

# tramas

subjetividad y procesos sociales



# tramas

subjetividad y procesos sociales

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
José Antonio de los Reyes Heredia, *Rector general*  
Norma Rondero López, *Secretaria general*

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD XOCHIMILCO  
Francisco Javier Soria López, *Rector de la Unidad*  
María Angélica Buendía Espinoza, *Secretaria de la Unidad*  
Esthela Irene Sotelo Núñez, *Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades*  
María del Pilar Berrios Navarro, *Secretaria académica*  
Teseo Rafael López Vargas, *Jefe del Departamento de Educación y Comunicación*  
Miguel Ángel Hinojosa Carranza, *Jefe de la Sección de Publicaciones*

*Comité editorial*

Leticia Flores / Verónica Alvarado / Aída Robles / Carlos Pérez /  
Marina Lieberman / Nadina Perrés / Adriana Soto Martínez /  
Enrique Hernández García Rebollo /

*Comité internacional de asesores*

María Isabel Castillo (Universidad Diego Portales, Chile)  
Silvia Emmer (Universidad de Buenos Aires, Argentina)  
Lucio Gutiérrez (Sociedad Chilena de Psicoanálisis, ICHPA, Chile)

*Directora*

Nadina Perrés Pozo

*Coordinadores de este número:*

Nadina Perrés Pozo / Marina Lieberman Radosh / Marco Diego Vargas Ugalde

*Asistente editorial:*

Martha Elena Jiménez Calzadilla

*Apoyo editorial*

Evelyn Valencia / Joaquín de la Torre / Bryan Valencia / Carlos Luna /  
César Abraham Reyes de Jesús / Luis Ángel Gallardo Hilario

*Diseño y fotografía de portada*

Marco Diego Vargas Ugalde  
*Modelo:* Mariel Roldán Ortiz

*Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales* aparece en los siguientes índices, bases de datos y colecciones: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal (LATINDEX), Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE).

TRAMAS

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

TRAMAS, año 35, volumen 2, número 62, julio-diciembre 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Rancho Los Colorines, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14386, Ciudad de México, teléfono 5554837328. Página electrónica de la revista: <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas> y dirección electrónica: [tramas@correo.xoc.uam.mx](mailto:tramas@correo.xoc.uam.mx) y [revista.tramas.uamx@gmail.com](mailto:revista.tramas.uamx@gmail.com). Editor Responsable: Teseo Rafael López Vargas. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2019-072312532200-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Nadina Perrés Pozo. Fecha de última modificación: 15 de diciembre de 2024. Tamaño del archivo: 7..60 MB.

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

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b> . . . . .	9
-------------------------------	---

### TEMÁTICA

El “nuevo sexo”: corporalidad y transgresión en dos filmes de David Cronenberg <i>Alberto Alejandro Medina Jiménez</i> . . . . .	15
Imágenes que se sienten: los afectos del horror y el dolor en <i>Suspiria</i> (2018) <i>Erick Bernardo Suaste Molina</i> . . . . .	39
<i>Parásitos</i> : arquitectura y destrezas de la fantasía en el capitalismo contemporáneo <i>Génesis Fuentes-Marcos</i> <i>Édgar Miguel Juárez-Salazar</i> . . . . .	75
El rastro en el cuerpo del <i>cyborg</i> : análisis de una secuencia de <i>Ghost in the Shell</i> <i>Juan Manuel Díaz</i> . . . . .	103
Sujeto antagonico: subjetivación política y objetuación simbólica en el cine militante en México <i>Juan Michel Quesada Sánchez</i> . . . . .	123
El rostro en la película <i>Los caifanes</i> : fisonomía, espacio y clase social <i>Rodrigo Martínez Martínez</i> <i>Vicente Castellanos Cerda</i> . . . . .	147

Permanecer pese a todo: resistencia subjetiva en la niñez de <i>Cómprame un revólver</i> <i>Elvia Izel Landaverde Romero</i> <i>Luis Fernando Rodríguez Lanuza</i> . . . . .	177
Dispositivo de enunciación fílmica, voz, corporalidad y testimonio en dos filmes de Everardo González <i>Raúl Roydeen García Aguilar</i> . . . . .	205
Hacer nacer: el <i>performance</i> de las parteras tradicionales indígenas <i>Daniela Magdalena Padilla González</i> <i>Marco Antonio Fernández Nava</i> . . . . .	231
<i>Una mujer fantástica</i> de Sebastián Leilo, una “herejía” contemporánea <i>Isis Saavedra Luna</i> . . . . .	255
Los cuerpos del cine porno: un estudio contra la simplificación teórica y metodológica <i>Manuel Almazán</i> . . . . .	277
<i>Carrie</i> , cuerpo sangrado en la institución escolar <i>José Refugio Velasco García</i> . . . . .	295
El plástico y sus metáforas: el cuerpo, lo siniestro y la pulsión de muerte en Cronenberg <i>Enrique Hernández García Rebollo</i> . . . . .	313
<b>CONVERGENCIAS</b>	
Construcción fílmica de incertidumbre laboral en <i>La demolición</i> y <i>Maquinaria Panamericana</i> <i>Blanca Edna Alonso Rosas</i> . . . . .	345

**DOCUMENTOS**

Subjetivación y memoria encarnada en el cine político  
realizado por mujeres  
*Aurea Itzel Paredes Páramo* . . . . . 373

Cómo hacerse fotógrafo en un manicomio  
*Diego Méndez Mireles*  
*Andrea Garrido*  
*Saúl Pérez Sandoval*  
*Alberto Carvajal*  
*Tania Monserrat Solís Álvarez*  
*Miguel Ángel Lara Cancino* . . . . . 397

**RESEÑAS**

Charlie Kaufman y los desafíos de la memoria  
*Santiago Ramírez Martínez* . . . . . 431

*Bellas de noche*: el cuerpo, el sexo, el amor  
*Daniel Baltazar* . . . . . 437

Sobre brujas, odio y filicidio: una lectura sobre lo femenino  
en *Anticristo* (2009)  
*Evelyn Georgina Valencia Mejía* . . . . . 443

*La sustancia*  
*Nadina Perrés Pozo* . . . . . 449

Hermenéuticas y esquiras  
*Vicente Castellanos Cerda* . . . . . 455

**ALGO MÁS**

¿Te gustó la película?  
*Adriana Lieberman Radosh* . . . . . 465



# Cine. Cuerpo y subjetividad

## *Presentación*

El volumen que tiene usted en sus manos está dedicado a promover un diálogo en torno al tema del cine, el cuerpo y la subjetividad. ¿Cómo son las representaciones del cuerpo en el cine?, ¿cómo se muestra, transforma, modifica, trabaja, manifiesta y exhibe? Nos interesa plantear preguntas sobre lo que el cuerpo expresa a través de las formas que la iluminación y la fotografía cinematográficas crean en la pantalla.

Este número explora las intersecciones entre el cine, el cuerpo y la subjetividad. Buscamos abrir un diálogo que articule el lenguaje del séptimo arte con las complejidades del ser humano, sus procesos internos y su relación con el mundo que lo rodea.

Desde el origen de la fotografía y el cine, el cuerpo ha sido uno de los principales temas que apareció dentro de aquellas imágenes. Personajes como los hermanos Lumière, Georges Méliès, Alice Guy Blaché, David W. Griffith, Edwin S. Porter, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein y tantos más nos enseñaron a experimentar y aprender distintas formas de mirar hacia el cuerpo. Ellos crearon un lenguaje narrativo, expresivo y que transformó la comunicación visual, plantearon cómo, a través de la cámara, se puede ver al cuerpo, sus zonas invisibles, ocultas, desapercibidas y lo que significa mirar, mirarse, mirarnos como también ocultarse. Lo sugerente, lo intuitivo, lo explícito, todo esto que la cámara mostraba (o no), y que por medio del montaje adquirió sentidos, permitió que la subjetividad de los espectadores fuera tocada. El cine, la cámara y el montaje posibilitaron al cuerpo como territorio donde suceden cosas que sólo este arte permite.

El cine ha sido, desde sus inicios, un reflejo y una construcción de la experiencia humana. En cada fotograma se plasman narrativas que nos permiten pensar en cómo se conforma y transforma la

subjetividad. Los cuerpos en pantalla, sus gestos, movimientos y silencios, actúan como vehículos de emociones, deseos y conflictos que resuenan en el espectador y lo invitan a una experiencia de reconocimiento y confrontación.

La subjetividad, entendida como el conjunto de vivencias, pensamientos y afectos que constituyen lo que somos, encuentra en el cine un terreno fecundo para su exploración y cuestionamiento. El lenguaje cinematográfico, a través de sus recursos visuales y narrativos, posibilita la representación de las diversas capas del ser, mostrando la riqueza y complejidad de las experiencias individuales y colectivas. El cine permite visibilizar cómo los sujetos negocian su lugar en el mundo, enfrentan sus deseos y miedos para construir relatos que dan sentido a la existencia.

Algunos de los temas en el número son, por ejemplo, el cuerpo *cyborg*, las expresiones corporales del futuro, la sexualidad, el rostro en el cine. Éste último constituye uno de los elementos más expresivos y significativos para la construcción de la subjetividad. Por medio de primeros planos y gestos mínimos, los cineastas logran transmitir emociones profundas y complejas que permiten al espectador conectar con el personaje. El director Ingmar Bergman, por ejemplo, hizo del rostro un lienzo donde se proyectan los conflictos internos y las angustias existenciales, convirtiendo cada expresión en una narrativa visual por sí misma. La observación detenida de un rostro en pantalla puede revelar capas de significado que trascienden el diálogo, permitiendo que la subjetividad se exprese de manera silenciosa pero contundente.

Otra de las formas de exploración de los horizontes entre el cine, el cuerpo y la subjetividad es la obra del cineasta David Cronenberg, cuya filmografía desentraña los límites entre los cuerpos y la tecnología. Algunos de sus filmes analizados para este número de *Tramas* muestran transformaciones corporales que metaforizan los procesos internos del individuo, evidenciando la fragmentación y reconstrucción de la subjetividad en un mundo cada vez más mediado por la tecnología. El cine de Cronenberg es un constante diálogo sobre deseo, carne, repulsión, angustia, dolor, arte y placer.

Asimismo, el género *cyberpunk* ofrece una ventana hacia el cuestionamiento de la identidad en un entorno de alta tecnología y realidades virtuales. Filmes de este género como *Ghost in the Shell* exploran cómo la subjetividad se redefine en contextos de inteligencias artificiales, cuerpos cibernéticos y futuros distópicos. Estas obras nos interrogan sobre lo que significa ser humano en un mundo donde las fronteras entre lo orgánico y lo artificial se desdibujan; también nos permiten conocer cómo es la sexualización de aquellos cuerpos ginoides que se exhiben en la pantalla como pretexto o como fantasía de la masculinidad sexista y hegemónica.

Otra vertiente relevante para el análisis de la subjetividad es el cine pornográfico. En este género se expone el cuerpo de manera explícita y fragmentada al situarlo en el centro de la experiencia visual. El cine porno busca la excitación de lo carnal y también revela diferentes construcciones sociales y culturales alrededor del placer. A través de su lenguaje directo, este cine puede ser visto como un campo de negociación entre la fantasía y la realidad, reflejando algunos de los anhelos y ansiedades del sujeto contemporáneo. Esta forma de cine invita a examinar cómo la representación del cuerpo en su dimensión más encarnada moldea nuestras percepciones de la identidad, el poder y las dinámicas de género.

El cine también nos muestra cómo el cuerpo es sujeto de las dinámicas históricas, sociales, políticas y económicas. El transcurrir del tiempo ha dejado al cuerpo marcado y con las artes se ha podido explorar su devenir histórico, su trascendencia y las formas en que los modos de producción económica han atravesado la carne de personajes como los que se presentan en la película *Parásitos* en la cual el capitalismo bestial devora los límites entre la piel y el dinero. El cine muestra esas relaciones de poder entre las clases sociales, las discute como en esta película surcoreana que delata las fallas del sistema.

En el documental de Everardo González, *La libertad del diablo*, el director presenta los testimonios de sicarios, planteados por cuerpos sin rostro, sin personificación, hechos terribles realizados por alguien-nadie. El sistema reduce a cuerpos deshechos, mutilados, desmembrados, desollados a los seres que no puede recibir, atender

ni mirar. La lectura de estos análisis le permitirá a quienes lean estos textos, encontrar cómo funcionan estos dispositivos de enunciación.

Este número recoge contribuciones de autores que, desde diversas vertientes teóricas y metodológicas, abordan cuestiones fundamentales en la construcción de la subjetividad. ¿De qué manera el cuerpo en pantalla se convierte en territorio de inscripción simbólica y afectiva? ¿Cómo el acto de ver cinematográfico puede operar como una práctica corporal o como un dispositivo de transformación personal y colectiva?

A lo largo de estas páginas, el lector encontrará análisis de películas que exploran el trauma, el deseo, la sangre, la resistencia, el horror, la memoria. Esta propuesta también es una invitación a reflexionar sobre la capacidad del cine para modelar y cuestionar nuestras percepciones del cuerpo a través del pasado, el presente y el futuro como tiempos representados en la pantalla. El cine no sólo actúa como espejo de la subjetividad sino también como agente activo que contribuye a su configuración, permitiendo al espectador identificarse con personajes, cuestionar sus propias narrativas internas y ampliar sus horizontes.

Finalmente, quisiéramos hacer una mención al trabajo en la portada de este número ya que se inspira en una de las obras maestras del cine *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929), en cuyo cartel diseñado por Vladimir Stenberg y Georgii Stenberg nos muestra la intrínseca relación entre el cuerpo y la cámara. Esto nos invitó a recrear y actualizar el concepto para presentar nuestra versión.

Queremos agradecer a las y los colaboradores y lectores por su interés en este volumen, esperando que estas páginas sirvan como un espacio de inspiración y debate en el cruce fascinante entre los estudios del cuerpo, la subjetividad y el arte cinematográfico.

*Nadina Perrés Pozo,  
Marina Lieberman Radosh  
y Diego Vargas Ugalde*

# temática



# El “nuevo sexo”: corporalidad y transgresión en dos filmes de David Cronenberg

*Alberto Alejandro Medina Jiménez\**

## *Resumen*

Este escrito busca analizar los desplazamientos sobre la transgresión corporal en el cine de David Cronenberg, destacando el papel de la tecnología y la sexualidad en la construcción de la subjetividad contemporánea. A partir de un enfoque teórico, que incluye pensar la relación entre poder y corporalidad, se exploran *Crash* (1996) y *Crimes of the Future* (2022) como dispositivos filmicos que revelan, a través del horror, la relación entre deseo y tecnología en un contexto sociohistórico. En *Crash*, el fetiche y la mutilación se mantienen como prácticas marginales, mientras que en *Crimes of the Future*, la disección del cuerpo se convierte en un acto público y desensibilizado. Este cambio evidencia una nueva subjetividad, configurada por la normalización del cuerpo intervenido y desconectado de otros sujetos. En esta propuesta ensayística, el cine es pensado como una herramienta potencialmente subversiva ofreciendo un carácter político a la experiencia estética vivida desde el cuerpo.

*Palabras clave:* cine, cuerpo, horror, deseo, tecnología.

\* Profesor asociado en el Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [aamedinaj@hotmail.com] / ORCID: [<https://orcid.org/0009-0003-0214-7743>].

*Abstract*

This paper aims to analyze shifts in the theme of bodily transgression in David Cronenberg's films, highlighting the role of technology and sexuality in shaping contemporary subjectivity. Through a theoretical approach that examines the relationship between power and corporeality, *Crash* (1996) and *Crimes of the Future* (2022) are explored as cinematic dispositifs that reveal, through horror, the connections between desire and technology within a sociohistorical context. In *Crash*, fetish and mutilation remain marginal practices, whereas in *Crimes of the Future*, the dissection of the body becomes a public, desensitized act. This shift reveals a new subjectivity, shaped by the normalization of the intervened body, disconnected from other subjects. In this essayistic proposal, cinema is conceived as a potentially subversive tool, offering a political dimension to the aesthetic experience lived through the body.

*Keywords:* cinema, body, horror, desire, technology.

**Introducción**

En la obra cinematográfica del director canadiense David Cronenberg, el cuerpo se convierte en un terreno donde el horror y la reflexión van a la par. Sus películas desafían los límites entre lo humano y lo tecnológico, lo orgánico y lo mecánico, creando experiencias que evocan tanto incomodidad como fascinación, pero también invitan a un pensamiento crítico que desafía la norma social. El género al que se la ha adscrito es el *body horror*, debido a esto, uno esperaría experimentar en sus películas: terror, incomodidad, asco, desagrado o cualquier otra emoción evocada por dicho género, orientado a la destrucción del cuerpo (Brophy, 1986).

Él mismo, como director, se muestra orgulloso de crear ese tipo de experiencias, tal como sucedió en su filme *Crimes of the Future* de 2022, respecto al cual comentó: “Espero salidas en Cannes, y eso es algo muy especial” (Quinteros, 2022). La reacción que generó dicho

filme no fue la misma que la de su obra de 1996, *Crash*. Aunque esta última fue considerada una obra maestra y recibió el premio especial del jurado en el Festival de Cannes, también fue abucheada por parte del público, y Francis Ford Coppola, presidente del jurado en ese festival, se opuso firmemente a su premiación, según relatos del propio Cronenberg (En Filme, 2020). En cambio, su producción más reciente parece no haber causado el mismo efecto en el público de tal festival, donde no se reportó ninguna respuesta negativa o controversia.

Si bien se trata de obras con temáticas distintas, una ubicada en el presente en que fue realizada y otra en un futuro distópico, ambas exploran la mutilación del cuerpo, su relación con aspectos tecnológicos y la sexualidad como elementos en interacción, temas que el cineasta ha trabajado a lo largo de su obra. Estos elementos serán los puntos sobre los cuales girará este ensayo, sin embargo, es importante señalar que no se trata de un análisis sobre la representación cinematográfica de estos temas, sino que buscaré responder a la pregunta de cómo el autor, desde su propuesta fílmica, realiza un trabajo crítico sobre las temáticas que plantea, y de qué manera los efectos que se generan en el *body horror* forman parte de esta labor. Aunque ambas cintas están separadas por más de dos décadas, es evidente que *Crash* resultó mucho más transgresora en su época. Las resonancias corporales que suscitó *Crimes of the Future*, aunque pudieron ser extrañas o repulsivas, no generaron las respuestas esperadas por Cronenberg. En lugar de analizar las diferencias en los efectos de ambos filmes, trataré de explorar cómo cada cinta propone abordajes distintos sobre los modos de subjetivación de su época.

En este texto, por lo tanto, el lector no encontrará un estudio empírico sobre la recepción de ambos filmes; más bien, las respuestas que suscitaron éstos, descritas con anterioridad, funcionan como pretexto para, en diálogo con la propuesta del cineasta, pensar la relación entre corporalidad, tecnología y sexualidad, así como el lugar que ocupan hoy en día en la configuración subjetiva. Así, se busca mostrar cómo la mirada crítica plasmada en ambas cintas nos aproxima a un nuevo paradigma sobre el cuerpo. Éste puede ser objeto de representación, pero, al mismo tiempo, es aquello que el director

invita a cuestionar en sus filmes apelando a nuestra propia corporalidad en la experiencia estética. Por lo tanto, parto de la subjetividad como una forma de corporalidad propiciada por un contexto específico (*embodiment*), donde el cuerpo es a la vez constituido y constituyente del momento histórico-social. De aquí surgen dos preguntas iniciales: ¿cuál es la propuesta de ambos largometrajes respecto a los tipos de corporalidad?, ¿en qué difiere o continúa la propuesta del primer filme con respecto al segundo?

### El cine como dispositivo

Tengo que aclarar que este trabajo se desprende de un enfoque psicosocial, proponiendo así un estudio crítico e interdisciplinario de la subjetividad (Ibáñez, 2009). Sin embargo, me desligo de un análisis propiamente psicológico, al considerar que esta área del conocimiento generalmente suprime el ámbito corporal como resultado de la dicotomía mente/cuerpo, característica del pensamiento occidental (Ingold, 1998) y que tiende a adoptar perspectivas individualistas que excluyen el ámbito histórico-social. Parto de la noción foucaultiana de la teoría como caja de herramientas, en la que se trata de construir, más que un sistema, un instrumento “como si de un destornillador o una palanca para cortocircuitar, descalificar, romper los sistemas de poder” (Foucault, 1976: 155). En este sentido, las perspectivas teóricas se emplean para vislumbrar una problemática situada en un espacio-tiempo determinado y poder analizarla, poniendo en evidencia su forma de funcionamiento.

Siguiendo la misma línea de reflexión, propongo pensar el cine como un dispositivo en el sentido que Foucault (1991) propone, es decir, se trata de:

un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispo-

sitivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (1991: 128).

Lo fundamental de esta red es que se establece con ciertos fines de ordenamiento social para la producción de un determinado sujeto “en el encuentro cuerpo a cuerpo con el dispositivo” (Agamben, 2011). Desde esta perspectiva, podemos ubicar la manera en que el cine orienta las acciones de los sujetos para ciertos fines. Así, es necesario pensar en la forma en que una película se configura desde un contexto sociohistórico desde la lógica del poder, en tanto que permite cierto ordenamiento de las percepciones y los afectos mediante la transmisión de códigos normativos específicos.

Para esto, es necesario precisar la perspectiva de poder que plantea Foucault, para quien: “El poder no es una institución, y no es una estructura; no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (1977: 113). Deleuze (2014), siguiendo las reflexiones del filósofo francés, lo conceptualiza como una “agitación molecular” (2014: 32); es decir, se trata de un conjunto de fuerzas dinámicas diferenciadas entre sí que componen redes de acción. Estas marañas diseminadas de fuerzas son organizadas por los dispositivos, que permiten la realización de efectos específicos para el control social; motivo por el cual podemos hablar de distintos dispositivos configurados históricamente con fines específicos, tal como es el caso de la sexualidad (Foucault, 1977). También es relevante señalar que, bajo esta perspectiva, no hay ejercicio del poder sin la constitución del saber: discursos con carácter de verdad que sustentan el poder y que son posibilitados por el mismo. Entendido así, un dispositivo es también un campo de disputa entre las distintas fuerzas que lo componen, por lo que puede adquirir una capacidad crítica o de resistencia,<sup>1</sup> que en el caso del cine consistiría en permitir el cuestionamiento hacia el poder y la creación de nuevos sentidos.

<sup>1</sup> Es importante mencionar que entenderíamos la resistencia no solamente de manera reactiva al poder: “Es más, la última palabra del poder es que la resistencia es primera, en la

Otra acepción que deriva de la noción de dispositivo es aquella que permitiría visibilizar estas relaciones de poder y formas de subjetivación;<sup>2</sup> se trata de pensarlo en términos metodológicos (Grinberg, 2022), lo que implica entender el dispositivo como una elaboración intencionada para la obtención de fines específicos que pueden ser planteados por el investigador o, en este caso, por el director filmico. Sin embargo, una de las características de todo dispositivo es su apertura al acontecimiento, es decir, la imposibilidad de una captura total sobre la vida, lo cual implica que el resultado de dicho proceso sea imprevisible y que no sea posible un control absoluto sobre éste. Se trata de pensar el dispositivo como producto y como producente. De este modo, planteo las cintas filmicas como una herramienta que nos permite visibilizar el funcionamiento de los dispositivos de poder, pero también configurar formas inusitadas de experiencia, “entendiendo por experiencia la estrecha relación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad. Es a través de la experiencia que el sujeto es producido en el punto de cruce entre el adentro y el afuera” (García, 2002: 23). En resumen, trato de entablar un diálogo con la propuesta del director, considerando su obra como un dispositivo que permitiría avizorar distintos regímenes de poder y formas de subjetivación en relación con los temas que aborda en su propuesta fílmica, elaborando reflexiones propias desde mi encuentro con ésta.

---

medida en que las relaciones de poder tienden a preservar los estados de dominación, mientras que las resistencias constituyen el otro término en las relaciones de poder, es decir, están necesariamente en una relación directa con el afuera del que proceden las dominaciones” (Giraldo, 2006). En otras palabras, la resistencia no se reduce a una reacción, sino que es, también, y sobre todo, creación.

<sup>2</sup> Para Foucault (1988), la subjetivación es el modo en que los seres humanos nos transformamos en sujetos, lo que implica pensarla siempre de manera situada histórica y socialmente. El autor propone tres formas de objetivación que realizan esta función en sus investigaciones: 1) las formas de investigación que toman como objeto al humano; 2) las prácticas de poder, en específico las prácticas divisorias, y 3) los modos en que los sujetos se transforman en sujetos a sí mismos. Es importante mencionar que las formas de subjetivación se ubican como formas de atadura o sujeción respecto al poder, pero también pueden constituir un afuera de éste, sobre todo en el caso del tercer punto.

Una lectura relevante es la de Allen y Gomery (1995), quienes plantean que la película es un sistema abierto en interacción con otros sistemas que no son necesariamente fílmicos. Esto es retomado por Casetti (2009), quien destaca la importancia del formato en que se ve el cine, así como de los elementos tecnológicos empleados para su producción y distribución. En este sentido, he planteado al cine como un dispositivo, pues no intento entender la especificidad representacional del mismo, sino el conjunto de discursos, máquinas, relaciones de poder e instituciones que configuran la experiencia fílmica. Así, Allen y Gomery (1995) dan importancia a elementos como la autoría, pues conocer al autor predispone al espectador a ciertas expectativas condicionadas por el resto de su obra. Además, lo que estos autores definen como antecedentes intertextuales nos permite pensar en el uso de ciertos elementos pertenecientes a un estilo o género cinematográfico, como es el caso de la destrucción del cuerpo en los filmes mencionados, así como elementos no fílmicos o extrafílmicos, los cuales remiten a formas de representación no estética. En el caso de los filmes mencionados, existe un discurso sobre la tecnología y la sexualidad que se pone en juego y que, al ser elementos repetidos en los filmes del autor, forman parte de la propuesta del cineasta. Aunque han pasado casi tres décadas entre un filme y otro, esta distancia histórica me permite analizar estos elementos y su papel en el desarrollo de la obra del director, comparando distintas temporalidades.

La obra del cineasta invita al espectador a experimentar afectos que dejan una huella más allá del momento de ver la película. No se trata sólo de una reflexión racional sobre la temática de la cinta, sino de una experiencia que atraviesa nuestro propio cuerpo, desafiando nuestras concepciones y configurando una crítica visceral del mundo. Esto plantea algunas preguntas: ¿de qué modo estos filmes, ubicados en el *body horror*, se convierten en un dispositivo que nos involucra profundamente, dejando marcas en nuestros cuerpos?, y ¿de qué manera la experiencia cinematográfica trastoca nuestra relación con el mundo?

## El horror como transgresión

Carol J. Clover (1987) propone que el terror y la pornografía son los únicos dos géneros centrados en producir reacciones corporales, lo cual no es del todo falso si ubicamos estas reacciones como conductas explícitas y visibles, tales como el vómito, la evasión, el sobresalto, la excitación, etcétera. Sin embargo, podríamos afirmar que no sólo estos géneros evocan reacciones corporales, ya que otros también buscan producir otro tipo de afecciones, como la sensación de plenitud, el llanto o el erizamiento de la piel. Lo que parece evidente es que el terror, al igual que la pornografía, provoca estas reacciones de manera explícita y forma parte de los efectos esperados de la propuesta filmica. En este sentido, levantarse e irse de la sala era algo esperado por el director para su película *Crimes of the Future*. Sin embargo, si analizamos esta declaración, el autor no necesariamente se refería a su público principal, sino a aquel que asiste a los festivales, cuyas expectativas son muy diferentes a las de un fanático de Cronenberg.

Tal como planteaban Allen y Gomery (1995), la autoría es un elemento importante, pues delimita expectativas respecto a la experiencia fílmica, un estilo, una temática, un ritmo y una estética. Dentro del género de terror, incluso pueden ubicarse ciertas fórmulas que, de acuerdo con Brophy (1986), conforman su *horroricidad*, es decir, que el filme se adelanta a lo que el espectador va a ver, sabiendo que el espectador lo sabe: “la película de terror sabe que la has visto antes; sabe que tú sabes lo que está a punto de suceder; y sabe que sabes que sabe que sabes”<sup>3</sup> (Brophy, 1986: 5). Por eso, como espectadores, sabemos que vendrá el sobresalto después de un sonido agudo o una aparición supuestamente inesperada, adelantada por todos los efectos estilísticos posibles. Para algunos, esta experiencia puede resultar repetitiva; sin embargo, el terror se ha diversificado, y una de sus características parece ser el invento de nuevos subgéneros que llevan el horror más allá de las expectativas clásicas.

<sup>3</sup> Traducción propia.

De acuerdo con Brophy (1986), el subgénero del *body horror* aparece en escena a finales de la década de 1970 para describir aquellas películas que no buscan generar horror por medio de la muerte, sino por la destrucción del cuerpo. Es éste, y sus posibles deformaciones, desmembramientos o alteraciones, lo que genera la sensación de espanto. Como ya había mencionado, los filmes de Cronenberg se destacan por plantear escenarios donde la modificación del cuerpo toma el lugar central. Lo cual se hace explícito en su filme llamado *Videodrome* de 1982, donde aparece el concepto de *la nueva carne*, el cual será el tema central de sus filmes, en los que plantea el modo en que el cuerpo es transformado hasta conformar una nueva materialidad que sobrepasa la perspectiva organicista (Rodríguez, 2014). También es importante señalar que, en sus inicios, el estilo del director se caracterizaba por mostrar de manera explícita esta destrucción del cuerpo; con el desarrollo de su obra, esto se volvió cada vez menos visible y más metafórico o sugerido, y la búsqueda de efectos especiales pasó a un segundo plano, por lo que autores como Fernández (2019) consideran que, a partir de 1988, su obra consiste en un trabajo en que las temáticas iniciales son problematizadas en contextos menos fantasiosos y más cercanos a la cotidianidad, denominando ésta como la etapa *perversa* del autor, diferenciada de su primera etapa que llama *teratológica*.

Esto se verá claramente en *Crash*, el filme relata el encuentro fortuito de dos personajes a causa de un accidente: James y Helen. A partir de dicho evento, quedarán unidos por una especie de fetiche hacia los accidentes de autos. Posteriormente, se unirán a un grupo de aficionados a los choques, quienes recrean escenas icónicas de desastres automovilísticos, además de reunirse para ver grabaciones de accidentes y estudiarlas; todo ello mezclado con la erotización de las escenas catastróficas y la búsqueda de satisfacción sexual entre ellos. Más adelante abordaré el tema de la sexualidad; por ahora, me interesa destacar que el filme muestra pocas escenas que podríamos considerar grotescas; sin embargo, la lente se centra en las cicatrices, heridas y en todo aquello que supone una descomposición del cuerpo generada por las colisiones. En este sentido, el personaje de

Gabrielle es bastante llamativo: una sobreviviente de un choque que tiene múltiples cicatrices muy marcadas, así como prótesis que dan la impresión de un cuerpo reensamblado y sostenido por correas de cuero.

Estos elementos trabajados en la película rompen la normatividad del cuerpo. Como plantea Olea (2023), una de las características del *body horror* es la descomposición del cuerpo normado. Éste se ubica en el pensamiento occidental bajo una mirada ideal que clasifica y ordena los cuerpos reales, lo que supondría, para el autor, que su descomposición en los trabajos fílmicos crea un *afuera* (en el sentido foucaultiano) de los discursos dominantes y una potencialidad política (Olea, 2023). En *Crash*, este cuerpo normado no sólo es cuestionado en su posibilidad de ser habitado, sino también de ser deseado. Por este motivo, los personajes como Gabrielle serán altamente fetichizados, así como Vaughan, el líder del grupo, quien está lleno de cicatrices y ocupa el lugar de objeto de deseo de todos los miembros del colectivo indistintamente de su sexo.

En el filme, vemos que esta ruptura con el cuerpo normado se cumple; sin embargo, el tono que Cronenberg imprime no parece ser celebratorio. De igual modo que las partes de los autos y de los cuerpos aparecen inconexas y reensambladas, ocurre algo similar respecto a las relaciones entre los personajes, quienes no logran nunca la satisfacción del encuentro; el director parece invitar al espectador a ser parte del espectáculo de fetichización, sin lograr que éste conecte con los personajes. Rodríguez lo describe así:

Cronenberg juega con el régimen escópico de los espectadores. Esta distancia, la separación, su carencia al no poder involucrarse, la falta de conexión, crean una experiencia de la mirada como solitaria y trastornada. La frialdad de esta experiencia es promovida por el esquema de color que usa Cronenberg: los grises, azules, negros y violetas de la película enfatizan el detalle frío tanto en los personajes como en los espectadores. Este énfasis es respaldado por la música distante y atonal, desplegada en la oscuridad (2014: 52).

Lo incomodidad que produce el filme no está en las escenas grotescas marcadas en el cuerpo, sino que el director hace partícipe al espectador de la incapacidad de una conexión real entre los personajes; se trata de un largometraje con alto contenido sexual, pero cuyo erotismo puede resultar aversivo o monótono. La pregunta necesaria es si lo transgresor de la película (evidenciado en su época por las salidas de la sala durante el festival, el rechazo de Coppola a otorgarle el premio o el hecho de que me encuentre escribiendo sobre este filme a más de diez años de haberlo visto por la impresión que causó en mí) no es solamente la destrucción explícita del cuerpo en el sentido clásico, sino también el lugar que ocupa la sexualidad en ella. En este sentido, aún en sintonía con la idea de Olea (2023), el cuerpo que se muestra en el filme rompe con cierta normatividad y nos hace partícipes de ese *afuera* de la representación. Como plantea Rodríguez (2014), se trata de un cuerpo abierto: la carne como tránsito incesante, entre carros, prótesis, mutilaciones, todo en fluctuación donde el cuerpo del espectador forma parte también del mismo, y la reacción de éste no sería más que un engarzamiento con la propia carne del filme.

En la película *Crimes of the Future*, las escenas de mutilación y modificación son más explícitas que en *Crash*, lo cual ha sido considerado como el regreso del director al género clásico, algo que podría tener que ver con la facilidad tecnológica alcanzada en el año de su realización para generar efectos especiales más elaborados. Sin embargo, desde mi perspectiva, esto se relaciona más con una narrativa distinta, donde el acto de desmembramiento ocupa también un lugar diferente. En su película más reciente, el cineasta muestra un futuro distópico donde no existe el dolor para la mayoría de la población y la polución ha hecho que el cuerpo humano evolucione de modos inesperados, creando nuevos órganos. La película se centra en la pareja de Saul y Caprice, quienes realizan *performances* en los que ella disecciona el cuerpo de él para extraer los nuevos órganos que genera. Las cirugías en este filme no sólo se realizan públicamente, sino que tienen un valor artístico remunerado por un grupo específico de personas.

Desde el planteamiento narrativo, se puede ver que el lugar de la descomposición corporal relacionada al *body horror* no se mues-

tra como algo grotesco; por el contrario, es mostrado en ese contexto distópico como algo bello. En este sentido, resulta importante el contraste con *Crash*, donde la descomposición del cuerpo aparece como accidente, como un evento que irrumpe la normalidad y que, por lo tanto, trastoca la subjetividad; mientras que en el otro filme la disección aparece como algo normalizado, como parte de una cotidianeidad e incluso vinculado al mundo esnob del arte. Ya desde aquí podemos ver cómo los efectos esperados entre una cinta y la otra difieren no sólo en tiempo, sino también en contexto. Mientras que una busca sexualizar la destrucción del cuerpo y nos hace partícipes de una insatisfacción constante; en la segunda la mutilación ya no ocupa el lugar de la transgresión, sino de lo cotidiano. Tal vez, el director, en esta película, no nos muestra los bordes de lo irrepresentable; en su lugar, nos muestra el horror de una posible normalidad.

### Deseo y tecnología

Otro de los componentes que ambos filmes tienen en común es la configuración de un cuerpo en que la *nueva carne* implica una transformación mediante la tecnología. Como ya expliqué, el cineasta hace uso de sus cintas para evidenciar cómo este artefacto también modifica nuestros propios cuerpos mediante las reacciones y las marcas que deja la película en nuestra subjetividad, permeando nuestra visión de nosotros mismos, de nuestro cuerpo y de la vida. En este sentido, podríamos hablar de la performatividad propia del cine, como propone Bullot (2013), pues no sólo representa la realidad, sino que produce efectos en ella; es decir, el cine propone, por medio de la reiteración o la alteración de la norma, una forma de relacionarnos con el mundo. Por este motivo propuse al cine como un dispositivo, pues no sólo muestra algo, sino que configura una mirada, una experiencia y, por lo tanto, formas de subjetividad. Aquí es necesario recordar que el sujeto no sería un ente pasivo que reacciona al filme, sino que se encuentra *cuerpo a cuerpo* con éste y el resultado es impredecible.

Ese sujeto se entrelaza con la cámara fílmica, con los cuerpos de los actores, con las butacas, mientras reacciona, comiendo alguna confitería, al ver los juegos de luces y sonidos que han sido editados por máquinas. Se trata de un sujeto cuyo cuerpo está abierto y es intervenido en cada momento por el filme. Cronenberg trata de evidenciar esta misma idea en sus películas. Como reflexiona Rodríguez (2014), el cineasta plantea un cuerpo poshumano que puede entenderse como el cuerpo *cyborg* de Haraway (1991), rompiendo los límites entre lo orgánico y lo sintético, entre la realidad y la ficción. En consonancia con Olea (2023), también puede verse, desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (1987), como un cuerpo sin órganos, en tanto que desafía la normatividad del cuerpo organizado y estratificado. Además de estas reflexiones, me gustaría destacar la importancia del erotismo en los filmes, pues no se trata sólo del cuerpo abierto a la intervención tecnológica, sino también a otros cuerpos.

Una pregunta recurrente en los filmes del visionario cinematográfico es cómo la tecnología interviene en nuestro deseo. En *Crash*, por ejemplo, es famoso el diálogo en que el personaje de Vaughan menciona a James que trabaja en “la reconfiguración del cuerpo humano por la tecnología moderna”; cuando James lo cuestiona al respecto, Vaughan responde que lo que busca es “entender completamente y vivir una psicopatología benevolente, y poder ver una fertilización en vez de un evento destructivo”. Este diálogo parece expresar, en un primer momento, lo que el director pretende con sus propios filmes; luego introduce el ámbito psicopatológico como un fetiche que, en lugar de ser perverso, es fecundo. A lo largo del largometraje se evidencia que aquello que causa el deseo no es exclusivamente humano; este ámbito es trascendido y se articula con la maquinaria de los automóviles y con los efectos que estos generan en los cuerpos de los personajes. El deseo erótico entre ellos, unidos por el fetiche hacia los vehículos, configura una serie de escenas en que las relaciones sexuales acontecen siempre en función de las máquinas automotrices.

El cuerpo del vehículo participa en el encuentro no sólo como objeto, sino como potencialidad, ya que el accidente genera la expe-

riencia deseada (vivir una colisión es lo que marca la diferencia entre quienes comprenden este deseo). En este sentido, “la reconfiguración del cuerpo humano por la tecnología” realmente ocurre dentro del filme: no sólo modifica el cuerpo como objeto visible (heridas, cicatrices, desmembramientos, etcétera), sino también altera su potencia y sus posibilidades deseantes. Siguiendo esta lógica, es útil pensar el deseo en el modo en que lo plantea Deleuze:

Para mí, disposición de deseo señala que el deseo nunca es una determinación “natural” ni “espontánea”. Por ejemplo, la feudalidad es una disposición que pone en juego nuevas relaciones con el animal (el caballo), con la tierra, con la desterritorialización (la carrera del caballero, la Cruzada), con las mujeres (el amor caballeresco), etc. Disposiciones completamente locas, pero siempre históricamente asignables. Yo diré por mi parte que el deseo circula en esta disposición de heterogéneos, en esta especie de “simbiosis”: el deseo está vinculado a una disposición determinada, supone un cofuncionamiento (1995: 14).

Es esta disposición de heterogéneos la que se expresa en la película, configurando el deseo de un modo particular. Como Rodríguez (2014) sugiere, el director plasma un escenario donde las interacciones están programadas por los medios, especialmente por la pornografía, en que lo privado y lo público forman parte de la misma esfera, reforzando el sentimiento de aislamiento. Los personajes tratan de encontrar en los accidentes automovilísticos algo que los libere de esa jaula. Si lo analizamos en términos deleuzianos, los personajes intentan generar nuevos ensamblajes, líneas de fuga respecto a la configuración predeterminada de la pornografía convencional. El choque automovilístico, en este sentido, ofrece una experiencia de fecundidad en medio del desierto tecnológico, reconfigurando el deseo y desplazando al sujeto del lugar común. Sin embargo, Cronenberg parece cuestionar si realmente los personajes logran escapar de su desolador contexto, ya que no consiguen establecer enlaces significativos entre ellos. Al final del filme, James intenta establecer esa conexión con Helen, ayudándola a desviar su carro para que experimente lo mismo

que él; sin embargo, siente frustración cuando el resultado no es el esperado. Con esto, el director parece desafiar la idea de lo patológico como simple escape de la monótona y absurda normalidad que viven los personajes. Al mismo tiempo, el espectador participa de esa frustración, pues en lugar de encontrar excitación y placer, propios de un filme erótico, se enfrenta a una experiencia de vacío.

De este modo, el cineasta plantea que la relación entre tecnología y deseo no es necesariamente satisfactoria, sino que constituye una nueva forma de codificación y normalización, la cual es cuestionada por su obra. Al respecto, es importante traer a colación el viejo debate sobre placer y deseo establecido entre Foucault y Deleuze (Deleuze, 1995), en el cual el segundo critica al primero por la imposibilidad de establecer líneas de fuga o pensar un afuera del poder, ya que, para Foucault, la sexualidad se establecería como un dispositivo de control que produce formas determinadas de deseo "normal" y "anormal", configurando un cuerpo organizado de acuerdo con el poder mismo. Deleuze, por el contrario, plantea la idea de cuerpo sin órganos, donde la maquinaria del deseo (la disposición de heterogéneos que mencioné con anterioridad) puede adquirir formas inusitadas.

No es motivo de este ensayo resolver la polémica entre ambos autores; por el contrario, considero que ambos conceptos pueden servirnos para pensar el modo en que la tecnología se configura como dispositivo de control y, al mismo tiempo, propicia nuevas formas de potencia en el cuerpo. Al respecto, también es importante ubicar la configuración histórica que plantea Foucault, pues habla de un periodo y lugar específico en el cual surge ese dispositivo de la sexualidad.

Para autores como Preciado (2008), la propuesta del filósofo francés ya no responde a la contemporaneidad, pues se han suscitado eventos históricos que nos adentran a una forma distinta de poder, al cual el autor denomina régimen farmacopornográfico.<sup>4</sup> De acuerdo con Preciado, las condiciones del siglo xx traen consigo una intervención

<sup>4</sup> Es importante señalar que, para el mismo Foucault, los distintos regímenes descritos históricamente en su obra no implican secuencialidad, o que uno sustituya al anterior, sino que se pueden sobreponer unos con otros y realizar entrecruzamientos más complejos.

en el cuerpo que no viene desde afuera, como plantea Foucault respecto al régimen disciplinario, sino que se introduce en el cuerpo a partir de fármacos que lo modifican desde adentro (como las hormonas y los medicamentos). Así mismo, se establece una semiótica en la pornografía que transforma la representación en materia; esto último se experimenta en lo que el autor denomina *satisfacción frustrante*, pues la puesta en escena genera un circuito de satisfacción y frustración que convierte al espectador en un consumista. Cronenberg parece cuestionar este dispositivo en su propuesta fílmica, al develar el mecanismo propio del circuito escópico que genera el régimen de deseo en el que se contextualiza la puesta en escena. No por nada el fetiche que elige es el del automóvil, el artefacto que mejor representa el modelo fordista al que aspira la codificación del deseo, en tanto modelo de producción y consumo. Los personajes de *Crash* no logran salir del circuito satisfacción-frustración, o lo logran sólo cuando el cuerpo es aniquilado por completo. En este sentido, la polémica del largometraje parece responder no sólo a la irrupción del cuerpo normado o a la irrepresentabilidad del mismo, sino que también devela los cruces entre placer y segmentación del cuerpo en el momento histórico en que se realizó la cinta, así como la relación entre excitación y explotación, destrucción y goce, deseo y poder.

### El nuevo sexo

Es esperable que, 26 años después de *Crash*, la exposición a imágenes sexuales y violentas se haya normalizado y, por lo tanto, sea considerada menos transgresora. Además, la relación entre tecnología y la producción del cuerpo también se vio afectada de manera vertiginosa. La farmacéutica molecular, la sintetización de hormonas, la clonación de órganos, los implantes y cirugías estéticas, entre otras modificaciones tecnológicas sobre el cuerpo, han aumentado tanto en número de intervenciones como en su exposición mediática. Como ya mencioné, *Crimes of the Future* se considera el regreso de Cronenberg al *body horror*, después de varios filmes en los que el componente de la in-

tervención del cuerpo de manera explícita se vio disuelto (Solórzano, 2022). Si bien las narrativas de ambos filmes son distintas y se sitúan en contextos diferentes, el cineasta retoma la idea de las modificaciones corporales y su relación con el ámbito tecnológico y el deseo. En este sentido, la cuestión es interrogar si el *body horror* continúa siendo un género que centra sus efectos de terror en la destrucción del cuerpo de manera visible o preguntarnos qué se modificó respecto de esa *horroricidad* buscada en la obra del cineasta. Esto parece estar relacionado con el cúmulo de más de veinte años entre una cinta y otra; pero también pareciera que el autor ofrece otro tipo de experiencia al espectador, por lo que no genera el mismo tipo de reacción corporal, lo cual no implica que la propuesta del largometraje haya fracasado, sino que puede atravesar otros procesos de subjetivación que no son los mismos que la propuesta fílmica anterior.

*Crash* plantea la relación entre la modificación corporal por la tecnología y el erotismo en términos patológicos, bajo un régimen normalizante, motivo por el que los personajes se esconden para llevar a cabo sus prácticas sexuales; en cambio, en *Crimes of the Future* la mutilación aparece en un futuro distópico donde el cuerpo se está adaptando a las condiciones de desensibilización (la mayoría de la población no experimenta dolor) y de contaminación ambiental; aquellos que no logran adaptarse son ayudados por máquinas que les facilitan la realización de funciones básicas, como dormir o comer. En este contexto, la mutilación se ha vuelto un *performance art* que forma parte de la cultura *mainstream* y se torna un espectáculo artístico redituable. La intromisión de la pornografía en el ámbito público, como régimen escópico, planteada en *Crash*, llega hasta el nivel visceral, en el sentido literal, en este otro filme. En este futuro distópico, nada escapa a la mirada y todo se vuelve objeto de consumo. El cuerpo mutilado sigue siendo objeto de deseo, pero este componente ha perdido su carga mortífera y liminal para ser parte de una práctica estética consumible. Siguiendo la línea teórica que he descrito anteriormente, podríamos decir que la vida se ha *pornificado* en su totalidad, pero además el deseo ha perdido su componente inquietante. En el contexto histórico que se desarrolla el filme, el cuerpo se ha

vuelto altamente modificable y aquello que se dio en llamar sexo es intervenido por dispositivos que pueden producirlo materialmente. El poder que recae sobre este parece no vivirse en términos de moralidad-normalidad, como en el poder disciplinario, sino en términos de consumo, como lo describe Preciado:

Durante el siglo xx, periodo en el que se lleva a cabo la materialización farmacopornográfica, la psicología, la sexología, la endocrinología han establecido su autoridad material transformando los conceptos de psiquismo, libido, conciencia, feminidad y masculinidad, heterosexualidad y homosexualidad en realidades tangibles, en sustancias químicas, en moléculas comercializables, en cuerpos, en biotipos humanos, en bienes de intercambio gestionables por las multinacionales farmacéuticas (2008: 32).

En *Crimes of the Future*, el deseo se encuentra totalmente codificado por el placer de la cirugía, una forma de desmembramiento mucho más pulcra y menos escandalosa que la destrucción del cuerpo por las colisiones en *Crash*. En el filme futurista, el personaje de Timlin, una empleada del *departamento de registro de nuevos órganos* acude al performance de Saul Tenser, al finalizar el espectáculo, ella se acerca a él y, con tono erótico, le menciona que “la cirugía es el nuevo sexo”, posteriormente, trata de seducirlo, pero él le responde que “es torpe con el sexo antiguo”. Cronenberg ofrece un panorama donde la sexualidad se encuentra totalmente intervenida por la tecnociencia, el placer está dado por esa misma intervención y el encuentro erótico cara a cara es algo que forma parte del pasado. La imposibilidad de encuentro que se plasma en *Crash* es normalizada en el futuro distópico de *Crimes of the Future*. En este sentido, *el nuevo sexo* parece no ofrecer nada de transgresor; se ha normalizado a tal punto que depende de los dispositivos médicos y tecnológicos para su ejecución.

Podríamos preguntarnos, como lo hace Teresa de Lauretis (2015), sobre cómo ciertas tecnologías, incluido el cine, siendo medios simbólico-materiales, buscan producir u ocultar ciertas formas de subjetividad. La autora plantea cómo la respuesta ante el sida en la década

de 1990 contribuyó a una despolitización de la sexualidad a favor de una politización de la identidad de género. La cuestión que me parece importante resaltar es que, precisamente, la sexualidad como forma de transgresión quedó subsumida por una normalización intervenida por los dispositivos médicos y tecnológicos. Esto, junto con el régimen farmacopornográfico que describe Preciado (2008), parece haber contribuido a que el sexo y la sexualidad no sean vistos ya como elementos que puedan resultar transgresores a la norma. Al integrarse a los regímenes de producción material y simbólica del capitalismo tardío, el elemento perverso que constituía el deseo hacia un fetiche, como en *Crash*, parece haberse vuelto aséptico respecto al sistema mismo, de tal modo que el *nuevo sexo* propuesto en el filme remite a la asepsia médica de la cirugía y al arte *mainstream*. La fórmula del cineasta no genera la misma reacción de repulsión porque esta nueva configuración de la sexualidad ya no lleva al espectador al límite de la significación, sino que lo captura. Siguiendo la reflexión de Lauretis (2015), podríamos decir que esa sexualidad amorfa y pre-edípica (la sexualidad infantil) que había descubierto Freud queda atrapada por los dispositivos tecnológicos y escópicos de los medios, y queda subsumida por el yo consciente.

Lo sexual, que fue el descubrimiento fundamental de Freud: la sexualidad perversa y polimorfa que es oral, anal, para-genital, no reproductiva; una sexualidad que precede a la percepción de las diferencias de sexo y de género y que, en última instancia, es incontenible por estas. Incontenible porque está reprimida, es decir, inconsciente, fuera del ámbito del yo y, sin embargo, capaz de ser reactivada. Esta sexualidad, entonces, no termina con la pubertad, sino que persiste en la vida adulta de varias formas (Lauretis, 2015: s.p.).

Más allá de ofrecer una interpretación psicoanalítica, lo cual no es mi intención, lo interesante del planteamiento de la autora es que ubica lo transgresivo (y destructivo incluso) de la sexualidad al hecho de que se ubica fuera del yo. El cuerpo, entonces, se vuelve un cuerpo abierto, sin órganos, usando las concepciones que referí antes para

comprender la transgresión del *body horror*. Podríamos decir que, en ambos filmes, lo perturbador que muestra el autor canadiense no es la mutilación o el desmembramiento, sino la imposibilidad del encuentro pese a que los cuerpos son abiertos en su literalidad. Se trata de un cuerpo abierto a la intervención tecnológica, pero no a la vulnerabilidad que implica el encuentro con el otro. Sin embargo, mientras la propuesta de *Crash* apunta a la sensación de repulsión, *Crimes of the Future* no lo hace; mi conjetura es que esto se debe no sólo al contexto sociohistórico, sino a la propuesta fílmica del cineasta. A más de 26 años, aquello que anunciaba Cronenberg como la modificación del cuerpo por la tecnología, así como la *pornificación* de la sexualidad, se ha normalizado a tal punto que ya no genera el efecto de transgresión.

### Reflexiones finales

¿Esto quiere decir que la propuesta transgresiva del director en *Crimes of the Future* no se lleva a cabo? Considero que no. Por el contrario, Cronenberg deja un filme cuya incomodidad no se ubica en la destrucción violenta del cuerpo, como en *Crash*, sino en su disección controlada y detallada. La sexualidad no es incómoda porque pertenece a un fetiche extraño y oculto de un grupo reducido de personas, sino porque es expuesta de manera masificada e inocua. Ambos develan la normalidad de distintos momentos históricos o, de manera más precisa, la culminación de uno respecto al otro. La incomodidad que experimentamos como espectadores viene del develamiento de lo familiar, tal como Freud (2007) describía lo ominoso. El director parece haberse movido, intencionalmente o no, del género clásico del *body horror*, transformándolo y abriendo paso a una perspectiva que corresponde más a la crítica de nuestra actualidad.

Después de todo, en *Crimes of the Future*, la verdadera transgresión al sistema viene del cuerpo mismo y no de su intervención, pues el cuerpo evoluciona para adaptarse al medio contaminado, donde existen personas que pueden alimentarse de basura y evitar el uso de las máquinas que se comercializan para permitir la sobrevivien-

cia. La relación entre tecnología y cuerpo, entonces, ya no aparece sólo como una forma de control, sino también como forma de resistencia; esa capacidad de adaptación que la vida contiene hace que el cuerpo se ajuste a la técnica de maneras insospechadas por el poder. De cierta forma, es lo que autores como Durán (2018) e Ingold (2010) han referido como la capacidad de agencia propia del cuerpo y de la vida, en contraposición con la visión siempre pasiva en sus formas de intervención biopolítica.

Por este motivo, considero que Cronenberg, en *Crimes of the Future*, genera un dispositivo que permite visibilizar los regímenes de poder, permitiendo la producción de nuevos tipos de afectos, perceptos y conceptos, generando formas distintas de experiencia. En este sentido, el *body horror* parece haberse desplazado de lugar en la obra del autor. La repulsión ya no está puesta en la destrucción literal del cuerpo; incluso considero que ya no forma parte de la intención propia de los trabajos cinematográficos. Más bien, la subjetividad resultante del dispositivo fílmico nos coloca ante el descubrimiento de que el verdadero horror está en la falta de reacción, en la desensibilización generada por las intervenciones farmacopornográficas. En este tiempo y, principalmente, en el centro del poder<sup>5</sup> donde se produjo el filme, la falta de conexión con lo que sentimos y con los otros es el verdadero aniquilamiento del cuerpo.

## Referencias

- Agamben, Giorgio (2011), "¿Qué es un dispositivo?", *Sociológica*, año 26, núm. 73, pp. 249-264.
- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- Brophy, Stephen (1986), "Horrorality – The Textuality of Contemporary Horror Film", *Screen*, vol. 27, núm. 1, pp. 2-13.

<sup>5</sup> Estoy considerando como centro del poder al norte global en su conjunto y su configuración colonial como modelo civilizatorio para el resto de las geografías. Hay que recordar que el filme es producido en Canadá con actores principalmente estadounidenses.

- Bulot, Érik (2013), *Salir del cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*, Shagrila, Valencia.
- Casetti, Francesco (2009), “La experiencia filmica”, *Admira*, núm. 1, pp. 1-22.
- Clover, Carol (1987), “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”, *Representations*, núm. 20, pp. 187-228.
- De Lauretis, Teresa (2015), “Género y teoría queer”, *Mora*, núm. 21, s. p.
- Deleuze, Gilles (1995), “Deseo y placer”, *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 23, pp. 12-20.
- Deleuze, Gilles (2014), *El poder: curso sobre Foucault*, vol. II, Cactus, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1987), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Durán, Cristóbal (2018), “Una sola vida, Resistencia biológica, resistencia política”, *Revista de Humanidades*, núm. 38, pp. 245-261.
- En Filme (2020), “Francis Ford Coppola evitó que ‘Crash’ ganara la Palma de Oro en Cannes 1996, según David Cronenberg”, *En Filme*, 17 de agosto de 2020.
- Fernández, Jorge (2019), *Poéticas de la nueva carne. Perversiones filosóficas de David Cronenberg*, Holobionte, Madrid.
- Foucault, Michel (1976), *La microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*, Siglo XXI Editores, México.
- Foucault, Michel (1988). “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, pp. 3-20.
- Foucault, Michel (1991), *Saber y verdad*, La Piqueta, Madrid.
- Freud, Sigmund (2007), “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires.
- García, María Inés (2002), *Foucault y el poder*, UAM-Xochimilco, Ciudad de México.
- Giraldo, Reinaldo (2006), “Poder y resistencia en Michel Foucault”, *Tabula Rasa*, núm. 4, pp. 103-122.
- Grinberg, Silvia (2022), “El dispositivo: un concepto metodológico”, en Silvia Grinberg (coord.), *Silencios que gritan en la escuela*.

- Dispositivos, espacio urbano y desigualdades* (pp. 53-70), Clacso/Unsam, Buenos Aires/San Martín.
- Haraway, Donna (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- Ibáñez, Tomás (2009), *Muníciones para disidentes. Realidad-verdad-política*, Gedisa, Buenos Aires.
- Ingold, Tim (1998), "From Complementarity to Obviation: On Dissolving the Boundaries between Social and Biological Anthropology, Archaeology, and Psychology", *Zeitschrift für Ethnologie*, núm. 123, pp. 21-52.
- Ingold, Tim (2010), "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials", *Realities Working Papers*, núm. 15.
- Olea, Miguel (2023), "Body horror: políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 11, núm. 2, pp. 57-77.
- Preciado, Paul B. (2008), *Testo Yonqui*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Quinteros, Paulo (2022), "David Cronenberg espera que no poca gente arranque de la experiencia fuerte de Crímenes del Futuro", *La Tercera*, 10 de mayo de 2022.
- Referencias IMDb. *Crimes of the future*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt14549466/>]; *Crash*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0115964/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_in\\_0\\_q\\_crash](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0115964/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_7_nm_1_in_0_q_crash)].
- Rodríguez, Johanna (2014), "David Cronenberg y el cuerpo abierto", *Calle14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 9, núm. 4, pp. 44-54.
- Solórzano, Fernanda (2022), "Crímenes del futuro: Las mutaciones de Cronenberg", *Letras Libres*, 1 de agosto de 2022.

Fecha de recepción: 13/03/24

Fecha de aceptación: 20/10/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/20246215-37



# Imágenes que se sienten: los afectos del horror y el dolor en *Suspiria* (2018)

*Erick Bernardo Suaste Molina\**

## *Resumen*

El presente trabajo pretende responder a la pregunta general ¿cómo la técnica codifica los afectos en el cine de terror? Para esos fines, entiendo “afecto” como la capacidad que tiene un cuerpo para aumentar o disminuir las capacidades de otro. En este sentido, concibo al cine como una entidad sensorialmente perceptible por el espectador, por tanto, el equipo cinematográfico compone sus propios afectos a partir de la técnica, pensando en cómo afectar al espectador, es decir, qué le quiere hacer sentir. Así pues, considero que, en el cine de terror, ciertas reacciones corporales pueden estar codificadas porque son aprehendidas por el cuerpo en función de las habituaciones configuradas por la técnica del cine. Dichas reacciones pueden ser actualizadas mentalmente con diferentes conceptos (miedo, asco, horror, terror), pero en este caso, me concentro en analizar cómo se provocan las afecciones corporales en *Suspiria: el maligno* (*Suspiria*, Luca Guadagnino, Estados Unidos, 2018).

*Palabras clave:* afecto, cuerpo, técnica cinematográfica, sensación, emoción.

\* Profesor de Asignatura A del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación (CECC), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: [erick.suaste.molina@politicas.unam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0002-7196-9041].

*Abstract*

This paper pretends to answer the following question: ¿how the technique encodes the affects in horror cinema? For that purpose, I understand “affect” as powers to affect and to be affected, a capacity of the body to increase or decrease the capacities of others. Furthermore, I conceive cinema as a sensorially perceptible entity which is felt by spectators. Therefore, the crew of a movie composes these affects from the technique, thinking how they can affect spectators, meaning what do they want them to feel. I consider that, in horror movies, certain body reactions can be encoded because they are learned by the body, thanks to habituations configured by technique. Such reactions can be mentally named with different concepts (fear, loath, horror, terror) but, in this case, I will concentrate on analyzing how corporal affections are elicited in *Suspiria* (Luca Guadagnino, United States, 2018).

*Keywords:* affect, body, cinematographic technique, sensation, emotion.

**Introducción: sensaciones aterradoras**

¿Qué clase de vida queremos ver reflejada en la pantalla? Ésta es una pregunta formulada por el cineasta británico Alfred Hitchcock en 1949; en ese entonces, él respondió que no queremos ver la clase de vida que vivimos, o bien, quizá la misma, pero con alteraciones emocionales; “necesitamos sacudidas”, argumentó, puesto que no experimentamos, en la cotidianidad, suficientes emociones estremecedoras (Hitchcock, 2016: 139). Debemos, pues, vivirlas de manera artificial, a través de la pantalla.

El cine es emoción, pero si es así, ¿cómo lo logra? De entrada, podemos describir y analizar las estrategias estéticas de las que se valen las películas para provocar emociones en el espectador, lo cual nos encamina a dos problemas: el primero se trata de saber cómo, desde el equipo de realización, se piensa y se filma una situación con la intención de “emocionar” al espectador y, en segundo lugar, está

el problema de cuáles emociones intentan provocar, toda vez que se trabaja en corpus de películas específicas que, acudiendo a la teoría de los géneros cinematográficos, han sido configuradas como piezas textuales que son parte de un grupo de películas con características que les dan identidad estilística, narrativa y temática.

Es así como parto de la premisa de que todo género del cine ha codificado sus elementos iconográficos, auditivos y dispositivos narrativos. De acuerdo con esta línea, se puede afirmar que los géneros producen ciertas emociones según el efecto que desean provocar en los espectadores: empíricamente, decimos que la comedia causa risa, que el drama induce al llanto y el terror provoca miedo. ¿Cómo logran las películas inducir tales efectos? He aquí otro problema: la risa y el llanto no son emociones, sino respuestas corporales a ciertas situaciones que, de acuerdo con aproximaciones cognitivas sobre las emociones, son vinculadas con episodios de felicidad o tristeza.

El miedo sí es, no obstante, una emoción. ¿Cómo se siente el miedo? José Antonio Marina y Marisa López Penas (2013) explican que el miedo “es una perturbación del ánimo por un mal que realmente amenaza o que se finge en la imaginación. Tiene que ser calificada si queremos expresar su intensidad: es cervical si es grande, excesivo, insuperable. En cambio, el miedo vano es por cosas pequeñas” (2013: 16). No obstante, el término es un abanico de posibilidades, o bien un campo semántico que designa lingüísticamente un dominio de la experiencia humana; así pues, según la intensidad, puede haber temor, aprehensión, hipocondría. Según la intensidad del objeto o evento que lo desencadena, puede tratarse de terror, pavor o pánico y, de acuerdo con la subitaneidad del suceso en que se provoca, puede sentirse susto, alarma o sobrecogimiento.

Todas ellas vienen acompañadas de reacciones corporales que, más o menos y según el enfoque teórico que se siga, se presentan con sudoraciones, palpitaciones, estados de alerta, escalofríos, temblores, hormigueos, mareos, dolores en el pecho, dificultad para respirar, entre otras reacciones corporales. Ante una situación de peligro, Walter Cannon (1914) diría que podemos responder peleando o huyendo. Pero yo no quiero huir del cine de terror, es más, me llama,

como si fuera un deseo inevitable sentirme agobiado por sus imágenes, aterrado por los sonidos que anuncian una inminente aparición, echar a volar mi mente con los indicios visuales que dejan las amenazas, experimentar el horror de las imágenes de muerte, repudiar el asco del *gore*, o incluso reprochar la violencia, si es el caso.

Las emociones en el cine son estéticas, por ello es menester de este trabajo analizar cómo se elaboran para inducir lo que, tradicionalmente, se espera en el cine de terror: el miedo. Pero volvamos al problema: el miedo es sólo un concepto. Las reacciones corporales son parte de esa experiencia. Así pues, en este artículo, prefiero el término *afecto* y lo utilizo a la manera de Baruch Spinoza, para quien los afectos son las afecciones corporales y sus respectivos procesos mentales.

El filósofo canadiense Brian Massumi, quien propone la *filosofía activista* como la vía para estudiar los afectos en el arte, también sigue a Spinoza y entiende el afecto como la capacidad de afectar y ser afectado; lo localiza en los *encuentros* o las *relaciones* en el mundo, contrario al psicologismo, que lo ubica en la subjetividad, en el interior del sujeto; añade que es una fuerza pre-consciente, por tanto, posee autonomía y no puede más que ser “sentido”, en la orientación de “sentir”, o bien experimentar con el cuerpo las sensaciones que el afecto deja a su paso (Massumi, 2011b: 23).

El término es complicado y desafiante, porque en el terreno de lo empírico, no se puede describir; cuando en ese campo se le asigna nombre a la experiencia afectiva, ya se encuentra en el terreno del discurso, se le ha puesto nombre. Así pues, reitero que usaré para este trabajo la noción de afecto como afecciones corporales y sus respectivos procesos mentales. Entiendo la emoción del modo en que la define Massumi:

un contenido subjetivo [...] un arreglo sociolingüístico de la calidad de una experiencia que a partir de ese momento se considera personal. La emoción es intensidad cualificada, la introducción de la intensidad (evento) en progresiones semántica y semióticamente formadas en circuitos de acción-reacción narrables como función y significado (2011b: 24).

Cuando voy al cine a ver películas de terror,<sup>1</sup> escucho con frecuencia oraciones como “esa película ni da miedo”. ¿A todos nos asusta lo mismo? Desde luego que no y considero que ésa es una aproximación errónea para describir al cine de terror; éste no debe ser definido de manera general por lo que “nos asusta”, pues los espectadores tememos a diferentes cosas y es posible que asignemos a los objetos del mundo significados distintos. Entonces, no analizaré cómo se crea el miedo, sino cómo se provocan las afecciones corporales asociadas a tal experiencia y que, como espectadores, experimentamos juntos en la sala de cine al ver una película de terror.

Todo significado es potencial; miedo, horror o asco son las posibilidades de significado de una escena, pero sostengo que, gracias a la técnica, el cine sí logra colocarnos en estados afectivos similares que se experimentan en la sala oscura, o bien durante el primer visionado de una película (la primeridad peirceana, en este caso, es esencial). Dado que logra ponernos a todos y todas en el mismo estado afectivo, el cine de terror ha conseguido codificar nuestros afectos, pues el cuerpo espectador se habitúa, eventualmente, a ellos; nos hacen sentir tal vez temor, quizá terror, pero *nos hacen sentir* y es posible que sean experiencias de goce, pues como explicó Hitchcock: millones de personas pagan para sentir miedo, sin tener que pagar el precio de verdad, es decir, el precio del dolor, del peligro, del corte del cuchillo, sólo están allí: en la pantalla.

<sup>1</sup> En este trabajo, entiendo el cine de terror como uno que elabora, estéticamente, las diversas intensidades asociadas al miedo (susto, alarma, temor, pánico, horror y terror). El terror es la expresión más intensa del miedo que, en el cine, se experimenta cuando una amenaza se cierne sobre las víctimas, quienes sufren los estragos en el cuerpo, la mente y en la destrucción de espacios que antes consideraban seguros. Suele manejarse indistintamente como “cine de horror” y “cine de terror”, pero el primero, en realidad es un afecto de aversión o repudio hacia algo o alguien, en este caso, al monstruo o a las imágenes violentas. El terror es un afecto más intenso que puede extenderse más allá del encuentro con algo amenazante. Es, pues, una disposición afectiva de larga duración. Finalmente, la confusión también puede provenir de que, en los textos en inglés, se les denomina *horror movies* a este conjunto de películas, pero a menudo se traduce como *cine de terror*. La discusión puede ser, en este sentido, de carácter semántico (*horror, terror, dread, frightening, terrifying*), pero esas designaciones, como tendremos oportunidad de ver, están en el terreno del discurso.

## Los afectos: los límites entre el cuerpo y la mente

Dice Baruch Spinoza: “Por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones” (2017: 210). En términos de acción física, es afección, pero viene acompañada de una actualización conceptual y lingüística, por eso es por lo que entiendo al afecto como afección corporal y sus respectivos procesos mentales. No son procesos separados, sino procesuales.

El filósofo canadiense Brian Massumi, considerado como parte importante del giro afectivo contemporáneo en las ciencias sociales y humanidades, propone una *filosofía activista* en la línea del pensamiento spinozista, que permite entender a las artes como producto del pensamiento y la acción (*thinking-feeling*) que asigna al arte un valor de “evento”, o bien de experiencias materialmente captadas que producen líneas, movimientos, perspectivas, objetos, sensaciones y, más allá de ellos, el potencial para estimular, en la mente de los receptores del arte, afecciones e ideas (Massumi, 2011a: 1-16).

El paradigma de Massumi se adhiere a la *teoría del afecto contemporánea*, cuyas reflexiones están atravesadas por la filosofía de los procesos, la semiótica, el cognitivismo, la neurociencia, el pragmatismo, el empirismo radical y algunos postulados postestructuralistas. No es objetivo de este trabajo hacer un trazo teórico de todos estos movimientos que han marcado la teoría del afecto; únicamente acudo a una de las teorías que me permite una aproximación al cine y su relación con el espectador vía las habituaciones del cuerpo que cada película provoca en él y que, por tanto, van dejando residuos en la corporalidad de cada espectador que mira una película.

Ese residuo es un registro de experiencias previas que, según Massumi, no son conscientes, pero que actúan cada vez que estamos ante un nuevo evento de calidad afectiva, en este caso, el nuevo visionado de una película. Esta experiencia que queda registrada en el cuerpo es más visible, creo, en la experiencia del cine de terror: empíricamente, uno puede verlo, es decir, saltar del asiento en un susto

repentino, emitir sonidos de sorpresa, retorcerse ante el asco o el dolor que muestran los personajes y, siendo más subjetivos, se experimentan sensaciones en el estómago, quizá en el plexo solar, se hacen gestos de repudio o, tal vez, de goce. Considero que esas reacciones del cuerpo son lo que Massumi llama *la autonomía del afecto*.

### *La autonomía del afecto*

La *expresión*, el *afecto* y la *percepción* son fenómenos que se pueden conectar mediante la teoría del afecto de Massumi, la cual se puede encontrar tanto en los terrenos de la política como del arte; empero, la idea fundamental que atraviesa su investigación es la distinción entre *afecto* y *emoción*, que ya señalamos en la introducción.<sup>2</sup> Dado que el afecto es la capacidad para afectar y ser afectado, y la emoción, un concepto o *contenido lingüístico*, Massumi argumenta que el afecto yace en una *zona indistinta*, en el medio (in between) del pensamiento y la acción. Existe en un *campo de emergencia* que se resiste a capturar estructuras de significado; tales reflexiones se hallan en el artículo *The Autonomy of Affect* publicado en 1995 y añadido en 2003 al libro *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*.

De manera general, el autor argumenta que existen dos sistemas denominados *intensidad* y *cualificación*. Entre ambos se halla un *tercer estado* que es el *afecto*; éste se deriva de las reacciones corporales suscitadas durante un *evento expresivo*, del cual retenemos ciertos aspectos materiales presentes en el *evento*, una *huella* o *signo* de una capacidad no actualizada. El “evento” puede ser imágenes que dejan

<sup>2</sup> La discusión sobre las maneras de nombrar el fenómeno del sentir es amplia: afectos, pasiones, sentires, emociones, sensaciones, sentimientos son un léxico que opera en el trabajo de diversos teóricos y desde varias corrientes de pensamiento dentro de las ciencias sociales. No es la meta del trabajo entrar en esa discusión tan amplia; retomamos únicamente la distinción de Massumi entre afecto y emoción, pero sirva esta nota al pie para reconocer la existencia de dicho debate que se puede hallar en otros trabajos y en pensadores clave, como Patricia T. Clough, Gregory J. Seighworth, Melissa Gregg, Sara Ahmed, Silvan Tomkins, Steven Shaviro, Vivian Sobchak, entre muchos otros y otras.

un rastro fisiológico al que Massumi nombra *función cognitiva corporal*; eso conduce a un *estado emocional* que sólo puede *sentirse*, pues el *afecto* yace en los espacios *virtuales*, no concretos por entero, pero que son *potencia* en tanto que se perciben y motivan la acción. La primera información que recibimos en cualquier *evento* es la *intensidad*, que es el *afecto*.

El sistema de la *cualificación* es de “otro orden” pero, paradójicamente, actúa de manera paralela. Se puede argumentar que es la derivación de la intensidad, pues entra en el orden de lo *semántico-semiótico* (un proceso de *semiosis* donde estamos otorgando significado a los estímulos sensoriales y, posiblemente, conectándonos con algún referente). Éste es un proceso *cognitivo mental* con el que somos capaces de darle algún nombre a la experiencia afectiva. Para Massumi, eso es la *emoción*, un atributo o cualidad que le hemos dado a la respuesta corporal que tuvimos y relacionamos con la *experiencia*, por tanto, yace en lo *actual*. Le hemos atribuido una *forma* y un *contenido* que ya están insertados en el orden *simbólico*, de modo que se manifiesta en cuatro vertientes: lingüística, lógica, narratológica e ideológicamente.

El interés de Massumi yace en el *afecto*, aquello que no es simbólico, sino que está en vías de “ser”, lo que es *potencia*; se trata de un aspecto complicado de estudiar, sobre todo en relación con las imágenes, pues sostiene que el vínculo entre imagen y lenguaje es incompleto si únicamente se aborda desde el nivel semiótico o semántico, que precisamente entran en el orden simbólico de la realidad al ser definidos de modo lingüístico, narratológico o ideológico. Lo que se pierde, dice el filósofo, es la expresión *evento* en favor del término *estructura* (Massumi, 1995: 87). En el evento, por ejemplo, un *estado del cuerpo* durante el acto de ver una película, hay un nivel donde nada está pre-figurado en el cuerpo, mucho menos en la mente. Hay una característica de *expectación* y *suspense* que constituyen la afección fisiológica y la integración del afecto dentro de una *narrativa*.

Pero he ahí una crítica, o más bien una contradicción hacia el aspecto de que nada en el cuerpo está prefigurado, puesto que el mismo autor señala que en todo acontecimiento:

el cuerpo debe estar en disposición para ser afectado y, a su vez, se prepara mediante una capacitación afectiva para avanzar hacia un estado disminuido o aumentado; esa capacitación está ligada al pasado vivido por el cuerpo. El pasado incluye lo que se entiende como elementos subjetivos: los hábitos, habilidades adquiridas, inclinaciones, deseos e incluso voluntades. Todos se presentan bajo la forma de patrones de repetición. Esto no implica que el acontecimiento esté menos enraizado en el cuerpo. El pasado con el que carga el cuerpo, de forma mecánica, incluye niveles que se entienden como físicos o biológicos, la herencia genética y la filogénesis (Massumi, 2011a: 15).

Massumi se refiere al sistema nervioso autónomo, así como a teorías que sostienen que hemos heredado emociones que se expresan ahora del mismo modo que las expresaban nuestros antepasados. Pero no exploraré esas posibilidades, en cambio, considero que existe un vínculo entre el trabajo de Massumi y la pragmática del filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce; de hecho, su visión de lo que más tarde se configuró como *filosofía activista* emana de su comprensión *pragmático-especulativa* del afecto, es decir, cómo las vivencias del presente y los remanentes del pasado configuran las posibilidades de futuro, toda vez que el cuerpo está en un *devenir*.

Su noción de *cuerpo* es pragmática y se adhiere a Spinoza para explicarlo, pues considera que la idea de cuerpo del filósofo neerlandés es lo que éste puede hacer mientras avanza. “Un cuerpo se define por las capacidades que presenta a cada paso; lo que éstas son en sí, cambia constantemente. La habilidad de un cuerpo para afectar o ser afectado, su carga de afecto o poder de existencia, no es fijo” (2011a: 22). Pero, aunque en cada evento hay un rango de novedad, debido a que vamos explorando el mundo y descubriendo cosas, exponiéndonos a diversos sentires, también existen patrones, o bien, en palabras de Peirce, habituaciones.

Es por ello por lo que sostengo que el cine de terror ha logrado codificar ciertos patrones corporales que se presentan como afecciones provocadas por la técnica con la que se configura la estética de las imágenes. Lo anterior significa que se planea la temporalidad del

suspense, el golpe de sonido, la música creciente, el indicio de un monstruo, el murmullo, y se puede hacer que el espectador sienta el dolor del personaje vía los sonidos, los cortes de montaje y, desde luego, la apariencia o el “semblante” de los personajes al ser golpeados, torturados, para así identificarnos con su asco y repudio a situaciones horribles. Todos estos fenómenos son experimentados por el cuerpo del espectador, que, como dice Massumi, está expectante de lo que “virtualmente” puede suceder en la película.

No obstante, no entendamos como “estructura” lo que Massumi comprende como “evento”; los afectos no son fijos, sino que están en un devenir que se planea previamente en la realización de la película. Si bien se “codifica”, lo que no podemos detectar es la longitud de la afición corporal en términos de duración o de aparición puntual; es allí donde yace la novedad, el no saber en cuál momento vendrá el susto o, más importante, qué tan intenso será el sufrimiento que experimentaremos ante el horror, el peligro o la flagelación corporal de un personaje. Esas situaciones son afectivas; el espectador les pondrá nombre si lo encuentra relacionado con lo simbólico, es decir, la emoción ya se halla en vínculo con el mundo referido, pero nuestra experiencia es, ante todo, “sentida” y nunca es igual a la anterior.

## Un cine de afectos

El cuerpo no es entendido únicamente como materia y existencia humana, pues también es una entidad sensorialmente perceptible. El proceso de afecto, entonces, puede ocurrir entre dos personas, pero también, entre máquinas y sujetos, con lo cual puede estudiarse en el terreno de las creaciones humanísticas. En otras palabras, existe un contacto de materia con materia, de significantes con significantes. Así, un artista selecciona los materiales que le funcionan y les da forma. Moldear la materia, en este caso, la cinematográfica, para que adquiera una forma, es una posibilidad de afectar.

Por otro lado, está la intención. Quienes componen con materiales, desean no sólo crear un objeto perceptible, sino transmitir sen-

saciones y emociones con esta creación. Los afectos, pues, son una manera de emocionar al cuerpo. Hay emoción al crear y la hay al percibir. De modo que, en este artículo, me concentraré en el segundo proceso, es decir, en cómo una película ya terminada, afecta al espectador en el momento de la exhibición (visionado). No obstante, es importante percatarnos de que esto no es posible sin los artistas, llamémosles director, fotógrafo, escenógrafo, vestuarista, sonidista, colorista, iluminador y demás participantes que colaboran en la composición de un filme. Es el creador o la creadora quien codifica los afectos pensando en cómo afectar al espectador, o sea, en qué le quiere hacer sentir.

El cine es sensorial; esto sucede en la forma, por tanto, es justo decir que las sensaciones se producen con la técnica: fotografía, sonido, montaje y dirección de arte. ¿Es la técnica un proceso de codificación? Si atendemos a la noción de código como “convención” que se crea como regla o acuerdo entre personas, podemos decir que sí, la técnica se emplea con ciertos fines estéticos, no sólo para hacer ver al filme bello, sino para transmitir un efecto que está relacionado con ciertas sensaciones que el espectador logra vivenciar.

Aunque la noción de “código” es, en primera instancia, lingüística,<sup>3</sup> también podemos asociarla con las convenciones que operan en la composición visual. ¿Puede el cuerpo codificar? Las teorías fisiológicas de las emociones mencionan que nosotros podemos responder ante ciertos estímulos. Pongamos el caso del miedo: ante un estímulo peligroso que implica una amenaza a nuestra seguridad, las respuestas son “correr” o “pelear”. Spinoza le nombró a esto “conatus”, es decir, el esfuerzo que cada cuerpo hace en preservar su ser, en sobrevivir, pues (Spinoza, 2017).

<sup>3</sup> Para Ferdinand de Saussure, teórico fundamental de la lingüística, un signo es la relación entre significado (concepto) y significante (imagen acústica o aspecto material). Si hay una relación entre ambos, es porque se evocan mutuamente y dicho vínculo es codificado por una convención social que se mantiene entre las comunidades de hablantes que emplean la lengua. Saber el significado de un signo es participar del código que existe entre los hablantes. Luego, la codificación es un fenómeno crucial en la construcción de sistemas de significación, sean escritos, orales o visuales (Saussure, 2016: 99-103).

Desde ese momento el cuerpo puede registrar ciertos estímulos como peligrosos y, ante la repetición de un estímulo similar (una alarma sísmica, por ejemplo), el cuerpo reaccionará y tratará de huir a un lugar de protección. No es sólo el cuerpo el que se moviliza, sino también la mente. Pero, como ya expresé, yo no quiero huir del cine. ¿Cómo podemos explicar esto desde la filosofía? Recordemos que la teoría contemporánea del afecto está atravesada no sólo por las aproximaciones cognitivas y neurofisiológicas de las emociones, sino también por postulados del postestructuralismo y el pragmatismo. Este último nos da las bases, gracias al trabajo de Peirce, quien nos explica que tenemos hábitos interpretativos y de conducta.

### *El cine sensorial y los hábitos del cuerpo*

En su libro *El lenguaje del cine* (2008), Marcel Martin enumera tres características fundamentales de la imagen cinematográfica: para él, se trata de una realidad material con valor figurativo (por su capacidad de documentar una percepción “objetiva” del mundo); una realidad intelectual con valor significativa (que le otorga a la imagen una carga de ambigüedad en tanto que lo registrado no necesariamente es indexical), y una realidad estética afectiva.

Cuando se refiere al cine como una realidad estética de carácter afectivo, discute en primer lugar el carácter “objetivo” de la imagen: se le confiere la capacidad del registro fiel de la realidad, pero ese poder es limitado porque quien está detrás de la cámara la utiliza para realizar una objetivación acerca de ciertas selecciones que ella/él hace de su universo simbólico. Por tanto, todo aquel conocimiento interiorizado y subjetivado por los cineastas, autores y/o operadores de la cámara, se convierte en “objetivación”, una selección y/o representación del conocimiento subjetivo.

En el caso de Martin, los factores decisivos de la estetización son aspectos como la música, la iluminación artificial, los movimientos de cámara, cámara lenta o acelerada, el montaje, entre otros. Tales elementos crean esa realidad estética que, en primer lugar, es senso-

rial. Una de las cualidades del *afecto* es, precisamente, la sensación. En el cine, las sensaciones son creadas de forma estética mediante diferentes materiales expresivos o técnicas; además, al expresar que existe un procesamiento intensificador en la construcción estética, la propuesta de Martin se acerca mucho al estudio de la intensidad de Brian Massumi, quien indicó que el afecto es una relación de fuerzas e intensidades.

Carl Plantinga problematiza lo anterior a partir de lo que él denomina *the sensual medium*, es decir, la naturaleza sensorial del medio cinematográfico que apela directamente a las respuestas automáticas procesuales del espectador y que se manifiesta, de manera más obvia, en las imágenes de sexo y violencia, toda vez que son formas sensibles que evocan respuestas corporales encarnadas, o bien lo que el autor denomina *mimicry*, recuperando los trabajos de Vivian Sobchak acerca de la encarnación del cine en nuestros sentidos (Plantinga, 2009: 71). A pesar de que su aproximación es cognitiva, Plantinga propone algo similar a Massumi, es decir, no se niega el papel de la cultura, pero existen respuestas en el espectador que no son “lingüísticamente procesadas”, no son mediadas por el lenguaje o el pensamiento consciente, lo cual es la mera definición de “afecto”.

Ahora bien, los afectos también son entendidos como signos, de hecho, Gilles Deleuze considera que, en la generación de efectos de conocimiento, existen cuatro tipos de signos escalares, de los cuales nos interesan los primeros: signos o afectos, definidos como efectos físicos sensoriales y perceptivos en la piel, que son de carácter indicial (Deleuze, 1996: 96). No obstante, estos primeros signos están en el orden de la afección que, en el caso del filósofo Charles Sanders Peirce, ocurren en el proceso que dicho autor entiende como *semiosis*, en donde algo resulta signo para alguien.

Peirce, cuya influencia se extiende a Deleuze y Massumi, explicó que el proceso afectante es un proceso lógico de tres estadios: *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*. Éstos están asociados a tres elementos del proceso de semiosis, que son, respectivamente, el *representamen* (signo), el objeto (aquello a lo que el signo se refiere) y el interpretante (un proceso mental que crea un signo equivalente en nuestra

mente). El afecto o experiencia cruda al que se refiere Massumi yace en la primeridad, una sensación que brinda el signo, del cual podemos extraer cualidades sensoriales. Este proceso es el que, en opinión de Massumi, no ha sido ampliamente analizado porque al menos en la comunicación nos interesa el resultado total del proceso afectante: los conceptos o argumentos que derivan de la terceridad: la creación de un signo.

Como estadios fenomenológicos, brindan cierto tipo de información que puede formar, en el intérprete, hábitos interpretativos y de conducta, o sea, la exposición constante a un signo o conjunto de signos hace que habituemos los significados de los mismos y, dado que la aproximación de Peirce es pragmática, entonces, nos conducen a ciertas acciones, lo cual implica movilizar al cuerpo y la mente, de ahí que se produzcan hábitos de conducta asociados a las interpretaciones que hacemos de los signos. Pues bien, así como la mente se habitúa a ciertos significados, sostengo que el cuerpo también lo hace, por ende, registra una serie de *primeridades* que se van acumulando como información que emergerá en cuanto el sujeto, que es cuerpo y mente, se exponga nuevamente a la repetición de una experiencia.

### Afectos codificados

En 2010, Julian Hanich publicó el trabajo titulado *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. Más que preguntarse por qué sentimos emociones, su pregunta general es: ¿cómo las sentimos? Es evidente que no maneja el vocablo de “afecto”, sino de emoción; concluye que, en el cine de terror, existen cinco estrategias estéticas para inducir un efecto emocional en el espectador: horror directo (*direct horror*), horror sugerido (*suggested horror*), el susto (*cinematic shock*), el temor (*cinematic dread*) y el terror (*cinematic terror*).

Cada una de ellas está elaborada con diferentes elementos filmicos que remiten a la configuración de una película, de allí que sean

“estrategias estéticas” y argumenta que aparecen en cierto tipo de filmes según el subgénero, o bien pueden emplearse varias o todas en una sola cinta, lo cual depende de la intencionalidad del cineasta. Su enfoque, no obstante, es fenomenológico, pues se distancia de la teoría contemporánea del afecto, al considerar que no se pregunta por la experiencia placentera del sujeto, asunto con el que no concuerda, dado que toda actividad, explica Massumi, también puede ser de goce.

Hanich le llama *miedo cinematográfico* a lo que se genera gracias a estas estrategias estéticas, las cuales, podríamos decir, ya configuran una especie de criterio que tener en cuenta para detectar ciertas experiencias que son codificadas, como es el caso del susto (*cinematic shock*). Pero observo en su trabajo y en mi propuesta una similitud: pese a que existen estas estrategias, no pueden ser realmente inventariadas en términos de duración exacta, momento de aparición ni intensidad. Siendo así, las afecciones corporales, aunque codificadas por la técnica y aprehendidas por el cuerpo del espectador, no pueden limitarse a un solo tipo de sensación, pues cada “evento” siempre trae consigo algo de “novedad”.

### *La técnica*

De manera muy general, podemos comprender la técnica como “cada uno de los procedimientos que intervienen en la creación de la película cinematográfica” (Cardero, 1994: 126), o bien definirla en función del cine como creación, que es posible gracias a la técnica, “entendida en sentido aristotélico, como regla y proceso de aplicación, y a la tecnología, en tanto que producto, medio técnico que permite la realización de las operaciones necesarias para la obtención del mensaje” (Fernández, citado en Martínez y Serra, 2000: 15).

Por su parte, Juan David Cárdenas explicó que el cine está condicionado por una serie de decisiones técnicas *a priori*. Complementa lo anterior de este modo: “la base técnica cinematográfica permite la creación de imágenes y prefigura posibles experimentaciones y apro-

piaciones sociales. No obstante, esta represión se mantiene silenciosa bajo la idea de que la técnica es neutra y por fuera de la historia” (Cárdenas, 2019: 3). Para el autor, rescatar la técnica como la fuente material de las configuraciones posibles del cine es una labor que nos ofrece indicios sobre el análisis de movimiento por la imagen, técnicas de análisis del cuerpo y sus capacidades motoras y de atención, de modo que el cuerpo vuelve a ser el enfoque en cuanto a sus capacidades de movimiento y actividad mental.

El crítico estadounidense Jason Zinoman, en *Sesión sangrienta* (2011) refiere la anécdota sobre la cátedra de Historia del Cine que el profesor Arthur Knight brindaba en la USC Film School (Escuela de Cine de la Universidad de California del Sur); la clase era de asistencia obligada y el profesor invitaba a célebres cineastas de Hollywood para compartir experiencias sobre sus últimos trabajos (Orson Welles y John Ford figuraron entre los invitados), pero quien dejó una impresión fuerte en los alumnos fue Roman Polanski; él había causado sensación entre el público juvenil con *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1969).

De lo mucho que podría haber abordado sobre la película, el director decidió centrarse en cuestiones técnicas, objetivos, ángulos, montaje:

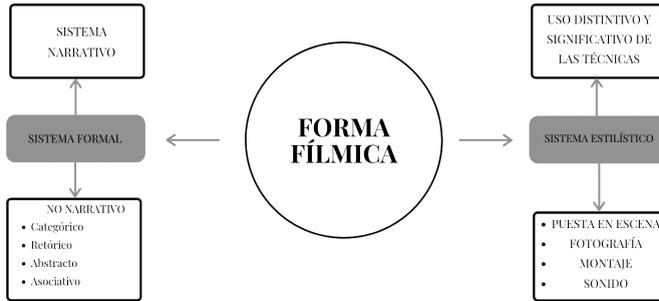
Explicó que *La semilla del Diablo* se había rodado con cámara en mano y en la calle, lejos de los platós [*sic*] de un estudio. Era importante, dijo, mantener el plano en movimiento y utilizar un gran angular que ampliara ligeramente las caras de sus actores y la pantalla, para poder insertar el horror en los contornos del plano. La rareza de esta imagen podía explotarse con fines terroríficos. También dijo que procuraba ladear un poco el encuadre. Las caras de los personajes aparecían cortadas. Sólo se revelaba la mitad de la acción, un recurso que reforzaba el aura de desasosiego. El terror flotaría en los contornos del plano. Polanski explicó que cuando se trabaja con gran angular, se crea cierta distancia con el actor sin distorsionarle el rostro. Fue una clase magistral sobre las técnicas del terror (Zinoman, 2011: 56-57).

La exposición de estas conclusiones que Zinoman extrae de la clase otorgada por Polanski plantea el problema de que hay un modo específico de emplear la técnica en la filmación de películas de terror. Esto permite plantear el cuestionamiento sobre: ¿cómo se filma el género? y ¿cómo esa filmación logra ensamblar un evento afectivo? El mismo autor (también colaborador de *The New York Times*) detalla que el despliegue de estas maneras de filmar de Polanski fomentó la curiosidad e inventiva de otros estudiantes que más tarde serían directores famosos en el campo del cine de terror. Fue el caso de John Carpenter (licenciado en la USC en 1972), responsable de *Halloween* (1978) y *La cosa* (*The Thing*, 1982), entre otras. “Con Polanski comprendí –cita Zinoman a Carpenter– que para hacer películas uno tiene que saber lo que hace” (Zinoman, 2011: 57).

La experimentación técnica deriva de una base formal y estilística del cine; David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (2015) explicaron que el medio cinematográfico ocupa cuatro técnicas: dos de rodaje (puesta en escena y fotografía) una que relaciona planos con otros planos (montaje) y aquella que enlaza el sonido con las imágenes. Cada una de ellas ofrece al cineasta diversas posibilidades, hecho que trae a colación que la técnica del cine es un sistema abierto con diferentes potencias de actualización.

De igual forma, argumentaron que cada técnica posee una función formal, ya sea para dirigir las expectativas del espectador, proporcionar motivos, guiar nuestra atención, subrayar significados, o bien condicionar la respuesta emocional (Bordwell y Thompson, 2015: 144). Considero que es el sistema de la forma lo que organiza las diferentes materias de expresión posibles gracias a los objetos técnicos que usamos para realizar un filme; dado que la organización crea diferentes expresiones del cine (comúnmente conocidas como géneros), es pertinente entender ese ensamblaje particular como *estilo*, entendido como “el uso unificado, desarrollado y significativo de las elecciones técnicas concretas, de modo distintivo” (Bordwell y Thompson, 2015: 144) (figura 1).

Figura 1



Los autores describen que el cine es un movimiento ilusorio basado en la sensación de imagen en movimiento; ello quiere decir que el cerebro completa el trabajo del cine, por tanto, percibir la imagen en movimiento es poner en juego al cuerpo y a todos sus sentidos. Teniendo esto en cuenta, volvamos a nuestra pregunta inicial: ¿cómo la técnica codifica los afectos en el cine de terror? En el siguiente inciso, propongo analizar cómo las técnicas de montaje y sonido ensamblan los afectos del horror corporal, el dolor y el asco, asociados a la experiencia del miedo.

Antes de comenzar, me permito un par de anotaciones más acerca del procedimiento de análisis: sigo la propuesta de Bordwell y Thompson, acerca de que la emoción desempeña un papel importante en nuestra experiencia de la forma, entendiendo a esta última como una serie de pautas y estructuras que crean convenciones, expectativas que el espectador tiene en relación con otras experiencias estéticas. Los autores le llaman “presentimientos”. Así pues, hay 1) emociones representadas y 2) respuestas emocionales del espectador.

Me sitúo en este segundo terreno y empleo el término “afecto” en lugar de “emoción” (las razones las he explicado con anterioridad), por tanto, me interesa cómo la película se piensa para provocar una respuesta afectiva en el espectador. Así pues, parafraseando a los analistas estadounidenses, el afecto que sienta el espectador surgirá de la totalidad de las relaciones formales que perciba en la obra. De igual forma, el sistema formal interactúa con el sistema estilístico, en el que se halla el uso distintivo de las técnicas del cine.

Dicen los autores que no se pueden estudiar estos aspectos separándolos de la forma narrativa; yo considero que sí, pues, de hecho, el afecto es preconsciente y puede ser modelado, como ya he argumentado, por la técnica (Bordwell y Thompson, 2015: 41-48 y 144-156). Me centro en dos técnicas: montaje y sonido, porque en el terror contemporáneo son las que subrayan y condicionan la respuesta afectiva; desde luego, se mencionará su relación con elementos de la puesta en escena. Procedo con el método de análisis del *decoupage*, una selección y corte de secuencias de la película para desglosarlas en planos y analizar con detalle la composición técnica.

### *Cuerpos sincronizados: el devenir doloroso en Suspiria*

Hay dos bailarinas que se disponen a escenificar una danza. Una lo hace voluntariamente, pero la otra es forzada a hacerlo. El escenario es un gran salón rectangular que funge como sala de ensayos para las estudiantes de un famoso instituto de baile para chicas, dirigido por mujeres. El salón se desdobra: hay una sala para las clases que tiene ventanas cubiertas por grandes cortinas grises y grandes espejos que permiten a las bailarinas observar sus propios movimientos. El otro salón está oculto en un sótano; está rodeado en sus cuatro paredes, por espejos: es la sala de audiciones para la academia de baile.

Susie Banion (Dakota Johnson) es una talentosa bailarina de “contemporáneo” que obtiene una beca para estudiar en la famosa academia ubicada en Alemania. Es una novata, pero parece que ha despertado el interés de las maestras, especialmente, el de madame Blanc (Tilda Swinton). Cuando Susie asiste a su primera clase, se ofrece como reemplazo de una bailarina que ha dejado la sesión, haciendo acusaciones sospechosas a madame Blanc acerca de la desaparición de una de sus compañeras. Nadie cree que pueda hacerlo, pero Susie está determinada. Inicia entonces su baile, no sin antes recibir una especie de “energía” que madame Blanc le transmite al tocar sus pies y manos.

Por su parte, Olga (Elena Fokina), la bailarina que acusó a madame Blanc y ahora es vista como traidora, avanza por las escaleras que

le conducen a la salida de la academia, pero su llanto se convierte en maldición: las lágrimas no le permiten abrir los ojos. En un plano simultáneo, una de las maestras (Renné Soutendijk) llora en su cuarto; pareciera que prevé la muerte de Olga, pero en realidad sus lágrimas se manifiestan en Olga; las matronas de la academia son brujas y el llanto es un hechizo, al igual que aquel que madame Blanc ha colocado sobre Susie al tocar sus manos y pies con la meta de vincular su cuerpo con el de Olga.

Olga es guiada por voces ajenas hacia el salón de audiciones. Cuando entra, se da cuenta de su error y comienza a patear la puerta que se ha cerrado detrás de ella, pero no puede salir. Está parada cerca de la entrada. En el salón de ensayos, Susie se dispone a bailar; la música (que proviene de una radio, por tanto, se halla dentro de la escena) comienza a sonar. Es una melodía de piano. En cuanto Susie empieza a doblar su cuerpo, el de Olga hace lo propio. La danza consiste en una serie de movimientos fuertes de brazos, piernas, manos, torso, cuello, cabeza, básicamente, en contorsionar de modo firme y duro todo el cuerpo, arrojando cada extremidad con dureza, pero, al mismo tiempo, creando líneas corporales finas.

La fuerza que transmite Susie es recibida por Olga, cuyo cuerpo se contorsiona a la par que el de Susie, pero contra su voluntad. Cada que Susie dobla un brazo, el de Olga se quiebra; cada que contorsiona su cuerpo en 380 grados, también el de la víctima. El cuerpo de Olga se va desintegrando, fracturándose, desgarrándose la piel, rompiendo su quijada, sangrando de los orificios y llenándose de abyección, al grado que se orina por el dolor. Susie no es consciente de que, con cada movimiento brusco, mata lentamente a su compañera. Cuando termina el baile, el aquelarre acude al salón de audiciones para recoger el montón de carne que es Olga (aún viva). Clavan hoces en su carne y la levantan.

Esta escena de *Suspiria: el Maligno* (*Suspiria*, Luca Guadagnino, Italia/Alemania/Estados Unidos, 2018)<sup>4</sup> nunca se me ha olvidado.

<sup>4</sup> Se trata de un *remake* de la película homónima de 1977 dirigida por el italiano Dario Argento.

Mis reacciones son de horror y asco cada vez que la veo: mi estómago se inflama y luego se contrae con cada fractura que observa en el cuerpo de la víctima. Siento una especie de ardor que recorre la boca del estómago hacia la garganta (parecieran mariposas en el estómago) y siento como mi rostro frunce el ceño y abre la boca en señal de desaprobación cada que el cuerpo se tuerce. Esto es reforzado con los sonidos de las fracturas del cuerpo, los gritos de Olga y el llanto, producto del dolor. El cuerpo de Olga se reduce a un montón de carne y yo, como espectador, siento el ataque. ¿Cómo es que el cine logra que yo experimente estas sensaciones?

Dicen Bordwell y Thompson que la puesta en escena es, en el fondo, una noción teatral porque el cineasta escenifica un acontecimiento para filmarlo, no obstante, un estudio del arte del cine no puede quedarse en esa dimensión, es decir, dar cuenta únicamente de aquello que se coloca frente a la cámara. Así pues, considero que una descripción de lo que esta escena de *Suspiria* me hizo sentir debe ir acompañada de un análisis técnico, pues esa mediación técnica hace posible que el cine sea un acontecimiento sensible.

En el caso del montaje y el sonido, son principios de articulación del cine que derivan en procesos aún más específicos: el montaje incluye un análisis de la composición de los planos, perspectiva y profundidad, elementos que estimulan la mirada. Además, para sentir el ataque, es importante el ritmo (duración de los planos) y, finalmente, el sonido, ya sea que provenga de dentro o fuera de la escena y magnifique las acciones de los cuerpos (como es el caso de las fracturas de Olga) e intensifique la espera de las acciones (en el caso de la música).

Considero que el montaje es un principio ontológico de organización de la imagen en movimiento. No quiero decir con esto que el montaje sea una cualidad original del cine como medio visual, pero sí se ha convertido en una técnica esencial del cine de ficción, incluso antes de que existiera el movimiento de cámaras; los planos fijos que reproducían la perspectiva teatral y capturaban escenas o planos completos se unían unas a otras en este proceso que bien puede darse en la propia producción (montaje de cámara) aunque

es usual que ocurra luego de filmar. Para los analistas, es frecuente el trabajo de análisis del montaje tal como aparece en la pantalla para los espectadores.

El corte es el modo más común de unión entre dos fotogramas y éstos son percibidos como cambios instantáneos, pero, presentan segmentos diferentes de tiempo, espacio y material gráfico. Éstas no son decisiones espontáneas y por ello es importante decir que incluso en la posproducción este trabajo es posible porque ha sido proyectado con anterioridad en materiales como *storyboards* y guiones del filme. El guion ya indica el tipo de plano requerido por el cineasta y el director de fotografía, cuya intención es detallar esos elementos temporales, espaciales y los objetos dispuestos ante la cámara, que deben ser registrados por los bordes del plano, es decir, el encuadre.

En *Suspiria*, propongo que el montaje organiza una experiencia sensorial en que los cortes ofrecen indicios de cómo sentir el dolor corporal y la descomposición del cuerpo en carne, siendo la diversidad de encuadres cercanos los que “cortan” el cuerpo en pedazos, relacionando partes del cuerpo con otras. El corte, al menos en *Suspiria*, es directo y rítmico; cada plano señala las diferentes fracturas del cuerpo de Olga y muestra su proceso de abyección, es decir, los fluidos que emanan de ella al experimentar su descomposición violenta. Estas formas de montaje, a su vez, son las que codifican nuestras reacciones corporales, de modo que este evento pueda ser “sentido” como uno cercano al dolor.

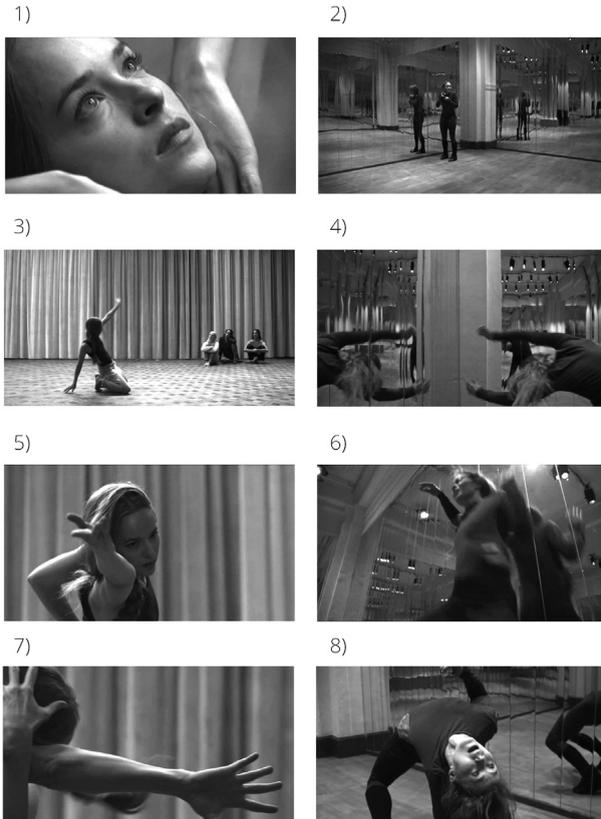
Estos cortes, acompañados de sonidos “diegéticos” (proviene del cuerpo, aunque se añaden en la banda sonora) refuerzan la violencia que se ejerce en los cuerpos. Estos elementos crean la experiencia sensible, por ende, logran la “empatía somática”<sup>5</sup> del espectador con las víctimas; los sentires de quienes miramos devie-

<sup>5</sup> El término es de Xavier Aldana Reyes, quien en *Horror Film and Affect* indaga cómo las películas les hacen cosas a los espectadores, como, por ejemplo, el sentirse amenazados o experimentar en carne propia las heridas del cuerpo. Para él, las películas de terror modernas son máquinas afectivas que exaltan, cautivan, manufacturan y articulan *experiencias vividas*. Le llama a este proceso *horror sensorium* y el fenómeno de la empatía somática es la sensación que experimentamos al unísono con los personajes (Aldana, 2016: 8-12).

nen entonces en horror, asco, repulsión. Las películas de terror que utilizan imágenes violentas no recargan sus estrategias en la anticipación angustiosa o el susto repentino (no quiero decir que no las utilicen, pero no son su principal intención); en cambio, privilegian la violencia gráfica, por ello es que la construcción del miedo no es su fuerte, sino el horror y la repulsión, es decir, me siento horrorizado principalmente por la violencia ejercida sobre el cuerpo, no por la aparición de un monstruo.

A continuación, trabajo con una secuencia de 20 fotogramas extraídos de dos secuencias con duración de 4 minutos, 10 segundos. Presento los primeros ocho (figura 2): inicio en el primer plano de Susie Bannion, aunque con anterioridad hubo otros que han establecido los espacios donde ella muestra su baile (salón de ensayos) y aquel donde Olga experimenta la violencia sobre su cuerpo (sala de audiciones). El *close up* de Susie, con ella mirando hacia arriba y colocando sus manos sobre su mentón, constituye el inicio del baile y también, de la secuencia coordinada entre ella y Olga, donde ambas están conectadas por el baile, la música y el hechizo de madame Blanc. En términos de “composición” de encuadres, esta secuencia exhibe planos generales de ambos salones, centrando a ambas bailarinas en cada salón y de ahí ambas se desplazan por todo el lugar.

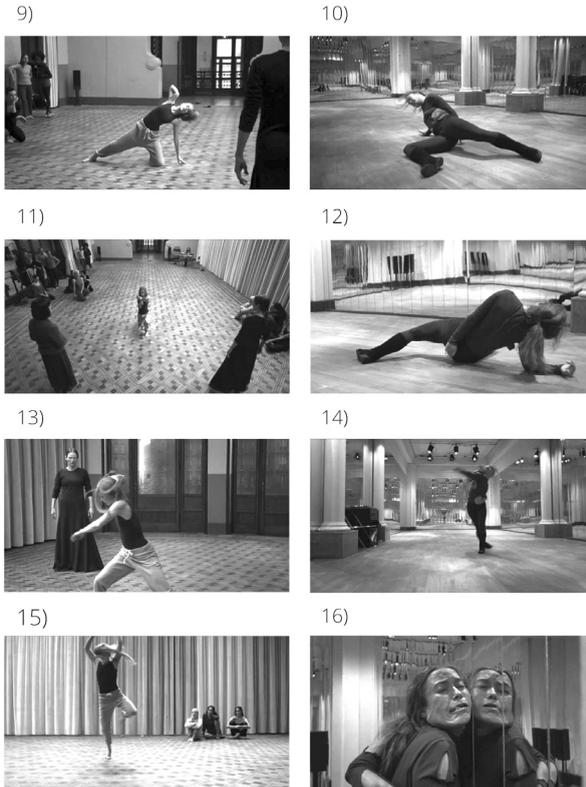
La cámara no se mueve con ella, en cambio, filma las diferentes posiciones que asumen, registrando planos detalles de sus cuerpos: una mano, la cadera, la cabeza, las piernas y, en menor grado, sus rostros, específicamente el de Olga, en quien observamos el sufrimiento. Este montaje es rítmico; la longitud temporal de cada plano oscila entre uno y ocho segundos. Los cortes son rápidos, específicamente aquellos que vinculan una contorsión corporal de Susie con el movimiento abrupto de Olga; los planos que duran entre cinco y ocho segundos son más largos de manera deliberada, es decir, muestran la descomposición de Olga al detenerse, por ejemplo, en el estómago, los fluidos de su boca o su quijada desintegrándose. No obstante, esa longitud se percibe igual de rápido que los cortes “segundo a segundo”.

*Figura 2*

La técnica de “corte” es esencial porque no sólo indica cambio de un escenario a otro, también señala un desgarramiento corporal: ambos cuerpos se contorsionan, así que se exhiben sus capacidades, pero sólo una se desintegra físicamente, mientras que la otra se desdobra artísticamente. La secuencia nos muestra lo que un cuerpo es capaz de hacer y eso aplica también para las imágenes que están ensambladas como un cuerpo que afecta al espectador. Los primeros dos planos sitúan a ambas bailarinas; el plano dos es el cuerpo completo de Olga, hay necesidad de observarle porque en el tercer plano, Susie baja hasta el piso y estira sus brazos con fuerza; cuando avienta el brazo hacia arriba, sucede el primer corte.

En ese primer corte, el montaje se traslada al plano B (siendo muy rigurosos, los planos de Susie son una serie de planos A y los de Olga, planos B). En este momento, observo a Olga moverse del lugar en donde se situaba en el plano 2. Este cambio abrupto se percibe, desde luego, con el movimiento; cuando Susie alza el brazo, como si empujara algo hacia el aire, Olga recibe el impulso, “algo” la avienta. En el plano 5, Susie levanta la cadera y se mueve en dirección opuesta hacia donde está en el plano 3; avienta el brazo hacia adelante y deja su mano abierta. Esta mano es el indicio para realizar otro corte; cuando la vemos de frente, con la mano estirada, de inmediato se encadena un plano de Olga donde la vemos caer de espaldas al espejo.

*Figura 3*



Un corte más rápido nos conduce al plano 7, en el que Susie flexiona su cuello hacia abajo y dentro de sus brazos al tiempo que los contorsiona. El plano 8 exhibe el primer doblez de Olga. Coloco la siguiente secuencia en la figura 3. Los fotogramas ilustran la coordinación entre la danza de Susie y la tortura de Olga. La danza consiste en una serie de contorsiones bruscas en las que cada movimiento implica trazar líneas corporales con fuerza, cada plano A, que corresponde a las imágenes de Susie, es un movimiento “dancístico” que culmina con el trazo “violento” de una línea corporal que corta el aire. Si lo pienso en términos de composición, esto no es gratuito, pues cada paso de la coreografía permite a la cámara documentar un movimiento corporal que se corresponde con Olga.

Los planos 9 y 10 ofrecen una vista de la relación que se teje entre ambas bailarinas. Susie coloca una rodilla y su mano en el piso, mientras estira la pierna derecha y dobla el brazo hacia su cuello, al tiempo que lo estira para dejar ver su expresión en el rostro. El corte nos dirige hacia Olga, quien imita a Susie, pero recargando la parte derecha del cuerpo sobre el piso al tiempo que el resto de sus extremidades comienzan a doblarse. La dimensión de los planos en cuanto a longitud temporal (cada uno dura dos segundos) y encuadre es la misma; colocados uno frente al otro, pareciera que ambas se miran.

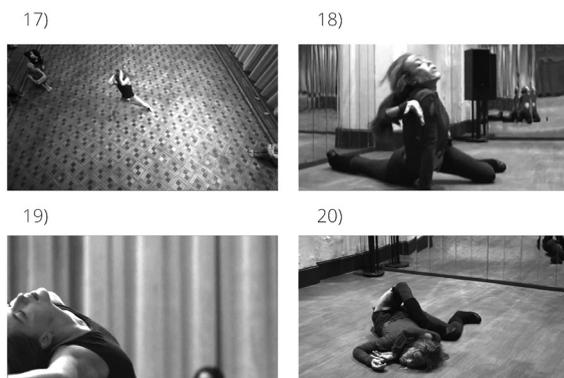
Es muy bonito, aunque cuando se vive de modo encarnado, no lo es tanto. No pienso en la belleza sino en el dolor. En el plano 11, Susie se levanta del piso y coloca la rodilla derecha en una nueva posición al tiempo que lleva sus brazos al frente y coloca las muñecas una arriba de la otra. Tras esto, las gira en 180 grados y se escucha el sonido de una fractura que coincide con el corte inmediato hacia la sala de audiciones, donde Olga da una vuelta de 180 grados en el aire, producto de la fragmentación corporal de Susie.

Desde este punto (específicamente el plano 13) los cortes comienzan a ser de menor duración; la danza comienza a acelerarse, por ende, Susie marca pasos más complicados que implican saltar en el aire y caer con fuerza sobre el piso, dibujando líneas con los brazos. Esta consecución de pasos coreográficos hace que Olga se desplace con mayor violencia en el espacio, mientras sus extremidades

se fracturan y los fluidos corporales le abandonan; emana saliva de su boca, casi es espuma, se orina, su estómago se inflama como si una mano la desgarrara desde dentro. El plano 15 nos muestra a Susie girando sobre su propio eje, con los brazos hacia arriba para luego, dejarse caer sobre el piso.

Ese giro deriva en la fractura total de los brazos de Olga. El plano 16 nos la muestra con los brazos hacia atrás y su quijada desbaratándose; tal plano dura seis segundos, con la intención de apreciar cómo Olga experimenta la ruptura de su quijada. Sobra decir que todo este tiempo, hemos escuchado su doloroso llanto; Susie, desde luego, no es consciente de esto ni yo como espectador soy consciente de los cortes que el montaje está articulando. Tal vez esa es la magia del cine y la razón por la que Cárdenas (citado al inicio de este inciso) menciona que la técnica parece neutral y por debajo de la realización, es decir, uno no es consciente de sus articulaciones, sólo las experimenta. La figura 4 exhibe el resto de los planos.

*Figura 4*



En la secuencia hay detalles que son percibidos por mi ojo, pero son casi imposibles de captar en una división de fotogramas. La secuencia no está compuesta de 20 imágenes, muestro las que ilustran una correspondencia entre cortes y movimientos corporales. En su mayoría, observo planos medios, generales (de cuerpo completo) y

planos detalle. Son una radiografía corporal; la cámara registra el performance, pero la ilusión de movimiento es generada por el encañamiento de los fotogramas. El plano 20 es el final de la secuencia: Olga yace en el piso, desdoblada, como una bola de carne verdosa. Y aún vive. El objetivo de las brujas no fue el de matarla, sino torturarla. Esa idea me parece espeluznante.

Debo decir que considero a este análisis como uno de carácter formalista, lo cual no sería raro si consideramos que Massumi (2011a) explica que, en el arte, considerar cada materia de la expresión como un bloque de afecto que forma parte de un ensamblaje se considera un *neoformalismo* que nos ayuda a analizar los trazos de fuerzas y descomponer los elementos afectivos. Podemos criticar eso en tanto que lo realizado hasta este punto es totalmente formalista, pero quizá las reflexiones no deben situarse tanto en el camino del método analítico, sino en nuestra búsqueda. Algunos analistas buscan símbolos, significados, representaciones; yo busco sensaciones, afectos.

Recuerdo entonces que Massumi nos habla de las experiencias encarnadas como un proceso de *pensar-sentir* que se concreta en la realización del filme, pero también en la actividad de ver la película. La encarnación, la que me hace sentir, es posible en el arte porque como he afirmado en repetidas ocasiones, hay una mediación técnica que elabora las afecciones que son autónomas cuando están en el orden corporal, pero no se encuentran desligadas de la mente, pues es allí hacia donde se dirige su progresión semántica.

Ese proceso es el que, de acuerdo con Massumi, nos hace formar *conceptos*. Me sucede constantemente que cuando veo películas de terror, no sólo la que analizo aquí sino en toda mi trayectoria como fanático y estudioso de este género, cualifico las películas según su intención emocional: “es aterradora”, “me da miedo”, “es horrorosa”, “el monstruo es horrible”, “sentí feo al ver estas imágenes”, etcétera. Vaya, recientemente utilicé la palabra “espeluznante”. Pasa que, al final, el lenguaje es la salida para la descripción de mi sentir. Es la cualificación de la que nos habla Brian Massumi (2011a).

Estos conceptos (como arreglos sociolingüísticos) que designan al conjunto de percepciones y sensaciones, que sobreviven en

aquellos quienes los experimentamos, persisten también en la forma de imágenes, en la forma del arte, en suma, en comunicación visual (Massumi, 2011a: 39-50). Al igual que en las atmósferas que se construyen en la puesta en escena, este ataque directo al cuerpo también es háptico porque nos hace ser parte de un mundo posible elaborado con la composición cinematográfica. La imagen *se siente* como tal o cual cosa. Emocionar al espectador es hacerlo sentirse parte de la imagen, de ese mundo posible.

Finalmente, un análisis del montaje también es pertinente porque se corresponde mucho con las técnicas que Massumi prepondera en el estudio de la comunicación visual, es decir, el encuadre, la línea, el punto de fuga, profundidad de campo y la sensación de movimiento. Según él, estos elementos ensamblan lo háptico; el cine se puede tocar gracias a esto, pero su orden es composicional (él dice que el mundo real aspira al orden de composición del arte, pero estamos lejos de eso). Empíricamente, la imagen tiene sus estrategias para colocarnos en su mundo y hacernos experimentar ese acontecimiento.

Las reacciones corporales que la técnica codifica son aprehendidas por nuestro cuerpo; sostengo que, en el cine de terror, particularmente en aquel que muestra secuencias violentas como las que recién describí, las afecciones corporales se vuelven autónomas, es decir, son parte de un registro que nuestro cuerpo, en calidad de espectador, ha habituado gracias a ciertos patrones de repetición que se presentan en la experiencia de ver películas con imágenes y sonidos similares.

Lo anterior quiere decir que estrategias estéticas como el corte condicionan al cuerpo porque se sincroniza con la acción violenta: en el caso de *Suspiria*, un movimiento corporal de la bailarina coincide con un corte que traslada un plano a otro, pero bien podría tratarse de un asesino asestando un hachazo en su víctima, para lo cual el sonido del arma y el corte que va de la acción de asestar el golpe a clavar el hacha en el cuerpo están vinculados por un corte. La sucesión de estos planos varía en temporalidad, pero la afección es la misma, el sobresalto del cuerpo, un temblor en la pierna o en la parte del cuerpo donde el personaje recibió el golpe.

Por supuesto, la propia imagen del cuerpo degradado, sangrado, torturado, lleno de fluidos, mugroso y humillado, provoca reacciones de asco y horror; en este sentido, otros elementos materiales como la puesta en escena para generar atmósferas, el maquillaje y la utilería son parte esencial para la evocación de tales reacciones, por tanto, queda pendiente, desde mi perspectiva, integrar un análisis de lo que la dirección de arte puede hacer para contribuir a generar afectos en el espectador. De igual manera, quizá será pertinente el análisis de un corpus extenso para estudiar las afecciones corporales de otras películas que generan habituaciones.

De igual importancia es considerar el problema de cómo la técnica ha configurado los afectos del cine en relación con la evolución del propio lenguaje cinematográfico y sus sistemas formales y estilísticos. Es notorio que, en el análisis que aquí presento, el montaje y el sonido juegan un papel fundamental en la inducción de reacciones corporales y ello quizá se vincula con la forma en que las audiencias actuales estamos percibiendo el cine, es decir, con mayor velocidad en los cortes, transiciones de corta duración que acumulan planos sobre otros para estimular más la mirada, así como la saturación, en determinados casos, de sonido y elementos visuales como la luz, los colores o el uso de filtros.

Relacionado con lo anterior, el cine actual utiliza pantallas verdes para recrear mundos posibles, pero ¿cómo es que esa falta de elementos “orgánicos” afecta al espectador? En este sentido, los cambios históricos en la representación y la codificación no son irrelevantes para la experiencia corporal; recordemos que el cine silente sólo necesitó de imágenes para movilizar al espectador (es harto conocida la anécdota del público que huyó de la sala ante “La llegada del tren”, una vista cinematográfica presentada por los hermanos Lumière en 1895). De igual forma, el ritmo en el cine clásico, o la duración de planos en el fenómeno del cine contemplativo o experimental, codifica de manera diferente la corporeidad de los espectadores. Así pues, una variable temporal nos invita a plantear problemas acerca de la posible universalidad (o no) de los afectos a la luz de los cambios en la técnica del cine.

Finalmente, considero que lo más destacable en esta discusión es que las afecciones corporales cuando vemos una película son, a la

manera de Massumi, preconscientes. A pesar de estar codificadas, son autónomas, por tanto, aunque el espectador las experimenta continuamente, son parte de una experiencia registrada en su cuerpo, de la cual hará diferentes actualizaciones lingüísticas dependiendo de la intensidad de estrategias estéticas que se utilicen en la película. Ya se ha estudiado que los espectadores poseemos expectativas, pero se ha hecho en el terreno de la narratividad, o sea, en el ámbito del discurso. Lo que presento aquí es una manera de poder entender cómo se pueden codificar experiencias que, a pesar de la repetición, están fuera de la actividad simbólica.

## Conclusiones

Dice Spinoza que no hay afectos de los que no podamos hacernos ideas. Así pues, cada vez que vemos una película, parece inevitable etiquetar la experiencia con algún concepto. Tenemos, como espectadores, cierto conocimiento de las películas que deseamos ver, o que estamos acostumbrados a ver, por ende, esperamos que nos brinden ciertas experiencias, quizá hasta se vuelve rutinario esperar el mismo esquema narrativo, a pesar de querer “cosas nuevas”. La novedad, considero, está en la experiencia con el cuerpo.

Aunque los creadores de una película, o de cualquier forma de arte en general, tienen intenciones de transmitir sensaciones, de crear emociones, y utilizan estrategias diversas para ello, la experiencia no deja de ser subjetiva, sobre todo cuando nos hagamos de un significado alrededor de ella. Pero el cuerpo, aunque puede condicionarse de muchas formas en diferentes ámbitos, en el cine, siempre siente y, aunque haya aprehendido ciertas codificaciones impuestas por las películas, experimenta de manera preconsciente. Eso hace que tengamos experiencias gozosas.

Un último aspecto acerca del afecto que cabe considerar es su “cualidad” contracultural, paradójica. En el caso de las imágenes, podría haber aspectos repulsivos o quizá podrían representarse actos socialmente reprobables que llamen nuestra atención. Massumi es-

tudió un experimento con niños (conducido por una investigadora alemana de nombre Hertha Sturm), a quienes se les mostró un cortometraje que incluía a un muñeco de nieve derritiéndose en la soledad de un tejado, para luego ser trasladado a una montaña helada donde evitará “su muerte”, pero vivirá solo. Se le mostraron al grupo de niños tres versiones: una *muda*, que era la versión original; una *factual*, que incluía una voz narrando los hechos, y una *emocional*, la cual añadía intertítulos que acentuaban el tono emocional de cada giro de la trama.

En el experimento se midieron reacciones corporales. La versión del cortometraje más recordada fue la emocional, donde se descubrió que los espectadores se *excitaban* más con las escenas tristes, las encontraban más agradables: entre más tristes, mejor. La versión factual fue menos recordada luego de la exhibición, pero de ella se obtuvieron reacciones físicas contradictorias. Por ejemplo, el corazón de los niños latía más rápido, su respiración se hacía más profunda y la piel se *endurecía*.

A lo anterior, Massumi lo denomina *respuesta autónoma*, con lo cual concluyó que, en la recepción de la imagen, existe una *primacía de lo afectivo*. Aquellas escenas tristes brindaban más goce a los espectadores; la primera manifestación de ese goce se encuentra en el cuerpo, que sí recibe información en un proceso que él denomina *función cognitiva corporal*, con lo cual defiende que la cognición no se encuentra únicamente en la mente, sino también en el cuerpo.

En el sistema de la intensidad, Massumi encuentra un cruce de *redes semánticas* o, de forma más atinada, una *encrucijada semántica* que se manifiesta en la recepción de los afectos por el cuerpo; ahí, en esa encrucijada, la tristeza es placentera o, en el caso del cine de terror, el miedo es gozo. Por esa razón, entiendo al estudio del filósofo como contracultural, puesto que, en la recepción de las imágenes, lo que nos da gozo es, paradójicamente, algo de lo que deberíamos ir en contra. Cuando se quiere *significar*, lo hace desde la paradoja. Cuando se le otorga forma y contenido al afecto, se entra en el orden simbólico, o bien en el nivel semiótico semántico.

Queda pendiente estudiar a fondo lo que podríamos denominar como *semiosis paradójica*, el proceso en el que estamos leyendo un signo, pero no lo vinculamos aún con sus significados. En cambio, conectamos con sensaciones y experiencias reprobables, pero que en un primer nivel disfrutamos. Esa paradoja, siguiendo a Massumi, se vive en *lo virtual*, en donde “lo que normalmente es opuesto, coexiste, se junta, y conecta; donde lo que no puede ser experimentado sólo puede sentirse, aunque de manera reducida” (Massumi, 1995: 91).<sup>6</sup> Cuando entremos en lo actual, que es el significado, sabremos lo que es contracultural. Es así como podremos explicar no sólo las experiencias corporales, sino también porque el cine de terror nos resulta, a algunos, una fuente de goce.

## Referencias

- Aldana Reyes, X. (2016), *Horror Film and Affect. Towards a Corporeal Model of Viewership*, Routledge, Londres.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2015), *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós, Barcelona.
- Cadena, C. (2021), *Diseño de producción, dirección de arte y escenografía cinematográfica*, Bad Bad Architecture, Ciudad de México.
- Cannon, W. B. (1914), “The Emergency Function of the Adrenal Medulla in Pain and the Major Emotions”, *American Journal of Physiology*, vol. 33, pp. 356-372.

<sup>6</sup> Lo actual y lo virtual son términos que Massumi recupera de Gilles Deleuze, quien los utiliza en sus trabajos acerca del cine (*La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*). De modo particular, las desarrolla en el segundo volumen del tiempo, pues explica el régimen cristalino del cine, donde a través de imágenes que “viajan”, por así decirlo, en líneas temporales discontinuas, el ser puede vivir en el escenario virtual que ya pasó, podría llegar a ser o simplemente existe en la mente. Incluso cuando Massumi explica que el sujeto frente a un evento se posiciona en líneas de acción y reacción socialmente reconocidas, dice que con el afecto se pueden crear *hoyos* en el tiempo que son como una arruga en la progresión lineal; hacen un corte temporal. En nuestra apreciación, Massumi claramente se refiere al esquema *sensorio-motor* que Deleuze describe en *La imagen movimiento*, así como a las etapas de la *imagen-cristal* que explica en *La imagen tiempo* (puntas del presente, capas del pasado y potencias del futuro).

- Cárdenas, J. D. (2019), “Técnica cinematográfica: una economía moderna del tiempo, el cuerpo y el alma”, *Palabra Clave*, vol. 22, núm. 2, abril, pp. 1-32. Corporación Universitaria Unitec, Colombia.
- Cardero, A. (1994), *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM/FES Acatlán, México.
- Clough, P. T. (2008), “The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies”, *Theory Culture Society*, vol. 25, núm. 1, pp. 1-22.
- Deleuze, G. (1996), *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona.
- Gregg, M. y Seigworth, G. (eds.) (2010), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham.
- Hanich, J. (2010), *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, Routledge, Londres.
- Hitchcock, A. (2016), *Hitchcock por Hitchcock. Escritos y Entrevistas I [1949]*, editado por Sidney Gottlieb, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Marina, J. A. y López Penas, M. (2013), *Diccionario de los sentimientos*, 5a ed., Anagrama, México.
- Martin, M. (2008), *El lenguaje del cine [1955]*, 2a ed., Gedisa, México.
- Martínez, J. y Serra, J. (2000), *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Massumi, B. (1995), “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, núm. 31: The Politics of Systems and Environments, Part II, pp. 83-109.
- Massumi, B. (2003), *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham.
- Massumi, B. (2011a), *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, The MIT Press, Massachusetts.
- Massumi, B. (2011b), “Palabras clave para el afecto”, *Exit Book*, núm. 15, pp. 22-30, España.
- Peirce, C. S. (2012), *Obra filosófica reunida. Volumen II (1893-1913)*, editado por Nathan Houser y Christian Kloesel, Fondo de Cultura Económica, México.
- Plantinga, C. (2009), *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press, Oakland.

- Powell, A. (2005), *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- Referencias IMDb. *Suspiria*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt1034415/>].
- Saussure, F. (2016 [1916]), *Curso de lingüística general*, 5a ed., Fontamara, México.
- Spinoza, B. (2017), *Ética demostrada según el orden geométrico* [1677], 3a ed., Alianza Editorial, Madrid.
- Zinoman, J. (2011), *Sesión sangrienta. Cómo un excéntrico puñado de cineastas 'outsiders' nos provocaron pesadillas, conquistaron Hollywood e inventaron el terror moderno*, T&B Editores, Madrid.

Fecha de recepción: 30/04/24  
Fecha de aceptación: 19/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/20246239-73



# Parásitos: arquitectura y destrezas de la fantasía en el capitalismo contemporáneo

*Génesis Fuentes-Marcos\**

*Édgar Miguel Juárez-Salazar\*\**

## *Resumen*

El artículo propone un análisis discursivo, desde la perspectiva lacaniana, de la película surcoreana *Parásitos*. Revisando las condiciones de encuadre del filme, el texto explica y realiza una reelaboración de los contenidos fílmicos para analizar la precariedad y la problemática vida de los sujetos en medio del capitalismo de ficción. Partiendo de la arquitectura de la película, en su sentido de organización de los modos de habitar, planteamos la dinámica del modo repetitivo e idealista de subsistencia bajo la moralidad y el encauzamiento de los placeres por parte de la ideología burguesa en el capitalismo contemporáneo. En este sentido, el texto busca mostrar cómo la lógica del capitalismo actual intenta imponer una meritocracia *sui generis* en donde sólo importa ascender, aunque esto implique el inquebrantable sometimiento a la moral liberal e ideológica de la burguesía.

*Palabras clave:* capitalismo, fantasía, meritocracia, moralidad, trabajo.

\* Egresada de la Licenciatura en Psicología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [gen13fma@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0001-9883-3072].

\*\* Profesor-investigador visitante del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo electrónico: [edgar.jusan@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-6412-561X].

*Abstract*

This paper offers a discursive analysis from a Lacanian perspective, of the South Korean film *Parasite*. Starting from reviewing the framing conditions of the film, this paper explains and performs a reworking of the film contents to analyze the precariousness and problematic life of the subjects amid fictional capitalism. Starting from the film's architecture, in its implication of inhabiting, we propose the dynamics of a repetitive and idealistic mode of subsistence under the morality and channeling of pleasures by bourgeois ideology in current capitalism. In this logic, the text attempts to show how the logic of contemporary capitalism tries to impose a *sui generis* meritocracy where the only important thing is to ascend, even if this implies the unwavering submission to the liberal and ideological morality of the bourgeoisie.

*Keywords:* capitalism, fantasy, meritocracy, morality, labor.

*El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.*

Luis Cernuda

## Introducción a la trama del filme y los alcances analíticos

La historia de la película *Parásitos* se centra principalmente en los integrantes de la familia Kim, quienes logran infiltrarse astutamente —uno a uno— como empleados de servicio de la holgada y burguesa familia Park. Ki-woo, el hijo mayor de los Kim, es el primero en *penetrar* en la intimidad de esta familia, obteniendo un empleo como profesor de inglés recomendado de un conocido suyo, Min. Una vez asegurada esa función, Ki-woo a su vez *recomienda* a Ki-jung, su hermana, como *arteterapeuta* del hijo menor de los Park, Da-song. Ki-jung a su vez *sugiere* a Ki-taek como nuevo chofer para la familia, quien también *propone* últimamente la agencia en la que virtualmente trabaja Chung-sook, la matriarca de los Kim. En superficie, todo parece normal: es una familia de clase baja ganándose sus posicio-

nes laborales. En última instancia es una familia con la necesidad de conseguir un trabajo bien remunerado, como muchas otras familias coreanas (y del mundo) en un sistema con pocas posibilidades de movilidad y ascenso en la escala social.

La astucia de los Kim consiste principalmente en fingir y potenciar la ficción que sostiene su entrada y posterior trabajo como empleados de la familia Park. Desde este punto, las maniobras y tretas escalan a un nivel superior, pues los hermanos logran, además, asegurar un par de empleos más para sus padres. Desde esta singular estrategia, la primera cuestión que emerge es: ¿cuál es el límite moral para obtener la entrada a este mundo laboral aburguesado? Para ellos (y últimamente para nosotros como espectadores cómplices), es dispuesta una moral particular cuyo fin último es sobrevivir y adentrarse en la comodidad de los burgueses Park como trabajadores. Las maniobras suben de nivel al mismo tiempo que nosotros trepamos como espectadores, escalón por escalón, en las entrañas de la casa de los Park. La metáfora del subir y bajar de niveles es elemental en la trama y respalda uno de los ejes fundamentales de nuestro análisis, pues allí se concentra la disposición metonímica por la cual el sujeto, en el filme, es enunciado.

Desde el nombre de la película es establecida la complejidad de discernir el alcance de sus protagonistas. *Parásitos* es un filme que explora el mito de la movilidad social y las desigualdades estructurales por medio de múltiples recursos visuales y narrativos, lo que permite explorar esta perspectiva de explotación citadina desde el título mismo.

El título original en coreano de *Parásitos* es *Gisaengchung* [기생충], que puede descomponerse en “Gisaeng” [기생] y “Chung” [충]. Hay dos tipos de Gisaeng, el de la película viene de los kanjis 寄生 [kisei], que se refiere a un ser parasitario, es decir, tal cual a los organismos que dependen de otro para sobrevivir dañando usualmente al huésped del que se alimentan, o para referirse a seres humanos que dependen de otros para subsistir. El otro 기생 (misma escritura, pero diferente significado) viene de los kanjis 妓生 [koshō] nombre que le dieron los japoneses durante la ocupación de Corea del Sur

a las cortesanas. El 충 [chung] tiene también diferentes connotaciones de acuerdo con el kanji del que se desprende, en su uso cotidiano del coreano actual es “insecto”. Aunado a esto, en la época de la conquista japonesa, se refería como “insecto” a todo aquel súbdito del reino que se consideraba inferior o incluso a traidores o enemigos del reino. Si bien es fácil apegarse a la idea de que al decir “parásito” se piensa en la condición de los personajes como individuos dependientes, cabría preguntarse si este mismo juego de palabras no pretende en realidad hacernos pensar en el sistema mismo: ¿quién *parasita* la mano de obra de los trabajadores o quién intercambia su trabajo de forma taimada?

Pareciera que, a partir de todo lo anterior, hay una expansión de la percepción del espectador de modo que puede preguntarse: ¿quién es el parásito? Si bien esta pregunta busca anidarse en la interpretación del público, Bong Joon-ho, director y escritor del filme, señaló lo siguiente: “Parece muy obvio que Parásito se refiere a la familia pobre [...] pero si lo miras de otra manera, puedes decir que la familia rica, también son parásitos en términos de mano de obra. Ni siquiera pueden lavar los platos, no pueden conducir solos, por lo cual terminan ‘succionando’ a los pobres. Entonces ambos son parásitos” (Bong, 2019a). La pregunta detonante, en este sentido, parece inefable: ¿quién parasita a quién? Y pareciese que, en el filme, la interpelación encuadra igualmente en la cercanía e interdependencia problemática entre ambos polos del antagonismo político de clases.

En *Parásitos* emerge una crítica a la ideología de la burguesía de nuestros días y, en consecuencia, consideramos que resulta un objeto de estudio fundamental para comprender las dimensiones, ejes y alcances de la meritocracia, el ascenso y la identificación con las ideas y las formas de consumo y rentabilidad de esta época. En medio de las luchas entre explotados y explotadores, disimuladas por problemáticas sociales ciertamente liminales, el presente análisis de *Parásitos* intenta recordar y recuperar la dialéctica entre quien explota y quien es explotado y las nuevas modalidades de accionar del sujeto en el mundo laboral.

## Notas sobre el método, la intención y el análisis del filme

Para comenzar el trabajo y con el propósito de delimitar las pericias metodológicas de nuestro análisis del filme *Parásitos*, queremos describir el proceso de articulación del dispositivo de análisis discursivo que realizaremos. Desde nuestra perspectiva, una película –y el cine en general– es un discurso, un encuentro sistemático, valorizado y nebuloso de sentidos y transacciones lingüísticas. En paralelo, un largometraje es igualmente una maniobra de dirección e inconsistencia interpretativa que refleja una relación entre el guion, la imagen y la tensión sujeto-objeto interconectados en un encuadre temporal. La imagen, el guion y sus elementos colindantes, como la música, coinciden en una “multiplicidad de planos” para producir una “densidad específica” que a su vez da lugar a la “profundidad de la textura de la película” (Žižek, 2018: 93). Es así como en el filme quedan condensadas diversas vicisitudes y trayectorias de la mirada. Entendemos, en este punto, que las relaciones entre los elementos del filme quedan demarcadas en la encrucijada de una pulsión escópica que articula y representa realidades estéticas, sociales y políticas que son “extraídas de los comportamientos reales que circulan en un medio determinado, de las pasiones, sentimientos y emociones que los hombres reales experimentan en ese medio” (Deleuze, 1983: 181).

En consecuencia, podríamos decir con Žižek (2006), que en medio y a través de las imágenes de la película nos encontramos con “la mirada del sujeto” que está “inscripta desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de su ‘punto ciego’, el cual está ‘en el objeto más que el propio objeto’” (2006: 26). Con ello, contemplamos un primer nivel analítico-interpretativo sobre el *impasse* productivo del espacio visual en una película, es decir, aquello que en la mirada provoca un punto de articulación y de fuga de sentido mediante el cual acontece una resolución diferencial de aquello que es mirado, circunscrito y reproducido gracias a los objetos. La imagen produce, en efecto, una virtualidad en la cual hay un “proceso de sostenimiento perpetuo” de una realidad reflejada ficcionalmente (Bottici, 2014: 119). Es por esto que en un filme circulan las representaciones

hechas de palabras e imágenes y acontecen allí, en el mismo tiempo-espacio, cortes y deslizamientos de los objetos y los sentidos.

Nuestro análisis considera que, en medio de la exposición cinematográfica, la imagen y las palabras confluyen en una indeterminación textual, la cual convoca diversas apropiaciones de las ideas y expresa tesis simbólicas manifiestas y latentes. Nos centramos en las “cualidades del habla” y de la imagen en la “estructura” que subyace a las narrativas de las imágenes y el texto (Parker, 2013a: 72). Esta tirantez sugiere, sin lugar a dudas, una “interpretación” que implica cierta “reconstrucción” para reorganizar “sentido” de todo aquello que se expresa en la coyuntura de imágenes y palabras (Parker, 2013b: 53). Esto sólo puede lograrse a partir de elucidar la función esencial y enigmática del significante que se cuele y problematiza los encuadres por su azar y contingencia, allí mismo y entre otras cosas estriba el carácter “innovador” y “subversivo” del análisis lacaniano de discurso que busca encontrar el “valor absoluto” (González Castro, 2014: 53).

En otras palabras, tanto la totalidad como los elementos del filme admiten comprender, en los límites de aleatoriedad significativa, una nueva posibilidad de lectura contingente de lo observado. En efecto, “leer” una película “no es someterla a la operación psicoanalítica” sobre lo que se quiso decir”, de hecho “esa metodología va en contra del cineasta y del psicoanálisis mismo” (Motta, 2013: 18). Por el contrario, trabajar desde el análisis lacaniano de discurso implica resaltar, abrir, cuestionar y reorganizar la asociación de significantes que no necesariamente confluyen en el sentido metafórico sino en su asociación diacrónica, ya que, como observó Lacan, “una película es buena, [...] porque es metonímica” (1956: 148).

De igual manera, consideramos la fotografía en el filme como una “estructura” visual que plantea cierto orden que pareciese inmutable y que, gracias a la interpretación, convoca a producir inestabilidad y desregulación del sentido (Beceyro, 2014: 57). Es así que, en el cine, la imagen sugiere la intertextualidad con un espectro narrativo que hace confluír el impacto visual con la forma de contrastar el mundo ciudadano e inmediato. Desde esto planteamos que el alcance

del filme en su potencia cotidiana y sugestiva insinúa una mitología propia de nuestro tiempo social e histórico en donde “el discurso escrito, pero también la fotografía” y “el cine” pueden “servir de soporte al discurso mítico” (Barthes, 1957: 182).

Con lo anterior, emerge y es aglutinado un mundo que resulta cercano en ciertas determinantes visuales. Desde luego, y en consonancia con Jean Baudrillard, “el cine sólo es poderoso gracias a su mito. Sus relatos, su realismo o su imaginario, su psicología, sus efectos de sentido, todo ello es secundario. Solo el mito es poderoso” (1981: 91). La mitología plantea, desde la imagen, diversas perspectivas. Sin embargo, la más central es que hay una complejidad anclada para asociar la pantalla entre dos (el espectador y el filme). Es así como “el cine complementa a la fotografía con la articulación de diferentes perspectivas temporales. El montaje deviene un dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal” (Steyerl, 2014: 24).

Paralelamente, la estética del mundo cinematográfico confronta nuevas lógicas de las pantallas, con ello acontece una tercera posición: la *terceridad* del mundo virtualizado y ficcionado. Es por esto que consideramos que, tanto en el filme como en su análisis, la forma de convocar al espectador requiere una exploración que considere la intrusión del aquel quien mira y dispone ciertos elementos sublimes que no sólo exhiben una realidad, sino sugieren, según Lacan (1960: 22), “marcas de lo intocable” que hacen de la “pantalla” un “revelador más sensible”. Es por ello que la ficción, la mitología, la cotidianidad y los alcances de los valores simbólicos permiten comprender los alcances del film en un sentido que problematiza al sujeto social e histórico y, en paralelo, permite hacer una crítica de la ideología dominante. El análisis lacaniano de discurso, en consecuencia, intenta abrir sintomáticamente una realidad social y política que pareciera inmutable. Así, el valor de las películas consiste en su condensación mítica seccionable mediante la discursividad y los significantes.

Finalmente, Robert McKee (1997: 306) identifica el texto y el subtexto como componentes esenciales del guion que influyen en la forma en que se desarrolla la historia. *El texto* se refiere a lo que se

comunica directamente a través de diálogos, acciones y eventos visibles, mientras que *el subtexto* se sumerge en capas más profundas de significado, tal como las motivaciones de los personajes, los temas subyacentes y las pasiones implícitas. Por otra parte, un *símbolo* es, desde luego, una imagen u objeto que de alguna manera concentra un significado central y busca, mediante la repetición, generar que el espectador logre significar lo que el director busca retratar (Truby, 2009: 271). Hemos de apoyarnos en estos elementos de la historia que servirán de guía para hacer análisis de los significantes que se encuentran presentes a lo largo del filme; les llamaremos capas tentativas de significación, que son los siguientes: texto, subtexto y símbolos. Estos tres nodos quedarán descritos y problematizados en función de su articulación con las vicisitudes de la sociedad actual dentro de la economía capitalista y los avatares de su armado cultural.

### **El texto central y subterráneo del encuadre filmico de *Parásitos***

Intentando encuadrar la lectura del filme, encontramos dos niveles de interpretación en diversos alcances textuales. En el texto central de la película reside todo aquello que está a nuestro alcance como espectadores, lo que nos permite tomar una postura como lectores externos de una historia que, si bien no es nuestra, se acondiciona y vincula a la realidad mitológica y cotidiana del espectador: es el encuentro directo con una realidad de miseria y desolación que es capturada por las imágenes, las palabras y los sonidos de la película. Como primer acercamiento central, la película retrata de manera específica a una familia muy pobre y, en un segundo momento, a una familia extremadamente rica.

Tenemos, de hecho, múltiples elementos indiscutibles al menos hasta la primera mitad de la trama que hacen referencia a la pobreza y a la marginalidad como lo son lo abigarrado de la casa y el barrio de los Kim, la suciedad de las calles y la velocidad conflictiva del espacio, en contraste con la calma, la pulcritud y la dimensión minimalista de la mansión de los Park. En ambas latitudes, las diferencias

inciden con su frecuencia en la trama y se apropian del material narrativo y visual con honda insistencia.

Del mismo modo, la historia de la familia Kim es truculenta y maniquea. Cada miembro de los Kim está completamente dispuesto a falsificar documentos y orquestar planes maquiavélicos para conseguir un empleo de un nivel social y meritocrático. La historia sigue su curso, atravesando múltiples eventos en escalada hasta llegar a un trágico final: Ki-taek se convierte en protagonista del homicidio del señor Park. No obstante, si fuéramos a contar la historia haciendo enfoque sólo en lo que se percibe *a la luz* del texto, se podría incluso pensar que es una historia de resentimiento social. Pero, como dice un dicho comúnmente usado en Hollywood: “Si la escena trata de lo que trata la escena, estaremos metiendo la pata hasta el fondo” (McKee, 1997: 306).

En un nivel analítico general, la vida de los Kim, en efecto, desvela vicisitudes propias de las exigencias del sistema económico que constriñe a sus sujetos a buscar un crecimiento personal y, consecuentemente a otro nivel, a intentar dirimir sus identificaciones con los placeres y excesos de la clase dominante. Los Kim son el reverso obscuro de la meritocracia, ya que de forma paralela justifican moralmente su inserción en la vida aburguesada de los Park. Tal como lo señala Michael Sandel, “en una sociedad meritocrática, esto significa que los ganadores deben creer que se han ganado el éxito gracias a su propio talento y trabajo duro” (2020: 13). De esta manera, el logro de los Kim es simplemente haber tenido un talento singular para escabullirse en la casa y, asimismo, eso refleja la paradoja moral de no estar a la altura de la integridad burguesa que asume su superioridad.

De modo colateral, a lo largo de la narrativa del filme, vemos a su vez que el subtexto existe para darle profundidad a las escenas y, finalmente, a la obra completa. Aquí se encubre el estado afectivo de los personajes, sus aspiraciones, *lo que se ve, pero no se dice*. Existen entonces múltiples elementos que juegan con la percepción del espectador, que permiten hacer visible lo invisible desde nuestra posición como *el que todo lo ve*. Es entonces en este espacio narrativo donde el comentario sobre el sistema capitalista, sus múltiples alia-

dos y sus efectos en los sujetos emerge a través de variadas características visuales que lo refuerzan e inscriben en la realidad contextual del mundo de quien observa. En primera instancia la arquitectura y el posicionamiento de los personajes (tanto físico como figurado) juegan un papel elemental para permitirnos analizar las dinámicas de clase que se complejizan a medida que se configuran dichas relaciones, además de aportar un carácter multidimensional al discurso crítico que el autor propone.

Conviene recordar que, a lo largo de su obra, el director Bong Joon-ho ha explorado diversos aspectos de la precariedad y la lucha de clases.<sup>1</sup> Sin embargo, en *Parásitos* decide, a partir de un símbolo repetido a lo largo del filme, utilizar la división imaginaria que separa a las clases. En palabras del director:

Pero lo que realmente quieren, y esto es algo que el Sr. Park menciona en la película, es que [dibujan] una línea frente a su mundo sofisticado y no dejan que nadie la cruce. Ellos no están interesados en el mundo exterior; la gente que aborda el metro y probablemente tenga un olor (Bong, 2019b).

Es en esa intimidad de “subjetividad instantánea” que se ve administrada por las exigencias y las dictaduras de un encierro autoinfligido (Sibilia, 2017).

Pero bien, si el filme no trata *solamente* sobre dos familias de diferentes clases sociales y sus intrincaciones, ¿de qué va el subtexto entonces? Contestamos de manera consecuente que el subtexto exhibe, en su forma y en su fondo, la articulación de los dos modos de vida imperantes en las sociedades actuales. Los excesos y la frivolidad que sólo pueden permitirse las clases opulentas se convierten entonces en una exigencia. El subtexto recupera pequeños detalles que hacen de

<sup>1</sup> Desde sus inicios, la filmografía de Bong Joon-ho siempre ha estado impregnada de crítica social, pero ha sido en años recientes que el comentario social y la crítica aguda al capitalismo se ha manifestado con más fuerza en su obra. Particularmente en *Snowpiercer* (2013) y *Okja* (2017) que abordan también una contundente crítica a los excesos del capitalismo y sus efectos en los individuos.

la totalidad un problema de orden material diferencial entre los ricos y los pobres aglutinado con la dimensión singular de los placeres y la pertinente división entre clases y entre los sujetos mismos.

### **Texto y superficie: la arquitectura de las ciudades se expresa por la desigualdad de clase**

La atmósfera citadina del capitalismo rapaz remarca que, debido a su voracidad economicista, la existencia es carcomida poco a poco y con meticulosa e insinuada certeza desde la adecuación de la libertad en las ciudades e insiste en su repetición urbanística exigua y clasificada. Esta atmósfera parece coincidir con los elementos generales y subterráneos de la película a nivel de su encuadre citadino. Las ciudades, amargamente, reflejan con menuda y fecunda forma incisiva, el aniquilamiento de los lazos sociales más precisos, como el simple acto de convivir en el habitar. En las ciudades actuales, como afirma Jorge Dioni López, “todos somos turistas. Todos somos del montón”, allí “ser uno mismo no sólo es trabajoso, sino que suele ser caro y estresante, porque es una construcción infinita” (2023: 18). La arquitectura como texto general del filme muestra que el habitar en las grandes ciudades es algo no sólo complejo, sino convulso y jerarquizado debido a los diferentes costeos de la existencia y la vivienda.

En el filme, pareciera que los Kim y los Park viven en dos ciudades diferentes, con sus diferenciaciones, hedores y aparejos profundamente distinguibles. De este modo, la ciudad y el morar allí disponen cuando menos un espacio en constante tensión arquitectónica y de habitabilidad que ajusta los límites de la movilidad y la dignidad. Tramas que subsisten en los alcances de las direcciones económicas, en medio de las desigualdades y las maleabilidades medianamente aplazables a través del devenir sistémico de la opresión económica. Para Ian Brossat: “la ciudad contemporánea es un espacio profundamente contradictorio. Es un lugar de producción, de intercambio y de diversidad. En las metrópolis, donde se sitúan mayoritariamente los nichos de empleo, la opulencia se codea, a veces,

con la extrema pobreza” (2018: 53). Es así que la interacción de las ciudades complejiza el contacto entre los niveles, entre lo sucio y lo limpio, entre lo alto y lo bajo, entre la miseria y la opulencia. En última instancia, o como casi molesta insistencia, los de abajo sostienen a los de arriba en mutua codependencia.

Desde esta lógica y siguiendo a David Harvey, “el derecho a la ciudad es un significante vacío. Todo depende de quién lo llame y con qué significado” (2013: 13). Es por esto que la ciudad no sólo convoca a sus vicisitudes, sino que se convierte en un texto diáfano difícil de comprender sin sus escaleras, sin sus idas y vueltas, sin sus supermercados y sin sus tienditas, todas estas dualidades convocan a algo más allá que la ciudad como soporte, sino como texto que divaga entre el “permiso” y la “prohibición” del “lugar” (De Certeau, 1994: 81).

*Parásitos* es una historia que comienza citadinamente *desde abajo*. En el trajín cotidiano de la incertidumbre que produce un sistema económico y en el devenir forzado de la subsistencia en medio del capitalismo actual adaptado a las tecnologías del mundo surcoreano. Es así como la ciudad determina los niveles y la sujeción a la miseria y las posibilidades lacónicas de escape. La ventana pornográfica del escalar para salir de la penuria hace nicho con la ideología de la superación y el buscar ascender. El movimiento y la “noción de ‘escape’ introduce un problema interconectado: la frecuente validación por parte de la meritocracia contemporánea de los valores de la clase media alta como normas a las que aspirar” (Littler, 2018: 79). De esta manera, los objetos visuales implican cierta conexión con los valores de las clases altas. Los objetos de la miseria se conectan con los objetos de la opulencia y se contrastan en la subida. Empezar desde los *calcetines grisáceos* para trepar a la opulencia minimalista y plagada de claridad y de posibilidades de parasitar.

La historia de la nivelación arquitectónica parte de un plano simple y estático: la ventana de los Kim, que nos lanza un primer mapeo de su vida cotidiana. Una ventana con barrotes que está justo a nivel de calle, ellos habitando debajo y recibiendo unos escasos rayos de sol (los únicos que recoge en todo el día, probablemente). Los calcetines, elemento limítrofe y terrenal de la existencia, se exhiben ante

la complicación dicotómica de la urbe, de su basura que incluso está por encima. No es casualidad que esta ventana sea lo primero que vemos, mucho menos es fortuito que la familia protagonista viva en un semisótano que, si bien está abajo, no está *tan abajo*. Pero, ¿abajo de qué? o, mejor dicho, ¿abajo de *quién*?

*Fotograma 1. La historia empezando desde abajo*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

Las tomas arquitectónicas y los encuadres textuales de la película no son elementos contingentes, ya que se encuentran atravesados y determinados por la condición de ambas familias. El semisótano de los Kim, donde todo se ve desde abajo, contrasta con la lujosa casa que poseen los Park —que, además, se encuentra en una loma que va en subida— debido a que todo es límpido y minimalista. Por otro lado, también la ventana principal de ambas familias conforma cierto direccionamiento narrativo; mientras que la ventana de los Kim provee una manifestación de encierro, la ventana de los Park toca desde el piso hacia el techo (es incluso presentada en un tamaño con relación dimensional de 2.35:1, proporción casi idéntica al 2.38:1 que se usa para las pantallas de cine), desde la cual se puede ver todo sin obstrucción alguna. Aun si ese *todo* es el patio de su misma casa que carece de todo contacto con la realidad del exterior.

*Fotograma 2. Volver y permanecer incluso debajo de los desechos*

Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

En el filme, después de todo el recorrido de los Kim para instalarse en la casa de los Park –y justo cuando se ven obligados a huir por el retorno fortuito de los dueños al inicio de la hecatombe crucial de la película–, la superficie del retorno a la desgracia se refleja en la inundación que carcome la casa de los Kim y los niveles de la mirada exhiben el alcance del regreso a la suciedad. Allí donde el retrete ocupa incluso un lugar superior como vemos en el fotograma anterior. Este regreso es un mórbido recordatorio de que la fantasía de la moralidad burguesa y su disposición práctica de vida es finalmente inalcanzable.

### **Hilos de significación: desentrañando la red de símbolos particulares y los subtextos**

Como ya se exploró anteriormente, los símbolos dan profundidad a la trama, pero sobre todo al mensaje trazado y permiten sintetizar toda una red de significaciones abstractas en un sólo objeto. Al mismo tiempo, estos elementos buscan darle una significación visual

a dicho objeto (o múltiples objetos) que sólo cobran sentido en el contexto de una misma historia.<sup>2</sup> La estructura planteada por Truby (2009) propone que conforme el símbolo va repitiéndose, provoca en el espectador sentimientos y sensaciones que complejizan la historia en su totalidad. Los símbolos buscan trascender culturas y lenguaje, especialmente cuando se trata de algo tan universal como la experiencia de riqueza *versus* la pobreza y sus implicaciones sociales.

En *Parásitos*, es posible encontrar una gran cantidad de símbolos visuales y expresiones que aluden a la posición social de los personajes y va más allá de simplemente ocupar determinado espacio a cuadro o dentro del imaginario del espectador: hablan también de una dimensión que persiste en el imaginario colectivo, la percepción unificada que se tiene —sin importar la posición social— sobre dónde *debe estar* cada persona dependiendo su clase social. En este sentido, iremos señalando algunos de los que consideramos más relevantes para explicar las dinámicas y disposiciones ideológicas del capitalismo en el armado del filme.

### Nivelación, jerarquía e ilusiones

Recordemos por un momento a Min, el amigo de Ki-woo, quien lo recomienda en primer lugar para tomar su sitio como tutor de inglés personal de Da-hye en la casa de los Park. Vemos en distintas ocasiones a ambos padres hacer énfasis en lo *poderoso y decidido* que es Min, lo mucho que desean que Ki-woo sea más “como él”, además de mencionar repetidamente la *calidad superior* que le da su estatus como universitario. Conocemos, desde un primer momento, las aspiraciones de los Kim por alcanzar *el nivel* de Min, quien es, por lo menos, admirable (y parcialmente adinerado), pero en el mismo momento el imperativo es un incitador de la ideología, del mérito y de la marcada fascinación por el nivel económico plagado de la ideo-

<sup>2</sup> Se toma en consideración que existen símbolos universales, pero esta lectura particular aboga sobre los símbolos que sólo existen dentro de un universo narrativo determinado.

logía de un insípido *American Way of Life* que prevalece abrumadoramente en los Park.

Ki-woo toma esto y lo convierte en una meta a cumplir, ignorando que esta tarea puede ser reminiscente a la historia de Sísifo, quien trabajó con diligencia sin alcanzar nada finalmente. Esta idea confluye en el denominado capitalismo de ficción como una exigencia en la cual ya no se es “dependiente de un amo”, sino como “*coequipers*”, en donde lo más importante son las “ideas” y la imposibilidad de separar el “ocio” del “trabajo” (Verdú, 2012: 200). En consecuencia, pareciese que los enseres y los ideales de vida permanecen como una obligatoriedad de estatus y jerarquía que se obstina con producir una nivelación cuando menos ilusoria, pero consistente en los modos de exigencia de los sujetos implicados en la trama.

De hecho, en otro momento, la dueña de la casa burguesa Yeon-kyo menciona: “Si no estás a la altura no vale la pena que te pongamos a prueba siquiera”. En este sentido, los ideales de la eficiencia y las dinámicas de exigencia se coagulan como los determinantes que fijan las ilusiones. Estar a prueba es, en efecto, estar al nivel deseado. El sujeto es enunciado en las dinámicas de la rentabilidad, del permanecer siempre en continua evaluación. Ese logro de configurar una medida de las entelequias aburguesadas es esencial en todo el filme. Incluso, en la épica y fantástica fiesta de la tragedia sobre el final del filme, el señor Park le comenta al padre Kim Ki-taek: “se te va a pagar por esto”, es decir, disfrazarse y someterse a la fantasía del burgués tendrá una remuneración, cuando menos imaginaria.

### La verticalidad de clase, escalón por escalón

Por otro lado, tenemos un elemento visual de constantes subidas y bajadas de escaleras: para salir del semisótano de los Kim, hay que subir unas pequeñas escaleras, y para entrar a casa de los Park hay que subir un set de escaleras (y una colina también, aparentemente). La subida es una constante que puede equipararse no sólo a la nivelación de las clases sociales, sino también al futuro que espera

en la cima. Como es conocido, una de las dinámicas del capitalismo de nuestros días consiste en obligar, sin que lo parezca, al sujeto a entregarse a las más voraces e intrigantes exigencias por entender y subsistir en la verticalidad material de la existencia. De esta manera, el sujeto de nuestros días no sólo busca la rentabilidad de su trabajo, sino que hace perdurar la fantasía sobre la misma dimensión ideológica que ya existía antes de la obligatoriedad por su funcionamiento social (Žižek, 1989).

De esta manera, al convivir con los niveles, el sujeto se ve enunciado como un *trepador* que debe conminarse a las disposiciones demandantes de quienes determinan la ganancia y, en paralelo, aquellos que están en la posición dominante no pueden sino imaginar y desear también las peripecias de aquellos que les hacen subsistir. Por ello, consideramos, los Park siempre insisten en conocer o sorprenderse un poco a través de la *exoticidad* de los Kim y de la pobreza que los rodea. Como veremos más adelante, estas fascinaciones despiertan la fantasía perversa de los Park para *excitarse* o cuestionarse ante lo diferente que les resulta enteramente cercano.

Previo a entrar con más detalle en nuestro análisis sobre el uso de las escaleras en el filme como símbolo del ascenso (e inclusive descenso) de clase, cabe mencionar en este punto que Bong Joonho tomó este elemento inspirado por el filme *Psicosis*, del aclamado director Alfred Hitchcock<sup>3</sup> –inglés, por cierto–, quien las utilizaba principalmente para acceder a diferentes *estructuras* tanto de la casa como del hotel, haciendo del espectador un infiltrado dentro de sus paredes, permitiéndole llegar a los lugares más recónditos de ambos y, al mismo tiempo, de la mente de Norman Bates en *Psycho*. Es pertinente mencionar esta comparación ya que las interacciones de los Kim tanto con los Park tanto con *los del sótano* sólo logran ser exploradas a profundidad apoyados del enredo arquitectónico y bajo la premisa de quedar atrapados con sus propias identificaciones e ilusiones.

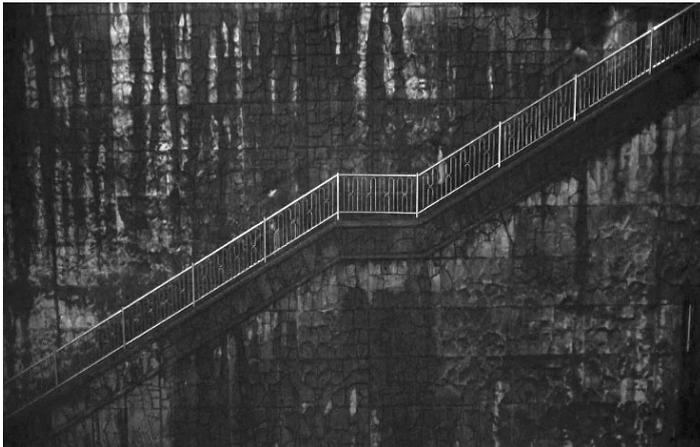
<sup>3</sup> Como es mencionado en su entrevista para *Salon* (Bong, 2019a).

*Fotograma 3. Ki-woo al salir del semisótano de los Kim (izquierda).  
Ki-woo al entrar a la residencia de los Park (derecha)*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

*Fotograma 4. Ki-taek, Ki-woo y Ki-jung  
descendiendo para llegar a su hogar*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

Podemos, de hecho, observar por primera vez la larga distancia vertical que hay entre una casa y otra cuando llegamos al nudo del filme: vemos a Ki-taek y a sus dos hijos bajar una cantidad abundante de escaleras mientras se dirigen de vuelta a su casa en medio de la tormenta que más tarde revelaría haber inundado su hogar. En general, las escaleras se articulan en el filme con mucha frecuencia, debido a los modos en que se puede escalar o descender en las dinámicas sociales. La tormenta acecha y las escaleras de bajada a la miseria suelen ser más largas, complejas, obtusas y menos provechosas que las fantasías de la subida.

### Los del sótano y su (in)visible presencia

Existen, de inicio, dos niveles claros: la gente que vive a ras del suelo y la gente que vive sobre la colina; los que aún ven un gran camino de escalones por subir y los que han llegado a la *cima* y pierden de vista todo lo que existe debajo. Pero, ¿realmente es todo lo que hay para quienes recién les toca un pequeño rayo de sol y quienes reciben luz directa desde su colina?

En el sótano de la residencia Park hay brebajes, un par de objetos decorativos que se utilizan sólo en ocasiones especiales, además un espacio secreto que fue creado con la función de ser un búnker, un espacio que sólo existe en nuestro imaginario hasta que conocemos lo que alberga ese sitio: un individuo que no está a la vista de nadie, *especialmente* de los Park. Geun-se, el recluso, desempleado y esposo alterado de Moon-gwang, quien ha habitado este sótano durante años, fue empujado a esconderse a raíz de múltiples deudas y el violento acoso perpetrado por cobradores. Es él un reflejo claro de la debacle que emerge a partir de la fantasía del trabajador contemporáneo, quien se endeuda en búsqueda de alcanzar apacibles y fatuos estándares de vida.

Aquí cabe preguntarse, ¿en qué lugar del imaginario colectivo reside la pobreza y esta obstinación del trabajador por vivir tal como el capital designa? Particularmente en personas que se encuentran

en una posición social como la de Geun-se, la de los Kim y también como la de los Park. De estos últimos hay múltiples cuestiones que están completamente fuera de su campo visual; el perfecto jardín que está rodeado de arbustos no les permite *ver* lo que está allá afuera, las condiciones de vida que tienen los que viven en la parte baja de las escaleras, incluso de aquellos despojados de la sociedad, quienes no son nadie *porque no poseen nada*. El director ocupa este distanciamiento físico como símbolo clave para recordarnos discretamente la condición de olvidados que poseen los casi 700 millones de personas que viven en condición de extrema pobreza.<sup>4</sup> Aquellos que, entre otras cosas, viajan en transporte público y *tienen un olor*. Su cualidad como invisibles reside principalmente en que, dicha distancia física, permite que personas como los Park *no tengan* que preocuparse –ni pensar– en las precarias condiciones de vida de *los otros*. Sin embargo, el *olor a pobreza* de los Kim surge como un recordatorio de que esa lucha está cerca, algo que, al menos para el señor Park, definitivamente *se pasa de la raya*.

### El trabajador y sus placeres desde la mirada de Bong Joon-ho

La familia Kim se desdibuja y despersonaliza debido a la articulación de un trabajo en la comodidad ladina y eficiente de la familia rica. Más allá de la dimensión fatalista de esa transformación fetichizada, se transforma la relación de los sujetos con el trabajo y se vincula fuertemente a la disposición moral del burgués y, en paralelo, de sus modos de subsistir mediante la explotación de su vida y, desde luego, sus placeres. A esta dimensión podemos remitirla como una “subsunción” del trabajo de las personas a la extensión de la jornada laboral y el aglutinamiento de labores más allá de la eficiencia. Desde la adelantada y aguda mirada de Marx, la subsunción real hace que el trabajo sea enteramente explotado en función del capitalista y la

<sup>4</sup> Organización de las Naciones Unidas, “Acabar con la pobreza” (blog) [<https://ibit.ly/WQxue>].

distribución del tiempo de la jornada laboral del trabajador, donde los trabajadores son “sometidos al control directo del capitalista en calidad de obreros asalariados” (Marx, 1867: 619).

El trabajador ya no percibe diferencia entre el trabajo y su ocio, entre su vida concreta y su alcance abstracto, ha sido alienado no sólo de su existencia y de su trabajo, sino también de sus modos de permanecer en el mundo. La película remite, desde siempre ya, a una explotación extenuante disfrazada de placeres y de tranquilidad, de ocio administrable. De inestabilidad que es disfrazada de chistes sobre un conflicto familiar que es retratado lacónicamente por los personajes mientras departen exquisitos manjares y elixires de los Park en su casa.

*Fotograma 5. Placeres à la haute bourgeoisie...*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

En medio de la escena pareciese que los trabajadores están *aprovechándose* y *explotando* la forma de vida de la familia burguesa que ha confiado en ellos. Sin embargo, la escena muestra, además de un encantamiento ideológico, la sumisión del trabajador en la totalidad de su tiempo y su existencia al empleador incluso en los momentos de entretenimiento. En otras palabras, es como si la familia burguesa fuese dueña del tiempo total de trabajo para producir una

absolutización de su explotación. Esta subsunción real podría expresar lo que para Jorge Veraza (2008: 268) es paralelamente “la subsunción real del consumo”, que se “caracteriza por la producción de un fetichismo cósmico en el que no sólo se cosifican las relaciones sociales y surge la figuración de relaciones sociales entre cosas” y que “trastorna la sustancialidad del valor de uso” que tiene como corolario una “obnubilante cosificación de las relaciones eróticas y la erotización de las relaciones cósmicas”. Emerge allí también una “subsunción real trabajo material y el trabajo inmaterial, del trabajo productivo e improductivo, en beneficio de la producción y extracción de plusvalor” (Rodríguez, Pesántez y Ribadeneria, 2018: 197).

Desde nuestra óptica esa subsunción ante el trabajo inmaterial hace que los afectos y principalmente el placer y el displacer sean la principal moneda de cambio de los trabajadores. La fantasía laboral persiste en el uso de la identificación exacerbada por la que Geun-se y el señor Kim terminan adorando la inerte figura exitosa del señor Park en la oscuridad del sótano de su confinamiento elegido afirmando: “lo quiero señor Park”.

Esos placeres son también expresiones de un sometimiento a los usos del cuerpo y al hedor de la pobreza. A lo largo de toda la trama existe un inquietante juego entre el placer y cierta erótica de clase. La narrativa sobre las bragas encontradas en el automóvil impregna la vida íntima de los Park cuando éste rememora la idea para comenzar a masturbar a su esposa mientras los Kim permanecen silenciosos como mudos espectadores del uso de la erótica de la pobreza y de su propia artimaña. Esta situación se acrecienta con el olor que los Park cuestionan en su privacidad sobre el señor Kim, a la suciedad y el “olor del metro” que problematiza un modelo higienizado del cuerpo, el cual además tiene como contraparte obscena la exacerbación perversa de lo sucio y su mera utilidad para el placer autoerótico, pues el señor Park no tiene un encuentro coital sino sólo masturbatorio, el goce del idiota que no se compromete con absolutamente nada de la condición pública, como señala Lacan (1972).

*Fotograma 6. El señor Park tocando a su esposa mientras rememora la ropa interior encontrada en su auto*



Fuente: Bong (2019), *Parásitos*.

En este orden de cosas, vale la pena pensar en la *nueva posición* que poseen los Kim a partir de conseguir un trabajo *notable y fijo* dentro de un hogar de élite. Esto, aparentemente, les permitiría hacerse poco a poco de bienes materiales, de buscar un hogar que no se encuentre a ras del suelo quizá, sin embargo, su nueva paga les permite simplemente consumir cosas mejores de modo subvencionado y limitado. Podemos observar esto partiendo desde la alimentación; pasan de intercambiar una pieza de pan en mal estado y beber cerveza a precio asequible, a compartir un asado coreano con múltiples guarniciones acompañado de cerveza importada. Esta cultura de consumo tiene una base profundamente neoliberal y remite a lo que Jim McGuigan (2012) llamaría “capitalismo *cool*”, en que la obtención de bienes materiales se reduce sólo al consumo de objetos que satisfacen comodidades inmediatas (tales como el alimento, *gadgets* tecnológicos y una vestimenta “*cool*”).

Estas formas de consumo realzan un modelo profundamente establecido en el cual los placeres quedan anquilosados a merced de pequeñas mercancías que son medianamente provechosas. Los Kim, como consecuencia, resultan ser presa de un sentido parasitario en donde sus placeres han quedado marcados e infringidos por cierta obligación reiterada por permanecer a una semejanza pueril con los

Park. En la conclusión del filme no hay una venganza, sino, consideramos, un intento de aniquilar aquello mismo en lo que los Kim se han convertido, sujetos enunciados, desplazados y desclasados por los imperativos de la clase burguesa que les contrató. Quizá éste sea el subtexto más problemático de toda la trama y lo que desvela la sintomatología del *bienestar* del sujeto laboral y su fantasía en las dinámicas del trabajo.

### Consideraciones finales

A manera de cierre, consideramos que las dinámicas que se abordan en el filme parten de la distribución de las ciudades como problemáticas que impregnan de símbolos y nivelaciones la existencia de los trabajadores en el capitalismo actual tal como lo percibimos en el filme. Quien observa se vuelve cómplice, pues, de un modo que pareciese inconsciente, habita en medio de esa problemática.

En el filme hay una arquitectura que agudiza y sistematiza las diferencias de clase de manera general y como texto que soporta las particularidades de la nivelación de la existencia y su problemática repetitividad. Es por esta razón que *Parásitos* consiente un modo de articulación ideológica con el espacio y el confinamiento, con la dictadura de la intimidad como la mencionara Nikolas Rose (1996). Una densa trama en donde los integrantes de ambas familias quedan subsumidos en las exigencias del parasitismo y en donde se reproducen los estándares de la lucha de clases y las condiciones morales de la burguesía sobre los marginales.

Asimismo, la ilusión del ascenso social se vuelve clara cuando recordamos que la única dentro del clan Kim que parecía encajar en la élite con todo y sus contrastes obscenos, es aquella que no sobrevive al final. Un lamentable presagio de las vicisitudes del capitalismo rapaz que aniquila paulatina o tajantemente a toda inferioridad que intenta realizar una salida de su miseria. Posteriormente, esa insistente repetición sobre el consumo, se vuelve dolorosa y risible, cuando vemos a Ki-woo fantasear sobre comprar la casa para poder liberar a

su padre de vivir cautivo en aquel búnker: tendría que trabajar múltiples vidas –sin gastar– para poder adquirirla. Nos ve directamente a los ojos, sabiendo que sólo él y nosotros como audiencia estamos al tanto de eso. De hecho, la fantasía aparece cuando él mismo se ve dibujado como el comprador de la casa y la vida de ensueño que prometía la otrora vivienda de los Park sobre el final de la película.

Desde todo lo anterior, *Parásitos* se convierte en un cúmulo de elementos simbólicos que recuerdan la crueldad y la poca o nula seguridad del capitalismo y sus creencias sobre el progreso y el bienestar. En consecuencia, sólo sería suficiente recordar que las dinámicas del sistema se convierten en una rueda maquinaica en que el trabajador extenuante no puede complacerse solamente con los bienes o el goce de ellos. Sin lugar a dudas, los sujetos Kim, empero también cualquier sujeto de nuestros días, gozan de aquello que son, por las circunstancias del capitalismo, obligados a desear.

## Filmografía

Bong, Joon-ho (dir.) (2019), *Parásitos* [título original: 기생충, romanización revisada del coreano, *Gisaengchung*], Barunson E&A.

## Referencias

- Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Seuil, París.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
- Beceyro, Raúl (2014), *Ensayo sobre fotografía*, Paidós, Barcelona.
- Bong, Joon-ho (2019a), “‘Parasite’s’ Bong Joon-ho: ‘Voyeurism is an Essential Part of Cinema’” [entrevista realizada por Mary Elizabeth Williams], *Salon*, 15 de octubre, [<https://ibit.ly/NvvdK>].
- Bong, Joon-ho (2019b), “*Parasite* Director Bong Joon-ho on the Art of Class Warfare” [entrevista realizada por Gabriella Paiella], *GQ*, 18 de octubre, [<https://ibit.ly/QHAIj>].
- Bottici, Chiara (2014), *Imaginal Politics: Images beyond Imagination and the Imaginary*, Bloomsbury, Londres.

- Brossat, Ian (2018), *Airbnb, la ciudad uberizada*, Katakarak, Iruña-Pamplona.
- De Certeau, Michel (1994), *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana/ITESO, Ciudad de México.
- Deleuze, Gilles (1983), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- Dioni López, Jorge (2023), *El malestar en las ciudades*, Arpa, Barcelona.
- González Castro, Paola (2014), “Análisis Lacaniano del discurso: una herramienta metodológica ‘alternativa, innovadora y subversiva’”, *Teoría y Crítica de la Psicología*, núm. 4, pp. 51-59.
- Harvey, David (2013), *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Akal, Madrid.
- Lacan, Jacques (1956), *El Seminario. Libro IV. La relación de objeto*, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1960), *El Seminario. Libro VIII. La transferencia*, Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1972), *El seminario. Libro XX. Aun*, Paidós, Buenos Aires.
- Littler, Jo (2018), *Against Meritocracy. Culture, Power and Myths of Mobility*, Routledge, Londres.
- Marx, Karl (1867), *El Capital. Crítica de la economía política*, vol. 1, t. 2, Siglo XXI Editores, Ciudad de México.
- McGuigan, Jim (2012), “The Coolness of Capitalism Today”, *Triple C: Communication, Capitalism & Critique*, vol. 10, núm. 2, pp. 425-428, [<https://doi.org/10.31269/triplec.v10i2.422>].
- McKee, Robert (1997), *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Regan Books, Nueva York.
- Motta, Gustavo (2013), *Las películas que Lacan vio y aplicó al psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- Parker, Ian (2013a), “Estudios psicosociales: análisis lacaniano de discurso negociando un texto de entrevista”, en I. Parker y D. Pavón-Cuéllar (coords.), *Lacan, discurso, acontecimiento* (pp. 71-88), Plaza y Valdés/UMSNH, Ciudad de México.

- Parker, Ian (2013b), “Análisis lacaniano de discurso en psicología: siete elementos teóricos”, en I. Parker y D. Pavón-Cuéllar (coords.), *Lacan, discurso, acontecimiento* (pp. 51-70), Plaza y Valdés/UMSNH, Ciudad de México.
- Referencias IMDb. *Parásitos*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt6751668/>].
- Rodríguez, Nelson, Pesántez Cabrera, Carlos y Ribadeneira Suárez, Francisco (2018), “Las categorías de subsunción formal y real en Marx: una breve aproximación para comprender la universidad en el siglo XXI”, *Revista Economía*, vol. 70, núm. 111, pp. 187-200.
- Rose, Nikolas (1996), *Inventing Our Selves*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sandel, Michael (2020), *The Tyranny of Merit*, Penguin, Londres.
- Sibilia, Paula (2017), *La intimidación como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Steyerl, Hito (2014), *Los condenados de las pantallas*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Truby, John (2009), *Anatomía del guion*, Alba Editorial, Barcelona.
- Veraza, Jorge (2008), *Subsunción real del consumo bajo el capital*, Ítica, Ciudad de México.
- Verdú, Vicente (2012), *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona.
- Žižek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, Verso, Londres.
- Žižek, Slavoj (2006), *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Žižek, Slavoj (2018), *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Debate, Barcelona.

Fecha de recepción: 01/05/24

Fecha de aceptación: 11/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/20246275-101



# El rastro en el cuerpo del *cyborg*: análisis de una secuencia de *Ghost in the Shell*

Juan Manuel Díaz\*

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo realizar el análisis textual de la secuencia inicial del filme de animación *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995). Daré cuenta de la heteroglosia de la secuencia, esto es, de la multiplicidad de discursos subyacentes en la secuencia en cuestión. La idea es que en el orden del discurso acontecen dos niveles: obra y texto, siendo el primero el nivel de la concreción del objeto *real* y el segundo el acontecimiento que surge entre obra, espectador, autor y contexto (Stam, 2000). El texto reordena el sistema *sígnico* y genera nuevas significaciones creando una multiplicidad de significados y discursos (Stam, 2000). El signo deja de ser tal en tanto se convierte en *rastro* de otros significados y signos que, en su dinamismo, no terminan por solidificar la relación semiótica, pero no por esto quiere decir que no tengan una. Es así como el texto se vuelve la descolocación y el rompimiento de relaciones semióticas de la obra.

*Palabras clave:* heteroglosia, rastro, objeto real, espectador, cuerpo, *cyborg*.

## Abstract

The aim of this paper is to conduct a textual analysis of the opening sequence of the animated film *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995). I will ac-

\* Profesor de cátedra en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la UNAM y candidato a doctor en Teoría y Análisis Cinematográfico por la UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [jmandztorre@gmail.com] / ORCID: [0000-0001-6016-1840].

count for the heteroglossia of the sequence, that is, the multiplicity of underlying discourses in the sequence in question. The idea is that within the order of discourse, two levels occur: the work and the text. The first represents the level of the concretion of the real object, while the second refers to the event that arises between the work, the spectator, the author, and the context (Stam, 2000). The text reorders the sign system and generates new meanings, creating a multiplicity of interpretations and discourses (Stam, 2000). The sign ceases to be a sign when it becomes a trace of other meanings and signs, which, in their dynamism, do not end up solidifying the semiotic relationship. However, this does not mean they lack one. This is how the text becomes the dislocation and breaking of the semiotic relations of the work.

*Keywords:* heteroglossia, trace, real object, spectator, body, cyborg.

## Introducción

El presente análisis busca establecer la manera en que se construye el sentido del filme *Ghost in the Shell*, esto debido a la heteroglosia y multiplicidad de discursos que conviven en la obra. ¿Cómo se generan los sentidos? Por medio de la coexistencia de múltiples discursos y actos de habla, los cuales provocarán la ocurrencia de nuevos. Podríamos pensar a un lenguaje, tal como lo establece Jakobson (1998), como un conjunto de elementos intralingüísticos y extralingüísticos, dinamizados y echados a andar por la conciencia del sujeto que usa la lengua. En este sentido, las unidades de sentido –las cuales bien podrían ser las palabras o, en el caso del cine, las imágenes– son recombinadas gracias a las condiciones específicas del usuario del lenguaje. La combinación de las unidades de sentido, al generar relaciones inesperadas, crean nuevos sentidos.

Al respecto, Ricoeur (2001) indica que es la metáfora una forma viva de creación de discurso. ¿Qué es la metáfora? Precisamente la manera de trastocar y recombinar unidades de sentido para crear nuevos significados, los que son puestos en juego tanto por el espec-

tador como por el contexto de la obra. De esta forma, la metáfora viva es el acontecimiento que provoca nuevos significados. Regresando un poco a Jakobson (1998), la poética no es otra cosa que la capacidad de crear nuevos significados desde nuevas relaciones de sentido. La secuencia inicial de *Ghost in the Shell*, propongo aquí, no es otra cosa que una forma metafórica que dará pie para comprender la cinta de maneras particulares. Como unidades de sentido no sólo será la imagen, inclusive la yuxtaposición de imágenes, que conocemos como el montaje y el sonido, todo para articular nuevas formas de sentido y significaciones.

En la secuencia inicial se puede observar cómo se ensambla el cuerpo cibernético de la protagonista, Makoto Kusanagi, quien únicamente mantiene el cerebro orgánico. El resto de su cuerpo es artificial. La animación tradicional se integra con animación generada por computadora, lo cual, para el año en que se realizó, era un gran despliegue de efectos visuales. La secuencia está acompañada por un canto tradicional japonés realizado en los ritos matrimoniales sintoístas. Sin embargo, está interpretado sobre una armonía proveniente de la música folclórica búlgara, generando así una atmósfera inquietante, pero con cierta condición ritualizada cuando el cerebro orgánico de Kusanagi se une al cuerpo artificial creando un nuevo ser. La secuencia muestra entonces el ensamble del cuerpo de Kusanagi en un ritual que no es más que la articulación de símbolos, la práctica propia de la gestación de la fuerza simbólica de actos y signos.

La pieza se llama “Making of a cyborg” y, me parece, sintetiza la metáfora semiótica de la secuencia. Es claro que la articulación entre el cuerpo de Kusanagi en tanto signo, articulado con un texto musical, la canción de “Making of a cyborg”, integran una semántica específica que será la clave para interpretar el resto de la película: la unión entre máquina y humano para formar algo distinto. Aquí ya se puede observar la heteroglosia. Primero, el discurso más externo: las imágenes de la secuencia. Segundo, un par de discursos subyacentes: la armonía búlgara y el canto tradicional japonés. Pero hay un cuarto discurso que nace cuando los tres anteriores se ponen en juego. Este nivel más profundo es el que genera los códigos semánticos neces-

rios para interpretar la obra en su conjunto, es decir, la secuencia nos da las llaves para interpretar el resto de la obra y su texto.

### Psicosemiótica

Ahora bien, este análisis no es únicamente textual. Considero que el texto como acontecimiento es un canal de acceso a algo mucho más profundo: la dimensión simbólica de la obra articulada en esa dinámica entre obra, autor, espectador y contexto. La obra no es sólo un acontecimiento textual o simbólico, sino que es un acontecimiento producto del inconsciente del autor, en la que se proyecta el inconsciente del espectador (Stam, 2000). Por tal motivo, cuando hablo del elemento del autor, en realidad estoy hablando de las fuerzas productoras venidas desde el inconsciente del autor. No es que no tome decisiones conscientes, pero me parece que la mayor fuerza productora viene precisamente de las decisiones inconscientes. Es precisamente esta fuerza la que tiene acceso al terreno de lo simbólico, donde los símbolos cobran mayor fuerza. Por este motivo he decidido echar mano de la psicosemiótica de Christopher Metz, Jacques Lacan, Edgar Morin y Jean-Louis Baudry, quienes realizan un cruce entre el psicoanálisis y la semiótica. Particularmente Lacan sienta las bases para pensar el inconsciente como un lenguaje y sistema semiótico (Stam, 2000).

Con respecto a un análisis textual, me parece importante mencionar las vinculaciones textuales que el aparato simbólico del espectador pone en relación y en juego. Si el texto es un grado cero, digamos lo más próximo a la conciencia del espectador, ésta vincula con otros grados distintos. Primero, con un grado superior, esto es el *architexto* (Zavala, 2023), es decir, el conjunto de textos que son reconocibles bajo una misma tradición. Dicho de otra manera, sería lo que conocemos comúnmente como *género cinematográfico*. Después tenemos el contexto de la obra, que no es otra cosa más que sus propias condiciones sociales, políticas, económicas y culturales (Zavala, 2023). Por debajo de estos dos tendremos el *subtexto* (Zavala, 2023), es decir, todas aquellas ideas sugeridas pero que no están implícitas

en el texto. Comúnmente es lo que conocemos como la interpretación de la obra. Finalmente, habría que pensar términos como *inter-textualidades* (Zavala, 2023), que no es otra cosa más que los textos con los que dialoga la obra.

Sin embargo, todo este conjunto de textos, los cuales a su modo son heteroglosia en sí mismos, terminan por articularse por y para la conciencia del espectador. A riesgo de sonar muy neokantiano y un poco siguiendo la tradición del neokantismo con autores como Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim, me parece que es en la conciencia del espectador donde se dinamizan estas construcciones simbólicas detonadas por el texto. Todos estos niveles son articulados para producir una *psicosemiótica*, una construcción discursiva producto de la vinculación entre conciencia y texto. Dicho de otra forma, la semiosis, la producción de sentido es el producto de la relación entre texto y conciencia. Al final, esta semiosis no se da en la pantalla sino en el interior de la conciencia humana, la cual llega a una catarsis específica a partir del acontecimiento del sentido.

Todos los anteriores niveles textuales son reconocibles porque la percepción y la conciencia se articulan alrededor de un conocimiento que *saben*. El mirar implica mediar expectativas propias del texto y de la experiencia detonada a partir del visionado. ¿Qué podemos esperar del texto y cómo se relaciona con su architexto, contexto e intertextos, y qué subtextos podemos esperar que emerjan? Todo esto nos lleva a pensar que es, efectivamente, el sentido en tanto forma de ocurrencia en el aparato psíquico del sujeto y no, como se ha propuesto, que el sentido es la cualidad propia de una representación de la realidad en relación con aquello que representa. La semiosis es, entonces, una cualidad del aparato psíquico.

Edgar Morin (s.f.) en *El cine o el hombre imaginario* ya prefiguraba esta psicosemiótica a partir de la capacidad del espectador por involucrarse y vivir la película generando una suerte de liberación pulsional. Al respecto Stam menciona que:

Para Morin el espectador no se limita a contemplar la película, él o ella viven la película con neurótica intensidad, como forma de regresión

socialmente aprobada (psicosemióticos) el cine implica a los espectadores en sus estratos más profundos. El cine es un archivo de almas que permite fotografiar nuestros propios movimientos, actitudes y deseos. Imbuyendo al cine con su propia sensibilidad e imaginación, el espectador siente emociones profundas e incluso una devoción que roza el culto (2000: 192).

Para Morin hay una catarsis en el espectador al ver una película, la sala de cine es un espacio permitido en donde se puede externar dicha catarsis, un lugar seguro donde el espectador puede liberar lo que normalmente está reprimido. Se subliman las fuerzas inconscientes del espectador al conectar con la reproducción material de los símbolos puestos en la pantalla. Además, el espectador reconoce sus emociones y procesos internos puestos en la pantalla. Como si la capacidad de ver en la pantalla sus propias emociones las hiciera reconocibles y pudiera nombrarlas. Al hacer eso, llega la catarsis en forma de risa, llanto o grito.

## El otro

Lo anterior es lo que Lacan (s.f.) llamaría *identificación*, “el proceso mediante el cual el sujeto se constituye a sí mismo al apropiarse de aspectos de otros interlocutores humanos” (Stam, 2000); es decir, la identificación es la apropiación y asimilación de elementos vistos en otros seres humanos. El archivo de almas de Morin funciona como repositorio de formas de pensar, emocionarse, desear, percibir y un largo etcétera, en el que el espectador se apropia de elementos que observa en la pantalla. La identificación es asimilación del otro, de lo externo para hacerlo propio. Lacan en sus *Escritos* menciona:

Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*.

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (2009: 100).

En estos fragmentos, Lacan (2009) hace referencia a la transformación que sufre el sujeto cuando observa su imagen. Inclusive usa el término jungniano de *imago*, el cual hace referencia a una representación distante de la realidad (Jung, 2000). Jung menciona que el sujeto adhiere sus emociones a las representaciones, las cuales en gran medida guían y determinan la personalidad. Sin embargo, la relación entre el aparato psíquico y las emociones están alteradas porque en sí mismo, el *imago* ya es una deformación. De ninguna manera es la realidad. Es así como el sujeto se vincula psíquicamente con una construcción distinta y no con la realidad en sí (Jung, 2000).

Lacan (2009) menciona que el sujeto, particularmente en su etapa infantil, se construye a partir de la imagen, mejor dicho, del *imago* de sí mismo. De una representación psíquica de sí mismo. A partir de esta representación es que se construye el yo. Antes siquiera, afirma Lacan (2009), de referirse y construir desde otro, se construye desde una visión de sí mismo en el espejo, de ahí que el estado del espejo resulta preponderante en la constitución del sujeto. Esto resulta en un *yo-ideal*:

Esta forma por lo demás debería más bien designarse como yo-ideal, si quisiéramos hacerla entrar en un registro conocido, en el sentido de que será también el tronco de las identificaciones secundarias, cuyas funciones de normalización libidinal reconocemos bajo ese término. Pero el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito

de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto yo [*je*] su discordancia con respecto a su propia realidad (Lacan, 2009: 100).

En la cinta, Kusanagi está en el estadio del espejo, tratando de determinar su *imago* y por ende el yo-ideal. Es semejante a un bebé que está construyendo su primera imagen de sí mismo. Ciertamente, vemos al inicio de la cinta el nacimiento de ella como *cyborg*, un organismo ni meramente humano ni completamente máquina. Su cuerpo artificial no le arroja una imagen clara capaz de ser representada, más aún cuando, en una secuencia, ve a otro *cyborg* con su mismo cuerpo. La imagenería del espejo está presente en toda la cinta, casi como un *leitmotiv* que acentúa el drama de Kusanagi.

Puesto en términos sencillos, el *imago*, en tanto representación, da pie a un yo-ideal, un yo ficcional que nace de la representación anterior. Esta identificación con el yo ficcional termina generando el resto de las identificaciones. ¿Qué sucede, como en el caso de Kusanagi, que no puede lograr crear un *imago* para crear un yo-ideal? Es justo el drama del personaje, quien lucha por construir una representación de sí misma. Por el contrario, me parece que el yo-ideal deviene hacia el final de la cinta cuando logra una identificación con un otro, siendo el Puppet Master.

Sin embargo, aquí debo hacer una aclaración. El término *otro* para Lacan, “designa el lugar simbólico en el que se constituyó el sujeto en relación con su deseo” (Stam, 2000). El otro para Lacan no es otro físico, sino que es un espacio, una relación entre el Yo y lo que quiere ese yo, aquello que es objeto de su fuerza pulsional (Lacan, s.f.). La identificación nace porque la conciencia percibe algo afuera de ella y busca incorporar eso que percibe. Esa ventana en donde la conciencia y su exterioridad se encuentran es el *otro* lacaniano. Sólo en el otro puede haber identificación. Una forma de ver esto es entender al otro como la ventana por la cual podemos ver el mundo exterior. Una vez cerrada la ventana, el mundo exterior desaparece. De igual manera, sólo al encuentro del otro se nos aparece el mundo exterior. ¿Cómo se percibe al otro? Por medio del objeto deseado, aquello que queremos es la aparición del otro y por tanto del mundo exterior.

Lacan (1993) interpreta la relación entre significado y significante como una escisión solventada por el sistema simbólico. Lo anterior implica que, de acuerdo con Lacan (1993), no se había pensado los lenguajes en tanto sistemas de símbolos hasta Freud y después Saussure y el Círculo de Praga. Lo que implica es que la vinculación entre signo y significante no es inmanente, sino que es externa a los signos, así como al signo y al significante. Es la red simbólica la que otorga la conexión entre significado y significado, y esta conexión es lo que llamamos *sentido*. Pensándolo así, el yo-ideal, en su condición de representación, *es un signo*, entendiendo a este último como la unidad mínima de representación (Peirce, 2008). De esta forma, el yo-ideal y, por tanto, el *imago* son signos. Siendo su significante la imagen fantasmal que percibe el sujeto sobre sí y el significado la creencia que esto detona en su aparato psíquico. En este caso, el aparato psíquico funciona como sistema simbólico y el sentido será la unión que se establece entre estas instancias.

La insistencia de la cinta en el rostro y en la imagen de la protagonista es el intento de establecer tanto un *imago* como un yo-ideal, el cual termina por ser difuso y no tener una claridad para construir creencias. ¿De dónde nace esta indeterminación psicosemiótica? Por la sencilla cuestión que el aparato psíquico se forma en una infancia artificial que ya ha tenido representaciones anteriores, pero que no logra integrarse en un sistema psicossimbólico lo suficientemente articulado para así crear una noción de sí en Kusanagi. Dicho de otro modo, la etapa del espejo que se produce en el infante durante su desarrollo crea un *shock* en Kusanagi porque, si bien está experimentando una etapa del espejo, lo hace con un cuerpo adulto. Lacan indica que:

De ahí, es decir, del punto donde lo simbólico toma cuerpo. Insistiré sobre ese: cuerpo.

Sería sorprendente que no se viera que si se hace del lenguaje una función de lo colectivo, se vuelve siempre a suponer a alguien gracias a quien la realidad se reduplica con lo que él se la representa, para que nosotros sólo tengamos que reproducir este forro: en suma, la tramoya del idealismo.

El conocimiento no se motiva en el filón indicado, sino por la adaptación de un supuesto en la existencia, que, así se produjera como yo [*moi*], organismo, especie incluso, nada podría decir de valor (1993: 10).

Lacan toma la presencia del organismo en tanto forma del yo, como frontera del yo, individual con el colectivo. El lenguaje será la manera en que el nivel individual y colectivo se superponen por medio de la construcción de representaciones. La realidad no es aquello que se representa, lo representado conforma un nivel ulterior, el nivel del lenguaje, que se distancia de la realidad, pero al mismo tiempo permite que el yo se relacione con la realidad. Es con esta representación con lo que se relaciona el yo por medio, específicamente hablando del organismo como instancia del lenguaje, del rostro como entidad de representación y forma de captar lo representado. En el espejo, en el caso de la cinta, es el rostro tanto lo que es representado como la representación en sí misma. Kusanagi busca su rostro en las superficies reflejantes como formas del espejo para encontrarse a sí misma y el elemento representacional que le permitirá construir un lenguaje específico que corresponda con sus instancias existenciales.

Aquí es clara la influencia de Emmanuel Lévinas (2014) y su consideración del rostro como ventana al infinito. Si bien hay un diálogo claro entre el otro levinasiano y el otro lacaniano, no creo que sean del todo equiparables. El primero sería el otro como rostro humano reconocible que impacta la conciencia, mientras que el segundo es un espacio de encuentro con lo exterior. Con todo podríamos establecer una conexión con el rostro como forma reconocible del otro, dicho de otro modo, no es que para Lacan el otro sea específicamente una persona, sino que a través del rostro de la persona podemos reconocer que se abre el espacio de encuentro y de acontecimiento que llama el *otro*. Eso, me parece, deberá ser considerado al pensar en el cine como posible encuentro con el rostro y con el otro.

La pantalla se volvería la forma fantasmática en la que el otro se aparece ante mí. Fantasmática porque no es una presencia total, hay una suerte de ilusión cuando un rostro se aparece en la pantalla. Está, pero no está, aunque el espectador realice un pacto silente de

aceptar que todo lo que aparece es *real*. Al final es una fantasmagoría, pero cuyos efectos catárticos y regresivos son reales.

Regresando a la secuencia de *Ghost in the Shell*, su complejidad reside en que el otro es el cuerpo mismo. El cerebro, donde en teoría reside la conciencia de Kusanagi, sería la instancia del yo, mientras que su propio cuerpo cibernético es el otro mismo. ¿Qué sucede cuándo tenemos al otro en nosotros mismos? Jean-Lluc Nancy (2006) tocaría el tema en *El intruso* e indica que el intruso nunca es completamente ajeno ni lo sí-mismo es completamente propio. Hay algo de ajeno en nosotros mismos y algo de mismidad en el intruso. Bajo este principio, el cuerpo de Kusanagi no le es completamente ajeno en tanto cuerpo, pero sí es un intruso, un despliegue de otredad que le permite a la protagonista generar un punto de encuentro consigo misma. Ya no es la misma Kusanagi con cuerpo biológico, sino que es *otra*, una otra que se constituye como el espacio de encuentro entre Kusanagi y el objeto de su deseo: tener la certeza de ser humana.

La identificación va en dos vías: la apropiación de un nuevo cuerpo por parte de la conciencia de Kusanagi y la incorporación de Kusanagi del Puppet Master, una inteligencia artificial que busca ser reconocida como un ser vivo y que sirve como antagonista. Al final de la película, Kusanagi se fusionará con el Puppet Master creando la metáfora visual de la identificación total, esto es, la incorporación total de dos conciencias. El otro se vuelve sí-mismo en el sentido más explícito de la palabra.

### Deseo e identificación

La identificación dual de Kusanagi es posible gracias a la naturaleza fantasmática del deseo, ya que éste nunca se llega a concretar. El deseo es el rastro semiótico de la carencia, siempre apunta hacia algo más allá, algo externo a la conciencia. No puede ser del todo significativo porque no hay una fijación total con su significado, por esto es que decido usar el término *rastro*, como una relación semiótica volátil y momentánea. Es cierto que ameritaría mayor reflexión si todo signifi-

cante implica una relación fija, inmanente y sin mutación alguna. De cualquier forma, el signo establece rastros semióticos entre las instancias, las cuales, si son fijas, podrían llamarse significado y significante.

El deseo precisamente dinamiza y separa significado y significante. Pensemos que el significante es el objeto deseado y el significado es mi deseo; semióticamente hablando, tendría que haber un fondo sustancial que le dé existencia al signo. Por lo general, el significado en tanto imagen mental es lo que sostiene la relación semiótica, el significante nos tendría que llevar al signo, pero si el significado es simplemente el acto de *desear algo*, no hay sustancialidad ni metafísica del sentido. Vemos, pues, que la relación semiótica es vacía, una ilusión fantasmática momentánea propiciada por la articulación de una lectura determinada. En este sentido, hay rastro y no significado, pero es lo que permite abrir el sentido y que surja la cualidad textual de una obra.

En cuanto se obtiene el objeto deseado, el deseo desaparece porque se define por su imposibilidad. Como ya lo mencioné líneas arriba, el deseo es el rastro de la carencia y de la ausencia. Cuando se satisface, el deseo desaparece y se busca desear algo más. Como lo menciona Stam (2000): “el deseo es por definición, imposible de satisfacer, dado que no es un deseo susceptible para obtenerse sino un deseo del ‘deseo del otro’, una lucha por el reconocimiento amoroso... El amor definido por la imposibilidad”. De esta forma el deseo no es un simple querer algo, es un querer querer algo; un deseo de desear algo.

De este modo, se puede entender al espectador como sujeto deseante que canaliza sus fuerzas pulsionales hacia la obra para abrir sus posibilidades textuales. Las interrogantes no son a la obra sino al texto, al acontecimiento derivado de las cuatro instancias mencionadas, pero el deseo del espectador es el que articula esas instancias y marca la hoja de ruta para la textualidad de la obra. Esto es, el deseo configura al texto, éste no existe previo al deseo del espectador y una obra podrá ser leída de manera diferente dependiendo del propio deseo de cada espectador. El espectador deja de serlo y se convierte en un sujeto del texto.

El cine se entiende como un signo lingüístico que nos permite acceder a los órdenes simbólicos del espectador-deseante, del autor

y su inconsciente, y de la cultura que le da contexto a la obra como horizonte de posibilidad semiótica y simbólica. ¿De qué manera este horizonte se interioriza tanto en inconsciente del autor como en espectador deseante? Por medio del lenguaje que produce un inconsciente específico. Este último sería un producto del orden lingüístico, configurado con los códigos culturales. La cultura sería introyectada por medio de un proceso de identificación gracias a los órdenes lingüísticos de todo tipo, desde el idioma hasta el cine. De esta forma, el inconsciente es un efecto de la entrada del sujeto en el orden lingüístico y, en segundo término, del orden simbólico (Lacan, s.f.).

### Impresión de realidad

El medio cinematográfico genera persuasión, la cual induce al sujeto a proyectarse dentro de la representación (Stam, 2000). La impresión de realidad es inseparable al posicionamiento e identificación del espectador, como ya lo mencionó Morin (s.f.), el espectador vive la película de manera casi neurótica, pero le es permitida esta neurosis por experimentarla en un espacio donde puede ver, pero no es visto. La oscuridad como velo que le permite ser observador y nunca observado. Esto es lo que Stam (2000) llama la *situación cinematográfica*, la oscuridad, la inmovilidad, el silencio del espectador; esto genera una ensoñación que permite crear la ilusión de que la única realidad viene de la pantalla. La neurosis es permitida porque, durante la proyección de la película, sólo eso que está en pantalla se vuelve real y lo que está fuera de ella es ficción. Hay una inversión de las instancias de realidad y ficcionalidad. La neurosis y su subsecuente catarsis ocurren porque son consideradas ficcionales, mientras que la impresión de realidad viene de la pantalla.

La impresión de realidad del filme nos permite exteriorizar tensiones y ansiedades que pueden ser o no conscientes, pero que se externalizan por conectar con el nivel simbólico inconsciente; es decir, puedo saber que me da miedo algo, pero alcanzo la catarsis cuando veo mi miedo proyectado en la pantalla. Hay una impresión de rea-

lidad, pero en el fondo de mi consciencia sé que no me puede hacer daño, aunque los efectos emocionales son verdaderos. Puedo, inclusive, ir aceptando mi miedo poco a poco a partir de experiencias cinematográficas. *Ghost in the Shell* presenta una ansiedad propia de los últimos treinta años: la posibilidad de la alteración humana a partir de lo maquinal. Las narrativas de ciencia ficción permiten esta catarsis al reconocer que mi miedo y ansiedad no es únicamente mía, sino que es compartida y se puede lidiar de manera colectiva con estas ansiedades (Stam, 2000), pero es únicamente posible por la construcción ficcional de una impresión de realidad.

Jean-Louis Baudry (1975) iría más lejos hasta mencionar las consecuencias en el efecto de realidad en el espectador. Para Baudry (1975) el aparato cinematográfico es una máquina de ensoñación capaz de modificar la realidad, producir imaginarios, ideologías, sueños, deseos, percepciones y emociones. Ahora bien, el aparato cinematográfico no es el proyector ni la cámara, sino es el conjunto de discursos, instituciones, ideas, imaginarios, metodologías y nociones generales alrededor del cine (Baudry, 1975). Baudry parte de la misma premisa que Morin (s.f.): la imagen, el sueño y el imaginario son procesos psíquicos, por lo que los procesos de formación son similares. En los tres hay un proceso de impresión de la realidad capaz de sublimar los elementos del inconsciente con los externos. Sin embargo, la cualidad de la imagen cinematográfica es que sustituye momentáneamente la realidad fáctica con una realidad cinematográfica, por lo que es tanto ausencia como presencia, relación que será procesada de manera subjetiva por el espectador quien se vuelve sujeto de la percepción, pero efecto de ésta, lo que Baudry (1975) llamaría *efectos-sujetos*.

Lo anterior transforma al espectador de un sujeto que es pura percepción, durante el momento en que ve la cinta, en un sujeto que se vuelve efectivamente un espectador cuya existencia se termina por el acto de mirar. El espectador se convierte en un sujeto-espectador gracias a la producción de realidad del aparato cinematográfico en tanto el aparato cinematográfico convierte al espectador que sólo ve y que puede ver la totalidad de un mundo. De este modo, el dispositivo cinematográfico alimenta “el narcisismo exaltando al sujeto especta-

torial como centro y origen del significado” (Stam, 2000). Baudry (1975) postula que esta identificación totalizadora con el acto de mirar deriva del inconsciente del espectador, de tal suerte que el cine, como dispositivo de simulación de lo real, crea un perfecto simulacro.

Kusanagi se vuelve una metáfora viva de esta identificación en tanto espectadora de sí misma. Ella es metáfora del aparato cinematográfico en tanto se percibe como otredad en su propio cuerpo. En este sentido, Kusagani es su propia cámara y su espectador. La incorporación es la incorporación de su propio cuerpo. Al respecto se puede mencionar el juego de los fotogramas que presentan constantemente la imagen reflejada de la protagonista. Es un juego de visiones donde ella se percibe a sí misma como ajena, al menos el cuerpo como ser ajeno de su conciencia. La cámara percibe que percibe. De esta forma, se hace presente la alegoría lacaniana del espejo, la parte del desarrollo psicosocial donde el niño logra subsanar la separación de sí mismo a raíz de su imagen en el espejo (Lacan, s.f.). El niño que se pensaba diferente logra integrarse gracias a la mirada. La metáfora con Kusanagi no llegará a completarse hasta el final de la cinta cuando incorpora al Puppet Master y, efectivamente, surge un nuevo ser en un estado de desarrollo psíquico temprano, justo después de la fase del espejo. El nuevo ser, que ya no es el Puppet Master ni Kusanagi, lo declara hacia el final de la cinta: ya no ni uno ni otro, sino un ser recién nacido.

De acuerdo con esto, Kusanagi se constituye como agente de su propio deseo: la certeza de ser humana que no se completará hasta asimilar al antagonista. Pero para conseguir dicho deseo, no sólo basta asimilar al otro, se debe volver un ser omnipercibiente, primero de ella misma y luego de todo su mundo. Esto lo logra una vez que se integra con el Puppet Master. Hay un principio metafísico de la mirada, una vez que el personaje se da cuenta que puede y, efectivamente, ve todo, se transforma. Hay una nueva sustancialidad a partir del acto de mirar. El personaje mismo se vuelve mirada pura.

Lo anterior no es más que las instancias de identificación del espectador de Christopher Metz (Stam, 2000): con su propio acto de mirar, consigo mismo como acto puro de percepción, como condición de posibilidad de lo percibido y como sujeto trascendental tan-

to de lo percibido como de la percepción misma. Gracias al aparato cinematográfico y su cualidad maquina de producción de la realidad, el espectador tiene estas cuatro etapas de identificación para convertirse en gente de la mirada misma. El espectador se percata que puede mirar, después mira algo, posteriormente observa las posibilidades de aquello que mira y, finalmente, se comprende a sí mismo como un ser que únicamente mira.

Kusanagi, en tanto metáfora del observador que se vuelve objeto observado, también pasa por estas identificaciones. Ella observa su mundo para después observar su cuerpo, continúa por percibir que puede llegar a ser humana. Esto evidentemente implica que se percata de la carencia y de ahí nace su deseo de ser humana; finalmente, observa todo lo que es posible observar: su cuerpo, su mente y el mundo, constituyéndose así como el ser omnipercibiente, un ser que todo lo ve. Queda acentuada la metáfora cuando el nuevo ser, producto de la unión de Kusanagi y el Puppet Master, menciona su conexión a internet.

Ahora bien, hay una quinta identificación exclusiva del espectador, la cual Metz (Stam, 2000) llama de primer orden: el empalme de la percepción y la cámara misma, la cámara se transmuta en ojo mismo del espectador, ya que cuando se ve una película no hay más mundo más que el que ve la cámara, el cual se emplaza en la percepción total del espectador. En otros análisis he mencionado que hay un espacio extradiegetico complementario que no muestra la cámara, cosa que sigo sosteniendo y que contraviene la noción de la quinta identificación. La forma de solucionar esto es que, si bien no existe una totalización de la mirada, es decir, el espectador *no puede* ver el espacio complementario no mostrado en la cámara; hay una semi-totalización de la mirada. Esto es que el espectador es omnipercibiente, ya que efectivamente puede observar la totalidad del espacio observable. Los espacios generados por los espacios extradiegeticos son espacios imaginarios, por lo que no pierde la cualidad omnipercibiente, ya que para acceder al espacio extradiegetico no se requiere de la mirada, sino de la imaginación.

Regresando a la quinta identificación, la cámara suplanta al ojo o, en otros términos, el ojo se vuelve cámara. La quinta identifica-

ción se da con la cámara y con la manera de mirar. El punto de vista deja sugerido los espacios imaginarios complementarios, por lo que si la cámara se mueve en automático surgen nuevos espacios extradiegéticos que pudieron haber sido mostrados en la pantalla anteriormente. La cualidad de la mirada no es fija, por el contrario, es mucho más volátil de lo que pensamos. Sin embargo, hay una educación visual que nos ha llevado a ignorar que hay una mutación constante en la cualidad extradiegética de los espacios mostrados y no mostrados. Finalmente, la identificación del ojo con la cámara posibilita el resto de las identificaciones.

Hay pues, una doble identificación, primero, “un acto de percepción simultáneamente canalizado y construido por la mirada anterior a la cámara y el proyector que la sustituye, asegurando al espectador la ubicuidad ilusoria del sujeto omnipercebiente” (Stam, 2000), y segundo, el personaje con su mundo y su cuerpo. La doble identificación, una hacia adentro de la película y otra hacia afuera, hace que la mirada del espectador, la cámara y en ciertos momentos la mirada del personaje sean una misma. Esto “promueve un estado artificial de regresión que genera momentos arcaicos de fusión no lejanos a los que engendra el sueño” (Stam, 2000). Se realiza de esta manera un deseo inherente y narcisista del ser humano: la regresión a un estado previo de desarrollo psíquico (Lacan, s.f.). Un estado en el que no hay separación entre el mundo y yo, donde hay escisión del aparato psíquico, no hay deseo porque no hay carencia, pero es la falta de algo lo que determina el principio de identidad (Lacan, s.f.). Así que, si bien no hay carencia, tampoco hay identidad, por lo que el cine promueve un estado de unidad totalizadora en una suerte de sueño falso.

La cinta es una forma de situación onírica, o bien al menos intenta serlo. Se construye con imágenes del inconsciente en el archivo emocional propuesto por Morin para generar catarsis, únicamente asequible por medio de la conexión de símbolos materializados en la pantalla. Por ello Stam (2000) menciona que “el filme, como un sueño, cuenta una historia puesta en imágenes, por lo tanto, resuena con la lógica de un proceso primario que se figura a sí mismo en imágenes”. Las técnicas cinematográficas son las formas en que se

construyen los objetos fantaseados que se transforman en símbolos una vez puestos en relación con la totalidad del texto.

Si, como decía Lacan (s.f.), los sueños son la gramática del inconsciente, entonces el cine es una suerte de traducción tanto consciente e inconsciente de este lenguaje. Inclusive busca articular su estructura por medio del montaje. Hay una modalidad onírica en la construcción del filme en tanto texto que dinamiza símbolos mostrados en la pantalla. La identificación con la cámara y con lo visto en la pantalla es precisamente el ejercicio pulsional de tratar de alcanzar el deseo del otro, aquello mostrado en la pantalla. La sala de cine sería el espacio onírico de encuentro con el otro. Mismos espacios que están representados por las tomas solitarias de las siluetas de Kusanagi y en los planos donde ella se encuentra con su reflejo.

Hay pues una naturaleza doblemente imaginaria del significante cinematográfico, imaginario en lo que representa e imaginario por la naturaleza de su significado (Stam, 2000). Como ya lo mencioné, es un significante vacío o mínimamente volátil anclado a una textualidad que involucra el inconsciente de cada espectador. Por lo cual llegamos al rastro semiótico, indicativo de la superación de la relación estable entre significado y significante, y podemos observar la posibilidad de la movilidad de una relación semiótica transformable. Deja de haber una relación estable y encontramos una ruptura y movilidad que genera la cualidad textual de la obra. Por tal motivo, la interpretación nunca es igual, está guiada por el inconsciente, el deseo y el imaginario del espectador.

Con un significante efímero y significado vacío, la multiplicidad hermenéutica es la norma y no la excepción. Si, como ya lo mencioné en líneas arriba, el significado es sólo *desear algo*, el espectador puede llenar ese significado con otro deseo por parte del personaje. Mi interpretación es que desea ser humana, pero, al no contar metodológicamente hablando con una fijación de ese deseo a un objeto tangible, la realidad es que otro espectador puede fijar el deseo de Kusanagi a cualquier otra cosa. Kusanagi como rastro semiótico abre esas posibilidades a otras interpretaciones.

De ahí la volatilidad e hiperglosia del texto cimentado en la clave hermenéutica de la secuencia inicial y su posible interpretación: el ma-

trimonio entre máquina y humano. La sustitución de signo por rastro abre otra metodología semiótica: trazar posibilidades de la percepción y no significados fijos. El proceso se basa en el diferencial de las interpretaciones y no en buscar respuestas unívocas. Para Ropars (citado en Stam, 2000) el cine crea estos espacios abstractos de interpretación desdibujados, pero insinuados por la textualidad de una obra. La obra es más allá de lo escrito y se incorpora lo interpretado. El texto se vuelve no sólo su escritura, sino su contraescritura, y así movilizan los signos proyectados en puntos de fuga, las posibilidades de ser de un texto.

En el caso de *Ghost in the Shell*, la alegoría de la transformación en *cyborg* de Motoko Kusanagi asemeja la del espectador como sujeto-espectador, un agente de la cualidad omnipercibiente que incorpora la cámara en su mirar. En este sentido, hay una des-personalización, la regresión a estados psíquicos previos permite la reconfiguración del espectador en el ser omnipercibiente que es fundamento de lo que ve. El *cyborg* se vuelve una metáfora del hombre-máquina u hombre-cámara que lo percibe todo en una era tensional de las pantallas. Cada pantalla termina por volvernos *cyborgs* al haber una sobre-identificación con cada pantalla que vemos. Una pantalla implica una cámara que no percibimos aumentando la posibilidad de observar todo y verdaderamente convertirnos en omnipercibientes. Kusanagi es sólo el *cyborg* que ya incorporó la cámara en su cuerpo, es el diagnóstico metafórico de una época y de las posibilidades de los espectadores.

## Referencias

- Baudry, Jean-Louis (1975), "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", *Communications*, pp. 56-72.
- Everaert-Desmedt, N. (2004), "Peirce's Semiotics", *Signo*, [<http://www.signosemio.com/peirce/esthetics.asp>] (consultado el 29 de noviembre de 2021).
- Jakobson, Roman (1998), *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.
- Jung, C. G. (2000), "Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica. 4. Neurosis y factores etiológicos en la infancia. El complejo

- parental”. C. G. Jung, *Obras completas. Volumen 4: Freud y el psicoanálisis* (pp. 132-305), Trotta, Madrid.
- Lacan, Jacques (s.f.), “Biblio Psi”, [<https://www.bibliopsi.org/freud-Lacan.php>] (consultado el 12 de noviembre de 2021).
- Lacan, Jacques (1993), *Psicoanálisis, Radiofonía y Televisión*, Anagrama, Barcelona.
- Lacan, Jacques (2009), *Escritos 1*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México.
- Lévinas, Emmanuel (2014), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca.
- Morin, Edgar (s.f.), “Biblioteca del Congreso de Argentina”, en Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, [<chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fbcn.gob.ar%2Fuploads%2FEIcineOElhombreImaginario.pdf&cldn=185399&chunk=true>] (consultado el 10 de diciembre de 2021).
- Nancy, Jean-Luc (2006), *El intruso*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Peirce, C. S. (2008), *El pragmatismo*, Encuentro, Madrid.
- Referencia IMDb. *Ghost in the shell*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0113568/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_ghost%2520in%2520%2520](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0113568/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_ghost%2520in%2520%2520)].
- Ricoeur, Paul (2001), *La metáfora viva*, Trotta, Madrid.
- Stam, Robert (2000), *Teorías de cine. Una introducción*, Paidós, Buenos Aires.
- Zavala, Lauro (2023), *Estética y semiótica del cine: hacia una teoría paradigmática*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Fecha de recepción: 20/02/24  
 Fecha de aceptación: 09/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462103-122

# Sujeto antagónico: subjetivación política y objetuación simbólica en el cine militante en México

*Juan Michel Quesada Sánchez\**

## *Resumen*

En este ejercicio se analiza la formación del *sujeto antagónico* durante la guerra sucia en México a partir de los documentales *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) del Taller de Cine Octubre y *México, la revolución congelada* (1971) de Raymundo Gleyzer. Dichos filmes son el espacio de encuentro entre la experiencia de rebelión o subversión y el conflicto de grupos guerrilleros en contra del Estado mexicano, pero también el dispositivo de identificación entre el espectador y el sujeto en la pantalla (Machado, 2009). En ellos se lleva a cuadro la lucha simbólica entre narrativas que configuran dos procesos de subjetivación simbólica contrapuestos entre sí, uno que complementa la constitución del sujeto antagónico y otro que, de manera contraria, intenta nulificarlo.

*Palabras clave:* sujeto antagónico, proceso de subjetivación política, objetuación, heroificación, imaginario social.

\* Profesor-investigador asociado B de tiempo completo en la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de la Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo. Correos electrónicos: [michel.arbeiter@gmail.com], [jmquesada@ucemich.edu.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0008-2055-0671].

*Abstract*

In this exercise, the formation of the antagonistic subject during the dirty war in Mexico is analyzed based on the documentaries *Chihuahua, a town in struggle* (1976) by the Taller de Cine Octubre and *La revolución congelada* (1971) by Raymundo Gleyzer. These films are the meeting space between the experience of rebellion or subversion and conflict of guerrilla groups against the Mexican State, but also the identification device between the viewer and the subject on the screen (Machado, 2009). In them the symbolic struggle between narratives that configure two processes of symbolic subjectivation opposed to each other is brought to light, one that complements the constitution of the antagonistic subject and another that, in the opposite way, attempts to nullify.

*Keywords:* antagonistic subject, process of political subjectivation, objectification, heroification, social imaginary.

**Introducción**

En este análisis se estudia cómo las experiencias de rebelión y su presentación en la pantalla forman las significaciones imaginarias de cambio social que contribuyen al proceso de subjetivación política. Por otro lado, se analiza un programa táctico de consenso del Estado mexicano que tiende a victimizar a los disidentes antagónicos y, aunado a esto último, se analiza el proceso de cooptación o sustantivación (Castoriadis, 2015: 99) que cosifica (Revueles, 2020: 414) al *sujeto antagónico*.

Se entiende como *sujeto antagónico* al conjunto de relaciones colectivas que surgen a raíz de las experiencias de rebelión y subversión, relaciones que configuran colectividades capaces de equilibrar las fuerzas políticas y ponerlas en tensión. Se piensa también que estas experiencias son parte de un proceso de subjetivación política que engloba olas o fases que van de la subalternidad, pasan por el antagonismo y pueden formular autonomías (Modonesi 2010).

La narrativa del Estado mexicano y de los grupos guerrilleros son problematizadas y analizadas mediante la categoría de *imaginario social* (Castoriadis, 2007) recurriendo a la formación magmática del mismo, es decir, por medio del devenir del imaginario instituido e instituyente, así como de las figuraciones y significaciones imaginarias que condensan el imaginario. Este concepto funciona en una amalgama metodológica que combina la historia social del arte y el análisis cinematográfico, porque a partir de ello nos permite ver el conjunto de relaciones políticas que se producen en el contexto de la guerra sucia, las narrativas del Estado y establecer cómo se vinculan política y simbólicamente en la pantalla para condensar el antagonismo de un sujeto.

### Victimizar a los vencidos

Una vez que la mayor parte de los grupos guerrilleros en México fueron desarticulados por el Estado mexicano hacia 1978, el Estado mexicano comenzó a virar de una política de coacción a una política de consenso. La Ley Federal de Amnistía marcó ese giro en la dominación y en el desarrollo de la narrativa sobre la guerrilla y el movimiento armado. Aunque la resistencia armada ha seguido desarrollándose incluso hasta el día de hoy con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el discurso oficial del Estado mexicano declaró haber terminado con toda operación disidente y subversiva.

En los primeros dos años de la administración panista (2002) se formó un mecanismo que retomaba las denuncias de las organizaciones civiles para la búsqueda de los desaparecidos y sobre la demanda por el reconocimiento de otras formas de violencia del Estado. A partir de ello se enuncia una solución en el surgimiento de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP), la cual aporta un informe (FEMOSPP, 2006; Cedema, 2006) sobre el conflicto armado y da pie a la apertura de archivos clasificados. El producto fue interrumpido y censurado. En la Ciudad de México, el gobierno perredista edificó memoriales como el del 68 y reconoció

el sufrimiento de las personas encarceladas en Lecumberri mediante placas memoriales.

La conmemoración como práctica que hace visible el recuerdo de un guerrillero caído, o de un desaparecido, opera en términos de justicia. La restitución de la memoria y su reconocimiento en términos de verdad significa, como mecanismo de evidencia, un proceso de violación a las garantías individuales. El Estado ataja esta pugna por medio de mecanismos jurídico-legales para restituir y reparar simbólicamente los daños hechos en el pasado a las “víctimas”.

Conmemoraciones, investigaciones, creación de instituciones que defienden los derechos humanos, memoriales, monumentos son algunos mecanismos de incorporación de la crítica en contra del Estado, a su seno, es lo que llamamos *dominación por consenso*, desarrollada por Gramsci (1980). Horkheimer también habla de la incorporación de la “irracionalidad racionalizada de la civilización”, donde se instrumentalizan los conflictos con el Estado, es “la utilización de la revuelta como medio de eternización de precisamente aquellas condiciones que la provocan y contra las cuales se dirige” (Horkheimer, 1973: 104). Es la forma en que el Estado logra subordinar a su lógica legal e ideológica las prácticas de grupos contrarios a su visión política.

El Estado mexicano viró, al final de la guerra sucia, en un movimiento involuntario exigido por el conflicto armado, hacia la apertura democrática, para desarrollar una retórica, pero, sobre todo, una táctica de consenso, que cumpliera con las demandas políticas de igualdad y justicia, además de respetar las garantías individuales y los derechos humanos.

En lo futuro se encargó de ampliar dichos logros hacia las personas desaparecidas, colocando las consignas de memoria, verdad, reconocimiento y garantía de no repetición como solución. Buscó que los damnificados y vencidos se integraran en el discurso oficial mediante prácticas de reconocimiento y conmemoración. Sin embargo, el Estado no renunció al uso de la violencia legítima e ilegítima (torturas, desapariciones, detenciones ilegales, formación de grupos paramilitares como la brigada blanca, ejecuciones extrajudiciales, etcétera).

En la narrativa del Estado mexicano el *sujeto antagónico* se integró por aventureros víctimas de las vejaciones de una administración en turno a quienes había que reprimir para aprender una lección y después integrarlos a una nueva forma de política mediante la “democratización” de las instituciones de gobierno y las elecciones libres de un sistema de partidos.

Otros esfuerzos por el reconocimiento de la responsabilidad de las fuerzas armadas en la masacre de Tlatelolco y en el Halconazo tendieron poco a poco a dejar atrás aspectos políticos de total antagonismo —como la lucha política por alcanzar el socialismo en México— por una lucha por el reconocimiento de lo sucedido, para aspirar a la verdad y el recuerdo de las personas asesinadas o desaparecidas. Esto fue un recurso de fácil instrumentalización para el Estado mexicano.

Con instrumentalización me refiero a la subordinación de las prácticas de denuncia de la sociedad civil a las formas institucionalizadas de justicia del Estado de la sociedad política. Tomando en cuenta las reflexiones de Castoriadis, es la forma en que la sociedad instituida incorpora la sociedad instituyente, autocreándose y autodeterminándose, haciendo ajustes nuevos, leyes nuevas que configuran la visión del mundo y no sólo le añaden ajustes legales (Castoriadis, 2005: 99-100), pero no agudizando la radicalidad instituyente.

Estas formaciones posibilitaron que el Estado se visibilizara desestructurado, la sociedad civil y la sociedad política separadas (Gramsci, 1980: 194). Por tanto, el instrumento de coerción se vinculó a una administración gubernamental autoritaria como la priista o a grupos paramilitares y, en lo posterior, al crimen organizado. Las acciones de tortura, desaparición y ejecuciones durante la llamada guerra sucia serían adjudicadas al gobierno federal.

Lo anterior enuncia que no toda política cultural de consenso fue planeada concienzudamente en la cabeza estatal, mucho del viaje para lograr legitimidad en el aparato estatal fue utilizando la protesta, la presión en las calles de los grupos que mantuvieron vivas las demandas de aparición con vida de compañeros y compañeras desaparecidos —he aquí el carácter instituyente que se subsumió—. Arrojaron las pruebas de la participación de las fuerzas armadas en el

combate sin escrúpulos, “sucio”, contra los adversarios clandestinos de la guerrilla. El consenso se logró a partir de incorporar los grupos, como el Comité 68 o ¡Eureka!, a espacios simbólicos para la rememoración.

El Museo Casa de la Memoria Indómita (MUCMI), como un espacio conquistado para la memoria de la izquierda en México, pero sobre todo para la rememoración de las personas detenidas desaparecidas, es un espacio que surgió con el Comité ¡Eureka! para garantizar esta práctica en la búsqueda de las personas y de la verdad tras esta práctica flagrante:

Una de las razones que dio origen al Museo es de continuar la denuncia siempre por medios pacíficos, la exigencia de justicia para nuestros amados familiares, cosa que no ha sucedido, y que se siembre y mantenga en la conciencia de los visitantes la necesidad de erradicar de la faz de la tierra la práctica abominable de este delito de lesa humanidad que es la desaparición forzada de personas.

El propósito del MUCMI es generar un espacio en donde los crímenes del Estado cometidos en el país se expongan a través de información testimonial y jurídica de los casos de violación a los Derechos Humanos, la presentación de los registros escritos, audiovisuales y jurídicos de la lucha del Comité ¡Eureka! así como un espacio para la difusión, promoción y formación ciudadana al respecto de los derechos humanos. La Memoria Indómita combate y denuncia la represión y persecución, así como expone que la libertad y las garantías individuales deben ser prioridad y siempre respetados (MUCMI, 2021).

El proyecto político de las personas detenidas desaparecidas ya no aparece en la exigencia del comité. Verdad, justicia y castigo son las consignas que toman lugar sobre las ideas de una mejor sociedad. De ninguna manera se pretende menospreciar los logros de la búsqueda, la denuncia y las acciones legales, mucho menos, ningunear el dolor de los familiares de las personas desaparecidas. Sólo se quiere dejar ver que estas narrativas y prácticas son instrumentalizadas por el Estado mexicano y a partir de ellas se han implementado contra-

tos sociales que dejan atrás las contradicciones políticas y por ende nulifican la formación de un sujeto antagónico.

La primera contradicción política en los casos de desaparición, tortura y ejecuciones extrajudiciales, la exigencia de “verdad, justicia y castigo a los culpables”, es que la narrativa oculta los motivos que movilizaron a las personas a luchar en contra del Estado. La segunda es la negación de la continuidad del problema político y económico, como si este hubiese sido superado. Tal como la memoria del 68 como un año de revolución cultural en el mundo había sido instrumentalizado para fines de consumo, de mercado y de reproducción del capital (Allier, 2021: 45), la memoria de los años del conflicto armado y de Tlatelolco ha sido puesta en marcha dentro de los engranajes de la sociedad civil del Estado mexicano.

La institucionalización de la memoria del 68 y de los caídos durante la guerra sucia comprende un proceso ingenioso del Estado mexicano por incorporar a la democracia mexicana a las fuerzas de oposición que dejaban la vía armada. Por un lado, en 1977, la Ley Federal de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales (LFOPPE) invitaba a los partidos de izquierda a tomar la vía legal para discutir y “disputar” el proyecto de país. Al mismo tiempo, deja inutilizado el argumento de la guerrilla que continuaba en lucha, el cual mencionaba que la única vía para el cambio social era la vía armada. Con respecto al viraje de la memoria del 68 al plano institucional, comenzaría una década después en 1978. Eugenia Allier menciona que:

a partir de 1978, los partidos de izquierda y otras agrupaciones sociales tomarían el liderazgo de la conmemoración del 2 de octubre. En segundo término, debido a que algunos exlíderes estudiantiles se incorporarían a los partidos políticos y –desde la tribuna política: la Cámara de Diputados, principalmente– denunciarían lo ocurrido en 1968, al mismo tiempo que exigirían reparaciones simbólicas y jurídicas (2021: 203-204).

Un ejemplo material que se desarrollaría como producto de esa institucionalización es el Memorial del 68 como un lugar legal de

la memoria y de los movimientos sociales, a cuyos efectos las imágenes y el arte contribuyen. Aquí se suavizan las demandas políticas como consignas sociales. Esta cuestión conduce a pensar estos espacios como lo instituido del imaginario social (Castoriadis, 2005: 178-179), lo que reproduce la dominación mediante el consenso o el engaño (Gramsci, 1980: 147).

A esto también se añade literatura como *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska (1971) o la conjunción y el análisis museográfico *Memorial del 68* (2005) que da cuenta del proyecto museográfico. El proyecto reduce al pasado el movimiento del 68, aunque lo vincula con la efervescencia de los demás movimientos sociales e introduce la visión pasada de una ideología revolucionaria. Como memorias, parece que se guarda conmemoración a los ideales revolucionarios vencidos y nunca culminados. El memorial aparece como una imagen que proyecta el triunfo vacío de sólo un grupo de jóvenes. Son narrativas cuya visión de los actores del pasado es ajena a los conceptos de clase y de antagonismo. La categoría es “juventud” “estudiantes” e “idealistas”, como la misma Poniatowska le llama: “*Memorial del 68* duele porque registra, evidencia, acusa y muestra la ingenuidad e indefensión de jóvenes idealistas, como idealista era el gran José Revueltas quien fue la figura adulta más sobresaliente del movimiento estudiantil” (Poniatowska, 2008).

Jorge Volpi en *La imaginación y el poder* (2019) demuestra documentalmente la germinación política de izquierda del movimiento estudiantil del 68, sus nexos con los comunistas y con la guerrilla, pero también con los esfuerzos internacionales como Vietnam, las Panteras Negras, el “Mayo del 68 francés”. Sin embargo, cae en la narrativa de la victimización del sujeto político, es decir, en el principio de la objetuación de los actores disidentes. Se elige por ejemplo “revueltas juveniles” (Volpi, 2019: 413) como una representación de un movimiento social que buscaba otra sociedad. Es insuficiente.

Es también nublado su juicio en tanto el papel de los intelectuales en el movimiento estudiantil, que no fue el único en que algunos, como Revueltas, figuraban a pie y mantenían una militancia activa. Su juicio sobre la falta de integración en la masa lleva a los partici-

pantes del movimiento a aparecer como actores aventureros e impulsivos, después como víctimas inocentes de la masacre. Su intención no es la de edificar una narrativa de consenso para el Estado, de nuevo, se insiste en que este argumento es de fácil adecuación para la retórica de justicia y la dominación por consenso.

La visión de Eugenia Allier indica que el triunfo del movimiento del 68 es un triunfo simbólico porque ha habido un reconocimiento y una búsqueda por la verdad, mas no un triunfo en términos de justicia (2021: 570), pues es evidente que esta justicia no ha llegado ni siquiera a resarcir los daños de los disidentes del 68, de los familiares afectados, ambos considerados como “víctimas” por el Estado. Tampoco se han tocado las estructuras militares. La presente visión no está de acuerdo con que el movimiento del 68 triunfó.

Se ha demostrado en el presente ejercicio que la correlación política y simbólica van de la mano y que los procesos simbólicos, las significaciones imaginarias, operan en términos políticos tanto para la dominación como para la liberación. Esa “cooptación” e “incorporación” de las narrativas disidentes al Estado, de las que habla Allier, aquí están explicadas como parte de la dominación por consenso que opera desde la sociedad política a la sociedad civil. Por tanto, si las significaciones imaginarias operan en términos de reproducción de la dominación, siguen representando una derrota del movimiento del 68 y de la guerrilla. Derrota no significa aniquilación, sólo significa que el plano simbólico como el político pasan al plano de la subalternidad, de la resistencia y que bajo estas experiencias de resistencia siguen una continuidad y un proceso de acumulación de fuerza. Sin triunfo político, no puede haber triunfo simbólico ni judicial. Ésta es nuestra visión.

### El sujeto antagónico

Lo que interesa destacar para este apartado son las prácticas y narrativas que son tomadas por dos documentales del cine militante *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976) y *La revolución congelada* (1971). Las fotografías, los documentos y periódicos que aparecen ante la cá-

mara fueron, en muchos casos, producidos por el Estado mexicano como mecanismo de control, en el caso de archivo y fotografías, y como dispositivo de criminalización en el caso de los diarios. Se añaden los testimonios como un recurso que coopera en la pantalla para resemantizar y combatir la narrativa del Estado mediante la construcción de una visión diferente en una *puesta en escena*.

Los objetos de la producción de terror (Ortiz, 2016) son resignificados por el cine militante. Las fotografías y los documentos se convierten en elementos, dispositivos, que sustentan la verdad sobre los abusos del Estado mexicano. La enunciación en la pantalla llena de movimiento y voz a figuras que aparecían como entes sin sustancia, carentes de acción y potencia, posiciona en la luz a un sujeto lleno de acción simbólica que recodifica sus aspectos identitarios, de autonomía y subjetividad.

El proceso de duelo, la muerte y la pérdida de los militantes de la guerrilla se plantean en términos simbólicos, artísticos y políticos. El duelo, la conmemoración y la imaginación son espacios en disputa entre el Estado y el cine militante. Desde la política del régimen priista, se configuran arquetipos y estereotipos de la disidencia considerados en este trabajo como *figuraciones imaginarias instituidas* (Castoriadis, 2007). Con esto nombramos el proceso mediante el cual el órgano de dominación participa en la configuración del *imaginario social instituido*, es decir, en la reproducción de elementos ideológicos que aseguren la permanencia de la sociedad burguesa.

Del lado contrario, el cine militante se define como un instrumento de lucha política hacia el socialismo (Rodríguez, 2016). No hace falta decir que su programa cinematográfico es definido técnica y artísticamente desde el programa político de la Revolución de Octubre. Los elementos que el Taller Cine de Octubre y Raymundo Gleyzer utilizan dentro de sus documentales, como el montaje dialéctico (Didi-Huberman, 2008) —definido como una yuxtaposición de imágenes en movimiento—, devienen de la tradición soviética cinematográfica, inaugurada por Vertov, Eisenstein y Pudovkin, pero transformada por la técnica cinematográfica en Latinoamérica. Para Eisenstein: “la yuxtaposición de estos detalles parciales en única

construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella imagen generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema” (1986: 16).

En el momento más álgido de la lucha guerrillera, se funda la Liga Comunista 23 de Septiembre, producto de la unión de distintos grupos como el Movimiento de Acción Revolucionaria, el de Los Lacandones, Comando Armado del Pueblo, entre otros. Con esta unión se fundó el periódico clandestino *Madera* en conmemoración del Grupo Popular Guerrillero [archivosdelaresistencia.org]. Éste es quizá el periódico mejor organizado del movimiento armado. Aun así fue ineficiente y poco comparable como instrumento para la conquista del poder con periódicos de otras experiencias como el *Iskra*, que operó también en la clandestinidad (Coca, 1988: 43).

Ante esto, el cine militante aparece como un difusor de las ideas de transformación desarrolladas por el socialismo. En la cinta *Chihuahua, un pueblo en lucha*, se configura el imaginario del cambio, de la transformación social que hasta ese momento estaba llevando a cabo la guerrilla en México. Se logra la configuración imaginaria puesta en escena. Primero retoma el asalto al cuartel Madera y rescata la memoria del primer levantamiento con miras a instaurar el socialismo. Resalta la desigualdad del estado de Chihuahua como principal causa que impulsa la lucha armada. Finaliza con el esfuerzo de la Liga 23 de Septiembre.

La relación del pasado durante la lucha agraria en Chihuahua en el año 1965, cuando se da el asalto a Madera, hasta el presente siglo, tiempo desde donde es observada, deviene de la correlación de fuerzas que tiene presencia en el país durante esos años. La relación entre ambas periodicidades deviene del contexto político en el cual se desarrollan las obras cinematográficas. El filme se ve como un producto social, una construcción visual de un tiempo determinado en el que tienen efecto ideológico las fuerzas políticas y su grado de correlación.

Experiencias similares, en cuanto a procesos políticos también surgieron en otros 68. Por ejemplo, Marcelo Expósito explica que

las prácticas artísticas colaborativas en España, reforzadas por el movimiento de las mujeres y la construcción de nuevos horizontes historiográficos, permitieron que el proceso de subjetivación política se agudizara. Esto es salir de lo que él llama un “resistencialismo” y pasar hacia la década de 1990 a un “anudamiento antagónico” (2005: 147). En México, lo que posibilitó que el cine militante se condensara con la política guerrillera fue la deslegitimación de la Revolución mexicana institucionalizada, la nula posibilidad de participación democrática y el avance del socialismo en América, Asia y África como movimientos de liberación en contra del colonialismo y el imperialismo.

Por parte del Taller de Cine Octubre la recuperación de una memoria presente, la de Madera, no hacía otra cosa sino instaurar, al mismo tiempo, un imaginario en el campo de la acción. No es hacer y después recordar, es construir en la medida en que la acción imaginada se está llevando a cabo. *Chihuahua, un pueblo en lucha* aparece como una contestación a la historieta *Traición a la patria* (1971), de José Guadalupe Cruz, el creador de *El Santo, el enmascarado de plata*. En el filme, el pueblo incorpora a la lucha los medios para una lucha democrática, las pruebas de los crímenes de Estado y, por último, el ahínco del pueblo que juzga y sentencia al Estado por medio del Tribunal Popular Nacional.

Caracterizadas las cintas filmicas como una producción cinematográfica antagónica, su conceptualización mediante el imaginario social ubica a las figuraciones e imágenes en movimiento como rupturas históricas, significaciones imaginarias instituyentes –como la heroificación de los guerrilleros caídos– en el plano de lo simbólico. Son visibles técnicamente en la producción, son construidas e impulsadas dentro del filme, cuyo objetivo es impactar el presente de conflicto.

Las figuraciones imaginarias que rompen con la visión de la sociedad del México nacionalista se observan en un primer momento mediante el uso técnico del *montaje dialéctico*. Como se dijo con anterioridad, el uso de elementos cinematográficos que permitan definir al cine como cine permiten que el espectador distinga la rea-

lidad de la ficción. Su condición social es expuesta mediante este mecanismo.

En específico, el documental *Chihuahua, un pueblo en lucha* desarrolla estas figuraciones mediante la exposición de las fotografías de los militantes capturados y muertos, logrando, mediante la proyección sobre la pantalla, un *proceso de heroificación*. El problema no es cómo se constituyen los héroes a partir del imaginario, sino cómo la construcción de héroes y mártires, sus imágenes, sus rostros, sus cuerpos, en el cine, colaboran en la formación de un sujeto antagónico.

Tanto los postulados teóricos de Castoriadis como los de Gramsci han coincidido aquí para nombrar al sujeto. Por ello es conveniente decir que la enunciación del sujeto conlleva considerar un proceso de subjetivación política (Modonesi, 2010: 14-16) haciendo hincapié en que dicho proceso está sujeto a la correlación de fuerzas políticas y cómo dicho desarrollo marca el tránsito hacia otra sociedad o el proceso de formación del sujeto antagónico en su tránsito hacia la autonomía (Gramsci, 1980: 53).

Al definir lo anterior, el magma del sujeto toma forma en la fotografía y los documentos como argumentos de la materialidad de los hechos. Son un mecanismo que evidencia, que da prueba de lo que pasa (Niney, 2009), de las violaciones a las garantías individuales y de la lucha del pueblo de Chihuahua por lograr un mejor país. La voz en *off* es el vínculo que permite armonizar el choque yuxtapuesto de las imágenes y organizar de manera lógica una narración de lo sucedido en el filme. Que el proceso de formación de figuras heroicas se exprese en el cine, es producto del antagonismo, es decir, que se configura dentro del proceso de subjetivación como un elemento importante en un periodo de conflicto entre dos grupos.

Un elemento clave de los procesos simbólicos en que se definen los victoriosos y vencidos es el proceso de sacralización de las figuras que representan a ambos extremos. Es un elemento que condensa la resistencia o la dominación, ambas se perpetúan mediante prácticas de conmemoración y culto. Quizá esto defina el problema con los héroes en la historia. Su figura y la existencia de la misma marca una

relación de subordinación y dominación (Weber, 2008: 172). Esta relación enuncia de origen una confrontación entre dos grupos, dos clases, el problema del héroe se posiciona paralelo al de la lucha de clases.

Ricardo Melgar (2008) analiza figuras y representaciones de los guerrilleros. El origen cultural en el cual se enmarcan estas construcciones durante el periodo de la llamada guerra sucia deviene de un cúmulo de experiencias guerrilleras en el globo. La muerte de los militantes será la potencia cultural que impulse a los grupos a enmarcar sus imágenes en un proceso de heroificación que impulse las acciones políticas insurgentes. En este espacio de acción política y construcción de figuras simbólicas el Che aparece como una imagen que da potencia y que además cubre de identidad socialista a los muertos en la guerrilla. Su imagen se convierte en el referente de la vida y la muerte de los militantes, en particular, de los militantes hombres (después se hablará de la ruptura simbólica de los héroes respecto a las militantes):

La construcción cultural de las virtudes violentistas en las guerrillas latinoamericanas, exaltan un patrón de simbolización fuertemente masculinizado, que juega con la equivalencia entre lo viril y lo heroico, combatir como ofrendar o perder la vida es cosa de machos, independientemente que haya o no guerrilleras ejemplares o heroicas. Los referentes femeninos tienen que ver con el reposo del guerrero y su soñada “muerte chiquita” o la más temida muerte real. Además, la simbología de lo femenino en el imaginario guerrillero queda subalternizada a la trama y sentidos viriles de lo heroico, pero también ligada en su contradictoriedad, con la mitología del renacer (Melgar, 2008: 45).

La imagen del “guerrillero muerto” se convierte en la representación del guerrillero vencido, del derrotado. Éste es el caso de México. Como instrumento, la imagen martirizada de la muerte de los caídos forma parte de las figuraciones imaginarias que permiten transformar una derrota política en un recurso simbólico para la acción (imágenes 1 y 2).

*Imagen 1. Muerte del Che*

Fuente: Fotografía de Freddy Alborta. Tomada de John Berger, *Para entender la fotografía* (2015).

*Imagen 2. Muerte de Diego Lucero*

Fuente: Tomada de *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976).

El elemento de ruptura no está en la simbolización de la muerte como un acto heroico, sino en el uso de esa sacralización de la imagen como un elemento sustancial para impulsar la acción política. El cine, a su vez, impulsa esa simbolización novedosa resignificando la propaganda de terror que el Estado usa en contra de los esfuerzos insurgentes.

Esta muerte gloriosa en batalla que visualizan las imágenes como referentes mesiánicos hizo aún más potente la significación imaginaria de una transformación social de corte socialista. John Berger (2015) comparó en su momento la fotografía de la muerte del Che con el cuadro de Andrea Mantegna (c.a. 1480) como un referente visual de un imaginario de la muerte gloriosa del mesías. Dicho imagi-

nario fue construido por la cristiandad en Europa y América Latina. Sin duda, es parte de la base imaginaria en la que se posiciona Ernesto Guevara al morir. La fotografía recurre a estereotipos de la representación y de la iconografía cristiana impregnados en la sociedad. Verushka Alvizuri (2012), por su parte, lo problematiza en su texto “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”.

Esta mezcla de mesianismo revolucionario fue la potencia que cambió el significado de la fotografía e impulsó los referentes visuales de la muerte de los guerrilleros latinoamericanos. Berger define que el objetivo de la fotografía era poner fin a la “leyenda” del Che, aunque puede que hayan posibilitado todo lo contrario (2015: 18).

Este elemento de la significación que el filme del Taller de Cine Octubre reproduce mediante la pantalla también usará otros filmes. Un ejemplo es *La hora de los hornos* de Cine Liberación. En dos secuencias “La normalidad” y “La monstruosidad se viste de belleza”, a partir del minuto 01:14:00, este filme expone el contraste de la sociedad jerarquizada y de los privilegios de una clase como producto de la desigualdad y la violencia. Es de notar la técnica de la yuxtaposición rápida de las imágenes de la cultura *pop* estadounidense y de la guerra de Vietnam, de la estridencia de los sonidos publicitarios y del estruendo de los cañones y las metrallicas. El montaje dialéctico expone la violencia con la cual se erige su llamada normalidad. Finalmente, en la tercera secuencia, que comienza a partir del minuto 01:18:00, el motivo del título: “13 La opción”, es la elección de la vida de lucha ante una muerte expuesta por las imágenes de Ernesto Guevara. La voz en *off* define la muerte como una elección, como “un acto liberador”; la muerte, como el origen de la vida.

Esta construcción de la muerte-vida se posiciona de manera similar en el documental del Taller de Cine Octubre. Otros elementos que tienen la función de potenciar el elemento heroico son los periódicos que aparecen intercalados con las fotografías; son las imágenes del tiempo que acontece y de los sucesos que vive el pueblo, de su organización y su contienda en contra del Estado mexicano. La voz en *off* narra los hechos y los nutre de significación. Cuando pasan las imágenes de las muertes del Grupo Popular Guerrillero, de Arturo

Gamiz, de Pablo Gómez se escucha la siguiente oración: “Cuyo recuerdo ha quedado incorporado a la conciencia del pueblo trabajador” (14:40-14:51 min).

Este proceso de heroificación se construye como un mecanismo de simbolización de las acciones políticas. Su margen de potencia y activación sólo guarda sentido en la medida en que las imágenes funcionan para dar sentido al movimiento social que comparte aspectos identitarios y subjetivos. Su rol como figuración imaginaria es construir los elementos que suplan el discurso de la conmemoración, pasividad e instrumentalización del Estado. A diferencia de los grandes cultos a la personalidad, como sucedió en la Unión Soviética con Stalin (Gentile, 2007) o con Mao en China (Barmé, 1998) —lo que necesita una caracterización a mayor profundidad—, la imagen de la muerte del guerrillero sólo guarda importancia como un significante de la acción antagónica en la búsqueda de la liberación.

A diferencia de la simbolización melancólica de una Europa que, a raíz del desmantelamiento de la URSS y la caída del muro de Berlín, ve perdida la apuesta por un mundo socialista (Traverso, 2019); una Europa donde las revoluciones rosas no ofrecieron sino un viraje al capital. En América Latina la apuesta por el socialismo se fecunda aportando elementos propios a la lucha por la transformación social. Uno de estos elementos es la simbolización de la muerte del guerrillero.

Así, las imágenes de los guerrilleros caídos cumplen la función de dotar de subjetividad, mediante la cámara, a los actores de la historia narrada y combatir simbólicamente los esfuerzos contrarios que buscan dejar fuera de la historia oficial a los actores sociales y a los grupos antagónicos. Esta insistencia en la función se describe en este texto como instituyente, posibilitadora de rupturas con las significaciones hegemónicas.

## Descongelar la revolución

La revolución socialista como punto de avance, como horizonte posible, fue uno de los elementos que Raymundo Gleyzer desarrolló en

la cinta *La revolución congelada* (1971). Gleyzer lleva a cabo su argumentación simbólica y la construcción imaginaria de este objetivo por medio de transposición del testimonio real de los trabajadores campesinos, de antiguos combatientes de la Revolución mexicana y de hacer evidente que el proceso y el alcance revolucionario de inicios del siglo xx en México se ha agotado, se ha traicionado. Sin embargo, algunos elementos del zapatismo, congelados o pausados, que formaron parte del antiguo paradigma revolucionario, sólo pueden llevarse hasta sus últimas consecuencias mediante otra revolución, mediante la revolución socialista.

La imagen que teje el argumento de la pérdida de legitimidad del régimen mexicano se nutre también por la visualización de la masacre de Tlatelolco incorporando las secuencias de *El Grito* (1968). Con ello, hay un refrendo del uso de la muerte en la simbolización gloriosa, que además posibilita la identificación entre distintos grupos subalternos que pertenecen a una misma clase social. También define los vínculos políticos entre ellos en el campo de la política y en el campo de la ideología.

Por otro lado, se expone a un gobierno autoritario y antidemocrático que había demostrado su intolerancia a la oposición con la represión a los ferrocarrileros, el asesinato de Rubén Jaramillo, la represión a la protesta en Chihuahua por el reparto agrario y la crudeza de la represión, usando a los militares en el 68 y en el 71. Esta represión no podía sino significar una pérdida de la hegemonía, es decir, una pérdida de los elementos que garantizaban una cohesión social y un consenso entre las clases sociales. La ruptura política significó el intento de realizar la revolución socialista en México, fue también una ruptura simbólica que se expresó en las imágenes, el arte y por supuesto en obras cinematográficas como *La revolución congelada*.

El cine militante, como el desarrollado por Raymundo Gleyzer, tiene la cualidad de llevar a cabo un papel de agitación y organización desde el momento de la producción (Sapire y Sabat, 2017). Más allá del impacto que pudo haber tomado la cinta por medio de su difusión clandestina en los sindicatos y organizaciones campesi-

nas (Nahmad, 2022), es justo llevar a cabo su papel como elemento organizador de las ideas revolucionarias.

*Imagen 3. Sujeto antagónico*



Fuente: Tomada de *La revolución congelada* (1971).

La secuencia que en este texto se titula “La revolución traicionada” (min. 23:35- 29:00) describe la vida del campesino Antonio López Hernández, quien cultiva henequén, como una vida caracterizada por la miseria. Su testimonio enuncia la posibilidad de cambiar toda la estructura social de raíz, de destruirla y sustituirla por una nueva:

Viene el gobierno federal dando al campesino la mentira, diciendo que son dueños, de las tierras, pero de los productos no [...] cómo uno no va a querer un cambio radical completamente, que se emborrace [*sic*] por completo todo lo que está hecho desde el principio y se suplante por otra nueva estructura [...] un nuevo sistema. Ese sistema que hay ahorita ya es viejo, no ha dado resultado más que a los políticos de alta escala. [...] quien labora las tierras no le ha llegado el beneficio de la revolución, no lo hemos visto, está traicionada, está congelada completamente.

Esta secuencia es el centro de la argumentación de Gleyzer, el testimonio del campesino que vive sin justicia social, sin igualdad, sin posibilidad de vestir si se quiere comer. La revolución traicionada

queda al descubierto. En esta secuencia hay un giro en la narración, es el testimonio el que define su pensamiento mientras transcurre un día normal en el corte del henequén. Son las palabras recogidas por Gleyzer y montadas en la secuencia de seis fotogramas lo que confiere a la develación del “misterio en la pantalla” (Aumont y Marie, 1990: 160) la resolución consciente de las condiciones reales del campesino, su posición subalterna, así como la opción del cambio radical.

En el primer fotograma aparece el campesino (Toño) que yace dormido en la hamaca, despierta. Se monta la narración que describe el pensamiento del campesino. Toño, quien despierta con el día, describe su vida y su tragedia, él sabe quién le miente día con día y sabe qué es aquello que puede acabar con su condición de miseria.

La mirada también es un elemento sustancial de la enunciación (Machado, 2009: 57). Los ojos, que yacen cerrados en el sueño, se despiertan, se abren y son dadores de conciencia mediante el trabajo en el cultivo. Las tomas no son nada improvisadas, son planos donde el campo-contracampo juega con el testimonio-narración, contrapone la voz de Toño mientras está cosechando el henequén, esa voz explica no el proceso de cultivo, sino el porqué es necesaria una nueva revolución.

Es la explotación del trabajo rural y la contraposición a la pobreza en la que se vive lo que dota de conciencia al trabajador, se configura el *sujeto antagónico*. Dentro de los elementos principales de la praxis materialista, el trabajo juega el papel primordial de la transformación de la naturaleza y con ello la transformación del ser humano, del surgimiento de la conciencia y el pensamiento a partir de dicha actividad, por eso el ingreso del trabajo en el documental de Gleyzer, como praxis, es decir, como práctica transformadora.

## Conclusión

El cineasta militante, comprometido con la revolución socialista, sabe de materialismo histórico, y con ello logra que la cámara componga un montaje rico en significaciones imaginarias que nutren la estructuración de un imaginario radical. En su momento, estas sig-

nificaciones apuntaron a lograr un impulso en la lucha política de la década de 1970 y con ello lograr el cambio de sistema político y social en México. Esto convendría al paso del *sujeto antagónico* al *sujeto autónomo*. Sin embargo, el cambio fue interrumpido, el sujeto bajó a subalternidad.

Aquí se ha apuntado la relación entre procesos de subjetivación y la configuración del imaginario social. En ellos está la materialidad que se encarna en las subjetividades, una que deviene del conjunto de la totalidad histórico-social que termina fundando nuevos procesos sociales en la ruptura y las grietas que se abren en la sociedad. El cine contribuye al desarrollo de esas experiencias que pueden configurar nuevas utopías ante una decadencia apresurada del capital. El filme no sólo hace evidente la dominación y la necesidad de enfrentarla, sino que dentro del plano cinematográfico ocurre el enfrentamiento. Este choque ideológico en imágenes es el que termina transformando los filmes en fábricas de subjetivación.

## Referencias

- Allier, Eugenia (2021), *68 el movimiento que triunfó en el futuro: historias, memorias y presente*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Allier, Eugenia y Vilchis, César (2017), “México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror”, *Theomai*, núm. 36, Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo, Argentina.
- Alonso, José Luis (2008), “La guerrilla socialista contemporánea en México”, en Verónica Oikión y Marta Eugenia García (eds.), *Movimientos armados en México, siglo xx*, vol. I (pp. 129-144), El Colegio de Michoacán, México.
- Alvizuri, Verushka (2012), “Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés”, *Caravelle*, núm. 98, pp. 135-148, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

- Apréa, Gustavo (2015), *Documental, testimonios y memoria: miradas sobre el pasado militante* [1990], Manantial, Buenos Aires.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- Barmé, Geremie (1998), *Las sombras de Mao. El culto póstumo al gran líder*, Ediciones Bellatierra, Barcelona.
- Berger, John (2015), *Para entender la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Castoriadis, Cornelius (2000), *La exigencia revolucionaria*, Acuarela, Barcelona.
- Castoriadis, Cornelius (2005), *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, México.
- Castoriadis, Cornelius (2007), *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets, Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (2008), *El pensamiento de Cornelius Castoriadis*, vol. I, Proyecto Revolucionario, Argentina.
- Castoriadis, Cornelius (2015), *Historia y creación. Textos filosóficos inéditos (1945-1967)*, Siglo XXI Editores, México.
- Centro de Documentación de los Movimientos Armados (Cedema) (2006), *Informe de la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP)*, México, [[https://cedema.org/digital\\_items/1378](https://cedema.org/digital_items/1378)].
- Coca, César (1988), *Lenin y la prensa*, Ellacuría, Bilbao.
- Comolli, Jean-Louis et al. (2016), *Mayo francés. La cámara opaca. El debate cine e ideología*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, A. Machado Libros, España.
- Eisenstein, Sergei (1986), *El sentido del cine*, Siglo XXI Editores, México.
- Expósito, Marcelo (2005), *La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas*, 'Desacuerdos 2', Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)/Donostia/Arteleku/Unia/Arte y Pensamiento, Barcelona.
- Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP). (2006), "Informe histórico a la sociedad mexicana", México: FEMOSPP, [<http://sitiosdememoria.segob.gob.mx/work/>

- models/SitiosDeMemoria/Documentos/PDF/INFORME\_FE-MOSPP-2006\_Parte\_1.pdf].
- Gentile, Emile (2007), “Political Religion: A Concept and its Critics”, *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 6, núm. 1, junio, pp. 19-32.
- Gramsci, Antonio (1980), “Análisis de las situaciones. Relaciones de fuerzas”, *Nueva Antropología*, vol. iv, núms. 15-16, diciembre, Asociación Nueva Antropología A.C., México.
- Gramsci, Antonio (1980), *El príncipe moderno*, Nueva Visión, Madrid.
- Gramsci, Antonio (2009), *La política y el Estado Moderno*, Diario Público, Barcelona.
- Horkheimer, Max (1973), *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires.
- Machado, Arlindo (2009), *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*, Gedisa, Barcelona.
- Melgar, Ricardo (2008), “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Verónica Oikión y Marta Eugenia García (eds.), *Movimientos armados en México, siglo xx*, vol. 1 (pp. 29-68), El Colegio de Michoacán, México.
- Modonesi, Massimo (2010), *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismos y subjetivación política*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Museo Casa de la Memoria Indómita (MUCMI) (2021), [<https://museocasadelamemoriaindomita.mx>].
- Nahmad, Ana Daniela (2015), *Imágenes en emergencia. Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Nahmad, Ana Daniela (2022), “Comentario sobre el documental de Raymundo Gleyzer”, Zoom, miércoles, 20 de abril, Seminario de revisión de apartado del ensayo académico, México.
- Niney, François (2009), *La prueba de lo real en la pantalla*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- Ortiz, Rubén (2016), *La guerrilla desde los sótanos del poder. Imágenes y memoria de la contrainsurgencia urbana en México (1976-1985)*, tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
- Poniatowska, Elena (1971), *La noche de Tlatelolco*, Ediciones Era, México.
- Poniatowska, Elena (2008), “Memorial del 68”, *La Jornada*, México.
- Referencia IMDb. *Chihuahua, un pueblo en lucha*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0497735/>]; *México, la revolución congelada*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0128344/>]; *La hora de los hornos*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0063084/>]; *El grito*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0214735/>].
- Revueltas, José (2020), *Obra política*, t. 1, Ediciones Era, México.
- Rodríguez, Israel (2016), *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México.
- Sapire, Juana y Sabat, Cynthia (2017), *Compañero Raymundo*, Sudestada, Argentina.
- Traverso, Enzo (2019), *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Volpi, Jorge (2019), *La imaginación y el poder* [1998], Ediciones Era, México.
- Weber, Max (2008), *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fecha de recepción: 30/04/24  
 Fecha de aceptación: 26/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462123-146

# El rostro en la película *Los caifanes*: fisonomía, espacio y clase social

Rodrigo Martínez Martínez\*  
Vicente Castellanos Cerda\*\*

## Resumen

Este artículo elabora un análisis formal del tratamiento extradiegético de la fisonomía en *Los caifanes* para identificar la manera en que este motivo contribuye a subvertir las convenciones del género cinematográfico. El hallazgo principal es que el abordaje que Juan Ibáñez dio al rostro brinda tres niveles de tipicidad: las clases sociales, el *gag* situado en el contexto de las *jaladas* (absurdos con sentido) y la fisonomía colectiva como una interpelación que trasciende al relato para evidenciar la imposición de la pobreza. Vinculamos la poética analítica del cine con el concepto de fisonomía para interpretar los hallazgos con base en categorías como género fílmico, cine moderno, tipo, apodo y clase social. Esto permitió distinguir la manera en que esta producción ejerce una *puesta en situación* a partir de la combinación de estilos no realistas y realistas.

*Palabras clave:* fisonomía, *gag*, clase social, género cinematográfico, tipo.

\* Profesor por tiempo determinado del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [rmartinezm@cua.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0003-0322-3368].

\*\* Profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [vcastell@cua.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-9176-4118].

*Abstract*

This paper undertakes a formal analysis of the extradiegetic treatment of physiognomy in *Los caifanes* to identify the way this motif subverts film genre conventions. The main finding is that the approach that Juan Ibáñez gives to the face results in three levels of typicality: the social class references, the gag located in the context of the “jaladas” (absurdities with meaning) and the collective physiognomy as an interpellation that transcends the plot to show the imposition of poverty. The work links the analytical poetics of cinema with the concept of physiognomy to argue the findings based on categories such as film genre, modern cinema, type, nickname and social class. This allowed us to distinguish the way in which this production exercises a situation based on the combination of non-realistic modes with realistic modes.

*Keywords:* physiognomy, gag, social class, film genre, type.

*Los caifanes* (1967) puede considerarse como una película de transición en el cine mexicano. Es evidente que posee diversos elementos de modernidad cinematográfica si partimos de las categorías propuestas por Micciché (citado en Monterde y Rimbau, 1995). El filme de Juan Ibáñez desarrolla una *puesta en situación* antes que una narración convencional y otorga jerarquía a la cámara de modo que introduce variaciones al lenguaje común de su periodo. Podemos añadir la valoración de Jorge Ayala Blanco: un “desbordamiento de tendencias estéticas, un afán de búsqueda y un sentido del ritmo completamente inusitados en el cine nacional” (1968: 353).

La secuencia del cabaret Géminis es relevante para este análisis. Después de encontrarse de manera inesperada, los protagonistas del filme: cuatro mecánicos y una pareja joven, ingresan a un club nocturno. Uno de ellos provoca una trifulca y el conjunto huye para evitar a la policía. Se trata de la primera *jalada* de la noche. El cierre de este episodio despliega un rasgo del cine moderno: un inserto de montaje reflexivo que añade una cualidad sociológica a las fisonomías como motivos metonímicos del cuerpo según su clase social.

Algunas soluciones de estilo de esta secuencia son análogas a otra escena en la que los protagonistas deambulan en un auto. Ambas realizan relieves de caras en *close-up* en espacios cerrados, carecen de parlamentos e introducen una pieza musical para asilar sonoramente a los personajes. Proponemos un análisis formal porque podría aportar evidencias de que estos segmentos tienen una función estructuradora en el montaje, así como un carácter extradiegético que convierte la fisonomía en un motivo visual recurrente para contrastar las clases sociales referenciadas por la diégesis.

Nuestro objetivo es identificar qué funciones posee la fisonomía en el sistema estilístico específico de *Los caifanes* como medio para subvertir o actualizar convenciones del *road picture* al vincularlas con espacios de las clases sociales de la Ciudad de México. Una respuesta, a manera de conjetura, es que *Los caifanes* articula un primer nivel, de carácter diegético, en la narración cinematográfica que singulariza a los personajes en el contexto de la perpetración de una serie de *gags* (que llamaremos *jaladas* según el léxico del propio filme), al tiempo que introduce un segundo nivel, de carácter no diegético, mediante la inserción de secuencias de micromímica que operan como interpelaciones sobre la clase social. El filme no se sustenta en la convencionalidad de un género cinematográfico, sino que aporta ciertos tipos, mediante el tratamiento de los rostros, para desplazar la imagen hacia una mirada sociológica.

Partimos de la *poética analítica* (Bordwell, 2005) con el fin de identificar cuál es el tratamiento estilístico específico que el filme brinda a los rostros, entendidos como fisonomías, en aquellos insertos que carecen de función diegética o narrativa, ya que éstos parecen desbordar las configuraciones recurrentes de los géneros cinematográficos. Para sustentar el análisis, los siguientes apartados desarrollan una conceptualización de la fisonomía en el cine y de las categorías para describirla. Vinculamos esta caracterización con las nociones de género cinematográfico, *gag*, tipo y clase social. Ello permitirá situar la especificidad de la película en su contexto de producción, es decir, en el marco de la *poética histórica* (Bordwell, 2005).

## Fisonomía y cine

La fisiognómica posiblemente se originó en la medicina. Se extendió a la antropología y a la psiquiatría porque la cuestión central que abordaba fue la comprensión de la persona interior a través de la exterior (Magli, 1991). Así, el rostro humano fue relacionado con animales, vegetales o minerales. Los antecedentes filosóficos se remontan a Aristóteles y a Battista della Porta. El estagirita distinguió entre cuerpo, como materia, y alma, como figura y forma. Propuso una vinculación entre ambos: toda pasión causa una modificación corporal. El italiano enfatizó la etimología del término para apuntar que la fisiognómica se refiere no sólo a la interpretación de la naturaleza, sino a una norma. Es por ello que Magli, quien tipifica a la antigua fisiognómica como una pseudociencia, retoma a La Bruyère para indicar que la fisonomía no constituye una regla que permita juzgar a las personas, sino que conforma una herramienta para interpretarlas.

La fisonomía constituye un objeto de estudio principalmente de la sociología y de la antropología. No es una disciplina. Bajo esa concepción, el estudio de las *técnicas del cuerpo* propuesto por Marcel Mauss, como sugiere Jean-Claude Smith, fue fundamental para comprender que gestos, actitudes y comportamientos son “experiencias sociales” adquiridas por “mimetismos voluntarios o inconscientes” que, si bien parecen naturales, resultan de una propiedad social y cultural que puede aprenderse por modelos educativos, códigos, normas o esquemas ideológicos (citado en Feher, 1991: 129). Por ello, Smith abordó la ética, la exegética y la normativa de la gestualidad. Su indagación recuperó la etimología de *gestus*, la cual se refiere a movimientos y actitudes de todo el cuerpo, para sustentar que este tipo de estudio no podría reducirse al rostro. De allí que varios abordajes de la fisonomía han sugerido que se trata de una construcción cultural y no de una cualidad natural (Magli, 1991).

Una de las teorías cinematográficas pioneras de la fisonomía fue propuesta por Bela Balázs. Él recuperó a Lavater, quien fue una referencia canónica del tema, a través de la lectura de Goethe para

proponer que el “gesto visible” era la materia expresiva elemental del cine (Balázs, 1978: 37). Esta concepción partía de la dualidad exterioridad-interioridad que ya estaba presente en estudios previos sobre el rostro. En *El hombre visible o la cultura del cine*, el cual fue la primera versión de su estudio, Balázs afirmó que “en el cine todo lo interior se reconoce como algo exterior, también se reconoce *en todo lo exterior un interior*” (2013: 46). En *El film* afirmó que “no sólo el entorno influye sobre el hombre, sino que éste influye sobre él” (1978: 71). Ambas expresiones aluden a una cualidad dialéctica que es especialmente potencial en el cine por las variaciones formales que ofrece.

Balázs propuso categorías pertinentes para el análisis: la micromímica y la microdramática. La micromímica es un procedimiento formal que consiste en el aislamiento del rostro, es decir, el tratamiento del gesto en la duración del plano. La microdramática consiste en la progresión emocional a partir de la micromímica, o bien el desarrollo del gesto en la secuencia. Por lo tanto, la micromímica se desenvuelve en los primeros planos y es autónoma. Esta condición es semejante a lo que Magli, desde la antropología, explica como un proceso de “individuación” que actúa por aislamiento del rostro (citado en Feher, 1991: 90). En cambio, la microdramática es una sucesión en la que, además del rostro como base, pueden intercalarse con otros elementos en el corte a corte, o en los movimientos propios de la secuencia.

También son pertinentes categorías como *identificación anímica* y *mundo antropomórfico*. El primer término se refiere a la afinidad que experimenta el espectador con el personaje y con su situación a partir del gesto visible. Hay dos fisonomías: aquella objetivada por la imagen de manera independiente al espectador y otra que se origina en la perspectiva de éste. Balázs se aproximó significativamente a la idea de identificación que sería desarrollada por la teoría psicoanalítica. Su concepto se vincula con lo que podemos denominar como *identificación secundaria*, el cual alude a la asimilación que la audiencia ejerce tanto con los personajes como con la situación ficcional (Journot, 2011: 66).

El *mundo antropomórfico* es una “realidad humanizada”. Baláz afirma que: “Todo lo que el hombre ve tiene una fisonomía” (1978: 70). Es un procedimiento de humanización o antropomorfización del espacio. Las cosas o los seres actúan como la proyección de un “efecto emotivo” que puede causar gusto o disgusto, entre otras impresiones. Lo ideal era que todo elemento del encuadre dispusiera de esta capacidad de expresión y que se transformara en gesto. No obstante, nuestro interés en el concepto no es la preceptiva, sino el énfasis en las correlaciones en la imagen como resultado de la humanización.

### *Los caifanes*: el observable, los antecedentes y la crítica

Paloma y Jaime se apartan de una fiesta nocturna realizada por personas de su entorno. Caminan por la calle, comienza un chubasco y se resguardan en un auto ajeno. Coquetean al interior del vehículo sin imaginar que conocerán al propietario y a sus acompañantes: Capitán Gato, Estilos, Azteca y Mazacote. La pareja acepta recorrer la ciudad durante la noche con el grupo de mecánicos autonombreado como “los caifanes”. Después de atestiguar la primera *jalada* en el cabaret Géminis, la pareja de “jóvenes bien” participa en otros disparates hasta que el contingente debe dispersarse para evadir a la policía por irrumpir en un servicio funerario.

El origen de *Los caifanes* fue un guion de Juan Ibáñez y Carlos Fuentes, intitulado *Fuera del mundo*, que ganó el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos en 1965. El rótulo aludía a la canción homónima de Al Suárez que aparece en el filme en dos versiones: al principio, en voz de su propio autor, y hacia el cierre, en la versión de Óscar Chávez, quien interpretó al Estilos. En una entrevista publicada por Sergio Raúl López (2020) en *La Jornada*, el cantautor recuerda que varios integrantes del reparto habían realizado teatro universitario y cabaret político con Ibáñez antes del rodaje. En el guion original había un quinto caifán: el Rostro. Para Chávez, el protagonista principal de la película era la Ciudad de México.

*Los caifanes* fue el primer proyecto de Cinematográfica Marte e introdujo el trabajo de creadores reunidos en torno de la Zona Rosa, como Jorge Fons, Mauricio Wallerstein o Manuel Michel (Sánchez, 2002). También fue parte de una renovación de las generaciones de actrices y actores que, en el caso concreto de esta producción, provenían del teatro universitario (García Riera, 1998). El reparto principal contó con Julissa de Llano Macedo y Enrique Álvarez Félix en los papeles de Paloma y Jaime. Por su parte, Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas realizaron respectivamente los personajes el Capitán Gato, el Azteca y el Mazacote.

El asunto de la película está dividido en cinco segmentos: “Los caifanes”, “Las variedades de los caifanes”, “Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla”, “Las camas de amor eterno” y “Se le perdió la paloma al marrascapache”. En “La afrenta”, Jorge Ayala Blanco señaló que es una película de episodios que es “todo lo contrario a una película realista” al presentar “las caretas de un ser nacional” (1968: 353-364). Para el crítico, *Los caifanes* es “una meditación sobre la incompatibilidad definitiva de dos mundos” con registros pesimista y humorístico.

Rafael Aviña (2004) clasificó a *Los caifanes* como una de las producciones que aborda la Ciudad de México como personaje. También como un ejemplo de lo que denominó cine de culto popular porque propició arraigo colectivo, sobre todo mediante la nostalgia. Calificó el filme como un “alucine intelectual de una esnobista mentalidad ‘zonarrosera’” (Aviña, 2004: 182). En un estudio posterior, consideró que la película recrea un entorno de contracultura y protesta especialmente por medio del léxico de los personajes y por la escena en la cual el Capitán Gato confronta a Jaime ante un soldado al hacerle ver las desventajas de clase (Aviña, 2020).

En el blog editado por Observatorio Centro de Estudios Cinematográficos de Tijuana, Rodrigo Cabrera (2022) sugirió que *Los caifanes* es una “especie de *road movie*” que no representa a México en su totalidad, sino la percepción de cualquier urbe a partir del Distrito Federal de finales de la década de 1960. Argumenta que la película sigue vigente porque sugiere la intemporalidad que carac-

teriza a la estratificación al abordar la “marginalidad urbana” como conveniente para el Estado y como una condición que imposibilita “la movilidad social ascendente”.

### Los márgenes de un género

*Los caifanes* posee una base narrativa. No obstante, recurre a ésta para emprender exploraciones formales antes que un relato unitario. Su narrativa es laxa en el sentido que Goliot-Lété y Vanoye (2008) asignan al término cuando describen la poética fílmica de la década de 1960. El punto de vista del relato no es estable. Fluctúa, primordialmente, entre la mirada de Paloma y la de Capitán Gato. Es por ello que la subjetividad predominante corresponde con la pareja de los “chavos bien”. Esto da lugar a una narrativa anecdótica en la que el foco de atención son los disparates o, como las llaman los mecánicos, las *jaladas*.

La poética de *Los caifanes* unifica características del cine anterior a su década con otras propias de su periodo. Allí subyace lo que Benet (2004), al abordar lo moderno, considera como un cine que recibe influencias del modelo de representación industrial convencional al tiempo que lo ataca. Hay otras características: no persigue una rigurosa verosimilitud, presenta personajes ambiguos (Paloma, Jaime y Capitán Gato, sobre todo) y pasivos (Mazacote), o procura que la cámara, como ocurre en el cabaret, se autonomice de la acción dramática, lo cual es un rasgo que ha sido útil para el cuestionamiento de las fórmulas del cine dominante y para incorporar efectos de distanciamiento (Goliot-Lété y Vanoye, 2008).

El tratamiento que la película brinda al género cinematográfico está condicionado por las características previas. *Los caifanes* no puede definirse como una *road movie*, con la cual la crítica la asocia, sino que en su configuración es posible reconocer convenciones de ésta. El género no está en la base del filme, sino que éste se sitúa en los márgenes. Para acercarnos a esta condición, partimos de dos aspectos de los géneros que son relevantes para el análisis:

- 1) Los géneros fílmicos, desde la poética histórica, pueden definirse como conjuntos de convenciones narrativas, temáticas e iconográficas por los cuales podemos reconocerlos, antes que definirlos, ya que dan lugar a esquemas más o menos fijos, así como estructuras e imaginarios familiares (Altman, 2008; Bordwell y Thomspom, 2008).
- 2) Los géneros fílmicos tienen una cualidad transhistórica que implica, simultáneamente, permanencia y cambio (Altman, 2008). Estas mutaciones operan sobre todo en la función social que emprenden.

Según Vincent Pinel (2009), los temas del *road movie* son las contestaciones de la juventud y la deambulación en espacios abiertos. Éstos pueden desarrollarse como búsqueda o como descubrimiento. Es también un “recorrido iniciático” o un viaje interior (Pinel, 2009: 268). Puede sugerir estados de crisis social o de valores. Por lo tanto, la iconografía del género tiene la carretera o el camino como un elemento central.

David Laderman (2002) enfatiza el papel del automóvil, en contraste con otros vehículos, como un motivo fundamental de la iconografía del género, toda vez que implica mayor individualidad y aporta un espacio interior que incrementa las posibilidades dramáticas de las interacciones entre personajes. Estos espacios, a lo largo del camino, interactúan con horizontes amplios y abiertos.

En el aspecto iconográfico, así como en su estilística, el *road movie* recurre a planos que incorporan los parabrisas y los retrovisores de los autos para expresar el punto de vista, para proyectar a uno u otro personaje en el auto o para indicar autoexploración (Laderman, 2002). Por lo tanto, el espacio exterior (carretera, horizonte, etcétera) y el espacio interior (auto, etcétera) son condicionantes activos de las decisiones, los pensamientos y los propósitos de los protagonistas, de modo tal que hay un vínculo entre viaje y conciencia (Frasca, 2001).

En el caso del *road movie* en América Latina, Nadia Lie (2023) ha señalado que se trata de un género con un carácter moderno. Dis-

tingue entre el modelo estadounidense, con casos como *Easy Rider*, y el latinoamericano, como *Diarios de motocicleta*. El primero enfatiza la individualidad del protagonista, muestra la carretera como libertad y celebra el progreso tecnológico. La segunda subraya el carácter comunitario, muestra el encuentro con la alteridad y presenta obstáculos al progreso.

*Los caifanes* ostenta algunas convenciones, sobre todo iconográficas, del *road movie*. El automóvil como espacio dramático, las miradas y fisonomías en el retrovisor, la deambulación y las iniciaciones. A su vez ofrece algunas variaciones que brindan especificidad a su visualidad:

- a) Locaciones exteriores y nocturnas: en la puesta en escena predominan las calles como un motivo en vez de la carretera, pero la situación ocurre en “una noche de libertad”. No obstante, hay deambulaciones entre los inmuebles donde los protagonistas perpetran disparates. Hay recorridos como en el *road movie*, sólo que están interconectados con planos que muestran el interior de otros inmuebles.
- b) Subversión del hilo conductor: Paloma y Jaime no viajan hacia el exterior de la ciudad, sino dentro de ella y, sobre todo, dentro de colonias e inmuebles característicos de otra clase social: el cabaret, la taquería y la vecindad. Los mecánicos viajan de Querétaro (espacio abierto) hacia el Distrito Federal (espacio cerrado), pero su traslado no aparece en el campo visual. Es inferido.
- c) Contraste entre grupos diferentes: los protagonistas pueden dividirse entre aquellos con nombre y aquellos sin nombre. Por ello, el tema recurrente de los jóvenes contestatarios es dilemático en este caso. Los protagonistas representan experiencias distintas de la juventud. Más que una contestación que los unifique, entre ellos hay incomunicación.
- d) Iniciación de Paloma-Jaime: el tema de la introspección no es central. Paloma y Jaime no viajan al interior de sí mismos, más bien deambulan para interiorizarse en la otredad. Realizan un recorrido iniciático para inmiscuirse en las *jaladas*, es decir, las

maneras en que otro grupo social expresa su inconformidad. Es significativo, al respecto, que el recorrido de los “jóvenes bien” inicie en el Cabaret con ambos juntos y cierre con Paloma en una vecindad del centro.

Estas características sugieren que el tratamiento está subordinado a los significados implícitos que busca antes que a las expectativas del género. Los motivos recrean la idea de un recorrido hacia el interior de una clase social. Esto es especialmente visible en el cabaret Géminis. Por ello, *Los caifanes* tipifica lo que Walter Moser denomina como películas que *se vinculan* con el *road movie* y no con aquellas que pertenecen al mismo (Lie, 2023). Además, es un filme más próximo al modelo latinoamericano, pues enfatiza las incompatibilidades entre grupos sociales y muestra las desigualdades como obstáculos para su integración.

Al analizar el espacio en el *road movie* estadounidense, Giampiero Frasca (2001) argumenta que éste no es solamente el escenario de una búsqueda, sino un universo en el cual las caracterizaciones y las situaciones manifiestas son fundamentales en las interacciones entre la voluntad, las aspiraciones o las ilusiones de los protagonistas. Consideramos que el vocablo universo se refiere al aspecto diegético del filme y afirmamos que, en el caso de *Los caifanes*, los anhelos del grupo están objetivados en Paloma, especialmente mediante el Estilos. Ahora bien, también hay una voluntad de autonomía identitaria en el Capitán Gato, quien confronta más severamente a Jaime.

### Tipo, clase social y apodo

Esta caracterización de *Los caifanes* está orientada a desarrollar un análisis de las articulaciones entre las secuencias que constituyen una función de *interpelación sociológica* mediante las fisonomías. Para ello, es necesario comprender el papel del apodo en contextos sociales más allá del filme y determinar cómo es tratado, sobre todo, en los distintos niveles de tipicidad presentes en los personajes.

Definimos *tipo* como un personaje representativo de una sociedad o un ambiente específicos, es decir, un “emblema” que se origina en un lugar y tiempo muy concretos (Marchese y Forradellas, 2013: 404). Es similar al estereotipo porque produce un efecto de reconocimiento al implementar rasgos físicos, morales o psicológicos familiares para la audiencia. No obstante, el tipo se distingue porque se inserta entre los estereotipos para enfatizar las contradicciones presentes en una sociedad. Los imaginarios de los géneros tienen configuraciones idóneas para desarrollar la tipicidad. Algunos ejemplos son el protagonista del *western*, el samurái del *chanbara* o el cantante de la comedia ranchera.

Balázs también se aproximó al problema de la tipicidad y la clase cuando analizó la fisonómica. Argumentó que el cine creó una tipología del rostro y la distinguió de lo que denominó como “tipos esquematizados” como el aristócrata “fino” o el campesino “rudo” (1978: 63). En otras palabras, separó los tipos de los estereotipos. Además, sostuvo que la filmografía soviética, por ejemplo, aportó una amplia gama de fisonomías de clase. Esto se debe a que la mostración del rostro individual suele resaltar tanto los “signos exteriores estilizados” como los rasgos impersonales de clase (1978: 63). Incluso, la fisonomía fílmica enfatiza más los rasgos de clase que los propios de la etnia o la nacionalidad.

En *Los caifanes*, el léxico singulariza a los personajes y al filme. Esta función aporta tipicidad a la diégesis al tiempo que evidencia que los personajes de la clase más desfavorecida podrían constituir un tipo colectivo. Las expresiones de Paloma y Jaime desempeñan una distinción entre la posición del estereotipo y la posición del tipo, y evidencian distintos mecanismos de socialización. Para el arquitecto, los mecánicos son “mugrosos sin nombre”. En cambio, para el Capitán Gato, los otros son los “jóvenes bien”. Éstos se llaman a sí mismos con sus nombres propios y dialogan en español, o usan el inglés cuando quieren secretar. En cambio, “los que las pueden todas” nunca mencionan nombres propios: al interior de su grupo emplean apodos y se refieren a Jaime como “el Pitiflorito” y a Paloma como “la Palomita”.

En la sociología, el apodo ha sido caracterizado por algunas de las funciones que desempeña en la socialización. Morera (1991) sugiere las siguientes: los apodos recurren a defectos corporales o refieren circunstancias específicas; atribuyen cualidades negativas; son marginales y no pueden oficializarse; son un mecanismo de denominación (irónico, burlón) del grupo humano; finalmente, son un medio para cohesionar y autonomizar a un grupo. A la primera de estas funciones podemos añadir que el apodo implica un correlato fisonómico, pues remite a la apariencia de la persona.

Los diálogos de Jaime emplean apodos que, principalmente, atribuyen cualidades corporales y sociales negativas al tiempo que suscriben el rol marginal. Los caifanes también usan apodos con intención despectiva (“nene de miércoles”) en los momentos de tensión. Entre los mecánicos, los apodos enfatizan aspectos físicos, pero su función es denominativa de su propio grupo y lo cohesionan y singularizan; son “los que las pueden todas”. De esta forma, el apodo de la pareja privilegiada opera como mecanismo de distanciamiento entre clases sociales, mientras que el de los marginalizados es un mecanismo de cohesión dentro de su propia clase social (figura 1).

*Figura 1. Apodos y léxico como distanciamiento o cohesión*

Paloma y Jaime de Landa	Capitán Gato, Estilos, Azteca y Mazacote
“Los que no tienen nada que perder” “Mugrosos sin nombre” “Otra jalada; vamos a hacer otra jalada”	“Jóvenes bien” “La Palomita” “El Pitiflorito” “Nene de miércoles”
<b>Mecanismo de distanciamiento</b> (Entre clases sociales diferentes)	<b>Mecanismo de cohesión</b> (Dentro de la clase social)

Fuente: Elaboración propia.

En la muestra analítica veremos que la disposición de los planos y de los movimientos de cámara también articulan otra distinción, ya que un grupo es mostrado como colectividad (a pesar de su singularidad) y el otro como individualidades (a pesar de su colectividad).

Consideramos que esto constituye una evidencia visual de la dimensión *extradiegetica* del filme y posibilita profundizar en los niveles de tipicidad presentes en el filme.

### **Dos niveles para segmentar el filme: secuencias disparatadas y secuencias fisonómicas**

El guion de *Los caifanes* divide el asunto en cinco episodios en los que, siguiendo el esquema de Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996), se desenvuelve una narración mixta debido a que fluctúa entre los puntos de vista de Paloma y de Jaime. Incluso, hay elementos formales, hacia el final, que sugieren que el punto de vista podría pertenecer al de una vecindad; o bien al de los caifanes mediante un uso metonímico de las acciones del Estilos cuando se extravía con Paloma entre las calles del centro de la ciudad. La profundidad del relato también es mixta, pues establece el paso de una subjetividad a otra que puede esquematizarse a través de la forma en que se articulan los episodios.

“Los caifanes” y “Variedades de los caifanes”, títulos de los primeros dos episodios, refieren principalmente el punto de vista de Paloma. Estos segmentos concentran las acciones en que la pareja comienza a involucrarse con los mecánicos. Objetivan una mirada desde la individualidad, por lo que el rango de información que ofrecen es restringido. En cambio, “Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla”, “Las camas de amor eterno” y, sobre todo, “Se le perdió la paloma al marrascapache” sugieren un tránsito de la subjetividad de Paloma hacia una intersubjetividad implícita, debida al léxico, pues se refiere al momento en que Jaime (o el “marrascapache”) se separa de su prometida después de la huida iniciada en la funeraria.

La narrativa no sólo está subordinada a la mentalidad representada por el giro que el léxico confiere al punto de vista; también está bifurcada por la disposición de las motivaciones causales, siguiendo otro concepto de Bordwell (1996), que se desprenden de las acciones de Jaime y Paloma. De esta manera, el punto de vista del primer

personaje justifica el modelo común de narración toda vez que está siempre en conflicto explícito o implícito con los mecánicos, particularmente, con el Capitán Gato. El esquema de situación inicial: perturbación, lucha, eliminación de la perturbación y nueva situación, es, hasta cierto punto, válido para dicho personaje:

- a) *Situación inicial*: Jaime y Paloma participan en una velada de su clase hasta que se separan del grupo para merodear.
- b) *Perturbación*: la pareja entra a un auto ajeno para resguardarse de la lluvia y, repentinamente, el rostro de Capitán Gato aparece entre las ventanas empañadas.
- c) *Lucha*: Jaime, en contraste con Paloma, intenta constantemente separarse de los caifanes o aislarse de sus acciones: en la gasolinera, al recuperar el auto tras salir del cabaret, en la víspera de la última *jalada* en la funeraria, en las miradas recelosas a el Capitán Gato mientras esperan que Paloma y el Estilos reaparezcan, finalmente, en la confrontación en la carretera.
- d) *Eliminación*: Capitán Gato detiene una riña física entre Jaime y el Estilos que transcurre mientras el grupo desayunaba. La interrupción introduce un diálogo en que el líder de los caifanes evidencia la conciencia que tienen de las diferencias de clase y hace que Jaime tome conciencia de ello.
- e) *Nueva situación*: los caifanes llevan a la pareja de regreso y el Estilos entrega a la joven una piñata con forma de caballito que le regaló en el Zócalo antes de extraviarse en las vecindades por la noche. Paloma rechaza a Jaime.

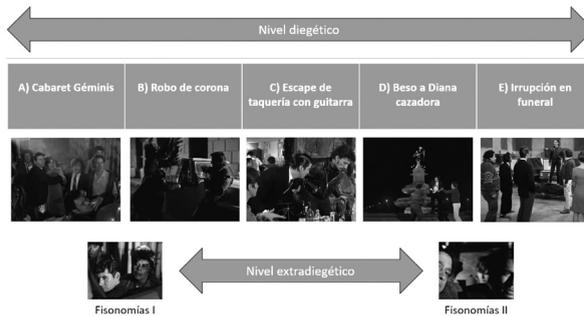
El modelo canónico tipificaría con los hechos del filme, si el punto de vista estuviera subordinado solamente al personaje de Jaime. No obstante, en el segmento C, las motivaciones de Paloma son distintas. Su mirada introduce otro nivel de conflicto, pues entre los “jóvenes bien” hay un desacuerdo latente: acompañar o no a los mecánicos. Al mismo tiempo, es Paloma quien, luego de huir de una taquería, se apropia de un vocablo de los caifanes y expresa, hilarante, “otra *jalada*, vamos a hacer otra *jalada*”.

Del repertorio de modelos de desarrollo tipificado por Bordwell (1996), *Los caifanes* se desenvuelve más bien en dos tipos: el argumento con base en cambios en el conocimiento y el argumento subordinado a un espacio. En el caso del primero, cada incursión (cabaret, taquería, vecindario, etcétera) incrementa la comprensión que Paloma adquiere de la otra clase social. A su vez, cada uno de estos inmuebles y lugares opera como metonimia del conjunto más amplio que conforma el espacio.

La descripción de la estructura narrativa desde el modelo canónico evidencia que la puesta en escena de *Los caifanes* corresponde con una puesta en situación, así como en el propósito de establecer lo que Micciche (en Monterde y Rimbau, 1995) denominó como una *vivencia fenoménica*. No estamos ante un relato riguroso, más bien, el montaje articula lo extradiegético a partir de la diégesis. El filme pone a una clase social en una situación de otredad.

Consideramos que una segmentación con fines analíticos sería más apropiada si partimos del tipo de vivencia compartida por el grupo recién conformado y que corresponde con los disparates encabezados por los mecánicos. A su vez, reconocemos que existe cierta simetría entre el plano posterior a los incidentes del cabaret y el plano anterior a la irrupción en la funeraria. Las cinco *jaladas* corresponden con lo diegético. En cambio, lo extradiegético irrumpe en los relieves de fisonomías de los dos insertos simétricos (figura 2).

Figura 2. Segmentación analítica de *Los caifanes*



Fuente: Elaboración propia.

## De las jaladas como *gags*

La segmentación propuesta para analizar el papel del rostro como una fisonomía colectiva parte de la distinción entre lo que consideramos como el *contexto sociolingüístico* del vocablo *jalada* frente al que es producido por el *contexto cinematográfico* de *Los caifanes*. Esto permite realizar una vinculación entre una palabra recuperada del idiolecto para el guion y su adaptación como motivo cinematográfico.

El *Diccionario de americanismos* define la “jalada” como mentira, necedad o tontería, o como un dicho o hecho inoportuno o malvado. El *Diccionario del español de México* le atribuye un sentido de origen popular: “Idea loca, exagerada o disparatada”. Esta acepción es muy característica de las acciones que comenten los caifanes en contraste con las definiciones que brinda el *Diccionario de mexicanismos* y que van de los sinónimos “jalón” o “tirón” a otros vocablos como “mentira” y “exageración”. En síntesis, la jalada es un “disparate”.

Proponemos que la *jalada* sea caracterizada como un tipo de *gag*, inherente al contexto representado, que se desenvuelve como aquellas fechorías colectivas, actos verbales (albures) e incidentes corporales que remiten a géneros como el *slapstick comedy*. Aunque pueden tomar la forma de diálogos o palabras, las jaladas son fundamentalmente acciones emprendidas por o desde el cuerpo, lo cual incluye los gestos. Recordemos que el *gag* es un recurso del subgénero burlesco de la comedia filmica. Es “un efecto cómico que surge por sorpresa” (Mitry, citado en Bonet, 2006: 16). Tiene un carácter irreal y se refiere a efectos hilarantes e inesperados que dan lugar a situaciones absurdas (Pinel, 2009).

Las aproximaciones al *gag* abarcan géneros o aspectos que tienen al absurdo y la comicidad como elementos en común. El término puede referirse a gestos, palabras, situaciones o caracterizaciones al tiempo que puede clasificarse según un género filmico como la película policiaca o por un registro como lo trágico (Bonet, 2006). En el caso de *Los caifanes*, consideramos que esta conceptualización es vinculable con la idea de *mundo antropomórfico*, puesto que las *jaladas* son un tipo de *gag* compuesto en el que convergen gestos,

atuendos, léxicos y lugares hasta articular una *puesta en situación* absurda. Esta disposición marca una actitud de confrontación ante el *statu quo* mediante la constante rebeldía de los personajes y de lo que llamaremos *absurdos con sentido*. De allí que el comportamiento del grupo en el filme sea solemne en el cabaret y descarado en la funeraria.

Las *jaladas* también cumplen una tarea estructuradora porque articulan las secuencias. Realizan una función referencial y caracterizan a “los que las pueden todas”. Identifican a los *tipos cinematográficos*, es decir, son efectos cómicos, fundados en las cualidades específicas de los personajes, que solamente son posibles en dicho contexto. Sostenemos que la idea que subyace a la *jalada* es lo que llamaremos un *absurdo con sentido*,<sup>1</sup> pues estos *gags* constituyen el espacio de vinculación entre dos grupos sociales. Resulta absurda la relación entre ambas al tiempo que tiene sentido que prevalezca la incomunicación.

### Muestra analítica: micromímica y microdramática

La segmentación propuesta permite focalizar esta muestra analítica en las secuencias que consideramos como extradiegéticas en tanto que no son necesarias para articular el eje de continuidad, que corresponde más o menos con una lógica narrativa, de los disparates. Un punto de partida fundamental es la secuencia inicial, ya que ésta remite a los personajes que conforman la realidad humanizada del Géminis.

<sup>1</sup> El *absurdo con sentido* podría estar conectado con el *performance*, ya que apunta al “cuerpo no institucional” o que carece de utilidad (Salcido, 2018: 125). Es un agenciamiento del cuerpo y del espacio que procura cuestionar lo establecido. Los disparates de los caifanes, antes que vandálicos, son transgresores, sobre todo, de la moral. La *jalada* en la fuente de la Diana Cazadora es un ejemplo notable de ello. Allí actúa la agencia entendida como la capacidad de acción o negociación que las minorías ejercen ante las estructuras de dominación social con el fin de producir reivindicaciones o cambios (Vidiella, 2019).

*Primeras secuencias: dos grupos sociales*

El primer plano de la película está dedicado a los créditos, pero también funciona como una prolepsis, pues está situada en el cabaret después de la primera *jalada*. La cámara operada por Fernando Colín y Javier Cruz parte del rostro de una mujer adulta que mira hacia fuera de campo y realiza un paneo de derecha a izquierda para incluir en el campo visual a Cirila, apodada la Elota. Este personaje tiene el rostro cubierto de maquillaje diluido en sus mejillas. Remite al momento en que culmina la trifulca en el cabaret. También se trata del personaje que dialoga con Paloma mientras entran al tocador del lugar.

La solución formal de la secuencia introductoria constituye un motivo estilístico en tanto que el tipo de cortes y de movimientos de cámara son similares a la segunda aparición de dicha locación. Se trata de un *close up* sobre rostros de variadas personas. Algunos planos mueven la cámara de un rostro a otro para formar relieves; otros emplean el corte directo para introducir más fisonomías. La secuencia establece una microdramática con una pieza musical intitulada “El Géminis (un cabaret a todo dar)”, de Óscar Chávez. Un aspecto clave es que los movimientos de cámara y las miradas al fuera de campo no tienen una dirección fija. Apuntan indistintamente hacia cuatro espacios del fuera de campo: izquierda, derecha, abajo o detrás de la cámara.

Un fundido separa la secuencia de créditos de la escena subsecuente: en un plano americano, Jaime irrumpe en la estancia de una residencia durante una velada. Recorre el espacio de izquierda a derecha, y la cámara lo acompaña con un *travelling*. La mayoría de los planos muestran grupos de personas, pero su composición destaca tres rostros: Jaime, una joven casi en primer plano y Paloma. A semejanza de los personajes del cabaret en la secuencia previa, los grupos representados en la fiesta miran hacia fuera de campo; pero, a diferencia de la gente del cabaret, las miradas tienen un punto de referencia: Paloma.

La relación entre las primeras dos secuencias del filme plantea varios contrastes: rostros melancólicos ante rostros sonrientes; rostros en primer plano ante rostros en planos americanos; rostros co-

nectados por movimientos de cámara ante rostros unificados por su postura en el plano; miradas al fuera de campo sin referencia ante miradas con referencia. La oposición más relevante remite a dos grupos distintos de personas. Destaca que la primera aparición del cabaret plantea una secuencia seriada de micromímicas que aísla a las fisonomías en el plano, aunque las asocia mediante movimientos de cámara. En la fiesta de la residencia, no hay micromímica ni microdramática, sino planos americanos que presentan a los personajes como un conjunto (figura 3).

Figura 3. Arriba: secuencia inicial en Géminis. Abajo: segunda secuencia o la reunión de ambiente social de Jaime y Paloma



Fuente: Elaboración propia.

Figura 4. Géminis y auto

<p>A Géminis</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Micromímica.</li> <li>▪ Aislamiento sonoro (danzón de <i>El Géminis</i>).</li> <li>▪ Personajes miran a la audiencia.</li> <li>▪ Rostro visible como interpelación sociológica.</li> <li>▪ Colectividad homogeneizada.</li> <li>▪ Personajes secundarios.</li> </ul>	
<p>B Auto</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Microdramática.</li> <li>▪ Aislamiento sonoro (corrido <i>La vida infausta</i>).</li> <li>▪ Personajes miran al fuera de campo.</li> <li>▪ Rostros como progresión dramática.</li> <li>▪ Singularización de personajes.</li> <li>▪ Personajes primarios.</li> </ul>	

Fuente: Elaboración propia.

*Fisonomías I y fisonomías II*

En la figura 2 hemos destacado dos secuencias que consideramos como segmentos conformantes del nivel extradiegético del filme. Esto se debe a dos razones: primero, se trata de insertos con un tratamiento formal específico y similar que añaden contenido innecesario para el relato; en segundo lugar, tienen una solución estilística similar que enfatiza la atención en las fisonomías. Según la figura 4, tipificaremos estos segmentos como *A) Géminis* y *B) Auto*.<sup>2</sup>

El segmento *Géminis* culmina con la riña. Los caifanes y sus acompañantes se instalan en una mesa. Paloma entra al tocador mientras Jaime espera afuera antes del comienzo de un espectáculo. Ella conoce a Magda y a la Elota. Entretanto, el Mazacote entra a un baño y roba una botella de jabón líquido para derramarlo en el suelo del escenario. Un parroquiano resbala encimándose con otro. Comienza una trifulca. Jaime desea salir del inmueble, pero Paloma quiere ver qué sucede. Observan peleas y, sobre todo, grupos de hombres que tratan de tocar a las bailarinas. Capitán Gato advierte los riesgos, roba algunas botellas y convoca al grupo a abandonar el inmueble. Llega la policía. Suena por segunda vez el danzón “El Géminis”. El tratamiento del plano a plano dentro de la secuencia presenta tres variaciones:

- a) Una pauta campo-contracampo con cortes directos antes del espectáculo.
- b) Una pauta de cámara en mano sin orquestación de la dirección y con cortes directos durante la riña.
- c) Una pauta de movimientos asociativos de la cámara de rostro a rostro con cortes que indican cambio de dirección.

<sup>2</sup> Se delimita el análisis a estas secuencias por sus paralelismos y porque allí se encuentra la dimensión no diegética o interpelación sociológica. No obstante, es oportuno señalar que el segmento *Auto* da cuenta de la condición deambulante de los protagonistas que, por supuesto, tiene correspondencia con el conjunto de personajes, también fisonómicos, que vagabundean la calle: el vendedor de coronas fúnebres, el trovador ciego, el soldado y, especialmente, la trabajadora sexual, ya que tiene un vínculo incierto con Capitán Gato.

La tercera de estas pautas, como señalamos antes, conecta con la estrategia formal de la secuencia de créditos, pues introduce el danzón que produce un aislamiento sonoro de los personajes, una combinación de movimientos y cortes que hacen relieves de rostros, y miradas al fuera de campo. Sólo que, en contraste con la referencia inicial, este segmento muestra varios rostros que miran directamente a la cámara como ilustra la figura 5.

*Figura 5. Micromímica en Géminis*



Fuente: Elaboración propia.

El segmento *Géminis* trata la fisonomía mediante el procedimiento de la micromímica. Con excepción de Magda y la Elota, quienes aparecen en el tercer plano de esta serie de rostros, los personajes representados no están singularizados ni disponen de un relato. Es un segmento seriado de caras sin progresión dramática. Son rostros homologados. Es una colectividad homogeneizada. Además, no se trata de personajes protagónicos. Destaca que varias de las miradas apuntan directamente a la cámara en una función que denominamos como interpelación. Se trata de la evidencia más significativa de ruptura moderna de la diégesis.

Un par de elementos ofrecen paralelismos entre el segmento *Géminis* y el segmento *Auto*: ambos presentan una canción que acompaña el aislamiento sonoro de los rostros y ambos contienen miradas al fuera de campo. No obstante, el segmento del vehículo (figura 6) parte de un conflicto. El grupo huye de la policía luego de que el Azteca colocó ropa a la escultura de la Diana Cazadora. Jaime riñe con Paloma preocupado porque una detención afecte su reputación. El Estilos comienza a cantar “La vida infausta”. El resto guarda silencio.

Figura 6. Microdramática en el auto



Fuente: Elaboración propia.

El segmento *Auto* es parte de la diégesis. El desenvolvimiento de los rostros es dramático. La música está presente en el mismo espacio y proyecta el estado de ánimo del grupo, pero el aislamiento de los rostros en *close-up* singulariza a cada personaje. Destaca un aspecto más: la cámara hace un paneo de izquierda a derecha del rostro del Mazacote hasta llegar al del Capitán Gato de modo que sus fisonomías están enfocadas. En cambio, las caras de Jaime y Paloma van perdiendo nitidez.

A pesar del parecido audiovisual entre los segmentos *Géminis* y *Auto*, estas variaciones vuelven a acentuar las diferencias presentes en las secuencias de créditos y separan a los grupos: uno es una fisonomía colectiva conformada por las clases menos favorecidas; el otro, un grupo más bien de individualidades cuyas fisonomías son también singulares.

### Otros paralelismos

Los paralelismos con variaciones son significativos en el entramado formal de *Los caifanes*. El análisis de estos patrones visuales permitió reconocer tres casos más de semejanzas con variaciones en un nivel de las motivaciones narrativas y otro por la disposición del montaje:

- a) *Narrativo. La seducción fallida de Jaime es equivalente a la seducción fallida del Estilos.* La segunda secuencia muestra la motivación narrativa de Jaime; desea intimar con Paloma y ello desata que abandonen a su círculo y que salgan a la calle. El suceso ocurre en una calle residencial (espacio exterior de noche). Des-

pués del último disparate, Paloma y Estilos deambulan calles del centro. El segundo intenta besar a la mujer, pero ella lo rechaza. La acción ocurre en la calle de un vecindario (espacio exterior de noche). Ambas escenas contrastan porque la primera ofrece certidumbre, mientras que la segunda introduce una elipsis que plantea una ambigüedad sobre lo sucedido entre Paloma y Estilos. Esta equivalencia fue identificada por Ayala Blanco (1968: 353-364) cuando afirmó que el lance de Paloma con Estilos es para “mimetizar la escena inicial de escauceos eróticos”, por lo que su actitud de muchacha “encantadora y delicada” y de “objeto erótico fluctuante” buscaba que ella constituyera el personaje que “da sentido ideológico a la cinta”. Reafirmamos esta proposición. Paloma es una mujer autónoma y compleja. Deviene una presencia incómoda y disruptiva en un mundo de machos que, sin importar su clase, son atraídos por la fisonomía de la joven. En las miradas de Azteca y Mazacote subyacen amenazas, pero éstas no lo son para ella. Una clase de macho, parafraseando de nuevo al crítico mexicano, queda amansada; la otra, humillada.

- b) *Montaje. El caos del cabaret y el caos del funeral están articulados con una combinación de montaje rítmico (cortes) y montaje tonal (duración y movimiento).* Tanto los incidentes de El Géminis como los de la funeraria parten de una situación inalterada a una perturbación que desata el caos. No obstante, hay una variación entre estos segmentos equivalente a la ya analizada: en el primer caso, lo caótico continúa con el inserto ya analizado de micromímica; en el segundo caso, lo caótico cierra en un nuevo inserto de microdramática.

### Hallazgos: del *gag* no realista a la interpelación realista

Entre las afirmaciones de las críticas de *Los caifanes* destaca el estilo no realista. El análisis permite sostener que la configuración moderna resulta en una combinatoria de estilos distintos que ofrece razones para pensar que el relato es predominantemente tragicómico y

su fundamento está en la equivalencia *gag-jalada*. Adicionalmente, hay una dimensión no narrativa que explora, con una intención más realista, las fisonomías de las clases sociales.

Identificamos que las incidencias del *gag* tragicómico pueden interpretarse como absurdos con sentido. La lógica detrás del aparente sin-sentido es la tensión dramática presente en la cohesión-distanciación entre clases. Lo anterior tiene su base formal en que las descripciones de la cámara son simultáneamente micromímicas y microdramáticas. Sólo que la micromímica ejecuta el tratamiento realista que hemos denominado como sociológico. En cambio, la microdramática tiene un tratamiento subordinado a la narrativa: menos realista.

Advertimos que los primeros planos no diegéticos, sino micromímicos, construyen cinematográficamente una fisonomía colectiva, en la cual la clase social irrumpe en los rostros y los condiciona más allá de su singularidad identitaria. Los dos recursos previos dan relieve sociológico al filme. *Los caifanes* no se subordina a la convencionalidad del *road movie*. Es un filme moderno, ya que la narrativa está orientada a establecer una *puesta en situación*.

Notamos que las caracterizaciones están contextualizadas y singularizadas de acuerdo con distintos modos de tipificación. Los protagonistas principales están singularizados en función del marco del disparate prolongado a partir del cabaret. En contraste, los protagonistas secundarios están tipificados en función de una interpelación realista.

### Conclusión: niveles de tipicidad en *Los caifanes*

La indagación central de este análisis fue reconocer qué funciones poseía el tratamiento de la fisonomía, en tanto lenguaje y representación del cuerpo, en la subversión de las convenciones fílmicas con que puede relacionarse a *Los caifanes* en su contexto de producción. Nuestra principal conclusión es que el filme recurre a la fisonomía, el *gag*, el apodo y al lenguaje fílmico moderno para articular *tipos* de las clases sociales que, a su vez, constituyen otros dos niveles de

tipicidad inherentes a la cultura cinematográfica elaborada desde la propia película (figura 7).

*Figura 7. Niveles de tipicidad en Los caifanes*

I	Los dos grupos personajes: "los mugrosos sin nombre" y "los jóvenes bien"	Inherente al contexto representado
II	Las <i>jaladas</i> como un tipo de <i>gag</i> inherente a su contexto que se desenvuelve como un absurdo con sentido.	Inherente al género fílmico situado
III	La fisonomía individual como un colectivo.	Inherente a la modernidad fílmica

Fuente: Elaboración propia.

Identificamos un primer nivel de tipicidad que es relativo al contexto y que consiste en la distinción entre las dos clases sociales referenciadas. Estos tipos articulan, como vimos, un absurdo narrativo y no realista: la convivencia de las clases en los espacios representativos de una de ellas. A su vez, permiten establecer un contraste para expresar su incompatibilidad mediante insertos fisonómicos más realistas. Este nivel corresponde con una gama diversa de fisonomías de clase que abarca a los personajes singularizados, es decir, tanto los protagonistas como los secundarios singularizados (la Elota, por ejemplo).

El segundo nivel de tipicidad corresponde con el género fílmico. Se refiere a la actualización del *gag*, en tanto motivo cinematográfico, a través de su incorporación a un contexto específico de referencia. Encontramos que las *jaladas* constituyen una codificación del cuerpo específica y única del tratamiento que el filme de Ibáñez le confiere con base en los elementos referenciales de las clases sociales que interpreta. Este nivel no diversifica, sino que unifica mediante el absurdo y los signos más estables por codificados. Bordea el estereotipo porque se trata, fundamentalmente, de un *gag* tipificado: la *jalada*.

El tercer nivel de tipicidad es inherente al cine moderno. Está conformado por el conjunto de insertos fisonómicos, realistas y no narrativos que producen la idea visual de un gesto individual como un gesto colectivo. Esta tipicidad podría incluso aislarse del filme y sugerir por sí misma, como lo hizo Balázs en su aproximación a la fisonómica, una construcción de rostros de una clase social al tiempo que a una fisonomía colectiva. Este nivel recuerda la idea de que:

“Los rostros revelan la clase inmanente a las fisonomías de cada uno. No al hombre en su clase social, sino la clase social en el hombre” (Balázs, 1978: 64). En *Los caifanes*, la pobreza se cuele en los rostros. La fisonomía es así el signo de la clase social en los personajes.

Observamos que este tercer nivel de tipicidad también está relacionado con los apodos como mecanismo dramático-sociológico. Éstos manifiestan un doble juego sociológico que se observa en su uso como *mecanismos de distinción* o como *mecanismos de cohesión*. Adicionalmente, éstos disponen de relación formal con los niveles diegético y no diegético.

Los tres niveles de tipicidad de *Los caifanes* pueden generalizarse a la película misma, ya que singularizan la ciudad y le asignan una fisonomía. Esto implica que opera como una metonimia, exclusivamente, de ese espacio urbano. Por lo tanto, en relación con los antecedentes citados, el filme no aporta evidencias formales de un abordaje del “ser nacional”, como sugirió Ayala Blanco, sino que construye a la ciudad como personaje y, a su vez, como un espacio diseñado para separar e incomunicar a las clases sociales como seres, en tanto fisonomías, colectivos.

Lo relevante del tratamiento moderno no sólo es su poética novedosa y estilísticamente diversa, sino que apropia el motivo de la ciudad mediante su repertorio fílmico no convencional, el cual implica una *actitud* fílmica de confrontación a las formas establecidas (y análoga a la de los protagonistas), para evidenciar que es un mecanismo de marginalización que alimenta la incompatibilidad entre clases (Ayala Blanco, 1968) y que restringe la movilidad social (Cabrera, 2022).

Finalmente, los niveles previamente mencionados tienen implicaciones en el tratamiento del género cinematográfico. Como señalamos a partir de Altman, los géneros son *transhistóricos*. Aunque preservan alguna base mínima, cambian especialmente en el nivel de su *función social*. Ésta suele afianzar un estatuto de las cosas. *Los caifanes* es un caso de mutación de la *función social* debido a una reflexividad autoconsciente, que es propia de la autoría en la modernidad cinematográfica con orientación sociológica. Así, brinda una *función ideológica* específica a los elementos base del *road movie* mediante el

tratamiento realista de la fisonomía para desplegarla como una clase de interpelación sociológica.

La modernidad de *Los caifanes* no es sólo formal, trabaja con ciertos signos fijos de las convenciones estilísticas, temáticas e iconográficas del *road movie*, pero rechaza los signos fijos en el nivel de la caracterización de los personajes. Da lugar a *tipos* en vez de *estereotipos*. Su especificidad radica justamente en que construye los tres niveles de tipicidad ya mencionados mediante la articulación de apodos, *gags* y fisonomías. En otras palabras, su modernidad resulta de su manera de configurar al cuerpo y sus codificaciones para revelar que la clase es una impostura del orden social y no una propiedad de la persona.

## Referencias

- Academia Mexicana de la Lengua (2024), *Diccionario de mexicanismos*.
- Altman, Robert (2008), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2024), *Diccionario de americanismos*.
- Aviña, Rafael (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, Océano, México.
- Aviña, Rafael (2020), *Con d de deseo... destape, erotismo y sexo en el cine mexicano*, Palabra de Clío, México.
- Ayala Blanco, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México.
- Balázs, Béla (1978), *El film. Evolución y esencia de una arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Balázs, Béla (2013), *El hombre visible o la cultura del cine*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Benet, Vicente (2004), *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- Bonet, Lluís (2006), *El cine cómico mudo*, T&B Editores, España.
- Bordwell, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.

- Bordwell, David (2005), *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (2008), *Arte cinematográfico*, McGraw Hill, México.
- Cabrera, Rodrigo (2022), “*Los caifanes: el inicio de una nueva generación de cine mexicano*”, Observatorio Centro de Estudios Cinematográficos (blog), México, [<https://ocec.edu.mx/blog/los-caifanes-el-inicio-de-una-nueva-generacion-de-cine-mexicano>].
- El Colegio de México (El Colmex) (2024), *Diccionario del español de México* (DEM).
- Eisenstein, Sergei (2002), *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid.
- Feher, Michel (ed.) (1991), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda*, Taurus, Madrid.
- Frasca, Gampiero (2001), *Road movie. Imaginario, genesi, struttura e forma de cinema americano on the road*, UTET Università, Italia.
- García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo: 1897-1997*, Conaculta/Imcine, México.
- Goliot-Lété, Anne y Vanoye, Francis (2008), *Principios de análisis cinematográfico*, Abada, Madrid.
- Journot, Marie-Thérèse (2011), *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, París.
- Laderman, David (2002), *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Universidad de Texas, Austin.
- Lie, Nadia (2023), *La road movie y la counter-road movie en América Latina: una modernidad ambivalente*, Bonilla Artiga Editores, México.
- López, Sergio (2020), “En el guion original, *Los caifanes* eran 5, no 4, contó Óscar Chávez”, *La Jornada*, México, [<https://www.jornada.com.mx/2020/05/02/espectaculos/a05n1esp>].
- Magli, Patrizia (1991), “El rostro y el alma”, en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda* (pp. 87-128), Taurus, Madrid.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2013), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.

- Micciche, Lino (1971), “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (coords.), *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (Años 60)*, Cátedra, Barcelona, 1995.
- Monterde, José Enrique y Rimbau, Esteve (1995), *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, vol. XI, Cátedra, Madrid, pp. 15-40.
- Morera, Marcial (1991), *Diminutivos, apodos, hipocorísticos, nombres de parentesco y nombres de edad en el sistema de tratamientos populares de Fuerteventura*, Cabildo de Fuerteventura, Fuerteventura.
- Pinel, Vincent (2009), *Lo géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Referencias IMDb. *Los caifanes*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0060201/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_los%2520caifa](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0060201/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_8_nm_0_in_0_q_los%2520caifa)]; *Easy Rider*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0064276/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_in\\_0\\_q\\_easy%2520r](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0064276/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_7_nm_1_in_0_q_easy%2520r)]; *Diarios de motocicleta*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0318462/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_1\\_tt\\_7\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_diarios%2520de%2520mo](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0318462/?ref_=nv_sr_srsq_1_tt_7_nm_0_in_0_q_diarios%2520de%2520mo)]
- Salcido, Miroslava (2018), *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Sánchez, Francisco (2002), *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*, Conaculta, México.
- Schmitt, Jean-Claude (1991), “La moral de los gestos”, en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda* (pp. 129-148), Taurus, Madrid.
- Vidiella, Judir (2019), *Prácticas encarnadas y espacio*, Unibersitat Obert de Catalunya, Barcelona.

Fecha de recepción: 30/04/24  
 Fecha de aceptación: 19/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462147-176

# Permanecer pese a todo: resistencia subjetiva en la niñez de *Cómprame un revólver*

*Elvia Izel Landaverde Romero\**

*Luis Fernando Rodríguez Lanuza\*\**

## *Resumen*

Nuestro análisis de la película *Cómprame un revólver* (2018) como un ejemplo de los modos de resistencia que los niños y las niñas pueden construir dentro de contextos de violencia, potencialmente desubjetivantes, propone pensar este filme como un testimonio de las capacidades humanas y los esfuerzos cotidianos por mantener la salud mental, pese a habitar escenarios de crueldad. Por medio de este ejercicio hermenéutico –nutrido del psicoanálisis y los estudios para la paz– recuperamos la potencia del cine como producto cultural para imaginar alternativas al relato hegemónico de la violencia en México, que se concibe como irremediablemente desubjetivante y, de esta manera, abrir nuevas brechas para la construcción de paz.

*Palabras clave:* niñez, cine, psicoanálisis, violencia, salud mental.

\* Profesora-investigadora de la Facultad de Psicología y Educación, Universidad Autónoma de Querétaro. Correo electrónico: [izel\_lr@hotmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-6952-9189].

\*\* Profesor-investigador de la Facultad de Psicología y Educación, Universidad Autónoma de Querétaro. Correo electrónico: [ferolanuza@hotmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0005-3725-018X].

*Abstract*

Our analysis of the film *Buy Me a Gun* (2018) as an example of the modes of resistance that children can construct within contexts of violence, potentially desubjectivising, proposes to consider this film as a testimony of human capacities and daily efforts to maintain mental health, despite inhabiting scenarios of cruelty. Through this hermeneutic exercise –nourished by psychoanalysis and peace studies– we recover the power of cinema as a cultural product to imagine alternatives to the hegemonic narrative of violence in Mexico, which is primarily conceived as desubjectivising and, in this way, to open new gaps for the construction of peace.

*Keywords:* childhood, cinema, psychoanalysis, violence, mental health.

**Introducción**

Nuestro artículo se ubica dentro del campo interdisciplinario conocido como los estudios para la paz, que tiene como uno de sus ejes centrales el estudio y la prevención de la violencia. La recuperación que de ésta hacen es muy particular, ya que no se trata simplemente de una descripción de sus causas y efectos, sino de su comprensión como el resultado de un conflicto que no fue atendido o no pudo resolverse de forma pacífica; es decir, explora y analiza los factores para atenuarla o prevenirla. En este sentido, partir de los estudios para la paz conlleva ya una posición epistemológica y política muy específica en torno a la violencia, pues este campo de estudios fomenta una transformación paradigmática de la acción humana y busca “desnaturalizar” la violencia o, al menos, no dejar caer en el olvido que la violencia es sólo una alternativa ante los conflictos, ciertamente no la mejor, y que la marcha humana ha alcanzado ya bastantes avances en su contención y erradicación.

En los estudios para la paz, se suele clasificar a esta última como *negativa* y *positiva*, siendo la primera determinada por la ausencia de violencia directa, es decir, es el trabajo de la construcción de paz que

enfatisa el cese de la violencia, cuya máxima expresión es la guerra de exterminio; la segunda, la paz positiva, cuestiona y busca transformar las condiciones estructurales que hacen posible la emergencia de la violencia, en otras palabras, no sólo está interesada en el alto de las violencias directas, sino que busca transformar las condiciones sociales que la posibilitan, entre las cuales sobresalen “la desigualdad social, la pobreza, el desempleo, carencias nutricionales, falta de servicio sanitarios y educación básicos” (Ortega, 2023: 20).

Pero entre la paz negativa y la paz positiva se han hecho muchas propuestas conceptuales, en respuesta a la complejidad de los distintos escenarios humanos. Una nos interesa particularmente aquí y es la de paz *imperfecta*, que piensa la paz como una constante humana a lo largo de la historia y la construcción de paz como un hecho cotidiano, incluso ahí donde la violencia directa se presenta todos los días; dicho de otra forma, nos permite “reconocer que históricamente la mayor parte de nuestras experiencias han sido pacíficas” (Muñoz, 1998: 13). Esta propuesta conceptual quiere enfatizar que “no existe una paz perfecta, absoluta” (1998: 14) y que “la ‘imperfeción’ nos acerca a lo humano, donde es posible la convivencia de aspectos positivos y negativos, de aciertos y errores” (1998: 13). En suma, permite comprender de mejor manera “la coexistencia de espacios violentos con expresiones en diferentes niveles de paz” (Ortega, 2023: 23).

Con la paz imperfecta como fondo, queremos proponer pensar algunas formas cotidianas de resistir a la violencia en México. Para ello, recuperamos el cine como una producción cultural donde pueden reflejarse las contradicciones en las que viven ciertos grupos humanos dentro del país. El cine es “una de las grandes fuentes de imaginación moral” (Lara, 2009: 235) y es un recurso para ejercitar el juicio colectivo en torno a nuestro presente. Con algunas de las historias que en él se representan —como sucede en la literatura, en el teatro o en las redes sociales, por mencionar otros ejemplos— “podemos crear el espacio colectivo de autoevaluación y autorreflexión” (2009: 18), que nos permita comprender mejor el complejo escenario de violencia y paz cotidianas que habitamos.

Así, nuestro artículo recupera la inquietud por las formas de representación fílmica de la violencia en México. Si la relación entre violencia y cine es una constante que prácticamente atraviesa toda la historia de este último, las representaciones de la primera han variado considerablemente. No es lo mismo representar una guerra y sus atrocidades desde el punto de vista de un soldado del ejército vencedor a hacerlo siguiendo como protagonista a una superviviente de una violación; la relación entre violencia y representación fílmica es diversa y problemática. Las formas de representación de la violencia que padecemos en México y su crueldad creciente son un problema político-epistemológico al cual intentaremos aportar un trozo de respuesta a través del análisis de una película reciente, *Cómprame un revólver*.

A partir del análisis de esta película nos proponemos mostrar de qué manera el cine puede ser un recurso fecundo para repensar las experiencias de sufrimiento y deterioro del vínculo social en contextos de alta criminalidad y, al mismo tiempo, mostrar el esfuerzo humano hacia la re-construcción de prácticas sociales de paz. Por ello, y sin abandonar los objetivos del campo de los estudios para la paz, particularmente la posibilidad de transformación y resolución de los conflictos, echaremos mano de autores y conceptos tanto de la filosofía como del psicoanálisis. Con esto, a continuación, presentamos una breve reseña de la película central para este artículo y, posteriormente, desplegamos una sección con nuestro marco teórico en dos tiempos: *a)* mostramos el vínculo entre cine, poder y violencia, y *b)* un bosquejo del tema de la salud mental desde la obra del psicoanalista Donald W. Winnicott.<sup>1</sup> Esto nos permitirá presentar un análisis del filme *Cómprame un revólver*, intentando resaltar la posibilidad del bienestar, la salud y la creatividad, incluso dentro de

<sup>1</sup> Estamos advertidos de que este psicoanalista no desarrolla su teoría desde las categorías de sujeto y subjetividad, sino de conceptos tales como individuo, persona y salud mental. Sin embargo, consideramos que estas nociones no son excluyentes entre sí, pues funcionan más bien complementándose, porque las categorías de individuo y salud mental pueden incluirse en el campo más amplio de la subjetividad. Así, la teoría de Winnicott, enriquece nuestra comprensión de los vínculos interpersonales fundamentales que permiten la emergencia de la subjetividad.

un contexto tan hostil como el representado. Más que ser concluyentes con respecto al tema que nos compete, buscamos dejar abiertas algunas inquietudes que pueden nutrir el debate público en torno a la salud mental y la construcción cotidiana de la paz en un contexto de violencia como el mexicano.

## Reseña

Antes de entrar en materia, un comentario metodológico: la película *Cómprame un revólver* fue elegida primeramente porque pone en escena la niñez y el punto de vista narrativo es desde la misma a través de Huck. Si bien la película es elaborada por adultos, sostenemos que recupera una muy particular sensibilidad en torno a la creatividad, la fantasía y el juego, lo que posibilita ser acompañada de un comentario psicoanalítico. Además, la película no espectaculariza en ningún momento la violencia, cosa que hacen muchas películas recientes en el país y que nos parece poco afortunado. De hecho, pensamos que hace una representación novedosa del desamparo institucional en algunas zonas del país e inyecta de energía lúdica al espectador, incluso frente a temas tan espinosos. Finalmente, la película, particularmente el final, deja abierto un campo de debate público posible en torno a la justicia, algo que recuperaremos en el análisis que haremos después.

Al inicio de la película, la advertencia en rojo informa al espectador: “México. Sin fecha precisa. Todo, absolutamente todo es controlado por el narcotráfico. La población ha disminuido por la falta de mujeres”. En este escenario casi apocalíptico, encontramos a una niña, Huck, y su padre viviendo en un cámper dentro de un campo de béisbol, que sólo es habilitado para jugar cuando un grupo de sicarios de un cártel así lo demanda. Nos adentramos a las primeras escenas con la voz de Huck, afirmando que está encadenada porque allí todo se roban. De día, cuando el padre limpia y mantiene el campo de béisbol, ella permanece encadenada a un poste, portando una máscara y una gorra que le permiten ocultar que es una niña y evitar

así ser llevada por algún grupo criminal, tal como ya sucedió con su madre y su hermana y muchas otras mujeres.

El papá, consumidor dependiente de drogas, lleva a cabo acciones de cuidado y soporte para con su hija. La cuida y se cuidan, pues es un cuidado mutuo, que es posible por el hecho de que la niña no desconoce las condiciones del lugar donde vive y es capaz de responder, en la medida de sus posibilidades, a las necesidades de otros. Pero esta relación está lejos de ser idílica, pues hay tensión y malestar entre ambos, por ejemplo, cuando Huck es consciente de que el papá la pone a realizar tareas que él mismo no hace. Digamos que tiene claridad de la especie de explotación a la que está sometida, aunque el papá también lo esté por el grupo criminal para el cual trabaja, como él mismo lo explica en la película. Esta tensión se marca cuando la niña, después de ser casi separada del papá en uno de los accesos a la fiesta a la que van a tocar con el grupo de él, le reclama por qué la llevó ahí y si quería que se la robaran. Con todo, la relación entre ellos es sólida y Huck parece contar con el soporte necesario para desarrollarse como una niña sana en un contexto hostil. Pudiera decirse que ella y su padre hacen lo que pueden con lo que tienen.

Otro elemento importante de esta relación entre padre e hija es la suerte. Huck narra cómo su papá es una persona con suerte y dice que se la quiere heredar. “Nunca me lo dice, pero lo noto cuando me ve”, afirma en algún momento del inicio de la película. La suerte se juega como un elemento cinematográfico en toda la película, aunque parece que la suerte se reduce a supervivencia, por ejemplo, cuando el grupo de sicarios no atina ninguna bala a su padre, estando sólo a pocos metros de distancia, o cuando Huck despierta del desmayo inducido por su padre, para que no lo siguiera, y encuentra en su bolsillo su “diente de la suerte”.

Suerte y fantasía parecen conjugarse en el personaje de Huck, cuya inocencia no es sinónimo de ignorancia, pues está al tanto de que lo que pasa alrededor suyo no es poca cosa; ha perdido a su madre y a su hermana, a quienes recuerda con y a través del padre. La memoria de la madre se concretiza con una fotografía que el padre tiene oculta y sólo le ha mostrado en contadas ocasiones. Huck le

ruega que le muestre la foto de su mamá, en una escena interesante que pasa en un instante del dolor físico, por estar encadenada, al dolor psicológico de la ausencia.

A Huck y a su padre se unen un grupo de tres chicos escurridizos: Tom, Ángel y Rafa, que han vivido de distintas maneras la violencia y la inseguridad provocada por el narcotráfico, además de haberse vuelto expertos en el desarrollo de estrategias especiales de camuflaje. Los niños escaparon del cautiverio en jaulas al que los tenía sometidos un grupo criminal. Ángel perdió el brazo por una mutilación forzada y entonces la búsqueda del brazo será uno de los elementos que los cohesionen como grupo. Emprenden un plan para recuperar lo perdido. Hay momentos donde parecen entrenarse y prepararse para el enfrentamiento. Incluso construyen una catapulta, a la cual, al final, Huck imagina como un instrumento que les ayudará a recuperar a su papá, secuestrado por un grupo criminal.

Pero lo más relevante de todo esto es que los niños *juegan*, juegan a la guerra como medio para elaborar la dificultad del ambiente (Freud, 2021a), pero juegan también para crear (Winnicott, 1992), es decir, como un reflejo del proceso de desarrollo emocional. Son niños y juegan, lo que muestra su capacidad para estar juntos y considerar al otro como digno de amor y amistad, es decir, hacer comunidad, incluso en medio de un ambiente de grupos hostiles.

Hacia el final de la película, luego de sobrevivir un enfrentamiento entre grupos criminales y de que su padre fue secuestrado, Huck se reúne con el jefe del grupo criminal quien, herido, le pide ayuda. En esta secuencia de escenas, resaltan dos conversaciones. La primera es cuando están debajo de la cobija de camuflaje, evitando ser localizados por el helicóptero, y la niña le dice que lo que huele mal es el brazo de su amigo Ángel. El jefe le dice que ese niño es un rata y ella le contesta que es su amigo. Agrega, además, que sólo sería un rata para él y que él también era un rata. La otra conversación es cuando le enseña a usar el arma, ya en la balsa, después de charlar sobre el pelo y sobre cómo a él le gusta ser tanto hombre como mujer. El jefe criminal duerme entonces y aparecen en escena los tres amigos de Huck, quienes le dicen que la persona con la que está es mala, le

cortó el brazo a Ángel y los metió a las jaulas. Huck saca entonces el revólver de la mochila y le dispara a su acompañante de balsa. El título de la película tiene aquí resonancia, al ser el acceso y la cercanía con el revólver, el saber usarlo, lo que pasa a Huck al lado del asesinato. Pero, sobre todo, el disparo como un acto de justicia, lo cual discutiremos después, en la sección de análisis del filme.

Antes de terminar la reseña, vale hacer una mención especial al tema de la desaparición de las mujeres y su presencia fantasmal a lo largo de la película, particularmente por la androginia, como las prendas “femeninas”, que aparecen como accesorios o como resto de ropa encima de la ropa de los sicarios.

## Marco teórico

### *Cine, poder y violencia*

El cine es una escritura en imágenes que tiene una doble función: reflejar y producir. Afirmamos que refleja porque muestra a través de su narrativa: mundos, ideologías, realidades sociales e individuales, formas de entender ciertas problemáticas como la violencia, y, además, modos de comprender lo humano y sus vínculos. En el otro sentido, el de la producción, es productor de sentidos y significados, pues tiene valor de representación histórica y sociológica, esto último, tal como lo sostienen Rueda y Chicharro (2004). Así, el cine será un tipo de texto que resulta en una serie de montajes susceptibles de ser estudiados. Es, en términos de Mulvey (1975), un sistema perfeccionado de representación que ha desplegado una ilusión particular de realidad.

Como toda representación, una película refleja el funcionamiento del poder en las relaciones humanas. Es el producto de múltiples centros de decisión que producen una pieza de arte colectiva. Un filme pone en juego no sólo las decisiones macro –presupuestos, instituciones, sensibilidad cultural–, sino también las micro –las muchas piezas particulares que componen el diseño, la realización, la edición y la distribución.

Pero el poder no es nunca sin resistencia (Foucault, 2005), siendo esta “una manifestación del poder que se vuelve contra sí misma” (Rodríguez-Lanuza, 2015:15); un producto del poder, pero también un signo de la imprevisibilidad de éste, su *adireccionalidad*. En este artículo nos interesa asociar esta resistencia con el cine y la representación que en él se hace de la violencia criminal en el país. Específicamente, queremos proponer que una parte de la resistencia al poder sirve como fundamento para la salud mental y la paz *imperfecta*, es decir, para las acciones cotidianas que sostienen formas de convivencia y resolución de conflictos de manera novedosa (Muñoz, 1998; Ortega, 2023), que coexisten con prácticas complejas de violencia. Sin reducir el poder a la violencia, pero sí considerando a ésta como parte importante del ejercicio de aquél, intentamos articular la resistencia foucaultiana con el trabajo intra e intersubjetivo que las personas y los grupos desarrollan ante la adversidad y que se muestran en películas como *Cómprame un revólver*. Comprendiendo la violencia como una derivación particular del poder, no podemos diferenciar tajantemente el ejercicio social de aquélla y sus efectos psíquicos, sino que insistimos en la necesidad de elaborar el puente entre Foucault y el psicoanálisis que propusiera, hace ya casi dos décadas, Judith Butler (1997) en su texto *Los mecanismos psíquicos del poder*.

Todo análisis de la relación entre violencia y su representación cinematográfica supone, aunque muy elemental, esta breve reflexión sobre el poder y el psiquismo: qué se produce, quién lo produce y para quién/qué se produce. Además de los obvios intereses comerciales, ¿qué de novedoso hay en las formas de representar la violencia que ocurre en el país?, ¿qué es el cine cuando se propone ser más que una copia asimilable de una realidad indigerible?, ¿qué tipo de espectador constituyen las películas recientes sobre la violencia en nuestro país?, ¿puede el cine transmitirnos algo inédito sobre la subjetivación y las formas de elaboración y resistencia ante la violencia?, ¿puede el cine promover nuevas formas de reflexión sobre la paz?

Nos preguntamos entonces si la representación de la violencia en México puede dar sentido a la afirmación de que el cine puede ser y representar un espacio de resistencia, un montaje de la resistencia ante la violencia. Para ello, analizaremos parte de la película *Cóm-*

*prame un revólver*, la cual se suma a las muchas películas de los últimos años en torno a la situación del país y, sin embargo, muestra matices que consideramos inéditos en las formas de representación de la resistencia en contextos de sobrecarga y sobreexposición de violencia, particularmente en el caso de la niñez. Es por ello también una película que nos devuelve al cuestionamiento esencial sobre la representación de la violencia en el cine como entretenimiento y nos invita a repensar la paz como una acción cotidiana en los grupos humanos, particularmente de la niñez; y, fundamental, no exclusivamente como un asunto estatal o teniendo como protagonistas únicamente a los actores belicosos.

En la siguiente sección, presentaremos algunos elementos de la teoría del desarrollo emocional y la creatividad propuestos por el psicoanalista Donald W. Winnicott, que nos permitirán, al menos, construir líneas de discusión posibles, para un debate mucho más amplio sobre la posibilidad de la paz *imperfecta* y la salud mental, en un ambiente dañado por la violencia.

### *Montajes de la salud mental*

Una de las propuestas teóricas en la que nos apoyamos para el análisis de este filme, es la de Winnicott con respecto a la salud mental y sus condiciones de emergencia dadas por el desarrollo de ciertas capacidades humanas, las cuales se van construyendo desde que el individuo es un bebé, donde depende no sólo emocionalmente, sino también realmente de otros por su condición de desvalimiento. Así, su sobrevivencia es resultado de que haya otro auxiliador capaz de identificarse con lo que siente ese bebé, que aún no usa el lenguaje verbal para comunicarse, y poder realizar diversas funciones como la nutrición, pero también la de un sostén que poco a poco introduce a ese bebé a su ambiente, tal como lo afirma Freud en *Proyecto de psicología* (2021b).

Para Winnicott (2011) la salud mental no es sólo la ausencia de enfermedad, así como tampoco su definición puede limitarse a

la correspondencia entre el grado de madurez de un individuo y su edad, es decir, no podemos constreñir la noción de salud mental a una perspectiva desarrollista. Tampoco, afirma Winnicott, podemos caer en el equívoco de evaluar como sano a un individuo sin tener presente el lugar que ocupa dentro de una sociedad. En este sentido, este psicoanalista afirmará constantemente que él se ocupa del “concepto de la salud del individuo porque la salud social depende de la salud individual” (2011: 28).

Con lo anterior, pretendemos hacer notar que, para definir el concepto de salud mental, varios criterios tienen que ser puestos en juego: el desarrollo del individuo, el ambiente, el cuidado que otro auxiliar provea a ese bebé, la relación con otros, la construcción de capacidades que funcionarán como indicadores de salud mental y la madurez no sólo física sino emocional. Por consiguiente, la salud mental se nos presenta como un logro del desarrollo emocional del individuo. Este logro continúa en la adquisición de madurez emocional que va acompañada de los procesos de maduración del Yo y de su integración, los cuales han sido posibles por prácticas de cuidado prodigadas al bebé. En otros términos, la salud no es algo acabado, pues está constantemente modificándose dependiendo del ambiente.

Otra cuestión que es importante subrayar es que la salud mental para Winnicott (2011) no es sinónimo de comodidad, pues debemos asumir que la vida implica también conflictos, temores, angustias, frustraciones. Esto nos orilla a replantearnos la noción de salud como un completo bienestar, producto de ausencia de conflicto o malestar.

Veamos pues, que la salud, así como la paz, también se puede pensar desde una postura imperfecta, donde el conflicto sea parte de estar bien sin aspiraciones de un equilibrio que funcione casi siempre como una utopía. Así lo sostiene Winnicott: “Los temores, los sentimientos conflictivos, las dudas y las frustraciones son tan característicos en la vida de una persona sana como los rasgos positivos” (2011: 34).

Tal como lo vimos anteriormente, Winnicott (2011) vincula la salud con los procesos de cuidado del bebé. Pensando específicamente en el caso que nos convoca, el de la película *Cómprame un revólver*,

bajo la representación de la niña Huck, observamos que, con todo y el contexto de violencia e inseguridad, hay prácticas de cuidado por parte de diferentes agentes e incluso de ella misma hacia sí misma: el padre, la madre bajo la forma de recuerdos porque ha sido desaparecida, los amigos y hasta el capo con quien se quedó al final, fueron agentes que la proveían de cuidados.

Lo que queremos acentuar es que, en el montaje de la película, los cuidados y, por lo tanto, la capacidad para preocuparse por los otros son tan tangibles que parecen parte de la utilería. Esta capacidad para preocuparse por otros, que es una de las capacidades que se desarrollan y que dan cuenta de individuos sanos en ambientes no suficientemente buenos, la abordaremos más adelante.

Continuando con el hilo y antes de entrar a la cuestión de las capacidades, otra coordenada es fundamental para entender qué es la salud mental desde el pensamiento de Winnicott (2011), a saber, la experiencia cultural, que no es otra cosa que el vivir creador manifestado en la capacidad que tenemos de tomar cualquier material ofrecido por el medio para, por ejemplo, jugar. Digamos, pues, que uno de los principales representantes de la experiencia cultural es la capacidad de jugar.

Lo anterior lo entendemos de la siguiente forma: en el inicio de la vida de un bebé lo primero que tiene que suceder es una fusión con la madre, puesto que es gracias a esa fusión que puede sobrevivir en el amplio sentido del término. Dicha fusión no puede durar para siempre porque el bebé empieza a crecer y a desarrollar una madurez corporal y emocional que le permite ganar independencia. Sin embargo, en esa relación entre madre y bebé, es la madre con su capacidad de adaptación, la que, según Winnicott (2011), va presentando el mundo a ese bebé. En esa presentación al bebé, éste encuentra que existen otros objetos con los cuales puede relacionarse. Esto significa que si se es capaz de relacionarse con objetos, de la naturaleza que sean, es gracias a que no se quedó imbuido en esa fusión, pues la madre, que funcionó como agente porque presentó el mundo, permitió al bebé encontrar que hay otros objetos con los que puede jugar, producir sensaciones y experiencias.

Podemos ir notando que la salud mental no es sólo la ausencia de enfermedad, como ya mencionamos anteriormente, es principalmente la ganancia de capacidades conforme nos vamos desarrollando y madurando emocionalmente, dentro de un ambiente que puede no siempre ser el mejor para promover ese desarrollo, como es el caso de contextos de guerra, abandono e incluso llevándolo al terreno de lo familiar, escenarios familiares que para nada favorecen la adquisición de independencia y autonomía de los individuos.

Por tanto, la salud es resultado de la construcción de capacidades por parte del individuo, pero ¿qué capacidades? Winnicott desarrolla varias, entre ellas: la capacidad para estar solo, para sorprenderse, para jugar, para tener experiencias, para la inactividad alerta, para asombrarse y para preocuparse por otro, según lo refiere Landaverde (2016).

Dejaremos sólo enunciadas estas capacidades de las que se ocupa Winnicott para señalar que nosotros recuperamos, principalmente, la capacidad de jugar y la capacidad de cuidar a otro para analizar la representación fílmica de la salud mental, además de su conservación como un modo de resistencia a los efectos de la violencia en la trama de la película *Cómprame un revólver*.

### *Capacidad para estar solo y capacidad para preocuparse por el otro*

Es importante puntualizar que en los planteamientos de Winnicott con respecto al concepto de capacidad no encontramos como tal una definición, sin embargo, a partir de la revisión de una parte de su obra, proponemos que cuando se habla de capacidades se hace referencia a habilidades psíquicas que construye el individuo conforme crece y madura emocionalmente. Esto significa también, que no son facultades que sean innatas, son más bien producto del sistema de relaciones que establece la persona con su ambiente (Landaverde, 2014).

Las capacidades son habilidades psíquicas o facultades que se adquieren gracias a ciertas condiciones y al ambiente en su función de facilitador o inhibidor. Dentro de estas condiciones encontramos al

conjunto de experiencias del individuo, a la organización del Yo de la persona que, conforme el bebé crece, va independizándose del otro auxiliador, en este caso, la madre; además de la red de relaciones que ese individuo posea y produzca, marcadas por la satisfacción de necesidades y de sostén, o *holding*, como lo nombra Winnicott (1992).

Entre estas capacidades se encuentran la capacidad para jugar y la capacidad para preocuparse por el otro. Por consiguiente, la capacidad para jugar es cuando un individuo toma los elementos que su ambiente le ofrece para crear algo distinto con ellos, de allí la relación con la creatividad: reordenar los elementos del entorno en un sentido más agradable. Ya en esa acción el individuo está tomando una posición activa y de dominación de su realidad contextual. En el caso de la capacidad para preocuparse por otro, se trata del interés que el individuo siente por otros, además de la responsabilidad que la otredad significa. Los otros importan, siendo esta importancia una evidencia de un vivir sano, porque esta preocupación, según asevera Winnicott (2014), es el soporte de todo juego y trabajo constructivo.

Estas capacidades son las que retomamos para estudiar cómo en ambientes violentos se puede mantener la salud mental, para así resistir a perecer como individuo creador, capaz de hacer algo distinto a lo que le es ofrecido. En la película *Cómprame un revólver*, observamos este esfuerzo encarnado por Huck y sus amigos para quienes el juego y la otredad no han dejado de ser parte esencial del buen vivir.

Así, estas capacidades que se traducen en actividades que los niños hacen como parte de su cotidianidad fortalecen sus potenciales humanos como el afectivo, el ético-moral, el creativo y el político. Siendo este fortalecimiento el que contribuye a la construcción de ciudadanía y a la configuración de una subjetividad política, ambas capaces de incidir en la construcción de una cultura de paz.

Los niños de *Cómprame un revólver*, desde una perspectiva no victimizante ni cosificante, son sujetos que despliegan y arman un potencial real a través de sus juegos, de su amistad y de su solidaridad que se convierte en una muestra de la construcción en común de un mundo. Además, sus acciones y representaciones dan cuenta de

cómo la carencia, en este caso de seguridad y de derecho a una vida sin violencia, puede ser un marco movilizador del desarrollo humano desde la formación de sujetos con consciencia de sí y de los otros; es decir, como “sujetos afectivos capaces de reconocer y convivir en la diversidad y de construir en la adversidad, sujetos con sentido de lo público y capacidad comunicativa desde el cuerpo y la palabra” (Alvarado *et al.*, 2012: 252).

## Análisis y discusión

### *Relacionalidad del yo e integración de la persona*

Hemos escrito antes que la relación de Huck con su padre está lejos de ser perfecta o ideal. Sin embargo, es una relación de cuidado mutuo y da cuenta de que Huck ha estado envuelta de un ambiente *suficientemente bueno* (Winnicott, 1992). El padre se hace cargo de la niña y hace todo lo que puede por mantenerla alejada del peligro que conlleva vivir donde viven y estar rodeados de grupos criminales, desde atarle el pie con una cadena, pedirle que use la máscara para no ser identificada como niña o asesinar a un hombre, hasta darle contención emocional y mantener abierta la posibilidad de la memoria materna, cuando cede y le muestra a Huck las fotos que tiene guardadas. Por su parte, la pequeña tiene acciones de cuidado evidentes hacia el padre: lo asiste en su trabajo en el campo de béisbol, prepara comida, lo asiste incluso físicamente cuando está drogado o le da la droga que se encontró. Inclusive, hacia el final de la película, devendrá su buscadora y aquí la búsqueda es memoria y es cuidado del ausente.

Queremos insistir en que ésta es una relación sana en un contexto hostil. Que, pese a toda la adversidad del medio donde están, Huck y su padre mantienen una forma de vínculo que posibilita la responsabilidad y el cuidado; es decir, se constituyó una persona, que adjetivaríamos como sana, pese a la hostilidad del ambiente externo inmediato, incluso ante la pérdida de la madre y la hermana. Esto también es evidente cuando Huck se narra a sí misma al inicio de la película como

parte de un linaje, cuando dice que los padres heredan la suerte a sus hijos y que su papá quiere que ella herede la suya, que nunca se lo ha dicho, pero que lo nota cuando la ve. La película es en este sentido una narración desde el punto de vista de la niña; una expresión de continuidad psíquica y de realidad sentida; es decir, un ejercicio de creatividad que tiene que hacer la persona para ubicarse no sólo tiempo-espacialmente, sino en relación con otros. En síntesis, en Huck hay capacidad para pensar y narrarse a sí misma, aspectos importantes en los postulados de Winnicott que hemos recuperado antes.

Lo anterior, por supuesto, nos hace pensar en México y en la realidad de muchas personas que viven o sobreviven en contextos similares a los de la película. Hemos querido dejar en claro que, pese a la adversidad, los vínculos y la integridad de la persona que la película representa son una posibilidad en nuestro país; que quizá hoy más que nunca es necesario insistir en la salud mental en contextos de violencia y en construcción de paz *imperfecta*, justamente desde los espacios cotidianos y más comprometidos con el ejercicio atroz de la violencia. Reclamar la salud mental y la construcción de paz como hechos y ejercicios cotidianos que tenemos que cuidar y promover, es hoy en día una urgencia mayor. Por ello, el cine, como un espacio de ejercitación de la imaginación moral (Lara, 2009), es fundamental para construir un debate público novedoso en torno a lo que nos pasa como país.

En este mismo sentido, es fundamental comprender que las capacidades humanas que sostienen la salud mental y la paz requieren zonas de ejercitación habilitadas socialmente y que, postulamos, lastimosamente parecen reducirse cada vez más. Insistimos, junto con Winnicott, en que las personas continúan desarrollándose a lo largo de la vida y que los fundamentos psicológicos de la primera infancia no son determinantes ni están cerrados a la transformación. Podemos pensar, entonces, que las personas que están ubicadas en zonas de conflicto o de exposición a la violencia pueden ser capaces de sobrevivir psíquicamente, además de mejorar considerablemente su salud mental estando colocadas en lugares y en ambientes menos hostiles, donde la confianza en los otros pueda ser reconocida nue-

vamente y puedan darse las condiciones de un cuidado en colectivo de la vida.

### *Preocupación por el otro, juego y amistad*

Como vimos antes, la preocupación por el otro es, para Winnicott (2014), una capacidad que sería el positivo de la culpa y requiere una integración mayor del yo individual que esta última.<sup>2</sup> Es una capacidad que posibilita tanto la responsabilidad como el cuidado de los otros y, siguiendo al psicoanalista inglés, es una parte importante de la base donde se asienta el juego y el trabajo creativo. En otras palabras, la preocupación por el otro tiene una relación directa con el disfrute creativo de la vida y con la sensación de estar vivo, que en Winnicott es el elemento fundamental para la salud mental.

En *Cómprame un revólver*, la preocupación por el otro, además del punto desarrollado antes de la relación con el padre, se encuentra claramente representada en el juego de Huck con los otros chicos y en la particular forma de amistad que toma este vínculo grupal. El juego y la amistad nutren al grupo y a cada uno de los individuos y les permiten a estos seguir creciendo emocionalmente en un contexto criminal hostil y que les ha dejado claras marcas físicas y psicológicas.

El psicoanálisis siempre ha insistido en que el yo es relacional y contextual, además de ser la base de toda experiencia interna. Los

<sup>2</sup> Muy sostenido en la teoría kleiniana, Winnicott logra diferenciar la culpa de la preocupación por el otro. Sin embargo, es obvia también la resonancia de esta última en el desarrollo kleiniano sobre la gratitud. En Melanie Klein, la gratitud está asociada con la reparación, impulsada a su vez por la culpa. Esta última implica la posibilidad de dañar a otros; en la teoría kleiniana, dicho daño es imaginario y está sostenido en la idea de un psiquismo innato precario (Klein, 1990). En algún momento, ese daño imaginario puede concretarse en acciones hostiles hacia los otros, que después son reprochadas y obligan a la revisión de la acción, es decir, al examen de un impulso realizado en contra de otros. En términos positivos y usando un lenguaje más nuestro que kleiniano, la culpa queda asociada al cuidado de los otros, al darse cuenta de su “heribilidad” y de la posibilidad del control sobre uno mismo para no dañar a otros. En otras palabras, la culpa funciona como un mecanismo de aprendizaje social y de anticipación del daño posible a los objetos de amor.

procesos psicológicos y de la identidad, siempre están en relación de enriquecimiento o de desgaste con el medio circundante, y de ahí la importancia de un vínculo con otros que pueda enriquecer y defender el desarrollo emocional adquirido hasta entonces. Los vínculos sanos inmediatos dentro de un contexto criminal generalizado, como el de la película que analizamos, son fundamentales para dar cuenta de la posibilidad del bienestar personal, incluso después de haber atravesado las experiencias de horror que pasaron los chicos. El grupo de niños y su amistad también nos recuerda la posibilidad de la paz *imperfecta* y las acciones cotidianas constructivas de agentes individuales y grupos pequeños para sobrevivir y transformar los conflictos.

La película es, según lo dicho en entrevista por el director: “un llamado a los niños de México a resistir” (Creamer, 2018). El juego y la resistencia se entrelazan aquí en la posibilidad de crear alternativas ante la realidad hostil. Huck y sus amigos juegan constantemente: juegan a entrenarse, juegan en un depósito de agua, juegan a buscar un brazo mutilado; van y vienen dentro de un campo de béisbol que les es negado, pues es de uso exclusivo de los sicarios que todo el tiempo aparecen en escena.

Estos juegos no se realizan en solitario, pues se trata de un grupo de niños que hacen lazo también a través del jugar, lo que es muestra de que allí aún hay la posibilidad de hacer comunidad, en un contexto donde los otros parecieran potencialmente peligrosos. Jugar se muestra dentro de esta película como un acto que permite la sobrevivencia, a saber, una acción que resiste al despojo de la condición de persona a causa de la violencia que colorea el escenario. Esta sobrevivencia apunta a reconocer que dentro de estos contextos de violencia existen subjetividades precarizadas, es decir, subjetividades que sobreviven, lo cual indica, a su vez, que la violencia no es siempre desubjetivante.

De la mano con el jugar va la amistad. Los niños y Huck han sido capaces de tejer una relación amistosa, y eso nos interesa sobremanera porque podemos interpretarlo como un signo de que la condición de personas de estos niños aún se mantiene: en este contexto de violencia, han sido capaces de establecer vínculos de

confianza y empatía, haciendo objetivos en común. Éstas son, para nosotros, búsquedas que funcionan como metáfora de individuos no devastados por prácticas violentas que se dirigen a cosificar la vida. En otros términos, la amistad entre estos niños se nos presenta como un indicador de salud mental y esperanza de construir mejores ambientes.

El funcionamiento del grupo de niños es, por otro lado, muy distinto al de los grupos criminales que aparecen en la misma película. Han sufrido los efectos nefastos de esos grupos y, de hecho, la búsqueda del brazo de uno de ellos es lo que parece cohesionar al grupo en un primer momento, darle sentido. No obstante, es un grupo que parece no jerarquizado, que no parece reproducir las formas piramidales de los grupos criminales.<sup>3</sup> Proponemos pensar este funcionamiento grupal como una forma muy particular de resistencia, pues el juego permite hacer algo con lo que se tiene, *juegan a la guerra*, pero a la vez crean algo distinto y, en este caso, elaboran el sufrimiento y la violencia a través del juego y la amistad. En el grupo prima la preocupación por el otro y el juego como una tarea colaborativa y, por supuesto, creativa. No existe la perversión individual del disfrute propio sobre el de otros que puede ubicarse en los grupos criminales de manera mucho más evidente. En la película *Cómprame un revólver* aparece, gracias al grupo de niños, una representación muy clara de la imaginación moral (Lara, 2009; Lederach, 2007<sup>4</sup>), que pese a todo sigue vigente y fundamenta tanto la salud mental como la construcción de paz desde lo cotidiano.

<sup>3</sup> Si bien al final de la película la acción de la niña, el asesinato del jefe criminal, le vale un mote muy particular, pues en la última escena Huck dice que los niños ahora la llaman “jefa” y cierra con el proyecto de la nueva aventura que emprenden: “y vamos a ir por la catapulta a rescatar a mi papá”.

<sup>4</sup> Lederach sostiene que “la imaginación moral requiere la capacidad de imaginarnos en una red de relaciones que incluya a nuestros enemigos; la habilidad de alimentar una curiosidad paradójica que abarque la complejidad sin depender de una polaridad dualística; una firme creencia en el acto creativo y la búsqueda del mismo; y la aceptación del riesgo inherente a avanzar hacia el misterio de lo desconocido que está más allá del demasiado conocido paisaje de la violencia” (2007: 32).

Lo anterior nos parece muy relevante para reflexionar sobre el contexto mexicano, pues no necesariamente puede haber una supresión o violencia directa en contra de la capacidad para preocuparse por el otro, la amistad, el juego, etcétera, pero puede desdibujarse su espacio de práctica posible, de ejercitación; es decir, como todo logro emocional, requieren de un espacio de ejercitación permanente para su mantenimiento, como un músculo, necesitan de un trabajo colaborativo permanente para poder mantenerse. Este enfoque puede permitirnos no sólo comprender mejor los espacios de resistencia como los que se muestran en la película, sino ayudarnos a ejercitar la imaginación moral ahí donde los espacios de ejercitación están fallando y pensar en cómo reactivarlos. En suma, las capacidades que estamos abordando son piezas fundamentales para comprender la construcción cotidiana de paz en el país, y el cine viene a funcionar como una proyección colectiva no sólo de los horrores cotidianos, sino también de las formas posibles de elaborarlos y sobrellevarlos.

### *Los sentidos de la justicia*

Luego de sobrevivir un enfrentamiento entre grupos criminales, Huck ayuda a un jefe de los jefes y logran *huir lentamente* en una balsa (lo cual nos recuerda siempre el carácter fantástico de la película). Cuando son interceptados por los tres amigos de Huck: Ángel, Rafa y Tom, y luego de ser alertada de qué les había hecho su compañero de viaje, la niña saca el arma del bolso y le dispara, aunque sin ser incitada a hacerlo. Esta escena es quizá la mayor sorpresa de la película y, pensamos, también el punto más polémico de la misma. Es, sostenemos, un referente cinematográfico inédito en este sentido.

El nudo asoma cuando vemos a una niña, porque es eso, una niña, asesinando a un hombre con el que había comenzado un vínculo, digamos, de cuidado mutuo. ¿Por qué lo asesina entonces? ¿Cómo comprender la decisión de la niña, Huck, de tomar el revólver que recién le había enseñado a usar su acompañante y disparar? ¿Es una negociación consigo misma ese instante de reflexión que se juega entre la alarma

de sus amigos y el jalar el gatillo? ¿Qué pasa con su estatuto de niña? ¿Es un acto de lealtad, de reparación, de gratitud? ¿Se hace justicia? La película no da respuesta a estas interrogantes.

La escena de la balsa abre también el cuestionamiento sobre la relación entre violencia y salud: la decisión de tomar el arma y disparar apunta a una persona constituida, capaz de sopesar la experiencia del asesinato y de establecer fronteras temporales (un antes y un después de determinado acto) para un acto que echará a andar una serie de sucesos nuevos, muy a la manera de la novedad y la lectura arendtiana de Kant (Arendt, 1992). Nos gustaría sostener que la película invita a repensar no solamente la niñez, sino también la posibilidad de cuestionar el vínculo entre violencia y enfermedad. Huck, en nuestra interpretación, tanto sigue siendo niña como puede seguir siendo, winnicottianamente, una persona integrada psiquesomáticamente después del asesinato. Sabemos que es un asunto muy polémico, pero ésa es la dirección a la que apunta el espíritu del cine en el espacio público, ayudarnos a pensar de maneras distintas las experiencias de violencia y sufrimiento, para poder construir filtros morales más eficaces en torno al mal (Lara, 2009). Además, realmente no sabemos qué pasa después, sólo que la niña sigue jugando (con un bat imaginario, en la última escena) y narra la próxima misión del grupo: ir a rescatar a su papá con la catapulta que construyeron sus amigos.

Cuando nos enfrentamos a películas como ésta, solemos echar mano de recursos morales prediseñados y, muchas veces, incuestionables. Pero nos parece importante que, en un análisis más fino de los contextos criminales como el representado en *Cómprame un revólver*, no podemos partir simplemente de alguna teoría del bien racional atemporal o de la humanidad idealizada. No podemos ni presuponer la pérdida de la persona (desobjetivación), mucho menos la inhumanidad en alguien que comete un asesinato; tampoco la falta de moralidad —como espacio de pensamiento y decisión— en los actores criminales. Hay una economía moral sencillamente porque el ámbito criminal es parte del mundo de las relaciones humanas. Hay un espacio para el pensamiento y la decisión ahí donde está un

ser humano y, por ello, la moral no puede ser entendida aquí como un paquete de presupuestos o mandamientos, sino como la posibilidad de que aparezca una decisión, es decir, un agente capaz de tomar una vía entre al menos dos posibilidades.<sup>5</sup> Ése es el momento que se juega en Huck entre el escuchar los gritos de alarma de sus amigos y jalar el gatillo. ¿Es esto un acto de justicia? ¿Cuál es la relación entre salud y la necesidad de justicia?

Por supuesto, sabemos que la violencia más aplastante e irreversible de la otredad es el asesinato. Este costado de la violencia es indisputablemente desubjetivante o despersonalizante, para decirlo con Winnicott. El asesinato es la reducción última de *alguien* a *algo*. En el caso de la violencia que somete sin asesinar, la despersonalización es generalmente gradual; puede también ser temporal.<sup>6</sup> Pero en lo que queremos insistir es que esta última no ahoga la posibilidad de agencia de la persona; no extingue su libertad. No sabemos qué pasó con Huck después del final de la película, tampoco sabemos qué puede pasar con los miles de niños y niñas vinculados de una u otra forma con grupos criminales en el país. Lo que sí afirmamos es que incluso en esas zonas de terror, el trabajo de la integración de la persona, la amistad y el juego pueden ser espacios de resistencia de la salud mental importantes, por lo que debemos buscar la multiplicación de los espacios donde las capacidades humanas que constituyen la salud puedan ejercitarse.

<sup>5</sup> Esto es en sí mismo muy problemático, porque es una discusión muy amplia en la filosofía y, en realidad, no podemos abordarla aquí sintéticamente con el psicoanálisis. Quizá este último conlleve un ámbito dentro de la *decisión* que la filosofía no había contemplado, al menos desde aquella sostenida en Kant.

<sup>6</sup> Estos espacios pueden ir desde la tortura más atroz a la desensibilización continua por exposición a pequeñas dosis de crueldad. Dentro de la película, un ejemplo de esta violencia es también la despersonalización del padre por su adicción a la droga. Si pensáramos la drogadicción como una forma de violencia inducida socialmente, como una especie de imposición de la droga como un recurso precario para elaborarse una narrativa propia, ante sí y ante los otros, aunque sea una narrativa de olvido de sí, en los contextos adversos y violentos como el de la película. Lamentablemente, en México conocemos el *continuum* completo de estas formas de despersonalización.

Una última palabra en este punto, justamente sobre el *ambiente*, como una parte importante en los desarrollos de Winnicott para el ejercicio de las capacidades. La película muestra lo que podríamos nombrar como un ambiente “desmaternizado”, no sólo por la ausencia física de mujeres, sino por el deterioro de los cuidados en contextos criminales y la ausencia de las condiciones suficientemente buenas para la creatividad y la salud. La película no sólo muestra, hasta casi la crueldad, la rudeza del lenguaje como forma de vínculo en los criminales (insultos, tono de voz, mando-obediencia), sino también la persistencia fugaz de zonas de cuidado como memoria y esperanza. El maniquí que funciona como un monumento a las madres o lo ya comentado antes sobre la fotografía de la mamá de Huck apuntan a la memoria como presencia. Con relación a la esperanza, es importante recordar la emergencia, interrumpida por el asesinato, de un vínculo entre el jefe criminal y Huck, que pasa también por los atributos de la femineidad (el cabello, la indiferenciación genérica, el cuidado mutuo). Vemos aquí un potencial en la multiplicación de espacios de maternaje en el sentido winnicottiano, de ser capaz de registrar y ser empático con las necesidades de otro (Winnicott, 2014). El resto activo –y perturbador– del maternaje puede también ser interpretado a partir de las ropas “femeninas” que portan los sicarios sobre otra ropa oscura y chalecos antibala, por ejemplo, cuando juegan al béisbol; o los niños en la escena donde juegan en medio del campo a los espadaños con el padre de Huck.

## Conclusiones

El cine es una producción cultural que, como ya mencionamos a lo largo del escrito, refleja las contradicciones en las que vivimos y los entramados de poder al representar la violencia. Pero, en el caso concreto que nos ocupa, quisimos recuperar una película que muestra formas no apoloéticas a la violencia y sus consecuencias desubjetivantes. La película *Cómprame un revólver* nos muestra cómo es que existen historias atravesadas por la violencia que no necesariamente

desembocan en la devastación subjetiva de quienes la viven y logran mantener capacidades y bienestar mental, a pesar de todo.

Nuestro interés partió de enfatizar las acciones que el grupo de niños que aparece en la película lleva a cabo para sostenerse en el lugar que habitan, para permanecer subjetivamente y no sólo sobrevivir físicamente. Sus juegos, sus intercambios, su constante fantaseo y su apego a la realidad que les rodea les permitieron construir otras formas de habitar contextos de violencia.

En este sentido, es toral hacer explícito que estos contextos de violencia poseen dinámicas altamente conflictivas organizadas y controladas de formas adultocéntricas, es decir, son escenarios donde no se considera a los niños y las niñas como seres que crean la sociedad en la que viven, puesto que se concibe que la niñez es sólo un tiempo de preparación para la adultez, un momento sólo de transición automática para pasar a ser adulto, además de la cosificación y victimización en la relación entre niños y adultos dentro de estos contextos. Recordemos entonces que, el adultocentrismo es una expresión de dominación de la adultez a la niñez. Dominación que se recrudece en estos sitios donde la violencia ligada al narcotráfico es una constante.

Los estudios para la paz sostienen la búsqueda, en lo cotidiano, de acciones pequeñas y pacíficas, que pueden ser la base de microtransformaciones. En el caso de la película, vemos constantemente cómo lo cotidiano se transforma en excepcional, al posibilitar la permanencia del vínculo (entre padre e hija; entre amigos) y, con ello, de la subjetividad misma. *Cómprame un revólver* deviene así en un recurso para fortalecer nuestra imaginación moral (Lara, 2009), pues aporta novedad y agiliza el espeso aire de la representación de la violencia contemporánea en el cine mexicano.

Pensar la construcción de paz en la cotidianeidad de las acciones infantiles, dentro de contextos donde el miedo, la inseguridad, el debilitamiento del autoconcepto y la desconfianza hacen mella en los modos de convivencia e interacción, en tanto es altamente probable que se reproduzcan simbolismos y prácticas violentas en todos los niveles de relación y espacios de la vida social; implica asumir que la cultura de paz se gesta en el rearmado de estos esce-

narios gracias a las capacidades existentes y acciones excepcionales que los niños llevan a cabo, para con ellas fortalecer los modos de interacción-convivencia y resolución de conflictos que sí funcionan de manera pacífica.

En este sentido, la película muestra una mirada no deficitaria de la violencia y va en contra de la narrativa hegemónica y unidireccional de la violencia en el país que, aunque tiene una indudable base de realidad, no explica del todo lo que vivimos ni permite la aparición de las formas cotidianas de resistir y de bienestar que, incluso en los lugares más complejos y de abandono institucional, son un reflejo de la chispa creativa que fundamenta la salud mental.

*Cómprame un revólver* también nos permite reflexionar sobre cómo la niñez debería ser concebida como una nueva forma de vínculo intergeneracional y como categoría emancipadora (Bustelo, 2023), por ende, como un nuevo comienzo; a saber, un momento de quiebre de lo ya comenzado, no como un momento de transición de una vida que es significativa sólo porque desembocará en la adultez.

En conclusión, el cine, como fuente de la imaginación moral (Lara, 2009), nos permite construir puntos de fuga de esta narrativa hegemónica de la violencia, presentándose como un instrumento cultural para pensar, debatir y rearmar en colectivo estrategias de construcción de paz desde los escenarios cotidianos.

## Referencias

- Alvarado, S. V., Luna, M. T., Ospina, H. F., Patiño, J. A., Quintero, M., Ospina, M. C., Tapia, L., Orofino, M. I. (2012), *Las escuelas como territorios de paz. Construcción social del niño y la niña como sujetos políticos en contextos de conflicto armado*, Clacso, Buenos Aires.
- Arendt, Hannah (1992), *Lectures on Kant's Political Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Bustelo, Eduardo (2023), *El recreo de la infancia: argumentos para otro comienzo*, Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires.

- Butler, Judith (1997), *Los mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid.
- Creamer, Daniela (2018), “Entrevista a Julio Hernández Córdón: Cómprame un revólver, un grito al cielo por México en Cannes”, [<https://www.hablandodecine.com/entrevistas/507-entrevista-a-julio-hernandez-cordon-comprame-un-revolver-un-grito-al-cielo-por-mexico-en-cannes.html>].
- Foucault, Michel (2005), *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, México.
- Freud, Sigmund (2021a), “El creador literario y el fantaseo (1908 [1907])”, en *Obras completas*, t. IX (pp. 123-135), Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2021b), “Proyecto de psicología (1950 [1895])”, en *Obras completas*, t. I (pp. 323-408), Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Hernández Córdón, J. (dir.) (2018), *Cómprame un revólver* [Plataforma de streaming], Woo Films y Burning blue, México.
- Klein, Melanie (1990), “Envidia y gratitud”, en *Obras completas de Melanie Klein*, vol. 3 (pp. 181-240), Paidós, Buenos Aires.
- Landaverde, E. (2014), *Hablemos del jugar: el niño en el psicoanálisis*, Fundap, México.
- Landaverde, E. (2016), “Apuntes de psicopatología infanto-juvenil. De la salud a la patología”, en J. Paulín y A. Aguado (comps.), *Temáticas actuales en psicología* (pp. 79-98), Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Lara, María (2009), *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*, Gedisa, Barcelona.
- Lederach, John (2007), *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*, Publicaciones Red Guernika, Bilbao.
- Mulvey, L. (1975), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, núm. 3, pp. 6-18.
- Muñoz, Francisco (1998), “La paz imperfecta: apuntes para la reconstrucción del pensamiento ‘pacifista’”, *Papeles*, núm. 65, pp. 11-14.
- Ortega, Ruth (2023), “Apuntes teóricos sobre la paz, el cuidado y el empoderamiento pacifista”, en, A. Martínez, L. Rodríguez y S.

- Lagunas (comps.), *Paz, justicia y reconciliación en México* (pp. 16-37), Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Referencias IMDb. *Cómprame un revolver*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt7425520/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0\\_tt\\_2\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_comprame%2520un%2520re](https://www.imdb.com/es-es/title/tt7425520/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_2_nm_0_in_0_q_comprame%2520un%2520re)]
- Rodríguez-Lanuza, Luis (2015), *La ética de la opacidad: amor, sujeción y resistencia*, tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Rueda, J. y Chicharro, M. (2004), “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico”, *Ámbitos*, núm. 12, pp. 427-450.
- Winnicott, Donald (1992), *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona.
- Winnicott, Donald (2011), “El concepto de individuo sano”, en *El hogar, nuestro punto de partida: ensayos de un psicoanalista* (pp. 27-48), Paidós, Buenos Aires.
- Winnicott, Donald (2014), “El desarrollo de la capacidad para preocuparse por el otro 1962”, en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Estudios para una teoría del desarrollo emocional* (pp. 95-107), Paidós, Buenos Aires.

Fecha de recepción: 29/04/24

Fecha de aceptación: 06/06/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462177-203



# Dispositivo de enunciación fílmica, voz, corporalidad y testimonio en dos filmes de Everardo González

*Raúl Roydeen García Aguilar\**

## *Resumen*

Analizamos *La libertad del diablo* (2017) y *Una jauría llamada Ernesto* (2023), filmes de Everardo González sobre la violencia generada por el narcotráfico en México, en los cuales los rostros de los informantes son ocultados mediante distintos dispositivos de enunciación fílmica creados por el cineasta. Nos concentraremos en las relaciones entre las cualidades de las voces de los participantes y las imágenes de los filmes para problematizar aspectos como la representación de la otredad, la noción de dispositivo de enunciación en el cine de no ficción y la confianza y credibilidad que los espectadores –como contraparte que escucha– podemos conferir a sujetos que son, a la vez, objeto, signo y explicación de sus experiencias. Abordar estos filmes nos permite reflexionar sobre la relación entre creatividad y cine de lo real en el cruce de las vivencias individuales y su comprensión social en el cine de no ficción.

*Palabras clave:* voz en el cine, no ficción, dispositivo de enunciación cinematográfica, acusmaseo no ficticio, intersubjetividad.

\* Técnico Académico titular de tiempo completo en el Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [rgarcia@cua.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0002-4702-0055].

*Abstract*

We analyze *La libertad del diablo* (2017) and *Una jauría llamada Ernesto* (2023), films by Everardo González about the violence generated by drug trafficking in Mexico in which the faces of the informants are hidden through different film enunciation devices created by the filmmaker. We will focus on the relationships between the qualities of the participants' voices and the images of the films to problematize aspects such as the representation of otherness, the notion of enunciation device in non-fiction cinema and the trust and credibility that viewers can confer –as a listening counterpart– on subjects who are, at the same time, object, sign and explanation of their experiences. Addressing these films also allows us to reflect on the relationship between creativity and reality cinema at the intersection of individual experiences and their social understanding in non-fiction cinema.

*Keywords:* voice in cinema, non-fiction, cinematographic enunciation device, non-fiction acusmase, intersubjectivity.

**Voz, discurso y cine de no ficción**

Cuando autores como Bonitzer (1976), Doane (1980), Chion (2004, 1993) y Daney (2013)<sup>1</sup> centraron su atención en el sonido en el cine y, particularmente, en la voz, dieron pasos importantes para la comprensión de lo cinematográfico como discurso, pues al ocuparse de las relaciones entre sujetos, espacios, posiciones, tiempos e interacciones mediante la descripción de las fuentes sonoras en función de su perceptibilidad visual aportaron inteligibilidad sobre qué –y desde dónde– ve y escucha cada uno de estos sujetos; por qué eso que se ve y escucha, en relación con lo dicho por cada uno, supone asimetrías de saber acerca de lo narrado; y, en consecuencia, cómo

<sup>1</sup> Invocaremos, a lo largo del texto, las propuestas de estos autores para apoyarnos en ellas y problematizarlas.

estas asimetrías movilizan el relato y detonan sus puntos climáticos. Al ocuparse de estas cuestiones, estos autores nos obligaron a pensar, también, en quienes hacen las películas, encargados de plantear sustancias, de elecciones y operaciones filmicas, y en sus espectadores, quienes las interpretan.

En ese contexto de pensamiento Mary Ann Doane propuso que el estudio de la voz en el cine es crucial para comprender la articulación entre cuerpo y espacio, pues, como expresó con claridad: “un filme no es una simple yuxtaposición de elementos sensoriales sino un discurso, una enunciación”<sup>2</sup> (1980: 49). Ante dicha perspectiva, tomando en cuenta la diversidad de componentes sensoriales, técnicos, simbólicos y emocionales que articulan un filme, las preguntas inevitables son: ¿cómo enuncia el cine? y, de forma demarcada, ¿qué papel o papeles juega la voz en la enunciación fílmica? Para los propósitos de este artículo dirigimos y sintetizamos estas interrogantes hacia el cine sobre la realidad; por ello nos planteamos: ¿cómo las voces de los sujetos se articulan con otros componentes sensoriales, técnicos y simbólicos en los filmes que presentan los hechos como verdaderos y desarrollan dispositivos de enunciación<sup>3</sup> propios? Nos aproximaremos a ello por medio del estudio comparado de dos filmes de no ficción mexicanos, pero antes abordaremos brevemente cómo entendemos el cine de no ficción y algunos de sus aspectos semióticos y epistémicos en relación con la voz.

El análisis de los componentes del *decir* cinematográfico, incluyendo la voz, tomó sus primeros objetos y ejemplos de estudio del cine ficcional, cuyos procesos se caracterizan por la planeación, el control de la producción y la necesidad de elaborar historias suficientemente similares a las de su tiempo, pero con novedades capaces de atraer al público. Se trata del abordaje de una discursividad mayoritariamente intratextual orientada a la inteligibilidad narrativa, cuyas

<sup>2</sup> Traducción propia.

<sup>3</sup> Consideramos un dispositivo de enunciación de la manera en que fue expuesto por Oscar Traversa: “la articulación entre dos instancias: la correspondiente a la puesta en obra de técnicas de producción signica y de procesos que hacen posible la circulación discursiva” (2009: 303). Volveremos a ello más adelante.

digresiones se concertaron en torno a la dificultad para identificar a los hablantes y a la salvaguarda de la transparencia;<sup>4</sup> sin embargo, ambos aspectos tienen una dimensión extratextual que implica variaciones importantes en la comprensión de los espectadores sobre el medio cinematográfico: 1) pueden existir voces incorpóreas ajenas a la figura del narrador y 2) los sujetos de la representación pueden interpelar directamente a quienes los vemos y escuchamos del otro lado de la pantalla, rompiendo la cuarta pared. Nos encontramos con una expansión del discurso fílmico que admite la capacidad inferencial de sus espectadores y los incorpora como enunciatarios.

En el cine sobre lo real la voz incorpórea se convirtió en convención unificadora de lo relatado, presentándose como la necesaria actividad del sujeto cognoscente y transmisor de aquello que investiga y, como constructora de un esquema de los acontecimientos aludidos en un filme, pretendió neutralidad y distancia para describir y organizar los mundos develados sin apenas intervenir en ellos o alterarlos, mientras –paradójicamente– los elige, ordena, comenta y argumenta sobre sus relaciones causales. Bonitzer afirma que la voz en *off* de este tipo de cine documental, al disponer de la imagen –debemos agregar: y de la materialidad audiovisual en su conjunto– y de lo que refleja:

desde un espacio absolutamente *otro* con respecto al inscrito en la imagen-trayectoria representa un poder. *Absolutamente otro y absolutamente indeterminante*. Porque surge del campo del Otro, se supone que la voz en *off* sabe: ésta es la esencia de su poder... El poder de la voz es un poder robado, una usurpación (Doane, 1980: 42).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Como lo explica Michel Chion: “En *La voix au cinéma*, mostrábamos cómo era indispensable tirar de la voz hacia el cuerpo, y más generalmente del sonido –de algunos sonidos al menos– hacia su fuente (de otro modo, el mundo queda literalmente indeterminado y encantado), y cómo, al mismo tiempo, por lo que incumbe a la voz, este movimiento quedaba una y otra vez contrariado y se debía volver a iniciar sin cesar” (2004: 142; traducción propia).

<sup>5</sup> Traducción propia.

Los filmes contruidos con base en esta usurpación fueron, durante décadas, el prototipo del cine documental y podemos describirlo a través de lo que Nichols bautizó como modo expositivo, aquel que

se dirige directamente al espectador, con títulos o voces que proponen una perspectiva o postulan un argumento. Algunas películas expositivas adoptan un comentario tipo voz de Dios (el hablante es escuchado, pero nunca visto) [...] Otros utilizan un comentario tipo voz de la autoridad (2013: 192).<sup>6</sup>

Así, es posible afirmar que en el cine sobre lo real el privilegio de la claridad ficcional se transfirió en autoridad epistémica.<sup>7</sup> En términos semióticos, el funcionamiento de los filmes cuya confiabilidad reposa sobre el discurso verbal argumentativo es un constructo icónico-simbólico: un esquema que, con base en convenciones de lenguaje y autoridad da la impresión de semejanza con la realidad que pretende representar, pues, al dar por sentado el conocimiento de la voz en *off*, subordina –o, incluso, anula– la cualidad indicial de los sonidos y las imágenes que suele señalarse inexorablemente como huella del mundo tangible.<sup>8</sup>

En contraparte, Carl Plantinga (2014)<sup>9</sup> concibe el cine de no ficción como aquel que tiene como primer objetivo la afirmación de que los objetos, sujetos, relaciones y acontecimientos que representa

<sup>6</sup> Traducción de la segunda edición de 2010.

<sup>7</sup> Según Bill Nichols éste fue el modo predominante entre la década de 1920 y el inicio de la de 1960, aunque perdura hasta nuestros días. En “Ver el mundo de nuevo: revisitando la voz en el documental” (Nichols, 2020b), el autor actualiza críticamente su perspectiva sobre la voz en el cine documental y valora las formas basadas en el diálogo y la voz de los testigos como materia significante; sin embargo, su argumento principal se refiere a la voz del filme, por lo que se aproxima a la postura de Plantinga (que explicaremos a continuación).

<sup>8</sup> Su dispositivo de enunciación surge de la articulación de tres componentes: la parte enunciativa, dueña de la supuesta verdad; lo referido, incluyendo a los sujetos, sus acciones, apariencias y sonidos (entre ellos sus voces), y a los enunciatarios, de quienes supone atención y una confianza derivada de la posición de dependencia epistémica que éstos ocupan.

<sup>9</sup> Traducción de la segunda edición que actualiza el texto original de 1997.

son verdaderos. Esta cualidad asertiva –su carácter de afirmación– hace evidente que hay un enunciador y que, como tal, tiene una posición respecto de lo que afirma como verdadero que, por lo tanto, presume conocer. La manera en que ese conocimiento se expresa llevó a Plantinga a proponer una tipología de *voces* para distinguir el grado de autoridad epistémica que los cineastas asumen sobre las formas de ser del mundo en su labor como organizadores de la textualidad fílmica. Como un tipo de modalidad formal y epistémica, la voz condensa la actividad expresiva multimodal que conforma el filme: la diversidad de sustancias, presencias, lenguajes y lógicas articuladoras de sentido a las que recurre el cineasta o equipo responsable del filme con la finalidad de comunicar el punto de vista que adoptan acerca de los hechos cuya verdad es afirmada.<sup>10</sup>

En síntesis, y como se ha explicado en otro espacio (García, 2024), una película de no ficción puede entenderse como una aserción compleja (multimodal) que se sostiene de aserciones lingüísticas (que integran conocimiento, actitud referencial y creencia) y elementos audiovisuales en los que se encarnan las cualidades enunciadas y las relaciones que éstas guardan entre sí. Las imágenes de las personas que participan en el filme y, por supuesto, sus voces forman parte de los elementos en que las cualidades enunciadas afirmativamente son encarnadas.

A partir de este breve recorrido y caracterización del cine de no ficción estamos en condiciones de preguntarnos por la relevancia de la voz de los testigos o informantes en el cine de no ficción y de qué manera, como elemento conformador del dispositivo de enunciación, contribuye a la afirmación fílmica de verdades.

<sup>10</sup> Plantinga propone tres tipos de voz: formal, abierta (teniendo la primera un mayor grado de autoridad epistémica-narrativa y uno menor la segunda) y poética (caracterizada por la ausencia de autoridad en favor de preocupaciones estéticas). Las películas de voz formal son clásicas en forma y estilo, y explican (además de afirmar verdad), junto con los elementos textuales del filme, algún aspecto del mundo real (los filmes documentales tradicionales son descritos por esta categoría). Las películas de voz abierta son *epistémicamente vacilantes*, pues no ofrecen explicaciones abstractas o claras sobre los fenómenos que abordan, sino que exploran y observan (*cfr.* Plantinga, 2014: 148-151).

## Dispositivo de enunciación, alteridad y confianza en el cine de no ficción

Cuando hablamos del dispositivo de enunciación en el cine de no ficción nos referimos a una estrategia para la emisión de afirmaciones que se realizan mediante la participación de los componentes humanos, estéticos y técnicos del discurso audiovisual: la manera en que los responsables autorales del filme articulan sustancias expresivas, operaciones cinematográficas, objetos, espacios y tiempos para presentar, sirviéndose de las aserciones verbales de los hablantes –sus voces y habla–, los acontecimientos como verdaderos. Siguiendo la concepción de Traversa (2009) de los modos de articulación de dispositivo-enunciación antes citada, este conjunto de aspectos que integran la puesta en obra cobran sentido únicamente a través de aquellos que posibilitan su circulación discursiva que, en el caso del cine de no ficción, implican la existencia de los modos de representación sobre la realidad y su legitimación,<sup>11</sup> pero también las creencias circulantes sobre los acontecimientos, la posibilidad de identificar hechos, espacios y sujetos de habla, así como los aspectos sensibles encarnados en estos sujetos: apariencia, gestualidad y voz, entre otros. La confianza que los espectadores pueden tener en aquello que es afirmado como verdad incluye los componentes racionales y emocionales movilizados por el filme.

Bajo el filtro de esta descripción se hace evidente que el dispositivo de enunciación genérico del cine de no ficción instala, como cualquier otro, una alteridad, y lo hace como clarifica Bernardo Suárez:

<sup>11</sup> La catalogación por géneros y modos de representación, validadas por instituciones y festivales son ejemplo de ello. Como lo explica Plantinga: “Carroll introdujo la útil noción de ‘indexación’ para mostrar los medios por los cuales los cineastas (y las instituciones de distribución) identifican películas para el público como ficciones o documentales [...] Indexar da pie a la audiencia para asumir modos de recepción apropiados de manera convencional y acercarse al filme con ciertas expectativas (Carroll, 1996: 232)” (Plantinga, 2011: s.p.). Así, una película de no ficción corresponde a unas expectativas prefiguradas sobre el sentido propuesto por dicho filme y sus convenciones propician el surgimiento de hábitos interpretativos que, al hacerse comunes, son identificables y validados como dispositivos de enunciación.

“con base en la figura de quien habla, el enunciador, la imagen de aquel a quien se dirige, el destinatario, y la relación que entre ambos se propone en el discurso y a través del discurso” (2020: 2). El *decir* de un filme de no ficción está caracterizado por la aserción conjunta y compleja, sus modalidades incluyen un decir de los participantes para el realizador y para el filme, un decir del realizador para obtener la enunciación de los participantes y un *decir del filme*, que es la manera en que el realizador (responsable de la instancia autoral) integra lo dicho por los participantes (cuyas imágenes y voces encarnan y sostienen lo afirmado) y por sí mismo.

Sin embargo, Jean Louis Comolli reconoce, a raíz de su trabajo como documentalista, la existencia del: “Deseo del otro lado, en lo real, en el otro, en tanto puede ser sujeto de filme” (2007: 64); por ello, su labor también se basa en: “Filmar a quienes están dispuestos a ello y se prestan a través de dispositivos que avanzan y de los cuales ellos también son responsables. Para no decir antes que nadie responsables” (Comolli, 2007: 64). Si aceptamos la perspectiva de este autor tendríamos que suponer que la aserción conjunta implica, también, una responsabilidad conjunta de quien se presenta a fragmentos frente a una cámara y acepta, en la medida en que puede ser consciente de sus implicaciones, engranarse en la conformación de un filme. Quien esté dispuesto a presentarse y ser presentado por medio de un filme será responsable según el grado de control que tiene de la fragmentación y de la presentación que hace de sí mismo mediante su habla.

Al tratarse de una textualidad basada en la afirmación de la verdad de los hechos lo que la instancia enunciativa busca es credibilidad y, a través de la actitud discursiva global del filme (para Plantinga esto es la voz del filme), apela a la actividad interpretativa de los espectadores para que otorguen –o no– su confianza a las afirmaciones presentadas por mediación de la película. Entonces, para creer en la propuesta de sentido de un filme de no ficción, sus espectadores deben considerar la coherencia entre la voz del filme, lo dicho por sus participantes y la manera en que esto es encarnado por su materialidad.

El trabajo del brasileño Eduardo Coutinho es especialmente rico para la ejemplificación de dispositivos de enunciación en el cine de no ficción. Sus obras, que han sido caracterizadas como un cine de conversación, tienen como eje principal el encuentro del cineasta con personas con quienes establece un diálogo sensible tematizado por aspectos cotidianos: cómo es la vida en un edificio de departamentos de clase media (*Edifício Master*, 2002), los valores de la vida rural en el noreste brasileño (*O Fim e o Princípio*, 2006), la evocación del pasado por medio de las canciones y el canto (*As canções*, 2011). La filmación de las entrevistas es la materia audiovisual de Coutinho; es el momento en que los recuerdos emergen y las personas que hablan son la evidencia de sí mismos. Valeria Paiva sintetiza los componentes de la puesta en obra en la mayoría de los filmes de Coutinho: locación única, formato de video, ausencia de música y sonidos no registrados directamente, uso de planos largos y la sensibilidad humana como competencia del cineasta al realizar las entrevistas (Paiva, 2013). Encontramos en el método de este director un dispositivo entrevista/recuerdo/testimonio como vivencia presente, una vivencia que se expresa a través de la palabra, pero también del cuerpo y de la voz.

João Moreira Salles y otros rememoran un fragmento de *As canções* que abstrae el trabajo de Coutinho:

En el momento en que el personaje recuerda a su madre, canta una canción y habla de ella, súbitamente, sin que pueda controlar el proceso mental, ya no está más delante de un recuerdo. Lo que pasa ahora es que él vive el pasado, como una encarnación del pasado en el presente. Es una supresión del tiempo. Eso era lo que Coutinho buscaba en sus películas, personas que, en el momento de la narración, se sintieran encantadas, en el sentido de un hechizo, por las palabras que traen de vuelta la experiencia conmovedora del pasado. Era ese el mayor secreto del cine de Coutinho. ¿Cómo lo lograba? Con todos esos instrumentos, pero también por una necesidad vital de oír del otro cosas que para él eran fundamentales (Moreira-Salles, Campaña-Ramia y Ruiz-Acero, 2017: 20-21).

La evocación producida por el diálogo con el cineasta, la mediación de una canción particular y la expresión de sentimientos se materializan en un trance unificador de sujeto y experiencia a través de la congruencia de gesto, movimiento corporal y voz. Se conforma un racimo de elecciones y acciones que permite la obtención de un tejido cinematográfico *sui generis*, permeado por la afectividad, el registro y la puesta en pantalla de reacciones que suponen, por sí mismas, hechos cuya autenticidad puede difícilmente ponerse en duda. Como condiciones de circulación discursiva que completan el dispositivo de enunciación de Coutinho encontramos la presencia en pantalla de personas comunes y la posibilidad de que los espectadores se identifiquen con ellas y sus formas de recordar: en cuerpo y voz, las personas del filme son semejantes a mí y su realidad es posible en el entorno de mi experiencia.

### **Las voces sin rostro en el dispositivo de enunciación de dos filmes de Everardo González**

Hemos presentado algunas consideraciones sobre la voz de los participantes como componente del dispositivo de enunciación del cine de no ficción. Sin embargo, de lo expuesto hasta ahora, podría interpretarse una polarización que ubica la voz incorpórea más cerca de la manipulación de la verdad que afirman y del recurso a una autoridad epistémica insuficientemente legitimada para su articulación discursiva; en el otro extremo, la presencia visible de los rostros de realizadores y entrevistados otorga –a los espectadores– más aspectos para juzgar la autenticidad de sus interacciones y el compromiso que tienen con aquello que afirman.

Sin embargo, también hay filmes de no ficción en que los testigos no muestran su rostro o lo muestran parcialmente; es el caso de dos obras recientes del cineasta mexicano Everardo Rodríguez: *La libertad del diablo* (2017) y *Una jauría llamada Ernesto* (2023), en que las voces de los hablantes y sus cualidades juegan un rol determinante.

La libertad del diablo: *voz y emanación emocional*

Este filme se conforma por una sucesión de entrevistas que presenta relatos de personas que han sufrido la violencia derivada de las actividades del tráfico de drogas –en carne propia o en la de sus personas cercanas– y relatos de otras personas que han realizado actos violentos. En términos generales su dispositivo de enunciación se articula por la vista frontal de los entrevistados en espacios cerrados, neutros o neutralizados mediante el fuera de foco o la semioscuridad. Lo más importante es que, tanto artífices como receptores de la violencia, tienen el rostro cubierto por una máscara semejante a la que se utiliza en el tratamiento de personas que han sufrido quemaduras: de tela elástica, color neutro y agujeros para los ojos, la nariz, las orejas y la boca. Nos encontramos ante rostros cuya capacidad de individuación y reconocimiento ha sido borrada o anulada y, en consecuencia, conoceremos a los hablantes por lo que dicen, sus formas de decir y su voz como cualidad encarnada.

Esta elección implica una búsqueda de novedad enunciativa con una dimensión política relevante, pues, como explican Castro-Serrano y Fernández a través de las ideas de Deleuze sobre la rostridad, deshacer el sistema-rostro es una política:

“Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad” (*Mil mesetas*, 192). Las implicancias de deshacer el rostro y sus posibilidades de realizarlo es una cuestión práctica y no significa un retorno a, sino más bien la articulación de modos positivos y creativos de expresión y enunciación. Todas estas imbricaciones se dan conjuntamente en la búsqueda de producción de lo nuevo, de nuevas máquinas; nuevos roles, percepciones, afectos, deseos, creencias. Nuevas maneras de afectar y ser afectados, un nuevo orden del sentir y lo sensible (Castro-Serrano y Fernández, 2017: 54).

Siendo congruentes con esta concepción, debemos pensar que deshacer el rostro abre, como línea de fuga, posibilidades de expresión alternativa; en nuestro caso será en las relaciones voz-cuerpo.

En *La libertad del diablo* el entrevistador está fuera de cuadro, pero podemos escucharlo a través de lo que Serge Daney llama voz *in*, una voz que se inmiscuye en la imagen: “Aunque se emita fuera de campo, mi voz irrumpirá en la imagen (*in*), chocará contra un rostro, contra un cuerpo, provocará la aparición furtiva o duradera de una reacción, de una repuesta, en ese rostro, en ese cuerpo” (Daney, 2013: 20). Como la describe el autor, esta voz es la manifestación de un poder que afecta a su enunciatario:

- “¿Qué te da matar?”, pregunta la voz del realizador tras la cámara.
- Un joven responde: “Poder. Así como los pilotos dicen tener tantas horas de vuelo, uno acumula muertos. Tengo tantos muertos tras de mí. Cuando matas ya no sientes nada”.

*Figura 1. Joven sicario afirma que matar da poder*



Fuente: *La libertad del diablo* (González, 2017).

Esta respuesta hace patente el sistema de reconocimiento en el mundo criminal, en el cual las acciones realizadas conllevan la ob-

tención de prestigio y el proceso de desensibilización que sufren las personas que lo conforman. Además de ser unas palabras que implican orgullo, podríamos interpretar, con base en la experiencia cultural, que las cualidades de su voz (certeza, velocidad, ritmo)<sup>12</sup> también lo hacen.

La motivación práctica para que las personas que comparten sus experiencias en este filme oculten sus rostros es evitar o disminuir el riesgo de ser identificados, pues, como consecuencia, podrían ser objeto de represalias por parte de los impartidores de violencia, sean compañeros o autoridades en el caso de quienes asesinan, privan de la libertad, torturan o extorsionan; o por parte de quienes los violentaron, en el caso de las personas que podríamos llamar inocentes (evitando la cualificación de víctimas). Sin embargo, podemos interpretar dos motivaciones adicionales, la primera es de carácter retórico y figurada por la instancia autoral: la igualación de unos y otros como cualquiera persona, cuyas historias son puestas a disposición de los espectadores; la segunda motivación está relacionada con emociones duraderas derivadas de los eventos relatados: miedo, vergüenza y culpa.

El orgullo y la dupla vergüenza/culpa tienen una dimensión confesional de causas opuestas, pues, mientras la persona que confiesa orgullosa lo que ha hecho se sirve de la máscara para permanecer impune, aquella que siente culpa o vergüenza expresa su vulnerabilidad al juicio propio o ajeno. Comolli (*cf.*: 2007: 121-124) aborda el tema de la confesión cuando explica la entrevista como una relación entre dos personas y recurre a Foucault para clarificar las formas de poder implicadas en esta polaridad confesional basadas en la individuación por el poder: quien confiesa con culpa o vergüenza está sujeto al po-

<sup>12</sup> De acuerdo con un estudio que aborda las cualidades emocionales de la voz, las emociones positivas, relacionadas con la excitación, se caracterizan por un tono y volumen altos en comparación con vocalizaciones neutrales y, entre éstas, la velocidad del habla fue más rápida para el orgullo, el alivio y la alegría (Kamiloğlu, Fischer y Sauter, 2020). Sin embargo, el reconocimiento de las emociones por medio de la voz es un campo en proceso de sistematización en el cual se admite que los aspectos culturales y la experiencia son primarios para la interacción social derivada de la lectura emocional.

der del juicio y castigo de otros; quien confiesa por el deseo de contar lo que ha hecho cree que escapa a esa sujeción, es decir, mientras unos se presentan vulnerables, los otros expresan un cinismo enmascarado.

En contraparte, los testimonios de las personas afectadas por la violencia son muestra de la unicidad de voz, emociones y cuerpo. La madre o el hermano de víctimas de desaparición forzada, un hombre que fue torturado y violado por policías municipales, una joven cuyo padre fue golpeado brutalmente responden los cuestionamientos del cineasta con voces graves y pausadas por el dolor que causan los recuerdos. Nos encontramos ante un habla que también es llanto. De acuerdo con Brandon LaBelle: “el llanto ubica radicalmente la voz como una expresión pública [...] En un nivel más individual, también lloramos para despojarnos de nosotros mismos, exponer una carga secreta o expulsar algún dolor interior: llorar de dolor o de pena” (2014: 47). Quienes, en *La libertad del diablo*, rinden testimonio de la violencia sufrida sollozan, pasan saliva y tratan de secar su rostro, estas actividades están presentes en la sonoridad de su voz, emanan con ella y dan vida al cuerpo que sufre. Estas manifestaciones se conocen como estallidos, explosiones o afectivos y pueden considerarse como un tipo específico de vocalizaciones no lingüísticas que reflejan el estado emocional del individuo. Como explica Nordström: “Los estallidos de afecto suelen tomar la forma de sonidos únicos o repetidos que, intencionales o no, transmiten información sobre el estado emocional del individuo a un observador” (2019: 77).

La emanación emocional de la voz-llanto se extiende también por la máscara que cubre el rostro del hablante, convirtiéndola en signo visible y extensión del propio cuerpo, lo que termina por distinguir a quienes rinden testimonio de su dolor de aquellos que confiesan haberlo causado.

Hacia el final del filme González realiza preguntas complementarias a los confesores violentos: ¿Pedirías perdón? ¿Mereces piedad?, y a los testigos sobrevivientes: ¿Perdonarías? ¿Piensas en la venganza? Así, el cineasta plantea un posible cambio de posición entre quienes no fueron piadosos y quienes sufrieron lo imperdonable, estable-

ciendo un diálogo indirecto entre ellos. Según sus respuestas el primero reconoce que no merece piedad y afirma que pediría perdón con todo el corazón; la segunda sostiene con seguridad “ni perdón ni olvido” mientras confiesa que sí ha pensado qué le haría a quienes la violentaron. De esta manera, a través del juego de cuatro enunciadores y enunciatarios: quien interroga y los dos entrevistados, pero también el espectador que escucha y que es orillado a la reflexión y a la posibilidad de emitirla con su propia voz, el filme parece sugerir que las acciones dependen de la posición en la que alguien se encuentra en un momento dado.

*Figura 2. Voz-llanto de mujer traspasa la máscara que oculta su rostro*



Fuente: *La libertad del diablo* (González, 2017).

En la última secuencia, la madre de los jóvenes asesinados se despoja, en silencio, de la máscara y con su rostro permite que accedamos a lo único que no conocíamos de ella, disipando cualquier posibilidad de interpretarla como un personaje marcado por la fragmentación y la opacidad. Se presenta completa y reconocible, como alguien que ya no tiene nada que perder: su testimonio no se da desde el miedo, sino desde el coraje que implica la irrelevancia de la posible identificación de su rostro por quienes le han hecho daño, posicionándose ante ellos.

*Una jauría llamada Ernesto:*  
bocas invisibles y enunciación colectiva

Este filme presenta una sucesión de testimonios en primera persona sobre la forma en que —a través del tráfico ilegal— las armas de fuego llegan a los jóvenes en México, exponiendo aspectos sobre las condiciones y situaciones que los llevan a integrarse al crimen organizado y convertirse en un eslabón de la violencia. El dispositivo de enunciación del filme se basa en dos aspectos para su puesta en obra: la creación de un soporte especial para sujetar una cámara a la espalda de los participantes y esta ubicación nos impide observar sus rostros:

El reto era crear un equipo que permitiera el anonimato de los protagonistas, pero que se alcanzara a sentir la presencia de las armas; que fuera portátil, para diferentes tallas, fácil de poner y quitar, y capaz de soportar varios tipos de cámaras, al mismo tiempo que diera estabilidad al cuadro y mantuviera la misma distancia focal entre el lente y el primer plano (Lagos, 2023).

La imagen que se obtiene con este dispositivo artefactual nos permite observar con nitidez cabeza, nuca y espalda de quienes relatan su experiencia, mientras observamos fuera de foco los entornos donde se mueven y las personas con las que interactúan.

Como condiciones de circulación encontramos su dinamismo, la posibilidad de que sus portadores registren espacios y momentos íntimos o de confianza y de que los espectadores evoquen la imagen producida como el encuadre de un “tirador en primera persona”, como el de los videojuegos.

Este dispositivo corresponde con lo que Daney llamó voz *through* (voz a través), la “que se emite dentro de la imagen pero fuera del espectáculo de la boca” (2013: 21), que surge de encuadres como “la idea preconcebida de filmar a los personajes de espaldas, de lado o de tres cuartos [...] El status de una voz *through* es ambiguo, enigmático, pues su doble visual es el cuerpo en su opacidad, en su expresividad, entero o a trozos” (Daney, 2013: 21). Consideramos que

esta categoría tiene un lugar privilegiado para el estudio de la voz en el cine factual, pues liga –a través de una inferencia cuasi necesaria– sonido, imagen y cuerpo.

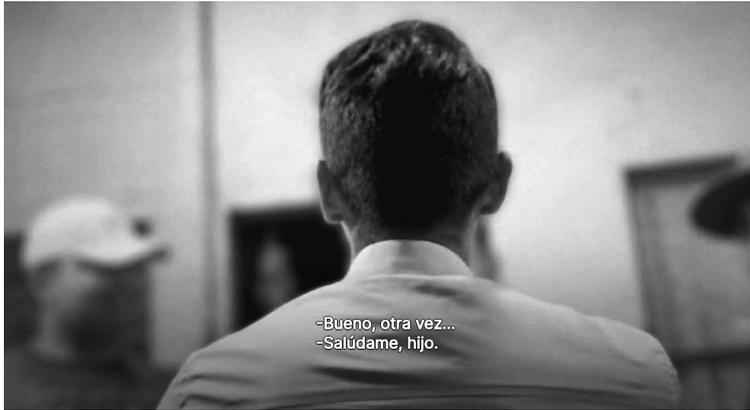
Sin embargo, en el filme, la voz se combina con la voz en *off* consiguiendo una focalización *en* y *por* un personaje que se desdobra y que habla para nosotros, los espectadores, pero también para los sujetos de su entorno inmediato. La identificación de las cualidades de ambas voces como una misma nos ayuda confiar en que, efectivamente, el relato superpuesto corresponde a la misma persona que se integra en un entorno social. Este desdoblamiento nos hace saber más y permite que juzguemos al joven armado a partir de sus diversas dimensiones.

Encontramos, en este cuerpo que habla sin mostrar su boca en *Una jauría llamada Ernesto*, una especie de acusmaseo o acúsmetro (ser que existe como voz, pero no como imagen)<sup>13</sup> parcial no ficticio que tiene (gracias al dispositivo de enunciación creado por el cineasta), por lo menos de manera limitada, los poderes y el don que se le atribuyen a un acusmaseo en las ficciones cinematográficas: omnividencia, omnisciencia, omnipotencia y ubicuidad (Chion, 1993: 104). Los participantes en este filme pueden percibir todo el campo visible (omnividencia), a diferencia de los espectadores que no podemos acceder ni a su rostro ni a la porción del espacio que queda frente a él; saben todo lo que pueden saber de sí mismos, es decir, lo que comprende su experiencia y reflexión (omnisciencia); pueden decidir en qué espacio y situación filmarse, y, también, decidir qué aspectos de sí narran y presentan en los límites del dispositivo técnico y enunciativo (omnipotencia: poder de actuar sobre la situación); adicionalmente, el desdoblamiento de sí mismos, a través de la combinación de voz en *off* y voz *through* que ya describimos, les confiere cierto don de ubicuidad (discursiva): decir palabras distintas para

<sup>13</sup> Chion explica que el criterio de desacusmatización es la visión del rostro, de la cara: “Por una parte, porque ésta representa al individuo mismo en su singularidad y, por otra parte, porque la visión de la cara en movimiento atestigüa, por el sincronismo audición/visión, que desde luego es él, y puede así capturarlo, domesticarlo y ‘encarnarlo’ (también humanizarlo)” (Chion, 1993: 105).

dos enunciatarios (los de su entorno inmediato, registrado, y los espectadores) sin que ellos lo perciban.

*Figura 3. Joven habla con sus amigos (voz through)*



Fuente: *Una jauría llamada Ernesto* (González, 2023).

*Figura 4. Joven relata su historia (voz en off)*



Fuente: *Una jauría llamada Ernesto* (González, 2023).

Sin embargo, los poderes que tienen estos seres sin boca son limitados y no dependen en su totalidad de sus elecciones, pues ha sido la instancia autoral –de la que González es responsable– la que

prefiguró el dispositivo de enunciación con base en su conocimiento de las posibilidades de puesta en obra y circulación discursiva, aportando el soporte de la cámara y las instrucciones de uso, así como al realizar la selección de los materiales registrados para su presentación en el corte final. Se trata de un préstamo del dispositivo para su uso conjunto que prevé y limita, enmarcando, la producción de sentidos y, como nos recuerda Aleksandra Jablonska: “mientras la cámara sólo sea *prestada* a quien pronuncia el discurso, el control sobre la obra final lo conserva el cineasta y así imprime el sello personal sobre el habla del *otro*” (2013: 285).

Cuando en la estrategia se plantea excluir la presencia de un equipo de filmación y se da libertad a los testigos para decidir los momentos y espacios en los que registrará su testimonio, hay una operación que, mientras los controla, amplía su agencia. En este sentido, podemos considerar que la enunciación es conjunta, compleja, y articula las voces de los participantes para la concreción sólida de la voz del filme. Las limitaciones impuestas (selección, orden y énfasis) aportan, a la obra audiovisual, un sello autoral y una actitud epistémica y dejan a los que relatan sus experiencias en la frontera entre persona y personaje representado, llegando –incluso– a igualarlos parcialmente, al nombrarlos Ernesto.<sup>14</sup>

## Conclusiones

Presentamos, por medio de los breves acercamientos a estos dos filmes de no ficción de Everardo González, una muestra del funcionamiento

<sup>14</sup> Es una discusión continua la que trata de distinguir si quienes se presentan en los filmes de no ficción deben juzgarse como personas o personajes. Al respecto, Andatch afirma: “No es necesario postular entonces la creación de un *personaje*, ya que es la *persona* misma, desde su ser instalado plenamente en la vida, quien consigue impartir en la filmación algo de verdad no forjada por el director ni por la institución fílmica del documental exclusivamente, sino por el efecto de una relación genuina” (2017: 19). Sin embargo, aunque los sujetos que aparecen en este filme están instalados en su vida, no lo hacen con plenitud, pues siguen las instrucciones del cineasta y ocultan sus rostros.

de los dispositivos enunciativos que se desarrollan en el cine contemporáneo. Las estrategias enunciativas ponen en el centro de la aserción filmica las voces de los participantes y su corporalidad. De un lado –en *La libertad del diablo*–, cualidades sonoras, actitudes y sentimientos (sufrimiento, miedo, culpa, vergüenza u orgullo) ante lo extraordinario de violentar o ser violentado; estallidos emocionales y afectos (como el llanto) que desbordan el cuerpo y la máscara que oculta el rostro mientras emergen, siendo una misma cosa con la voz. En *Una jauría llamada Ernesto*, por otro lado, encontramos cuerpos sin bocas visibles en su vida cotidiana y jugando a controlar aquello que está, mayoritariamente, fuera de su alcance: las consecuencias de su relación con las armas de fuego y la enunciación del filme documental.

La participación de Everardo González se hace evidente en el dispositivo de enunciación como la persona responsable de afirmar que Ernesto es una jauría (metonimia de la colectividad), o que las atrocidades del México marcado por la criminalidad ligada al narcotráfico son consecuencia de la libertad del diablo: del mal que se extiende y actúa a través de algunos habitantes y que hace a otros sus presas sin motivos personales. En este dispositivo de enunciación el cineasta remite a la credibilidad que se ha ganado a lo largo de su carrera y que sustenta la posibilidad de juzgar su trabajo a partir de la virtud testimonial puesta en práctica con anterioridad, ponderando la relevancia de las voces en una articulación asertiva multimodal que busca presentarse como confiable. Los rasgos de estas voces, de los cuerpos en los que *son* –mejor: que son– y sus relaciones con las imágenes se materializan, en la expectación, como aspectos semióticos de semejanza, producción directa (indicial) y desarrollo de explicaciones complejas de lo que han vivido las personas de las que emanan y a las que significan.

Así, aunque cada hablante de *La libertad del diablo* relate sus experiencias y transmita su sufrimiento, sus dudas o su orgullo del mal, es González quien intercala los testimonios y quien decidió que la misma máscara cubriría e igualaría visualmente a quienes la portan, como lo hacen los entornos oscuros que contribuyen a mantener a los participantes en el anonimato. Al mismo tiempo, esta semioscu-

ridad lúgubre puede interpretarse como una cualidad del territorio mexicano, como entorno caracterizado por la tragedia, la tristeza, el dolor y la incertidumbre. Unos y otros sujetos son víctimas de este entorno, pero sus decisiones y su suerte los han colocado de uno y otro lado de la navaja. También es González el responsable de la invención técnica y las consecuencias estéticas de la cámara portátil “cola de escorpión” y demuestra, con su implementación como articuladora de discursos y agencias, que es un cineasta que puede permitirse experimentar y renovar las capacidades expresivas del medio cinematográfico para afirmar, junto a otros sujetos, que los hechos que presenta son verdaderos.

La integración en el diagrama enunciativo que propicia González a través de la imaginación desplegada en sus elecciones también hace inteligibles los rasgos de su quehacer autoral y creativo, así como la manera en que entiende y expresa la ética de la representación basada en testimonios.

La instauración de enunciadores y enunciatarios en estos filmes se basa en la decisión de someter al juicio de los espectadores la subjetividad de los hablantes, de manera semejante a lo que –tan lúcidamente– afirmaba Roland Barthes acerca de la actividad del fotógrafo: es testigo de su propia subjetividad (Barthes, 2005: 305). En estos filmes el hecho filmado es la enunciación de cómo se recuerdan y organizan las experiencias, por lo que nos encontramos ante un racimo de sentido en que el testigo es objeto, signo y explicador de lo relatado: su experiencia. En ningún caso se trata de la ilustración de la situación de violencia, cuyas imágenes ya colman los medios de comunicación, normalizándola y diluyendo la sensibilidad de quienes observan, sino la síntesis de sensibilidades individuales que se develan en la complejidad de sus consecuencias sociales: reverberación visual, voces distintas y vivencias semejantes. Como estos filmes, el cine de no ficción es siempre polifónico.

A partir de lo expuesto podemos concluir que, en los dispositivos de enunciación del cine de no ficción abordados, el control del cineasta sobre el proceso de producción y la obra concluida está en el centro y en relación directa con su compromiso con lo que afirma a través

del filme. Sin embargo, la intencionalidad de la instancia autoral y los testimonios de los participantes son mutuamente dependientes. La afirmación compuesta que constituyen sólo es posible mediante su confluencia y se da por la interacción compleja entre estrategia de entrevista y las decisiones y expresiones de los entrevistados.

El testigo sin rostro, el acusmaseo no ficticio (voz que emana de una boca no visible) y la interpelación directa pueden contribuir a la generación de confianza del espectador en la obra. En los casos aquí abordados esto se justifica por la unicidad de cuerpo y expresión emocional a través de la voz en *La libertad del diablo* y por la ubicuidad discursiva del sujeto que es consciente de sus escuchas, en el caso de *Una jauría llamada Ernesto*. El compromiso con la verdad enunciada no se diluye, pues, ante la presencia perceptible de las reacciones corporales o la yuxtaposición con el entorno vivencial del hablante, el testimonio se presenta como acto efectivamente vivido y registrado: el enunciador aparece como persona, no como personaje, a pesar de la fragmentación y reducción que el responsable del filme hará de él. A su vez, el rostro oculto permite distensión en el relato de la experiencia, al reducir la vulnerabilidad de quien es ocultado y moderar la exposición subjetiva que supone el juicio del otro, en este caso el espectador.

La confianza en los enunciadores y sus afirmaciones de verdad se fortalece gracias a la actividad dialógica y la forma en que ceden parte del control a los informantes y testigos, en el caso de los realizadores del filme; y por la corporalidad de las emociones y las elecciones de quienes rinden testimonio para exhibir sus entornos cotidianos –íntimos–, éstas son evidencia material de su existencia y afección, pues, como señalamos más arriba, la confianza/credibilidad se deriva de la coherencia que los espectadores pueden inferir entre la voz global del filme, lo dicho por sus participantes y la manera en que esto es encarnado materialmente.

Finalmente, en los filmes de Everardo González que analizamos en este artículo máscara y cámara cola de escorpión son adiciones al cuerpo hablante, elementos protésicos que evidencian la intervención del cineasta y que –en relación con los cuerpos de sus

participantes y junto con el resto de los componentes de cada filme—constituyen dispositivos de enunciación útiles para los propósitos del cine de no ficción. Esto hace patente la relevancia de la creatividad de los cineastas para que el cine de no ficción elabore propuestas de sentido.

## Referencias

- Andatch, Fernando (2017), “Elementos teóricos para visitar la distinción persona/personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho”, *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, núm. 1, pp. 1-31.
- Barthes, Roland (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Bonitzer, Pascal (1976), *Le regard et la voix*, Union générale d'éditions, París.
- Castro-Serrano, Borja y Fernández, Cristian (2017), “Deleuze y la política del rostro (rostridad): alcances sobre el Estado”, *Revista de Humanidades*, núm. 36, pp. 41-68, [<https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/150>].
- Chion, Michel (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Buenos Aires.
- Chion, Michel (2004), *La voz en el cine*, traducción de M. Villarino, Cátedra, Madrid.
- Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, traducción de V. Soumerou, Nueva Librería, Buenos Aires.
- Daney, Serge (2013), “Volver a la voz: sobre las voces en *off*, *in*, *out*, *through*”, *Cinema Comparative Cinema*, núm. 3, pp. 19-21.
- Doane, Mary Ann (1980), “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”, *Yale French Studies*, núm. 60, pp. 33-50, [<http://www.jstor.org/stable/2930003>] (consultado el 10 de enero de 2024).

- García, Raúl (2024), “La verdad afirmada en el cine de no ficción sobre memoria y actualidad: posibilidades semióticas de reconocimiento y confianza”, en Fernando Castaños, Margarita Palacios y Juan Nadal (coords.), *Resignificaciones: lenguajes en acción*, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- González, Everardo (dir.) (2017), *La libertad del diablo*, plataforma Filmin, Arregios y Animal de Luz Films, México.
- González, Everardo (dir.) (2023), *Una jauría llamada Ernesto*, plataforma Vix+, Animal de Luz, Arregios, Films Boutique, México.
- Jablonska, Aleksandra (2013), “Mirada e identidad: juegos de poder en el cine documental”, *Tramas. Subjetividades y Procesos Sociales*, núm. 40, pp. 283-300.
- Kamiloglu, R. F., Fischer, A. y Sauter, D. (2020), “Good Vibrations: A Review of Vocal Expressions of Positive Emotions”, *Psychonomic Bulletin and Review*, vol. 27, pp. 237-265, [<https://doi.org/10.3758/s13423-019-01701-x>].
- LaBelle, Brandon (2014), *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury Academic, Nueva York/Londres.
- Lagos, Anna (2023), “Everardo González, sobre *Una Jauría llamada Ernesto*: ‘A la violencia se llega jugando’”, *Wired*, 3 de noviembre de 2023, [<https://es.wired.com/articulos/everardo-gonzalez-sobre-una-jauria-llamada-ernesto-a-la-violencia-se-llega-jugando>].
- Moreira-Salles, João, Campaña-Ramía, María y Ruiz-Acero, Patricia (2017), “Eduardo Coutinho, el arte de filmar la palabra”, en João Moreira-Salles, María Campaña-Ramía, Patricia Ruiz-Acero y Jordana Berg, *Eduardo Coutinho: palabra y memoria (Los cuadernos de Cinema 23)* (pp. 14-26), La Internacional Cinematográfica, Iberocine, Ciudad de México.
- Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*, 2a. ed., traducción de M. Bustos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nichols, Bill (2020a), *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en documental*, traducción de M. Bustos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

- Nichols, Bill (2020b), “Ver el mundo de nuevo: revisitando la voz en el documental”, en B. Nichols, *Decir verdades con cine. Evidencia, ética, política en el documental* (pp. 107-124), traducción de M. Bustos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nordström, Henrick (2019), *Emotional Communication in the Human Voice*, tesis de doctorado en Filosofía y Psicología, 4 de junio de 2019, Stockholm University: Estocolmo.
- Paiva, Valeria (2013), “Un ensayo sin teoría: el arte de Eduardo Coutinho”, en Grupo Revbelando Imágenes (comp.), *Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje* (pp. 71-78), Nulú Bonsai, Buenos Aires.
- Plantinga, Carl (2011), “Documental”, *Cine Documental*, núm. 3, s.p., [<http://revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>] (consultado el 20 de noviembre de 2021).
- Plantinga, Carl (2014), *Retórica y representación en el cine de no ficción*, traducción de H. J. Munoz, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Referencias IMDb. *La libertad del diablo*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt6684810/>]; *Una jauría llamada Ernesto*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt11348498/>].
- Suárez, Bernardo (2020), “Dispositivo enunciativo del humor político”, *Atlante. Revue d'études romanes*, vol. 13, pp. 1-12, [<https://journals.openedition.org/atlante/1010?lang=es>].
- Traversa, Oscar (2009), “Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse”, *Figuraciones*, núm. 6, pp. 297-311, [[https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-figuraciones\\_38386](https://criticadeartes.una.edu.ar/contenidos/revista-figuraciones_38386)].

Fecha de recepción: 13/03/24  
 Fecha de aceptación: 10/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462205-229



# Hacer nacer: el *performance* de las parteras tradicionales indígenas

Daniela Magdalena Padilla González\*  
Marco Antonio Fernández Nava\*\*

Para nuestro amado  
12 de febrero de 2017

## Resumen

A propósito del documental *La partería tradicional. Saberes y prácticas en riesgo*,<sup>1</sup> este artículo ofrece una perspectiva sociológica sobre las experiencias de las parteras tradicionales, inseparablemente comprensibles a través de su relación con las mujeres gestantes. A partir de los testimonios vertidos, el abordaje teórico de dicha relación, desde nuestra propuesta, se asume como *performance*, cuyo significado ha sido construido, con base en los testimonios autobiográficos de las parteras, como un conjunto de elementos que posibilitan acercarse y comprender la experiencia del “hacer nacer” como acto político. Mediante el análisis sociológico de las interacciones, las prácticas y los discursos retratados en el filme, se describe cómo las parteras tradicionales encarnan roles de cuidado, solidaridad

\* Doctoranda en Sociología, UAM-Azcapotzalco; docente de la Academia de Ciencias Sociales e Historia, Colegio de Bachilleres, plantel 2 “Elisa Acuña Rossetti”. Líneas de investigación: acción colectiva, sociología del cuerpo y las emociones. Correo electrónico: [danielamagdalena.padilla1@bachilleres.edu.mx] / ORCID: [0009-0006-9046-2242].

\*\* Doctor en Sociología, UAM-Azcapotzalco; docente de la Academia de Ciencias Sociales e Historia, Colegio de Bachilleres, plantel 8, Cuajimalpa. Líneas de investigación: acción colectiva, sociología del cuerpo y las emociones. Correo electrónico: [marcoantonio.fernandez@bachilleres.edu.mx] / ORCID: [0009-0003-7280-0314].

<sup>1</sup> INAH. Coordinación Nacional de Antropología (2021), “La partería tradicional. Saberes y prácticas en riesgo, Youtube, [<https://www.youtube.com/watch?v=L0LmW4Dq4jo>].

femenina, apoyo emocional y transmisión cultural. Asimismo, se enfatiza la partería tradicional no sólo como un modelo más de atención al parto, sino también, en sus implicaciones socioculturales y políticas, en tanto conocimiento arraigado en la experiencia comunitaria.

*Palabras clave:* partería tradicional, *performance*, experiencia, ritual, comunidad.

### *Abstract*

Regarding the documentary *Traditional Midwifery: Knowledge and Practices at Risk* (Sevilla, 2021), this paper offers a sociological perspective on the experiences of traditional midwives, inherently understandable through their relationship with pregnant women. Drawing from the testimonies provided, the theoretical approach to this relationship, from our proposal, is understood as a performance, whose meaning has been constructed based on the autobiographical testimonies of midwives, as a set of elements that enable approaching and understanding the experience of “bringing forth” as a political act. Through sociological analysis of the interactions, practices, and discourses depicted in the film, the article describes how traditional midwives embody roles of care, female solidarity, emotional support, and cultural transmission. Furthermore, emphasis is placed on traditional midwifery not only as another model of childbirth care but also on its sociocultural and political implications, as knowledge rooted in community experience.

*Keywords:* traditional midwives, performance, bodily experience, model of childbirth care, community.

## **La partería tradicional como *performance***

Si bien el término “performance” se ha abordado en diversas investigaciones y reflexiones teóricas, tanto en el campo de las artes como de

las ciencias sociales, en este artículo se propone utilizar este concepto desde la perspectiva “dramatúrgica” de los estudios del performance. Esta corriente, inspirada en el trabajo del antropólogo Victor Turner, se centra en el entendimiento de los individuos y grupos sociales como agentes que escenifican sus propios dramas sociales. Desde este enfoque, el performance se concibe como el modo en que las personas se presentan ante los demás y buscan influir en sus circunstancias a través de representaciones de sí mismos (Taylor, 2024: 17).

Herederos de su propensión vanguardista, el área artística que aborda los estudios del performance enfatiza su originalidad, cualidad transgresora y autenticidad. Sobre esta perspectiva, algunas críticas han señalado el carácter ahistórico y discriminatorio de este enfoque sobre experiencias protagonizadas por actores sociales que, si bien no pertenecen a las altas esferas del mundo artístico, contribuyen también al conocimiento. Desde un punto de vista anticolonialista y en palabras de Taylor, el “performance, como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual” (2024: 19). Por lo tanto, en este artículo, ubicamos la partería tradicional indígena como performance; es decir, siguiendo a Turner, como un acto simbólico que, al ser copartícipe de la construcción de la memoria y la historia (Roach, citado en Taylor, 2024: 22), refuerza la continuidad del saber.

De esta manera, el performance, no desde su carácter efímero, sino desde su apuntalamiento hacia la interacción constante, histórica y situada de lo social y lo individual ofrece posibilidades para hacer observable las experiencias de las parteras tradicionales indígenas representadas en el documental, como una práctica en que lo estético, lo político y lo sociocultural permiten dar cuenta de un modelo de atención al parto cuya riqueza histórica y valor social reclaman la mirada hacia sí.

La categoría de performance en el contexto de la partería tradicional indígena puede entenderse como un acto en que la práctica ritualizada del parto, protagonizada por dos cuerpos que se encuentran, el de la partera y la gestante, adquiere un significado profundo. A través de la repetición de esta práctica a lo largo del tiempo, se confi-

gura una interacción particular entre estos cuerpos, que trasciende lo meramente físico y se convierte en un proceso cargado de significado cultural y social. En este sentido, el performance del parto no sólo implica la atención médica en sí misma, sino también actúa como un ritual que fortalece los lazos comunitarios y la cohesión social.

La partera, al guiar a la gestante a través del proceso de parto utilizando técnicas tradicionales y conocimientos transmitidos de generación en generación, no sólo cumple una función práctica, sino también encarna el papel de guardiana de la cultura y la memoria colectiva de su comunidad. Por otro lado, la gestante, al participar en este acto ritualizado, no sólo recibe cuidados físicos, sino también se conecta con su propia historia cultural y la de su comunidad, fortaleciendo así su sentido de pertenencia y su identidad colectiva. En breve, el performance de la partería tradicional indígena va más allá de la simple práctica clínica; es un acto cargado de significado cultural y social que contribuye a la cohesión y la identidad de la comunidad en la que se lleva a cabo. Es un acto político y social, ya que proporciona una atención integral a las mujeres y sus familias estableciendo vínculos afectivos y de confianza entre los miembros de la comunidad en la que ejercen su oficio.

De la mano de Taylor, para dar cuenta y así comprender el performance no desde su cualidad vanguardista o de novedad, sino como acto vital de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de acciones reiteradas, la propuesta es enfatizar la funcionalidad del performance en tanto posibilidad legítima de transmisión de saber social, memoria y sentido de pertenencia.

### **Una mirada sociológica al performance del hacer nacer**

De manera coincidente, para subrayar el performance como ceremonia compartida, Robbie Davis-Floyd (1993) aborda las prácticas obstétricas como rituales que son profundamente simbólicos e imitativos, ya que al repetirse constantemente facilitan la internalización

de valores culturales, tal como ocurre, desde su perspectiva, en el caso de las sociedades tecnocráticas, cuyos valores se reproducen mediante prácticas de atención a la salud institucionalizadas que operan como un ritual estandarizado basado en la eficiencia, las características y deficiencias de la infraestructura hospitalaria y en las necesidades de los médicos, no así en las de las gestantes.

Dado el predominio del modelo biomédico y la normalización de la violencia gineco-obstétrica<sup>2</sup> que actualmente se sigue ejerciendo, tanto en instituciones públicas como en hospitales privados de nuestro país, la partería resurge como una opción viable para mejorar la experiencia de las mujeres gestantes durante el parto. Enfoques y razones diversas son las que permiten explicar este fenómeno.

Por un lado, la partería está cobrando relevancia como parte de la estrategia de defensa de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres. La lucha por la autonomía de las mujeres (tanto gestantes como parteras) se manifiesta a través del movimiento propartería (Laako, 2016) organizado en torno al reconocimiento de las prácticas y saberes que sustentan este oficio, el cual como queda retratado en el documental, tratándose de un importante elemento identitario y factor de cohesión social para las comunidades que históricamente la han practicado, forma parte del patrimonio cultural de México.

Por otro lado, organismos internacionales como la Organización Mundial de la Salud (OMS) advierten sobre las ventajas de incorporar la partería al sistema institucionalizado de salud con el objetivo de lograr una mayor cobertura del servicio de atención, reducir costos, disminuir el número de cesáreas innecesarias y los índices de morbilidad materno-infantil, así como para facilitar una atención centrada en las necesidades de las mujeres de acuerdo con su cultura y tradiciones (OMS, 2014).

<sup>2</sup> La violencia obstétrica es un tipo de violencia de género silenciada y justificada que hasta 2014 fue reconocida por la Organización Mundial de la Salud (OMS). Es un tipo de violencia invisibilizada y desconocida incluso para las mujeres que la han vivido. Apenas en 2019 la Organización de las Naciones Unidas (ONU) definió el término como violencia física y psicológica en la que se insulta, maltrata, agrede, engaña, infantiliza, mutila y hiere a las mujeres durante el embarazo, parto y posparto (Llamas Palomar *et al.*, 2023: 16).

Es en este contexto que la sociología del parto, aun en etapa incipiente, ha centrado su análisis en los conflictos asistenciales que se presentan en las diferentes formas de atención al parto (Possamai-Inesedy, 2015; Lane, 2015; Botteri y Bochar, 2019), las cuales, para efectos prácticos, pueden dividirse en dos: aquella basada prioritariamente en los principios del modelo biomédico y otra que engloba diferentes prácticas de medicina alternativa, entre las cuales destaca la partería, tanto la que se realiza en zonas rurales como en zonas urbanas.

Investigadoras como Hannah Laako (2016), Claudia Carrera (2016), Lina Rosas Berrios (2018), Esther Botteri y Jacqueline Bochar (2019) y Pimenta *et al.* (2013) enfatizan la oportunidad que ofrecen las prácticas que caracterizan el oficio de la partería para la construcción de la autonomía femenina al permitir a las mujeres gestantes expresar sus necesidades y emociones en ambientes de respeto y no de subordinación o indiferencia como ocurre en la mayoría de las salas de parto de las instituciones de salud.

Una cuestión muy interesante sobre los diferentes tipos de partería que se ejercen en México son los cruces que actualmente existen entre partería tradicional, certificación, activismo político, estrato social y profesionalización, los cuales han hecho de este oficio un híbrido que mezcla clases sociales, saberes tradicionales con conocimientos biomédicos y las esferas de lo público y lo privado. Desde este punto de vista, los derechos reproductivos pueden ser vistos como el terreno en donde se libra la batalla entre los condicionamientos estructurales e históricos de las prácticas y los discursos dominantes sobre la reproducción, la experiencia concreta de las parteras y el posicionamiento de las mujeres gestantes frente a los modelos tradicionales, clínicos y alternativos.

Los trabajos ya citados, aunados a la investigación de Oliva López Sánchez (1998) acerca de la concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX y a la información expuesta por Lina Rosas Berrios (2018) en su presentación sobre el estado actual de la partería en México, forman parte de una de las principales líneas de investigación que existen sobre los modelos de atención al

parto en nuestro país: aquella centrada en el análisis de las parteras, en el recorrido histórico de su oficio, en su función como portadoras de la identidad comunitaria, en sus saberes y tradiciones, así como en el debate actual sobre su institucionalización, las condiciones de certificación y las estrategias que han empleado ante las dificultades que enfrentan para lograr que esta práctica sobreviva, sea reconocida y respetada.

En esta misma tendencia temática, se puede encontrar información relacionada con el valor sociocultural e histórico de la partería. De la diversidad de personas involucradas en la atención al parto (médicos generales, gineco-obstetras, enfermeras obstetras, perinatales, parteras profesionalizadas en instituciones nacionales y extranjeras, parteras técnicas, tradicionales o empíricas, parteras en la tradición, mujeres y familias y doulas), la antropóloga feminista Lina Rosas Berrios (2018) analiza la importancia que tienen en concreto las parteras en México, portadoras de saberes y prácticas ancestrales que conforman la identidad de los pueblos y favorecen la autonomía tanto de quienes practican este oficio como de las mujeres que optan por este modelo alternativo de atención. Desde su perspectiva analítica, Rosas Berrios señala que la progresiva desaparición del oficio de la partería forma parte de las múltiples estrategias de despojo que tienen lugar en el capitalismo contemporáneo.

Cambiantes a lo largo del tiempo, los conocimientos de las parteras tradicionales forman parte de las prácticas y los saberes que conforman la identidad de sus pueblos. Las parteras indígenas, líderes en sus comunidades, son defensoras tanto de los recursos naturales como de los derechos de la colectividad. Su labor, como lo evidencian sus propios relatos, va desde conservar los derechos fundamentales de las mujeres y sus hijos, hasta proteger el recurso vital del agua.

Son estos y otros aspectos los que nos permiten ubicar en el oficio de la partería tradicional indígena un elemento de análisis sociológico de gran riqueza no sólo para nuestro campo de estudio, sino para la comprensión de la importancia social de esta práctica que, en tanto ritual protagonizado por mujeres, ha sobrevivido en nuestro

país a lo largo de diferentes generaciones adaptándose a las necesidades y exigencias que imponen las políticas estatales vigentes.

Si bien en el análisis que proponemos a partir del documental *La partería tradicional. Saberes y prácticas en riesgo*, se cruzan las dimensiones política, legal y social de la partería en México, nuestra propuesta es presentar una interpretación sociológica del performance realizado por las parteras que protagonizan el ejercicio de este oficio. Así pues, la dimensión corporal de la partería nos invita a reflexionar sobre las experiencias a través de las cuales las parteras aprenden e incorporan saberes por medio de los sentidos y de la práctica continua de la atención al parto en sus comunidades y, a su vez, sobre cómo interpretan esa cercanía o familiaridad con las mujeres gestantes para hacer su atención más efectiva.

### Guardianas del saber ancestral

En regiones del Estado de México, Morelos, Oaxaca, Guerrero y Sonora, entre otras, el aprendizaje de la partería tradicional indígena se basa en la experiencia y en el uso de objetos tradicionales como el rebozo, así como en saberes tradicionales que implican el uso y la preparación de alcohol y hierbas como el malabar, utilizado como sustituto de los antibióticos para “limpiar” a las mujeres recién paridas. Estas prácticas son heredadas y nutridas generación tras generación, formando parte esencial de la cultura y el conocimiento colectivo. El parto se considera un evento natural y respetado, donde el rebozo no sólo es una prenda, sino un artefacto o instrumento para la atención a las mujeres gestantes que simultáneamente las cuida, abraza y acompaña durante el proceso.

Nosotras como parteras somos herederas de un conocimiento ancestral y las abuelas parteras son las que han estado guardando este saber y son técnicas ancestrales que llevan muchas generaciones... el nacimiento es muy respetado, si la madre dice: yo quiero dar a luz sentada, en cuclillas, colgada, amarrada de un rebozo... las mujeres usan un rebozo

para sentirse amadas, cuidadas, el rebozo cuida, el rebozo abraza (Juana Natividad Constancio, San Luis Acatlán, Guerrero, 8:12-8:36 min, primera parte).

A pesar de su importancia y eficacia, la partería tradicional indígena se enfrenta a desafíos significativos en un entorno cada vez más medicalizado. La falta de confianza en los conocimientos tradicionales, la estigmatización de las parteras y la imposición de prácticas médicas innecesarias son algunas de las dificultades que enfrentan. El aumento de la medicalización y de la burocratización ha llevado a una pérdida de autonomía y a la violación de los derechos humanos de las mujeres durante el parto.

A lo largo de décadas, el Estado mexicano ha implementado políticas públicas que buscan controlar el nacimiento y utilizar a las parteras para regular la natalidad. Sin embargo, estas políticas han llevado a la pérdida de legitimidad de las parteras tradicionales indígenas, quienes han visto cómo su saber ancestral queda supeditado al conocimiento científico y a la estandarización impuesta por las instituciones de salud. La lucha por el reconocimiento y la valoración de la partería tradicional indígena continúa con propuestas que buscan defender el legado y los derechos de las nuevas generaciones de parteras.

Me dijeron que me iban a apoyar... cuando yo llegué a la Institución a la primera plática, nos empezaron a limitar, desde la primera plática que yo tuve en la Secretaría de Salud nos empezaron a limitar. Nos empezaron a decir que no debíamos atender mujeres embarazadas mayores de 35 ni menor de 20 años... Allí hubo un límite. Nos limitaron. De ahí nos empezaron a limitar, a limitar, a limitar... que hasta hoy día nos quieren desaparecer. Yo no conocía el miedo en la partería, lo conocí cuando llegué al Centro de Salud (Irene Soto, Jiutepec, Morelos, 3:51-4:35 min, primera parte).

El testimonio anterior es relevante ya que señala que, desde la perspectiva planteada por Davis-Floyd (1993), es la representación

del parto asumido como inherentemente riesgoso la que habita y configura el espacio hospitalario y subyace en el intervencionismo desmedido y el control institucional que impera sobre la atención al parto en el mundo occidental. En concordancia, sobre la patologización de la gestación, Karen Lane (2015) señala que, al caracterizar y asumir el parto como un proceso riesgoso, el modelo clínico reduce sus consideraciones acerca de una política de salud adecuada a un solo requisito: que sea asistido exclusivamente por personal médico profesionalizado.

En los hospitales no tenemos acceso a entrar. Ellos, nada más quieren ser ellos. ¿Por qué? Porque yo tengo un título y tú no tienes nada. A mí para qué me va a servir un documento, si al final quién me da el reconocimiento es la comunidad y las mujeres que estoy atendiendo y ofreciendo mi trabajo (Angelina Martínez Miranda, Temixco, Morelos, 6:56-7:30 min, segunda parte).

Lane (2015) identifica dos aproximaciones al riesgo: una objetiva y otra interpretativa. La aproximación objetiva considera el riesgo como una cuestión mensurable que requiere medicalización para ser controlado. Es esta noción del nacimiento como riesgo la que se ha normalizado, justificando el uso de medicina defensiva por medio del disciplinamiento tecnológico. Por otra parte, desde la aproximación interpretativa del riesgo, las estrategias para enfrentarlo no se basan tanto en la racionalidad científica como en la importancia de la confianza, de las emociones, los sentimientos y de lo que se ha aprendido por medio de la experiencia.

El mismo cuerpo es tan sabio y tan inteligente, que el mismo cuerpo siente cómo quiere tener a su bebé... Quien da a luz en su propia casa, pienso, se siente segura porque está en su casa, en su entorno, en su ambiente. El esposo ayudándola, abrazándola. La abuela está allí como símbolo de poder: hijita tú puedes, yo pude con 15 hijos, hijita tú eres una mujer (Irene Soto, Jiutepec, Morelos, 13:10-13:36 min, primera parte).

## **El parto biomédico y el parto humanizado: rituales sensoriales y emocionales**

Desde la perspectiva de la antropología simbólica, Robbie Davis-Floyd señala que la mayoría de las etapas de transición en la vida de los seres humanos constituyen prácticas ritualizadas. Davis-Floyd (1987: 288) define el ritual como un patrón de acciones que se repiten a lo largo del tiempo, cuyo significado y objetivo se corresponde con los valores y las creencias predominantes de la cultura de adscripción. Específicamente, un rito de paso consiste en una serie de rituales que trasladan simbólicamente a un individuo de una posición a otra. Un ritual de paso transforma la percepción social del individuo y, a su vez, transforma la percepción del individuo sobre sí mismo. Generalmente, los ritos de paso implican un recorrido por tres etapas: separación, transición e integración. En el caso de las mujeres gestantes, el rito de paso comienza en el momento de saberse embarazadas, la transición se da hasta después de algún tiempo del nacimiento y termina con la fase de integración durante los primeros meses de vida del bebé cuando la mujer retoma el protagonismo de su vida (Davis-Floyd, 1987).

Retomando a Victor Turner, Davis-Floyd (1994) señala que la característica más importante de los ritos de paso consiste en que colocan a los individuos en una fase de transición que contiene algunos elementos tanto del pasado como del futuro. Esta fase facilita la apertura del individuo hacia un proceso de cambio interior. La transición entre roles conlleva un esfuerzo físico y mental que le sirve al individuo para romper con sistemas de creencias anteriores permitiéndole aprender y construir nuevas categorías cognitivas. El parto constituye uno de los mejores ejemplos de este tipo de rituales, ya que en otras culturas es también utilizado como modelo para ordenar otros ritos de paso. Hacer del proceso natural del nacimiento un rito de paso le asegura a la sociedad que los valores básicos que la sustentan serán transmitidos con éxito a los tres individuos involucrados en el proceso: madre, padre y recién nacido.

Por su parte, Lorena Pollock (2009) define la atención hospitalaria al parto como un ritual institucionalizado, cuyas características permiten sostener y reproducir una serie de creencias predominantes en la mayoría de las sociedades occidentales. Una de las ideas que forman parte del imaginario colectivo sobre el parto es la noción de que el embarazo, como ya se ha dicho, es inherentemente riesgoso y que, por lo tanto, debe ser controlado y constantemente vigilado. Esta sospecha de riesgo genera en las gestantes emociones asociadas a reacciones físicas que dificultan que el trabajo de parto transcurra con naturalidad, lo cual, a su vez, promueve la medicalización y el intervencionismo generando así lo que Robbie Davis-Floyd (1994: 1126) define como el dinamismo propio del progreso tecnológico que interfiere en un proceso natural para luego proponer una solución y tratar de remediar lo que la propia ciencia perturbó.

La percepción generalizada del embarazo como riesgo hace del hospital el lugar socialmente aceptado para parir. Es en este espacio donde tienen lugar una serie de procedimientos con significados y símbolos específicos que, de acuerdo con la investigación realizada por Pollock (2009), repercuten en la subjetividad de las mujeres. Por ejemplo, la posición que adopta el cuerpo en la camilla representa la pasividad y la subordinación de la gestante en la toma de decisiones, el goteo intravenoso, la dependencia hacia el instrumental médico, mientras el reloj marca los tiempos de un proceso que debiera seguir sus propios ritmos, etcétera. Por su parte, Davis-Floyd (1994) señala que el parto institucionalizado puede interpretarse como un ritual tecnocrático en que el cuerpo de la mujer se metafórica como máquina defectuosa, el hospital funciona como fábrica y el personal médico se posiciona a sí mismo como los expertos que producen y “rescatan” bebés. En concordancia con Pollock, Davis-Floyd identifica en la percepción del parto como riesgo uno de los mitos fundadores del intervencionismo médico en el campo de la ginecología obstétrica. Esta idea será clave en la legitimación de los procedimientos del modelo biomédico en la atención al parto.

A partir del análisis de las experiencias de mujeres cuyo trabajo de parto fue atendido en hospitales de Buenos Aires, Argentina,

Pollock (2009) identifica tres estadios característicos del ritual institucionalizado. El primero ocurre cuando la gestante es internada y separada de su entorno provocando una pérdida momentánea de la identidad al convertirse en una paciente más, es decir, en una de las tantas parturientas que pueden encontrarse en las salas de parto de cualquier hospital. El segundo estadio se desarrolla a lo largo del trabajo de parto y está caracterizado por la obediencia y subordinación de la gestante hacia el médico. Durante este estadio, Pollock señala que las mujeres viven su propio cuerpo a través de las acciones y decisiones de otros (camilleros, médicos, enfermeras, anestesiólogos, etcétera). Finalmente, el tercer estadio se da a partir del nacimiento, seguido del diagnóstico del neonato y del procedimiento burocrático de la “dada de alta” con el cual culmina este recorrido en el que la institución convierte en madre a la mujer.

Estas fases identificadas por Pollock coinciden con la propuesta goffmaniana a la cual recurre María de Jesús Montes-Muñoz *et al.* (2009) para también abordar la experiencia de gestantes cuyo parto fue atendido bajo el modelo clínico. A partir de la experiencia narrada por las propias mujeres, Montes describe tres etapas que conforman el itinerario habitual de atención al parto denominado como “ceremonia quirúrgica”. La primera es la de la mujer pre-paciente, etapa en la que se acepta el ingreso de la gestante al hospital siendo separada de su existencia normal y de todo accesorio externo a la institución médica; la segunda etapa, protagonizada ahora por la mujer-paciente, está caracterizada por prácticas de transformación ritual que la disponen pasivamente para el parto, y, por último, la etapa de purificación y agregación en que la mujer regresa a la sociedad ahora en su calidad de madre.

Por otra parte, el parto humanizado ofrece la posibilidad de vivir esta experiencia en condiciones diferentes, con otro tipo de personal e inclusive siendo atendido en casa. Este modelo de atención se propone recurrir lo menos posible a la intervención médica y, sobre todo, el respeto hacia las necesidades, los pensamientos y las emociones de las mujeres (Davis-Floyd, 2001). Para analizar este otro tipo de partos, Pollock (2009) distingue cuatro variables, a saber: el tiempo, la

confianza, la percepción del dolor y el contacto físico. Sobre el tiempo, Pollock señala que, a diferencia de lo que ocurre en el parto institucionalizado, el parto humanizado se rige por el reloj biológico de la madre y del bebé y no según los ritmos estandarizados del hospital que desregulan las funciones orgánicas del proceso. En concordancia, Davis-Floyd (2001) señala que la tecnología médica no posee la virtud de la paciencia, razón por la cual la oxitocina sintética forma parte de la atención protocolaria a la que se recurre para propiciar las contracciones y lograr así la aceleración del trabajo de parto.

Si bien Pollock no lo menciona como tal, es interesante señalar que, en el caso del parto humanizado, la variable tiempo no sólo debe limitarse al análisis del periodo en que transcurre el trabajo de parto. Hay otro espacio temporal que le antecede y el cual también es necesario considerar, ya que permite comprender la posibilidad que tienen las mujeres de trascender, enfrentar o confrontar la idea de que el hospital y el personal de atención representan la opción más segura para parir. En términos de los tres estadios que Pollock identifica en el ritual institucionalizado, el ritual del parto humanizado, presumiblemente, abarcaría una fase o estadio anterior al trabajo de parto durante el cual las mujeres desarrollarían la confianza necesaria para parir en condiciones diferentes a las que ofrece el hospital. No sólo se trataría, entonces, del tiempo que transcurre justo antes del nacimiento del bebé, sino del tiempo de preparación de la madre.

Lo que caracteriza a las madres que eligen parir en sus hogares es la confianza en la naturalidad del proceso y en quienes la acompañarán a la hora del parto. Esta confianza se construye a lo largo de los meses de embarazo [...] Por un lado se trabaja la confianza en el vínculo de todos los que participarán del ritual del nacimiento [...] y paralelamente se recobra la confianza en el cuerpo y su sabiduría natural a través de la información, el aprendizaje y el autoconocimiento (Pollock, 2009: 13-14).

Pollock (2009) señala también que, en el parto humanizado, además de que se promueve el vínculo constante entre la madre, el padre

y el neonato, también la partera y la gestante permanecen en contacto permanente a través, por ejemplo, de los masajes, los abrazos o los baños. Esta cercanía entre los cuerpos también puede interpretarse como una forma de contención y soporte emocional. A propósito de la relevancia del contacto físico, vale la pena recuperar una perspectiva analítica que explica las diferencias entre ambos modelos de atención bajo la idea de que el parto humanizado representa un *continuum* del nacimiento, es decir, un proceso que no tiene fisuras ni cortes. Esto implica la ausencia de intervenciones como cesáreas y episiotomías, así como el evitar una brusca separación del hijo y la madre mediante el corte prematuro del cordón umbilical. Además, las tareas de cuidados tampoco se fragmentan o se limitan al momento del parto; embarazo, parto y puerperio se asumen como un proceso a lo largo del cual, ambos (madre e hijo), necesitan atenciones.

El *continuum* del nacimiento no sólo hace referencia a la ausencia de cortes en la piel, sino, en correspondencia con lo señalado por Pollock, a la no separación entre la gestante, el bebé y la familia. Mantener el contacto físico entre madre y neonato es de suma importancia tanto para la madre como para el recién nacido. Sobre este asunto, Ashley Montagu (2004: 151-152) explica que para los seres humanos el nacimiento implica trasladarse del útero que brinda la sensación de sostén y protección hacia un espacio desconocido y abierto, por lo que la comunicación y estimulación táctil durante la gestación extrauterina es fundamental en el aprendizaje emocional y psicomotor del neonato. En conclusión, para Pollock (2009) la trascendencia del parto institucionalizado radica en que le imprime determinados significados a un acontecimiento de gran relevancia para las sociedades y culturas humanas: el nacimiento, el cual, sobre todo para las mujeres primigestas, constituye un periodo de transición hacia la maternidad.

Tal como lo señalan Pollock y Davis-Floyd, la perspectiva del parto como ritual permite, además de comprender la percepción de las mujeres sobre sí mismas, sus cuerpos y la maternidad, establecer vínculos entre los modelos de atención y los valores predominantes de una sociedad determinada. Las experiencias del parto y el embarazo constitu-

yen prácticas encarnadas que se manifiestan también en los estilos de crianza como lo demuestra la antropóloga Ashley Montagu.

### **El *performance* de la partería tradicional indígena: la interacción entre trabajo y labor emocional**

Bajo el reconocimiento de que el embarazo y el parto son experiencias profundamente emotivas, Shanon Carter y Stephanie Gonzalez (2014) analizan el proceso a través del cual tanto parteras como gestantes tratan de modificar la intensidad o cualidad de una emoción determinada ya sea para poder realizar su labor de acompañamiento y atención, en el caso de las parteras, o bien para sobrellevar sus embarazos y partos, en el caso de las gestantes. Como se ha descrito en párrafos anteriores, la importancia de las emociones que rodean las experiencias de las gestantes durante su trabajo de parto, particularmente, ha sido soslayada por el modelo de atención clínico. De igual forma, como parte de sus tareas de cuidado la labor emocional que realizan las parteras carece del reconocimiento necesario, así como del entrenamiento que las parteras requieren para el manejo de sus emociones.

Sin ahondar en el tema, es relevante mencionar que, desde la óptica de Silvia Federici (2015), a pesar de que el trabajo de cuidados, realizado mayoritariamente por mujeres, es el más esencial, históricamente ha sido invisibilizado. Cuidadoras como amas de casa, trabajadoras domésticas, enfermeras y parteras padecen de discriminación y precarización de sus condiciones laborales, lo cual conlleva afectaciones no sólo materiales, sino también psicológicas y emocionales. El mandato social que naturaliza ciertas cualidades y actitudes en el comportamiento de las mujeres, tales como la predisposición a cuidar y proteger, el amor incondicional o la propensión al sacrificio como expresión del “amor maternal” reproduce la desigualdad entre géneros y relega a las mujeres al ámbito del espacio doméstico invisibilizando la complejidad y trascendencia que posee el trabajo de cuidados para el sostenimiento de la sociedad.

Es por estas razones que tanto la labor emocional que realizan las parteras como el trabajo emocional que desempeñan las gestantes aparecen como algo evidente y natural de acuerdo con la expectativa social del comportamiento de las mujeres. Si bien Carter y Gonzalez (2014) observan un conjunto de aplicaciones de la labor emocional de las parteras, resulta interesante hacer notar que las parteras se enfrentan a diferentes retos en el manejo de sus emociones dependiendo de las necesidades y dificultades que se van presentando en el transcurso de sus trayectorias profesionales. Aunque no lo mencionan como tal, es interesante observar cómo en el transcurso de su formación como parteras se da, simultáneamente, un proceso de labor emocional relacionado con la forma en que su trabajo impacta en sus relaciones personales debido a la percepción que tiene la familia, la pareja o la sociedad sobre su oficio.

Interesante también resulta el hecho de que la partería tradicional indígena no se asuma con un simple trabajo, sino como una postura frente a la vida que le permite a las parteras establecer otro tipo de vínculos con las mujeres de su familia. Esa capacidad de generar empatía con las mujeres a las que acompañan para así poder conocerlas mejor y responder a sus necesidades emocionales incluso adoptando roles específicos.

Otro aspecto sumamente interesante que no es retomado por Carter y Gonzalez (2014) es lo referente a lo que implica para las propias parteras y para su historia de vida la labor emocional que realizan a través de su oficio. Se había mencionado la trascendencia de encontrar en la partería un sentido de vida, sin embargo, este proceso también conlleva para ellas el encontrarse a sí mismas, así como la posibilidad de sanar de heridas del pasado. En términos de labor emocional, la partería tradicional indígena representa para las mujeres una continua posibilidad de pensarse a sí mismas que, como se verá más adelante, está íntimamente relacionada con su postura frente a las mujeres gestantes que atienden.

La propuesta consiste en abordar las experiencias sensoriales y emocionales de gestantes en interacción con parteras tradicionales, ya que este modelo de atención se proclama a sí mismo como una

alternativa ante la desatención emocional y sensorial de las gestantes y de sus necesidades. Asimismo, es importante destacar que, con este propósito en mente, el modelo de la partería tradicional indígena conlleva un proceso de preparación en el que no sólo se contempla la preparación física de la gestante, sino también su bienestar emocional echando mano de diferentes técnicas médicas y de sanación.

Lo anterior constituye un proceso de reflexividad y conocimiento sobre sí mismo a través del cual las gestantes se preparan para el momento estelar del embarazo. En este sentido, la distinción que propone Hoschild sobre trabajo emocional y labor emocional resulta sumamente productiva para observar el manejo de las emociones en la interacción entre gestantes y parteras. El trabajo emocional constituye, presumiblemente, estrategias corporeizadas de resistencia afectiva como resultado de la capacidad de agencia de las mujeres gestantes que deciden apropiarse de sus embarazos y de sus trabajos de parto al recurrir a modelos de atención alternativos o al involucrarse con prácticas y actividades tales como el porteo, los talleres de lactancia, el convertirse en doulas, aprender tanatología, ejercer la musicoterapia.

Esta resistencia afectiva se puede observar, a su vez, desde el lado de las parteras quienes ejercen su oficio como una práctica emancipatoria basada en la construcción de relaciones afectivas contrarias a las que predominan en los sistemas de salud y que buscan erradicar la naturalización de la violencia y la legitimación de las relaciones jerarquizadas entre médico/especialista y mujer gestante o paciente. Asimismo, este grupo de parteras tradicionales trabajan y colaboran formando una comunidad constituida a través de prácticas y conexiones afectivas.

–Reconocer la labor de las parteras y la validez de los sistemas comunitarios de salud. Donde con autonomía podamos recibir a los nuestros dentro de nuestra cultura y con seguridad.

–Defender el derecho humano a la identidad de los bebés que recibimos o que nacen fuera del sistema de salud y, por lo tanto, a su acceso total a su certificado de nacimiento.

–Garantizar que los avisos de alumbramiento expedidos por las parteras sean suficientes para que las familias tramiten el certificado, evitando que las mujeres que paren en casa se vean forzadas a ir a los centros de salud a hacer el trámite.

–Parar la expropiación de conocimientos y exigencia de encasillar en modelos académicos, saberes ancestrales basados en la espiritualidad y ritualidad (fragmentos del pronunciamiento del encuentro de parteras “Fortaleciendo nuestro camino”, 1-13 de abril de 2019, Oaxaca, Oaxaca, 23:45-26:05 min, segunda parte).

Frente a las políticas de control se construyen políticas del cuidado alternativas; prácticas afectivas por, para y entre mujeres que, por lo menos en el discurso, implican la puesta en práctica de una estrategia emocional basada en el feminismo y en el reconocimiento de las necesidades y emociones de las mujeres. Así, la dimensión política del oficio de la partería tradicional indígena radica en su capacidad de proponer y construir una política del cuidado alternativa, repositando el papel de la mujer como protagonista de sus experiencias. La dimensión afectiva siendo motor de la emancipación a través de una política de cuidados sorora:

No sólo es sacar partos y decir: yo soy partera, sino que también tenemos una gran responsabilidad de conservar nuestro territorio, conservar nuestros derechos, conservar nuestra agua, ya que somos agua y una partera debe entender que el agua es tan importante como atender un parto (María de Jesús López Valenzuela, Pótam, Sonora, 6:35-6:55 min, primera parte).

Defendamos que la mujer tiene que parir donde ella quiera. En su casa, en la posición que ella desee, nosotras no tenemos ningún modelo para decirle: vas a tener tu parto así (Irene Soto, Jiutepec, Morelos, 12:56-13:09 min, primera parte).

No hay otra manera de poder resolver esto, más que luchar. No hay otra. Organizar y luchar. Ya no estamos en el tiempo de resistir. Algu-

nos abuelos dicen: hay que resistir, hay que resistir. Pues sí, ya nos cansamos de resistir, abuelo. Ahora hay que dar el siguiente paso. ¿Cómo? Pues, luchar. Hasta que se haga costumbre la dignidad (Amparo Calderón Soto, Estado de México, 26:07-26:29 min, segunda parte).

Así, la partería tradicional indígena no sólo ejerce su función crítica con el discurso, sino también con el performance al hacer nacer.

### Conclusión

Desde la tradición, la costumbre y lo empírico, la partería tradicional indígena desafía los imperativos sociales que constriñen el potencial de la mujer al imponer una forma única de reproducción y asistencia. Sobre este asunto es importante mencionar que la relación entre el oficio de las parteras y las instituciones de salud pública ha sido, y es, contradictorio, ya que, aunque históricamente ha sido relegado, desde las instancias gubernamentales también ha conservado cierto reconocimiento porque complementa y refuerza el trabajo de los servicios públicos de salud al permitir establecer un enlace con comunidades de difícil acceso.

Sin embargo, también desde lo institucional, se reconoce la falta de investigaciones que permitan comprender las necesidades de la población. Este asunto, como ya se ha dicho, converge con uno de los principales reclamos de los movimientos encabezados por parteras: el de escuchar la palabra de las mujeres para que la atención brindada durante el parto verdaderamente responda a sus necesidades y se respeten sus derechos sexuales y reproductivos. Al respecto, es de suma importancia hacer notar que cumplir con los Objetivos del Milenio propuestos por la OMS y lograr así que se reduzca el número de muertes maternas y de cesáreas innecesarias no implica forzosamente que la experiencia de las mujeres gestantes durante su estancia en hospitales públicos y/o privados mejore o que dejen de padecer alguna forma de violencia.

Por otro lado, si bien las investigaciones sobre los modelos de atención y la sociología del parto hacen una distinción entre el modelo biomédico (cultura mecánica) y el modelo alternativo (cultura orgánica), en la actualidad, las parteras autónomas o posmodernas, en términos de Hannah Laako y Robbie Davis-Floyd, respectivamente, representan un tipo de partería que pone en práctica saberes tradicionales, técnicas de la medicina alternativa (acupuntura, manteada y sobada, homeopatía, herbolaria, yoga, temazcal, gimnasia prenatal, etcétera) y saberes provenientes de la medicina alópata bajo el conocimiento de causa y el reconocimiento de las ventajas y desventajas que tanto uno como otro modelo representan.

Un hallazgo más hace referencia a cómo la capacidad reflexiva de las mujeres puede convertirse, también, en un dispositivo de control de la reproducción y sexualidad femenina (Fannin, 2013). En este caso el derecho a la información y a decidir libremente se convirtieron en un mandato del cuidado de sí. El tema de la libertad de elección también se complejiza si se piensa en el concepto de “tecnologías apropiadas”. Oakley (2016) señala cómo lo que se considera riesgoso cambia con el tiempo haciendo que el uso de la tecnología vaya siendo naturalizado. Acá resulta interesante pensar en las formas en que cultural y socialmente se enfrenta, se trabaja o se rechaza el dolor. Desde la propuesta de las parteras pareciera ser que la mujer debe aprender a trabajar su dolor para así poder reconocerlo y enfrentarlo.

La partería tradicional indígena representa múltiples legados enraizados en siglos de sabiduría y en la profunda conexión con la comunidad. Si bien ofrece una importante y significativa alternativa en la atención al parto, se debe hacer notar que la plena satisfacción de todas las gestantes durante su experiencia de parto depende de otros factores, tales como la trayectoria de la gestante durante el embarazo como antecedente inmediato del parto, las experiencias vividas en partos anteriores, las condiciones materiales y el espacio circundante, la relación con la pareja y la familia, la relación con el personal de atención, la información y el grado de desarrollo del autoconocimiento de las mujeres, la clase social como posibilidad para elegir entre diferentes opciones de atención, el capital cultural de las mujeres

para reflexionar acerca de sus propias necesidades y las expectativas, así como las representaciones de las mujeres gestantes sobre el parto, la maternidad o la feminidad.

Al abordar el parto como un performance entre la partera y la gestante, se abre una nueva dimensión de análisis que nos invita a reflexionar sobre la interacción entre estos dos actores y cómo influye en la experiencia del parto. Por lo tanto, para avanzar hacia una atención al parto más inclusiva y respetuosa, es crucial trabajar hacia una integración respetuosa de múltiples modelos de atención, que reconozca la riqueza de la partería tradicional indígena.

## Referencias

- Botteri, E. y Bochar, J. (2019), “Saberes que conectan con el poder durante el parto: La partería tradicional en Morelos (México)”, *Alteridades*, vol. 29, núm. 57, pp. 125-135, [<https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2019v29n57/Botteri>].
- Carrera, Claudia (2016), “La elección de una atención humanizada en tiempos de violencia durante el parto en la Ciudad de México”, en *La Partería en México desde el punto de vista de las usuarias*, [[https://parteria-omm-ciesas.org/wp-content/uploads/2018/10/RE\\_CDMX.pdf](https://parteria-omm-ciesas.org/wp-content/uploads/2018/10/RE_CDMX.pdf)].
- Carter, S. K. y Gonzalez Guittar, S. (2014), “Emotion Work among Pregnant and Birthing Women”, *Midwifery*, vol. 30, pp. 1021-1028, [<https://www.elsevier.com/midwifery>].
- Davis-Floyd, Robbie (1987), “Obstetric Training as Rite of Passage”, *Medical Anthropology Quarterly, New Series*, vol. 1, núm. 3 (Obstetrics in the United States: Woman, Physician, and Society).
- Davis-Floyd, Robbie (1994), “The Technocratic Body: American Childbirth as Cultural Expression”, *Social Science and Medicine*, vol. 38, núm. 8.
- Davis-Floyd, Robbie (2001), “The Technocratic, Humanistic, and Holistic Paradigms of Childbirth”, *International Journal of Gynecology & Obstetrics*, vol. 75.

- Davis-Floyd, Robbie (2008), “Daughter of Time: The Postmodern Midwife” (parte 1 y 2), [[https://www.academia.edu/22158508/Daughter\\_of\\_time\\_the\\_post-modern\\_midwife\\_part\\_2\\_](https://www.academia.edu/22158508/Daughter_of_time_the_post-modern_midwife_part_2_)].
- Fannin, M. (2013), “The Burden of Choosing Wisely: Biopolitics at the Beginning of Life”, *Gender, Place & Culture*, vol. 20, núm. 3, pp. 273-289, [<https://doi.org/10.1080/0966369X.2012.694355>].
- Federici, Silvia (2015), “Sobre el trabajo de cuidado de los mayores y los límites del marxismo”, *Revista Nueva Sociedad*, núm. 256, marzo-abril.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-Coordinación Nacional de Antropología (2021), “La partería tradicional. Saberes y prácticas en riesgo, [video] Youtube, [<https://www.youtube.com/watch?v=L0LmW4Dq4jo>].
- Laako, Hanna (2016), “Los derechos humanos en los movimientos sociales: el caso de las parteras autónomas en México”, [revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/download/51028/49069].
- Lane, K. (2015), “Pluralist Risk Cultures: The Sociology of Childbirth in Vanuatu”, *Health, Risk & Society*, vol. 17, núms. 5-6, pp. 349-367, [<https://doi.org/10.1080/13698575.2015.1096326>].
- Le Breton, David (2017), *El cuerpo herido identidades estalladas contemporáneas*, Topia, Buenos Aires.
- Llamas Palomar, Mercedes *et al.* (2023), *Violencia obstétrica*, Penguin Random House, Madrid.
- López Sánchez, Oliva (1998), *Enfermas, mentirosas y temperamentales. La concepción médica del cuerpo femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en México*, Plaza y Valdés, México.
- Montagu, Ashley (2004), *El tacto. La importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona.
- Montes-Muñoz, M. J., Martorell-Poveda, M. A., Conti-Cañada, M. J. y Jiménez-Herrera, M. F. (2009), “Tecnología médica en el embarazo: usos y representaciones”, *Periferia*, núm. 11.
- Oakley, A. (2016), “The Sociology of Childbirth: An Autobiographical Journey through Four Decades of Research”, *Sociology of Health & Illness*, vol. 38, núm. 5, pp. 689-705. DOI:10.1111/1467-9566.12400.

- Organización Mundial de la Salud (OMS) (2014), *El estado de las parteras en el mundo 2014. Hacia el acceso universal a la salud, un derecho de la mujer*, Fondo de Población de las Naciones Unidas, [[https://issuu.com/obstaamh/docs/el\\_estado\\_de\\_las\\_parteras\\_en\\_el\\_mu- n\\_691c9167674eb9](https://issuu.com/obstaamh/docs/el_estado_de_las_parteras_en_el_mu- n_691c9167674eb9)].
- Patel, T. y Sharma, U. (2000), “The Silent Subject: Childbirth and the Sociology of Emotion”, *Sociological Bulletin*, vol. 49, núm. 2, pp. 179-192, [<http://www.jstor.org/stable/23620113>].
- Pimenta, Deborah *et al.* (2013), “El parto realizado por matronas: una revisión integradora”, *Enfermería Global*, vol. 12, núm. 30, pp. 482-493, [[http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1695-61412013000200023&lng=es&tlng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1695-61412013000200023&lng=es&tlng=es)].
- Pollock, Lorena (2009), “Rituales de nacimiento: subjetividades en transformación. Elegir cómo parir, elegir cómo vivir”, monografía presentada en el Seminario Antropología de la Subjetividad: un Estudio desde las Alquimias Corporales, los Rituales y el Habitus, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires.
- Possamai-Inesedy, A. (2015), “El silencio de la espiritualidad en la sociología del parto”, en Daniel Gutiérrez-Martínez y Karina Felitti (coords.), *Diversidad, sexualidades y creencias. Cuerpo y derechos en el mundo contemporáneo*, Prometeo libros, Buenos Aires.
- Rosas Berrio, Lina (2018), “Partería indígena: desafíos actuales para su ejercicio y preservación”, conferencia impartida el 22 de septiembre de 2018, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, [[https://www.youtube.com/watch?v=wjSrNZgdPn4&fbclid=IwAR024gHk\\_U9yE-pg8Wn-ZwW4FJ7OZcTStu1-Noq37cMl62OYdB-nMKmacjQFo](https://www.youtube.com/watch?v=wjSrNZgdPn4&fbclid=IwAR024gHk_U9yE-pg8Wn-ZwW4FJ7OZcTStu1-Noq37cMl62OYdB-nMKmacjQFo)].
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2024), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México.

Fecha de recepción: 30/04/24  
 Fecha de aceptación: 26/06/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462231-254

# **Una mujer fantástica de Sebastián Leilo, una “herejía” contemporánea**

*Isis Saavedra Luna\**

## *Resumen*

Este artículo tiene como objetivo analizar algunos aspectos relacionados con la violencia de género desde la transexualidad en la película *Una mujer fantástica* (2017), del director Sebastián Leilo. Así mismo, se discuten las implicaciones que existen entre el cine y el concepto de “realidad”. Entender la obra fílmica, desde su contexto, permite profundizar en la sociedad y en la época desde la cual dicha obra fue creada, como también entender, la manera en que ese mismo contexto, es trastocado por el cine desde la mirada del director en una relación dialéctica.

*Palabras clave:* *Una mujer fantástica*, Sebastián Leilo, cine chileno, transexualidad, violencia de género.

## *Abstract*

This paper aims to analyze some aspects of the film *A Fantastic Woman* (2017), by director Sebastián Leilo in terms of gender violence from transsexuality. It is taken up in this article as a starting point to discuss, among other issues, the implications that exist between cinema and the

\* Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Profesora-investigadora del Departamento de Relaciones Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana. Correo electrónico: [isluna@correo.xoc.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0002-3405-3691].

concept of “reality”. To understand cinema within its context allows us to explore in-depth the society and the era from which the film was created, just as that same context is altered by the director’s perspective.

*Keywords:* *A Fantastic Woman*, Sebastián Leilo, Chilean cinema, transsexuality, gender violence.

## Sinopsis

*Una mujer fantástica* es una película chilena dirigida por Sebastián Leilo en el año 2017 centrada en la vida de Marina, una mujer transgénero interpretada por Daniela Vega. La trama comienza con la muerte de Orlando, pareja de Marina, lo que desencadena una serie de acontecimientos que visibilizan la discriminación y el rechazo al que se enfrenta.

La narrativa aborda temas de identidad de género, amor y los desafíos que enfrenta Marina en su búsqueda de reconocimiento social y familiar. La película explora las dificultades emocionales, legales y sociales que surgen tras el fallecimiento de Orlando, así como las interacciones de Marina con la familia de su pareja, quienes no la aceptan.

La película examina las dinámicas de poder y los prejuicios que afectan a las personas transgénero en la sociedad contemporánea. *Una mujer fantástica* ha sido reconocida en varios festivales de cine y recibió el Premio Óscar a la Mejor Película Extranjera en 2018.

## Introducción

Es bien sabido que los filmes son una forma de tomar el pulso a la época, el cine inventa, pero también recrea la vida, el ruido, los silencios, de la misma forma que lo hace con las preocupaciones sociales o con nuestros conflictos existenciales. Ciertas películas son referencia de nuestra propia existencia, “en la sala, el film, más que verse, se

vive”, nos recuerda Casetti, uno de los teóricos contemporáneos más sobresalientes (Casetti y Chio, 1991).

Por otro lado, si una película puede llegar a ser una experiencia para el espectador, o significativa, es justamente por los elementos sociales, morales, psicológicos y políticos que se entrecruzan y que son tejidos con filigrana a través de las imágenes, el color, el sonido y en general de todos los elementos que componen el lenguaje cinematográfico. Todo ello imprime una visión del mundo que transita de lo mágico a lo real o a lo fantástico, que en el cine se nos presenta como lo verosímil, eso que “se refiere a la relación de un texto con la opinión pública, a su relación con otros textos y también al funcionamiento interno de la historia que cuenta” (Aumont *et al.*, 1996). En otras palabras, lo verosímil es lo que establece la conexión entre el espectador y el filme que hace creíble una película según sus reglas internas.

Un autor que nos explicó a mediados del siglo xx la manera en que el cine refleja la mentalidad de la época, fue Sigfried Kracauer. En su libro *De Caligari a Hitler* mostró que las películas expresionistas de la década de 1920 expresaban el estado espiritual del pueblo alemán. Describió la manera en que las películas reflejan las tendencias psicológicas y los estratos profundos de la mentalidad colectiva que “corren por debajo de la dimensión consciente” (Kracauer, 1985). Las condiciones históricas de esos tiempos, en especial el empobrecimiento de la clase media alemana después de la Primera Guerra Mundial, acrecentaron situaciones de intolerancia hacia los “no alemanes” y eso, por supuesto, tuvo repercusiones.

Un siglo después, la necesidad de ciertas clases sociales por conservar sus privilegios sigue patente, lo confirman numerosos sucesos que salen a la luz día a día. Por poner un ejemplo está el caso del presidente estadounidense Donald Trump que ganó las elecciones en 2017 apoyado, según muchos analistas, por las clases medias empobrecidas, quienes antes que cuestionar al sistema capitalista y las políticas económicas neoliberales que los arruinaron, culparon a los más vulnerables que son los inmigrantes ilegales, que, por otro lado, se sabe —y existe constancia— históricamente han beneficiado a la economía estadounidense gracias al bajo costo de su mano de obra.

El cine, en su condición de elemento conformador de la cultura visual de nuestra época y en su valiosa posibilidad de presentarnos problemáticas universales mediante historias personales y por lo tanto humanas, es una fuente histórica y social que nos permite analizar todo tipo de situaciones, modas, tendencias, etcétera, pero, sobre todo, modos de construir el mundo. La diégesis de un filme presenta universos ficticios, sin embargo, éstos abrevan del mundo real y están permeados por ideologías, predisposiciones, etcétera; si bien cada grupo social posee una serie de elementos que lo caracterizan y lo configuran según el tiempo y el espacio, también es cierto que existe una serie de signos y códigos impuestos. En estos términos y bajo los preceptos descritos con anterioridad se analiza el filme *Una mujer fantástica*, cuyo eje es la historia de Marina Vidal, una joven transgénero que vive en el Chile contemporáneo.

Marina se ve envuelta en una serie de situaciones desagradables e injustas, evidenciadas después de que su pareja, un hombre mayor de clase media, muere inesperadamente. La intolerancia, la marginación y la exclusión son algunas de ellas. La protagonista en cada uno de los sucesos de los que es parte confronta una serie de valores y de roles sociales configurados desde la cultura tradicional, es decir, desde los orígenes de la cultura occidental judeo-cristiana en la que estamos inmersos. En este sentido, el filme *Una mujer fantástica* (2017) responde no sólo al valor de una película reconocida como de excelente calidad, sino que mediante la trama, del lenguaje cinematográfico y de las situaciones presentadas por los personajes se visibiliza una serie de discursos, preocupaciones, prejuicios, etcétera, de la sociedad actual.

En este contexto, Daniela Vega, la actriz, que a su vez es transexual, confronta desde su propio ser una serie de contradicciones que hacen patente la intolerancia de nuestra época; reclamo que nos recuerda que cuando hablamos de derechos, los mismos que se promulgaron en la *Declaración de los derechos humanos del hombre y del ciudadano* en la Francia de 1789 no son los mismos para todo el mundo, todo parece indicar que no todos estamos cortados con la misma tijera. Así como en el siglo XVIII no se pensó en los esclavos de África, en los indios de América, en las mujeres o en las infancias

cuando se habló de derechos humanos, más de dos siglos después los derechos de los transexuales, por referirnos al tema de la película, están aún bastante sesgados, qué decir de los derechos de los migrantes, los desplazados y en general de cualquiera que ocupe el lugar del “otro” configurado desde el punto de vista hegemónico.<sup>1</sup>

En este filme, las “imposiciones sociales” son presentadas por medio de imágenes, diálogos, banda sonora y por los elementos plasmados en el guion que fueron expresados a través de emplazamientos de cámara, colores, etcétera, así como de una impecable estructura dramática.

### Entre el cine y la vida

En el cine la temática transgénero ha estado más o menos visible desde las primeras décadas del siglo xx, sin embargo, hubo que esperar varios años entre la primera película que tocó el tema y las subsiguientes para que esta clase de argumentos comenzaran a ser más comunes y los tratamientos más directos. En 1918 encontramos quizá una de las primeras, sino es que la primer película que aborda este tema: *I Don't Want to Be a Man*<sup>2</sup> del famoso director alemán Ernst Lubitsch (1892-1947), que en tono de comedia jugó con los convenientes e inconvenientes de ser hombre o mujer. Fue hasta tres décadas después que el director estadounidense Edward Davis Wood (Ed Wood) filmó *Glen o Glenda* (1953), en ella participó Bela Lugosi, actor austro-húngaro conocido como el Conde Drácula del filme clásico realizado en 1927. *Glen y Glenda* cuenta dos historias, una es sobre Glen, quien de manera secreta se viste de mujer y la otra es sobre Alan, un pseudohermafrodita que se somete a una terrible operación para convertirse en mujer. En ambos casos debemos recordar

<sup>1</sup> Concepto explicado por Antonio Gramsci como un mecanismo impuesto por la visión de mundo del grupo dominante que es aceptada por la mayoría. Para ampliarlo se sugiere revisar el Cuaderno 11 de la obra de Gramsci: *Cuadernos de la cárcel* (Siglo XXI Editores, 1975).

<sup>2</sup> Título original: *Ich möchte kein Mann sein*.

que la primera mitad del siglo xx estuvo permeada por el fascismo, el nazismo, los movimientos conservadores en todo el mundo y por la presión de la Iglesia católica a los gobiernos. En el cine estadounidense, la regulación cinematográfica se dio a través del Código Hays,<sup>3</sup> el cual fue creado por los productores cinematográficos durante la Gran Depresión de la década de 1930, con la intención de crear un sistema de censura que guiara la moral social, como es obvio no se aceptaba en la pantalla las conductas consideradas “pervertidas” o “indecentes”, lo que incluía cualquier tendencia sexual ajena a la moral social establecida.

Si se hace una revisión minuciosa de la historia del cine mundial, es posible observar cómo a partir de la década de 1970 el tema se hizo más recurrente, traslapando, quizá, problemas de identidad de género, con la necesidad de las mujeres de disfrazarse o de tomar identidades masculinas porque desde la suya estaban negadas ciertas actividades. Después de *Glen y Glenda* (1953) se filmó una película más en 1966, *A Funny thing Happened on the Way to the Forum*, dirigida por Richard Lester, un musical en tono de comedia bastante exitoso en donde se suplantaban personalidades; a partir de este momento el tema transgénero se empezó a representar con más profundidad, unas veces de manera tangencial, otras como el centro de la historia, y otras como recurso dramático para dar sentido al relato. Es el caso de las películas de espionaje en donde los personajes se disfrazan como hombres o mujeres con un determinado fin sin que la esencia de su identidad de género presente algún cuestionamiento a “lo tradicional”, o cuando las mujeres se disfrazan de hombres para acceder a educación o algún tipo de actividad que les está prohibida, situaciones que se repiten en diferentes culturas y épocas; incluso Walt Disney realizó un filme de dibujos animados, *Mulan* (1998), basada en una antigua leyenda china del siglo vi, en que una joven se disfraza de guerrero y combate a los hunos, acción por la que recibe los más grandes honores.

<sup>3</sup> Código Hays para la producción de películas. M.P.P.A. Asociación de Productores Cinematográficos de Estados Unidos, 31 de marzo de 1930.

El siguiente listado de filmes es una muestra recuperada de Internet Movie Data Base, en donde se hizo una búsqueda a partir de la categoría “transgender”. Se recuperó de la primera que es referida en dicha base de datos hasta 2017 en que *Una mujer fantástica* fue filmada. En esta lista se puede observar que aparecen 31 filmes en donde se hace patente la manera en que el tema aparece paulatinamente, desde suplantar identidades con algún fin hasta la transexualidad como el eje dramático del relato.

	Año	Título	País	Género
1	1918	<i>I Don't Want to Be a Man / Ich möchte kein Mann sein.</i> Dir. Ernst Lubitsch	Alemania	Comedia
2	1953	<i>Glen or Glenda.</i> Dir. Edward D. Wood Jr.	Estados Unidos	Drama
3	1966	<i>A Funny Thing Happened on the Way to the Forum.</i> Dir. Richard Lester	Estados Unidos / Inglaterra	Comedia, musical
4	1972	<i>Mi querida señorita.</i> Dir. Jaime de Armiñan	España	Drama
5	1978	<i>El lugar sin límites.</i> Dir. Arturo Ripstein	México	Drama
6	1978	<i>In einem Jahr mit 13 Monden / In a Year with 13 Moons.</i> Dir. Rainer Werner Fassbinder	Alemania	Drama
7	1980	<i>Dressed to Kill.</i> Brian De Palma	Estados Unidos	Thriller
8	1982	<i>Victor Victoria.</i> Dir. Blake Edwards	Inglaterra / Estados Unidos	Comedia / musical
9	1982	<i>Tootsie.</i> Dir. Sydney Pollack	Estados Unidos	Comedia / Drama
10	1983	<i>Yentl.</i> Dir. Barbra Streisand	Inglaterra / Estados Unidos	Drama / musical

	Año	Título	País	Género
11	1992	<i>The Crying Game</i> . Dir. Neil Jordan	Inglaterra / Japón / Estados Unidos	Drama / thriller
12	1992	<i>Just Like a Woman</i> . Dir. Christopher Monger	Inglaterra	Comedia
13	1993	<i>M. Butterfly</i> . Dir. David Cronenberg	Estados Unidos	Drama
14	1993	<i>Orlando</i> . Dir. Sally Potter	Inglaterra	Drama
15	1994	<i>He's a Woman, She's a Man</i> . Dir. Peter Ho-Sun Chan	Hong Kong	Comedia
16	1995	<i>Adam Barfi</i> . Dir. Davood Mir-Bagheri	Irán	Comedia
17	1997	<i>Ma Vie en Rose</i> . Alain Berliner	Bélgica / Francia / Inglaterra	Drama
18	1997	<i>Come mi vuoi</i> . Carmine Amoroso	Italia / Francia	Comedia
19	1999	<i>Todo sobre mi madre</i> . Dir. Pedro Almodóvar	España / Francia	Drama
20	2001	<i>Baran</i> . Dir. Majid Majidi	Irán	Drama
21	2001	<i>Princesa</i> . Dir. Henrique Goldman	Brasil	Drama
22	2003	<i>Osama</i> . Dir. Siddiq Barmak	Afganistán / Irlanda / Japón	Drama
23	2003	<i>Tiresias</i> . Dir. Bertrand Bonello	Francia / Canadá	Drama
24	2004	<i>La mala educación</i> . Dir. Pedro Almodóvar	España	Drama
25	2005	<i>Breakfast on Pluto</i> . Dir. Neil Jordan	Irlanda / Inglaterra	Comedia / drama
26	2005	<i>Transamérica</i> . Dir. Duncan Tucker	Estados Unidos	Drama
27	2009	<i>Strella</i> . Dir. Panos H. Koutras	Grecia	Drama

	Año	Título	País	Género
28	2011	<i>La piel que habito</i> . Dir. Pedro Almodóvar	España	Drama
29	2014	<i>Der Spalt (The Gap – Mindcontrol)</i> . Dir. Kim Schicklang	Alemania	Drama / thriller
30	2015	<i>La chica danesa</i> . Dir. Tom Hooper	Inglaterra / Estados Unidos	Drama
31	2017	<i>Una mujer fantástica</i> . Dir. Sebastián Leilo	Chile	Drama

Es importante considerar el género de los filmes en tanto que también crea significados, la forma de “decir” dice mucho más del contenido de lo que se “expresa”, desde ahí se pueden identificar numerosas redes, códigos, polisemias y galaxias de significantes que se nutren de la intertextualidad. Rick Altman (2000) cita al crítico y estudioso de cine Richard T. Jameson cuando habla sobre los géneros, de donde se confirma la trascendencia que tienen, sobre todo, en la configuración de imaginarios colectivos:

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación —o en cualquier reseña— sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos —el western, la comedia, el musical, el género bélico, la ciencia ficción, el terror— y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual (Altman, 2000: ix).

En el corpus de películas aquí mostrado, la tercera parte de los filmes fueron realizados bajo el género comedia. El motivo, muy probablemente, es porque en tono de “chiste” o “broma” se dicen muchas cosas que quizá no se pueden expresar, ni tratar, de manera directa, un tema que Freud (1999) explica con amplitud en su escrito sobre “El chiste”. Por otro lado, el género predominante es el

drama, al que pertenece *Una mujer fantástica* (2017), la última película que aquí se registra. Varios de los filmes son historias basadas en hechos reales, biografías, relatos históricos, adaptaciones de obras literarias, problemáticas familiares y de identidad.

Falta aún mucho por analizar en cada uno de los filmes, sin embargo, el corpus mostrado ofrece una visión global que permite ubicar a *Una mujer fantástica* en un universo específico. Sólo se recuperó el cine de ficción, pues el cine documental nos llevaría a otro terreno.

### “La herejía”

Las “herejías” están definidas en los diccionarios como ideas o conjunto de ideas religiosas contrarias a los dogmas, rechazadas por las autoridades eclesiásticas. También se les reconoce como posiciones opuestas a principios y reglas establecidas social y científicamente, o como conjuntos de ideas cuestionadoras en un determinado contexto social. Si recordamos las herejías medievales, se caracterizaron por pelear contra la Iglesia católica que se configuraba paulatinamente en una institución ortodoxa e intransigente. En muchos de estos cuestionamientos, recordemos también confluían demandas, necesidades y críticas sociales a las autoridades eclesiásticas. La corrupción, la intolerancia o la falta a los ideales, convertidos y definidos como “herejías”, fueron atacados por la Iglesia con ferocidad.

La “herejía” de la que hablamos tiene que ver con la exclusión que hubo hasta hace poco tiempo del tema de la transexualidad de las discusiones colectivas por los derechos de las minorías y de la forma en que hasta hace algunos años se hizo visible tomando diferentes trincheras, en este caso el cine fue una de ellas. El mundo moderno que ha producido el neoliberalismo nos recuerda que problemas como la precarización de la vida, el desempleo, migraciones, guerras, desplazamientos, etcétera, se han agudizado alrededor del mundo, lo que ha causado, entre otras cosas, el deterioro de la calidad de vida y de las economías. En este contexto las relaciones humanas se han polarizado hacia el individualismo y la intolerancia, cada quien ve

por sus propios intereses y como consecuencia las sociedades se han volcado a ser más conservadoras a la hora de defender sus privilegios y su forma de vida. Una manera de hacerlo es cuidar celosamente la normatividad.

En el caso de la transexualidad cabe mencionar algunos ejemplos en el mundo apenas en este siglo XXI y la respuesta social a la hora de confrontar los valores tradicionales con el fin de poner en contexto el análisis de *Una mujer fantástica*.

I. En el caso de México apenas en 2014 se editó un interesante estudio que parte de una serie de fotografías de la famosa revista de nota roja *Alarma*. El libro se tituló *Más "Mujercitos"*. Un término acuñado por el director de la revista de aquellos tiempos como sinónimo de "hombre afeminado". A decir del historiador del arte Cuauhtémoc Medina, quien escribió la presentación:

La forma en que los periódicos y revistas populares mexicanos han venido produciendo por décadas la iconografía de los llamados "mujercitos" es un caso extremo de la negociación entre la violencia de la representación del subalterno, y su propia intervención en el imaginario. Los travestis y transgénero de clases bajas, usualmente de rasgos faciales mestizos o indígenas, practican un juego de identidad intrincado y peligroso donde reelaboran las marcas de su adscripción de raza, sexo y clase (Vargas y Medina, 2014).

La mayor parte de las fotografías son de las detenciones de la policía a los transexuales. El estudio profundiza en las actitudes que tienen frente a la cámara, lo que se puede traducir en una forma de resistencia. Posan de manera provocadora, incluso seductora. La autora del estudio, Susana Vargas, expuso con las fotografías una forma de violencia, de construir estereotipos y de representar un género identitario en la prensa popular. Las imágenes datan de la década de 1970, si bien se debe mencionar que de 1963 a 1983, la revista publicó una historia al mes de "mujercitos" posando para la cámara (Vargas y Medina, 2014).

II. Por otra parte, en España, apenas en 2011, el estigma de la transexualidad fue denunciado por afectar los derechos laborales de esta población, al ser considerados “enfermos” se les excluía de la vida social. Como es obvio esta situación se extiende a todos los ámbitos de la vida cotidiana y por supuesto a la posibilidad de tener un trabajo digno: “Los transexuales exigen desaparecer de la lista de patologías de la oms - Gobierno y UE apoyan su causa - El rechazo laboral ahoga al colectivo” (Meneses, 2011). Como consecuencia esta población también es asociada a la pobreza y a la prostitución.

III. Cabe recordar que la violencia de género no es específica de la cultura occidental, en la India es bien conocida la existencia de eunucos o hijras desde hace varios siglos, y fue hasta el año 2014 que se reconoció a los transexuales como el tercer género en un contexto por demás contradictorio. El diario *El País* lo expuso de la siguiente manera:

“No soy ni hombre ni soy mujer: soy transexual. Este es un gran día para las personas como yo en India. Seremos aceptados por lo que somos”, asegura Kiran, tras conocer la noticia. El Tribunal Supremo de India reconoce desde este martes a las personas transexuales como el tercer sexo diferente del femenino y al masculino, una medida que pretende acabar con su discriminación en un país en el que, sin embargo, las relaciones homosexuales son ilegales. “Los transexuales son también ciudadanos de este país. Es derecho de todo ser humano escoger su género”, asegura el veredicto, en el que se añade que es una cuestión de “derechos humanos” (Rojas, 2014).

Apenas a mediados de 2018 la Organización Mundial de la Salud (OMS) sacó de su lista de enfermedades mentales la transexualidad, si bien la sigue considerando un trastorno físico:

La Organización Mundial de la Salud (OMS) ha publicado este lunes la nueva clasificación de enfermedades que llevará al debate en la asamblea general del organismo el año que viene. La ICD-11, el nombre de

la clasificación, tiene, como una de sus principales novedades, que saca la “incongruencia de género” –la transexualidad– de la clasificación de las enfermedades mentales, y lo deja dentro del capítulo de las disfunciones sexuales. Es decir, pierde la categoría de trastorno para quedarse en una cuestión física: la falta de adecuación del cuerpo al género que siente la persona (De Benito, 2018).

### **La *película* desde una mirada sociológica: Marina Vidal es Daniela Vega que es Marina Vidal que es Daniela Vega**

Como ya se mencionó, *Una mujer fantástica* es un drama actual que nos confronta desde la historia de una mujer al visibilizar una serie de problemáticas desde su subjetividad, pero también desde situaciones concretas de lo que hoy conocemos como “violencia de género”, definida por la OMS como “todo acto que resulte, o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada” (OMS, 2019).

En éstos términos, una de las primeras dudas que surge parte de la necesidad de explicarnos algunas posibles causas del éxito de la película a partir del momento histórico que vivimos: el siglo XXI. Una época que, como ya se dijo, se puede caracterizar como de grandes extremos, violencias, crisis humanitarias, sociales, económicas y ecológicas. Un tiempo a veces inaprehensible y contradictorio a la hora de explicarlo, visiones del mundo llegan a chocar, racismos que se han radicalizado y no sólo desde el discurso político, pues desafortunadamente en la convivencia cotidiana y en las relaciones sociales está presente. A su vez que en otros espacios se han presentado tomas de conciencia y sensibilización a problemas en otros tiempos ocultos. Lo que se traduce en resistencias, movimientos sociales, y, en general, en distintos tipos de organización social.

El sociólogo Zigmunt Bauman definió nuestro tiempo como “líquido”, para Ulrich Beck vivimos en una “sociedad del riesgo”,

mientras que estudiosos de América Latina como Boaventura de Sousa Santos considera que vivimos en “mundos abismales”. El filósofo Slavoj Žižek define este tipo de situaciones como “causas perdidas” al hablar de los fantasmas de las políticas totalitarias del pasado presentes hoy en día, “fantasmas” que tienen que ver con la intolerancia. Lo que se materializa no sólo en Chile, que es en donde se sitúa el filme, sino en todo el mundo, es suficiente observar la fuerza que los argumentos racistas, homofóbicos y discriminatorios han tomado en el discurso político.

Retomando la película vale la pena recordar que desde las primeras décadas del siglo xx en que surgió el *Star system*, cuando la vida de las estrellas se fundió con el personaje, vimos el influjo del cine en la vida de las personas. El *American way of life* no habría podido extenderse de la manera en que lo hizo sin los medios de comunicación, en especial sin la influencia que, como arte de masas, tuvo la imagen cinematográfica y las estrellas de Hollywood en la sociedad. Se crearon y fomentaron aspiraciones, identificaciones, ideologías y formas de ver el mundo. Por tal razón resulta importante detenerse un poco, no sólo en el personaje que representa Daniela Vega, sino en ella misma y en su personaje en cuanto a su trascendencia dentro y fuera de la pantalla.

Por principio, es la primera mujer transgénero en presentar los Premios Oscar; de igual forma, entre los numerosos premios que ha obtenido la película, en 2018 ganó el Oscar a la mejor película extranjera, el Premio Goya a la mejor película iberoamericana, el Premio Ariel a la mejor película iberoamericana, etcétera. Su visibilidad, por lo tanto, se nutre de la necesidad de reivindicación de un grupo social representado por el personaje transgénero que encarna la actriz. El cine también es político. El personaje es “la partitura del actor”, dice el guionista Eliseo Altunaga,<sup>4</sup> asesor de la película, de manera que es ahí cuando la actriz, en el camino de “armar su propio proceso”, trasciende incluso al autor y quizá también al director,

<sup>4</sup> Véase la entrevista completa en *Eliseo en 100 preguntas. El guion según Eliseo Altunaga*, realizada por Julio Rojas realizada durante varios encuentros y publicada en 2016.

apropiándose del personaje, pero sobre todo de su esencia: “cuando el actor logra reconocer a su Frankenstein, lo hace. Y lo mejora”, nos recuerda el mismo Altunaga (Rojas, 2016). Los diálogos, la entonación, la forma de expresarse de Marina Vidal fortalecen el sentido que va a transmitir la película, de modo que la violencia y la lucha que mantiene durante toda la trama probablemente forma parte de lo que Daniela Vega ha vivido y, por lo tanto, encarnó de manera notable en Marina Vidal.

Uno de los cuestionamientos más claros en la historia es la forma en que los cuerpos institucionalizados y socialmente aceptados se confrontan con el cuerpo de la actriz en un mundo estructurado y jerarquizado por medio de una serie de valores sociales y morales de orden conservador, fortalecidos y defendidos por las propias instituciones que organizan y ordenan la vida de las personas, por lo tanto, quienes se salen de la norma, son excluidos con violencia del mundo social en el que están inmersos. Boaventura de Sousa Santos lo define como el acto de cruzar la “línea abismal”:

El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal. Éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de “este lado de la línea” y el universo del “otro lado de la línea”. La división es tal que “el otro lado de la línea” desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no-existente. No-existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible de ser (De Sousa Santos, 2009).

El problema con Marina Vidal es que a través de su cuerpo y de ella misma cuestiona y confronta la moralidad, e incluso la identidad de muchos de los que la rodean. Dicho en términos de Boaventura de Sousa: cruza al otro lado de la línea. De ser invisible, ignorada, si acaso “tolerada” como pareja oficial de Orlando (Francisco Reyes), decide exigir sus derechos. Abandona la “no-existencia” y entonces impone su presencia a costa de tener que luchar por ella y ser flan-

co de una serie de agresiones en diferentes ámbitos de la vida social: familiar, religiosa y jurídica, cuando menos. Levantó la voz y exigió que su lugar en el mundo fuese respetado al salir del espacio marginal en el que de forma inconsciente, por miedo, u obligada por la normatividad, ella misma se colocó.

Las primeras imágenes de la película, junto con la banda sonora transportan al espectador al fondo de las Cascadas de Iguazú, la promesa con la que inicia la historia. La fuerza del agua nos jala hacia dentro del remolino que se empalma con la belleza del paisaje. Probablemente una metáfora de las turbulencias que se vivirán durante el transcurso de la trama. Lo que sigue es una mirada a la vida de Orlando —tranquila y cómoda—, quien se prepara para asistir a una cita con la joven con quien mantiene una relación, Marina Vidal. Todo se desarrolla con tranquilidad, festejan el cumpleaños de ella en un restaurante chino, su relación es cordial, amorosa y prometedora hasta el momento en que Orlando se empieza a sentir peligrosamente enfermo. De inmediato es llevado por Marina al hospital, mientras en un segundo plano se escuchan notas similares a la música con la que inició el filme. Orlando muere al llegar y desde ese momento el mundo, con el que Marina parecía tener una buena relación, se vuelve por completo hostil hacia ella. A partir de ese instante la sociedad a la que pertenece le comienza a reclamar su transgresión.

Antes de eso, en apariencia, la vida de Marina Vidal transcurría de manera sencilla: era mesera en un restaurante cualquiera; cantaba en un cabaret, donde por cierto era ignorada por los comensales, y tomaba clases de canto. Es importante mencionarlo porque hace dos apariciones cantando frente al público y la primera vez pasa notoriamente desapercibida. Nadie la escucha, su música, su arte, no importan, es sólo ruido, diversión y alcohol. Como era de esperarse su vida se complica en tanto que el “crimen” o “pecado” que comete es que no sólo es la amante joven de un hombre mayor de clase media, sino también es una mujer transgénero; es decir, vive una situación “doblemente escandalosa”, una *herejía*, que paga con la exclusión social y el hostigamiento al no permitírsele asistir a los funerales de su pareja cuando muere. No está concedido ser visible, cruzar esa “línea

abismal” mencionada en un principio, que ella, por lo contrario, insiste en cruzar.

*Fotograma 1. “Acoso institucional”, Una mujer fantástica (2017)*



Fuente: Dir. Sebastián Leilo.

En la imagen anterior, el propio lenguaje cinematográfico nos muestra en un plano contrapicado, utilizado para enfatizar el poder sobre alguien, como recae sobre ella el peso de las instituciones. Su mirada hacia arriba nos habla de que alguien, del otro lado, está en una posición superior, magnificado, que además la aplasta. Se trata de la detective, quien representa a la policía –es decir la ley– y quien junto con el doctor acosa a la protagonista. Nos enteramos que Orlando murió de un aneurisma, es decir, se iba a morir de todas formas, no fue algo ocasionado por estar con Marina, por lo que no se explican la serie de irregularidades en el examen médico que se le hace ni en los sucesos subsecuentes. Por ejemplo, cuando se le realiza a la protagonista el examen médico mencionado, la detective no tiene porqué permanecer en el consultorio, no hay una acusación, y tampoco llega la enfermera que en un protocolo de respeto a los derechos humanos tendría que haber estado.

Su osadía es el castigo social al cuerpo transgresor. En una entrevista al periódico *El Guardián* cuando se le preguntó a la actriz Daniela Vega sobre su posición en el filme, respondió de manera muy clara en relación al significado y a las implicaciones del cuerpo: “La película trata de hacer preguntas sobre todo. ¿Qué cuerpos podemos

o no podemos habitar? ¿Qué historias de amor son válidas y cuáles no? ¿Por qué ciertos grupos oprimen a otros grupos porque no están dentro de lo que consideran límites normales?” (Rennie, 2018). Como sabemos, el cine es susceptible de análisis a diferentes niveles y en este filme las líneas se entrecruzan hasta casi fundirse. Las preocupaciones y necesidades de expresión transitan entre la vida contemporánea y la vida de la protagonista.

Por un lado, los cuestionamientos de la actriz sintetizan la diégesis del filme, mientras que, por otro, nos transmiten el espíritu de la época y una serie de tendencias colectivas, entendidas como propensiones dinámicas generadas en un momento histórico, determinado a su vez por movimientos globales, por el reconocimiento de la diversidad y la reconfiguración de las identidades. Por ello no es extraño que, aunque Sebastián Leilo, el director de la cinta, afirmó que no tenía como objetivo, “instalar el tema *trans* en el debate público”, su necesidad por indagar en lo relacionado a la transformación de las identidades hiciera que dicho “tema trans” tomara vida casi por sí solo. “Para mí la identidad siempre ha sido un tema. Mi identidad es también un acto creativo, siempre lo entendí así. Quiero cambiar y volver a cambiar. Si te quedas quieto te mueres” (Mandiola, 2018).

Respecto a la recepción del filme, Sebastián Leilo recuerda las reacciones inmediatas que hubo en las redes sociales. En Twitter, por ejemplo, se leían comentarios que consideraban que la película era una aberración: “si Dios creó al hombre y a la mujer, a esa gente había que encerrarla en una institución mental” (Mandiola, 2018). Mientras que para otros el filme fue una fuente de inspiración y de futuro al abrazar la complejidad de la vida. Vale la pena mencionar que una consecuencia fue la reactivación de los debates que tenían que ver con la Ley de Género en Chile, siendo uno de ellos el que se refería a la edad para cambiar de sexo en el Registro de Nacimiento de los 14 a los 12 años (BBC Mundo, 2018).

Retomando el análisis del filme, otra secuencia interesante de describir es el momento en que la protagonista decidió enfrentar a la familia de Orlando y a la sociedad que la excluyó, al ejercer su derecho a asistir a las exequias del que fue su pareja. Podemos ver cómo

entra a la iglesia, una de las principales instituciones destinada a ejercer y regular el control social cuando se está celebrando la misa de cuerpo presente. Como es de esperarse, es expulsada de lugar de la peor manera, sale, pero no sin expresar su inconformidad: “-es un derecho humano básico despedir a una persona querida cuando se muere, ¿o no?”, “-sí... sí... tienes toda la razón”, responde el hermano de Orlando y se disculpa por la forma en que la familia la trata. Instantes más adelante es perseguida y agredida con violencia, sin embargo, no cede.

*Fotograma 2. Una mujer fantástica (2017)*



Fuente: Dir. Sebastián Leilo.

En esta imagen pareciera que Marina mira de manera retadora a sus acosadores, sin embargo, también da la impresión de que lo que hace es romper “la cuarta pared”, es decir, que mira e interactúa con los espectadores, la sociedad que la hostiga. Con su actitud da a entender que no dará un paso atrás.

### **Discusión final: un cuerpo es todos los cuerpos**

Es muy importante resaltar el rol que juega la protagonista en tanto que su personaje la trasciende para convertirse en uno simbólico. No le pide permiso a nadie a la hora de defender sus derechos

y ejecutar las acciones que considera justas, pese a las circunstancias, Marina Vidal no se victimiza en ningún momento, desde la primera imagen que vemos de ella, se percibe su determinación, impresión que se logra, por la fuerza de la actuación de Daniela Vega que aumenta paulatinamente. De tal forma, lo que le sucede deja de ser una anécdota particular, desagradable y violenta para convertirse en una problemática universal y, por lo tanto, ella en un ser simbólico que tiene que ver con la marginación, exclusión y discriminación, no sólo de la población transexual, sino de todos los que son excluidos.

Esta universalidad, el sentido humano, es la columna vertebral del argumento. La manera de entretrejer la historia creará un nuevo orden, el que va a generar los vínculos, tanto a nivel individual, en ciertas personas, como los colectivos, los que se refieren a los distintos grupos sociales.

Los elementos que fortalecen y configuran el argumento son: las emociones, los diálogos, el orden del relato y los instantes que lo componen. Dichos instantes son sintetizados en las escenas y secuencias que componen la diégesis del filme. Finalmente, la pieza musical con la que cierra la película debe entenderse como una metáfora de la propia vida de la protagonista. Se trata de *Ombra mai fu*, un aria de apertura de la ópera *a* de Handel, estrenada en 1738, compuesta originalmente para ser cantada por un castrato. En las representaciones modernas es cantada por un contratenor, una contralto o una *mezzo soprano*. El título significa: “Nunca fue una sombra”. El sonido, la música, significan cosas, expresan emociones, sentimientos y características de los personajes que van a decirnos cómo se sienten respecto a los otros. Lo que dice Marina al interpretar esta aria en la última escena es que no se irá, y así sucede, lejos de irse se redignifica y se impone contra los que quisieron invisibilizarla y marginarla. Ya no canta en un cabaret, sino en una sala de arte frente a un público que la reconoce y la admira.

## Referencias

- Altman, R. (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.
- Aumont, Jacques *et al.* (1996), *Estética del cine*, Paidós (Comunicación 17 Cine), Barcelona.
- BBC Mundo (2018), “Muchos niños y niñas trans no llegan a los 14 años, se suicidan, o llegan ya con mucho daño en su salud”, 4 de junio.
- Casetti, F. y Chio, F. di (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.
- De Benito, E. (2018), “La oms saca la transexualidad de la lista de enfermedades mentales”, *El País*, 19 de junio.
- De Sousa Santos, B. (2009), “Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes”, en *Pluralismo epistemológico* (pp. 31-84), Clacso, La Paz.
- Freud, S. (1999), “El chiste y su relación con lo inconsciente” [1905], en *Obras completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Buenos Aires.
- Kracauer, S. (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós (Comunicación 73 Cine), Barcelona.
- Mandiola, C. (2018), “Mi objetivo no era instalar el tema trans en el debate público”, *El Tiempo*, [<http://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/entrevista-con-Sebastián-lelio-director-de-la-pelicula-una-mujer-fantastica-216792>].
- Meneses, N. (2011), “Iguales por ley; oficialmente enfermos”, *El País*, 22 de octubre.
- Organización Mundial de la Salud (OMS) (2019), *Violencia contra la mujer*, s.p.i.
- Referencias IMDb. *Una mujer fantástica*: [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt5639354/>]; *Glen o Glenda* (2019), [[https://www.imdb.com/title/tt0045826/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0045826/?ref_=nv_sr_1)].
- Rennie, Kevin (2018), “Una mujer fantástica: El triunfo transgénero que ratifica el amor y la sexualidad”, *Global Voices*, [<https://es.globalvoices.org/2018/05/13/una-mujer-fantastica-el-triunfo-transgenero-que-ratifica-el-amor-y-la-sexualidad/>].

- Rojas, A. G. (2014), “India reconoce a los transexuales como un ‘tercer género’”, *El País*, 15 de abril.
- Rojas, J. (2016), *Eliseo en 100 preguntas. El guion según Eliseo Altunaga*, TripioFilms, Santiago de Chile.
- Vargas, S. y Medina, C. (2014), *Más “Mujercitos”. Festines secretos de invertidos!*, RM Verlag, México D.F.

Fecha de recepción: 29/04/24  
Fecha de aceptación: 27/07/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462255-276

# Los cuerpos del cine porno: un estudio contra la simplificación teórica y metodológica

*Manuel Almazán\**

## *Resumen*

Este artículo señala la abundancia y diversidad de películas englobadas bajo el rótulo de cine pornográfico. En este sentido, el autor argumenta que los cuerpos ahí representados no se deberían englobar en una imagen atemporal y ubicua. Para hacer evidente tales diferencias se ofrece una revisión de tres de los cuerpos que intervienen en el cine porno: *a)* el actor, quien se expone desnudo ante la cámara; *b)* el espectador, cuya estimulación puede dar paso a la actividad sexual, y *c)* el cine, cuyos encuadres fijan la mirada en determinadas partes del cuerpo humano. Esta revisión permite advertir la profunda diferencia genérica que existe entre los cuerpos representados, pero también arroja luz sobre las diferencias étnicas y fisionómicas que constituyen parte importante de este tipo de cine. Las conclusiones de este trabajo están lejos de poner punto final a una discusión colectiva, pero contribuyen a dialogar de una manera razonada.

*Palabras clave:* pornografía, cine, representación, cuerpo humano.

\* Estancia postdoctoral en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, adscrito a la maestría en Historia Moderna y Contemporánea. Correo electrónico: [alvadore95@hotmail.com] / ORCID: [<https://orcid.org/0000-0002-2557-3011>].

*Abstract*

This paper points out the abundance and diversity of films included under the label of pornographic cinema; in this sense, the author argues that the bodies represented there should not be grouped into a timeless and ubiquitous image. To make these differences evident, a review is offered of three of the bodies that intervene in pornographic cinema: *a)* the actor, who exposes himself naked in front of the camera; *b)* the spectator, whose stimulation can lead to sexual activity; *c)* the film, whose frames focus the gaze on certain parts of the human body. This review allows us to notice the profound generic difference that exists between the bodies represented but also sheds light on the ethnic and physiognomic differences that constitute an important part of this type of cinema. The conclusions of this work are far from putting an end to a collective discussion but they contribute to dialogue in a reasoned manner.

*Keywords:* pornography, cinema, representation, human body.

*La mirada es suspensión sobre un acontecimiento. Incluye la duración y la voluntad de comprender [...] Es poiesis, confrontación con el sentido, intento de ver mejor, de comprender, luego de un asombro, un terror, una belleza, una singularidad cualquiera que apela a una atención.*

Le Breton (2006: 65)<sup>1</sup>

## Introducción

### *Justificación: cifras y diversidad*

Desde hace décadas la pornografía ocupa un lugar destacado en las sociedades modernas. Según Williams (2004a), Hollywood hace aproximadamente 400 películas al año, mientras que la industria del porno hace entre 10 000 y 11 000 películas en el mismo periodo.

<sup>1</sup> Traducción propia.

Setecientos millones (“seven hundred million”) de videos o DVD pornográficos son rentados cada año a pesar de que éstos se repiten mucho más que las películas de Hollywood. Las rentas derivadas del porno (revistas, sitios de internet, televisión por cable, juguetes sexuales) se estiman entre los 10 000 y 14 000 millones de dólares (“billion dollars”) anualmente (2004a: 1).

La pornografía no sólo ha inundado la industria del entretenimiento, también ofrece una variedad de representaciones destinadas a diferentes públicos. Según el editor de *Adult Video News*, “la pornografía no cuenta con una demografía, atraviesa toda estadística demográfica” (citado en Williams, 2004a: 2);<sup>2</sup> aquí encontramos las tradicionales producciones heterosexuales, pero también las de tipo gay y lésbico.<sup>3</sup> Más recientemente, la productora y directora Erika Hallqvist –quien se hace llamar Erika Lust– ha llevado a cabo diferentes películas porno desde una óptica feminista:

Hay mujeres que dicen que no les gusta el porno y nunca en su vida han visto una escena, por lo tanto su rechazo no es objetivo, es fruto de una tradición [...] La pornografía en sí no es mala, no obstante, sí hay mucha pornografía mala (que es fea estética y moralmente). El cine hetero con el que se supone que nos tenemos que identificar es en verdad cine para hombres heterosexuales, está hecho por hombres y destinado a hombres. No hay mujeres en la industria del entretenimiento para adultos (más allá de las actrices, las maquilladoras y alguna que otra mujer en cargos de baja responsabilidad). Y si no hay mujeres como productoras, guionistas y directoras, no habrá películas que tengan nuestra sensibilidad y nuestro punto de vista [...] Muchos hombres, y algunas mujeres, me preguntan: “¿Quién eres tú para decir lo que les

<sup>2</sup> Traducción propia.

<sup>3</sup> A decir verdad, la pornografía se nutre de complejas representaciones raciales: Linda Williams (2004b) en “Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust” llama la atención sobre el estereotipo del hombre negro ultramasculinado; por su parte, Hoang Nguyen Tan (2004) en “The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star” llama la atención sobre el estereotipo del hombre asiático poco masculino.

gusta a las mujeres, lo que es feminista o no?” Estoy cien por cien de acuerdo, ni yo ni nadie debe pretender sentar una doctrina sobre cómo debe ser el cine para adultas. Todas las mujeres somos diferentes entre nosotras (Lust, 2008: 37, 45, 49, y 51; comillas del original).

La cada vez mayor presencia de la pornografía en la escena pública ha sido definida en la cultura anglosajona de diferentes maneras: *pornographication*, *sexualization of culture*, *pornification*, *striptease culture*, *raunch*, sin claras definiciones que las distingan.<sup>4</sup> Esta ambigüedad conceptual ha sido a su vez la base tanto para denunciar la decadencia social<sup>5</sup> como la emergencia de identidades y actitudes anteriormente soslayadas. En cualquier caso, la presencia del científico social en esta discusión resulta valiosa no para poner punto final sobre la misma –lo cual resulta pretencioso–, sino para ofrecer una perspectiva razonada al respecto.

<sup>4</sup> Desde el mundo hispanohablante, el escritor Yehya (2013) concuerda con el diagnóstico que identifica una mayor abundancia del porno en la escena pública, sin embargo: “Por mi parte prefiero referirme a dicho fenómeno como pornocultura, como un conjunto complejo de valores, símbolos, modas, actitudes y maneras de entender el sexo. No es de extrañar que mucha gente se sienta agredida, insultada y alarmada al ver el delirante espectáculo seudopornográfico que parece acecharnos en cualquier pantalla, al ver que la publicidad, la televisión y el mundo de la farándula parecen haber adoptado la sintaxis de la imagería *hardcore* para promover sus productos, sus espectáculos y sus personas” (2013: 15). Para dicho autor, los contenidos sexuales que inundan los medios no son propiamente pornografía, sino la sombra de ésta; la verdadera pornografía se encuentra fuera de los medios públicos.

<sup>5</sup> Así denuncia Emma Cox la degradación sexual que viven los jóvenes: “teenagers’ practices of ‘unsafe sex, boob jobs and Hollywood waxes’, as well as the ‘girls as young as 14 and 15 stripping on webcams and sending pictures to boyfriends – who think writhing in front of a lens is the norm’, all part of the ‘twisted and unnatural views of sex’ teenagers are gleaned from pornography” (citado en Smith, 2010: 105). Al respecto, McNair (2013) denomina *porno fear* a las inquietudes que identifica al interior de las sociedades occidentales contemporáneas, entre las cuales señala la vulneración de los niños, así como el consumo ilimitado por parte de los adultos (2013: 53-73).

*Problemática: ¿el cuerpo de quién?*

Etimológicamente la palabra *pornografía* está formada del griego *pornê* (prostituta) y *graphê* (escrito), es decir, un texto sobre la prostitución. Sin embargo, la etimología no nos aclara la forma ni el sentido de un texto de ese tipo. Al respecto, Guadalajara (2018) escribe:

El problema es saber si la palabra incluye el acto sexual de una prostituta o es sólo la imagen como tal de una prostituta, por qué no, historias relatadas por prostitutas y no podemos tampoco especificar si se tratan de historias sexuales o de qué tipo. En fin, si la definición como tal refiera a la imagen de una ramera comiendo, sentada, tomando agua, cualquier cosa (2018: 10).

En este sentido, podemos decir que la palabra *pornografía* ha dejado de referir su etimología para señalar cualquier representación considerada inmoral.<sup>6</sup> A partir de entonces surge la pregunta: dónde termina el porno y dónde inicia el erotismo; se han delineado fronteras que atienden aspectos tanto técnicos: “La única diferencia radicalmente significativa entre cine erótico y cine porno no es más que el encuadre y la iluminación” (Casas y Flores, 2009: 120), como sociales: “Alguien dijo una vez que erotismo era cuando lo hacían los ricos y pornografía cuando lo hacían los pobres” (Casas y Flores, 2009: 120), sin que haya consenso al respecto.

<sup>6</sup> En la década de 1920 un grupo de activistas solicitó a la Comisión de Educación del Congreso Estadounidense restringir la producción de películas inmorales; cuando los miembros de dicha Comisión instaron a los activistas a citar ejemplos de películas corruptas u ofensivas muy pocos supieron nombrar títulos concretos: “Pese a que los pastores y las organizaciones de mujeres se consideraban ‘expertos’ en obscenidad, no fueron capaces de definirla; sin embargo, la reconocían cuando la veían. Por tanto, todo lo que desde la pantalla ofendía su sentido de la propiedad, ya fuera de índole social, política o moral, se definía como obsceno y debía prohibirse” (Black, 1999: 47; comillas del original). Por su parte, Rubin (1993) plantea que caracterizar algo como *pornográfico* se basa en el estigma que pesa sobre este tipo de representaciones; cuando se dice que la guerra o la política son pornográficas es porque se les intenta rebajar al mismo nivel que aquélla, así pues el uso que se hace del término *pornografía* permea los campos ideológico y retórico.

Por su parte, Paola Druille (2002) plantea que la pornografía viola la intimidad del sujeto; es decir, que este tipo de representaciones acceden a lo ajeno en contra de su voluntad o a falta de su discernimiento: “se profana un lugar sagrado desluciendo la subjetividad construida para resguardo de la intimidad” (2002: 25). Aunque la autora puntualiza que la pornografía constituye la exposición de la acción genital a la vista del público (2002: 25), tal caracterización promueve la imagen de un cuerpo en el vacío: sin sexo, sin edad, sin ningún rasgo que lo singularice.

Asimismo, queda por establecer la relación de los espectadores con este tipo de contenido, es decir, qué efectos tiene en su cuerpo y su mente. Finalmente, cabe señalar que los creadores de pornografía –aquellos que arrastran la pluma o presionan el botón de una cámara– realizan diferentes descripciones y técnicas que realzan varias partes del cuerpo al tiempo que ocultan otras. Así, en lugar de preguntarnos *qué es la pornografía* deberíamos responder *cómo funciona la misma*, en el entendido de que el significado no es intrínseco a un medio o un género, sino que emerge a través de prácticas específicas (Vörös, 2015).

## Desarrollo

### *Tres cuerpos: coincidencias, discrepancias y subjetividad*

#### a) El actor

Diferenciar por sexo los cuerpos representados nos ofrece una imagen más clara de la pornografía; de entrada, son las mujeres quienes reciben un pago más elevado por su trabajo: en el México de 1939 las mujeres que tenían sexo frente a la cámara de cine ganaban 5 pesos diarios frente a los hombres que recibían 3 pesos por el mismo tiempo (Solís, 2015: 9). Esta diferencia puede interpretarse como una manera en que los productores intentaban atraer actrices al negocio, es decir, les era más difícil encontrar a una mujer dispuesta a

desnudarse frente a la cámara y mantener relaciones sexuales frente a la misma antes que a un hombre.<sup>7</sup>

El ingreso diferenciado a favor de las mujeres no refleja necesariamente su satisfacción ante la cámara; al respecto, existen varios testimonios de actrices quienes señalan tener poca sensibilidad durante el acto sexual e incluso fingir placer durante la grabación:

Tenía tantos admiradores que se acercaban a mí en las firmas de autógrafos, lo que sea, y me decían que yo era su estrella porno favorita porque todas las otras chicas fingían y yo era la que sabían, hombre, que lo hacía de verdad. ¡Y puedo darme cuenta cuando una mujer finge y yo me reiría! (citado en Wagoner, 2012).<sup>8</sup>

*Fotografía 1. Tyffany Million siendo entrevistada*



Fuente: Wagoner, 2012.

<sup>7</sup> Sin embargo, los directores de cine para adultos conciben la eyaculación del hombre como el clímax de la actividad sexual, por lo cual ofrecen un estipendio extra a los actores que la practican frente a la cámara, de ahí que este tipo de tomas sean conocidas como *money shot* (Williams, 1989).

<sup>8</sup> Traducción propia.

Según este testimonio existe una desconexión entre experiencia física y mental que no es posible registrar por la cámara; de ser así, el acto sexual se convierte en un acto mecánico donde las actrices porno devienen auténticos profesionales, más aún este tipo de cine ha desarrollado toda una serie de cuerpos, gestos y tomas como supuestos epítomes del placer.

Por otra parte, los detractores de este tipo de cintas se preguntan qué pasará por la mente de las actrices después que la cámara se apaga, mientras se preparan para dormir, cuando no tienen que ofrecer ninguna interpretación ni contestar ninguna pregunta sobre su carrera. No lo sabremos, en primer lugar, porque no podemos entrar en su cabeza y después porque la vida de una persona se transforma a lo largo del tiempo, sean actores o no.

#### b) El espectador

A diferencia del apartado anterior, los hombres son mayoría aquí: durante la primera mitad del siglo xx en México los “hombres solos” y los “muchachos de 12 años” eran quienes consumían contenido pornográfico. Así lo expresaba Jorge Cuesta:

Por de bajo de [la revista] *Examen*, en pleno corazón de la ciudad, circula profusamente la más asquerosa pornografía. Muchachos de 12 años, provincianos ingenuos y capitalinos maliciosos se recrean a sus anchas con dibujos y chascarrillos donde se exhibe la más descarada perversión sexual. Estos pasquines se los ofrecen a usted en boleras y peluquerías y se los meten por las narices los papeleros, aun en presencia de las señoras, cada vez que se detienen el tren o el camión. ¿Por qué nunca los ha perseguido la justicia? ¿Tan sólo porque no ha habido quien los denuncie? (citado en Morales, 2005: 17).

No se ha localizado el testimonio de estos u otros muchachos que describan esos “dibujos y chascarrillos”. Afortunadamente, Valente Cervantes explica cómo era una función de cine porno en esos años:

Había un mexicano que hacía películas inmorales, no me acuerdo cómo se llamaba, un hombre gordo él, ya no me acuerdo del nombre... él hacía películas inmorales... llegaba aquí a Puebla, me invitó en una ocasión, y se ocupaba de sorprender a parejas que llegaban a hoteles, y allí estaba él con sus aparatitos silenciosos tomando películas inmorales. Luego las andaba exhibiendo en los cines después de la función, o hacía reuniones en determinados sitios. A mí me tocó ver una función de éstas en un salón en los altos del Salón Venecia, por la Santa Veracruz (en la Ciudad de México). Ahí se exhibían entre amigos y en funciones de paga a lo calladito (citado en De los Reyes, 2001: 48; puntos suspensivos del original).

*Fotografía 2. Salón Venecia, c. 1940*



Fuente: *Miradas a los medios* (Morales, 2010).

Al respecto, deseamos subrayar que las películas referidas por Cervantes fueron grabadas sin que existiera un contrato entre la pareja que protagoniza la actividad sexual y el director o camarógrafo; en este sentido, ¿se puede diferenciar una película donde los actores co-

laboran con el productor de una película o donde son captados clandestinamente?, ¿cuáles son las diferencias entre estos dos casos?, ¿un tipo de película es “mejor” que el otro?<sup>9</sup> Sobre todo, debemos preguntarnos cuál es el propósito del visionado de películas porno. Teóricos del cine como Descamps (1981) consideran que este tipo de imágenes constituyen un fin en sí mismo al dar acceso a prácticas vicarias que de otra forma estarían vedadas: “Este cine, fábrica de sueños, permite vivir lo que la sociedad prohíbe. La pantalla no es más que uso compensatorio, exutorio neurótico, reproducción alienante de la sexualidad frustrada, alienada del espectador” (1981: 211).<sup>10</sup>

*Fotografía 3. Edificio ubicado en la calle Santa Veracruz número 19, Ciudad de México*



Fuente: Fotografía de Manuel Almazán, 4 de marzo de 2019.

Sin embargo, la prensa de la época sugiere que la exhibición de cintas pornográficas constituía el preludio para la actividad sexual; el

<sup>9</sup> En la película *Los negritos* (Cineteca Nacional, Archivo Memoria, H00563) podemos apreciar que las actrices mantienen la mirada fuera campo, tal vez al recibir instrucciones del director; en este caso, el voyerismo de la escena resulta nulificado.

<sup>10</sup> Traducción propia.

diario *El Nacional* en su edición de 1939 señala el descubrimiento de una sala de exhibición cuyo boleto de entrada costaba 3 pesos “dando derecho a una pareja para asistir al cine” (*El Nacional*, 1939: 1). En este sentido existe una continuidad entre cine y realidad.

### c) El cine

Desde su origen el cine ha mantenido una estrecha relación con el cuerpo; bajo una perspectiva histórica-temática podemos apreciar que los inicios de este medio se remontan al registro detallado del movimiento humano; bajo una perspectiva fisiológica descubrimos que el movimiento de estas imágenes sólo es posible gracias a la *persistencia retiniana*; bajo una perspectiva técnico-artística, el cine ha permitido despegar la mirada del espectador al tiempo que es incorporada al lente de la cámara, un ojo sin cuerpo.

En este contexto deseamos recalcar la construcción visual de los cuerpos en el cine porno. Durante la primera mitad del siglo xx este tipo de cintas se caracterizan por presentar una historia vaga o inconclusa con un manejo torpe de la cámara: en ocasiones su emplazamiento manifiesta una herencia teatral y en otras disecciona el cuerpo para ofrecer detalles de las zonas erógenas: pezones, nalgas, vulva, pantorrillas, testículos.

El desmembramiento del cuerpo por medio del marco de la cámara, sobre todo la mirada fija en varias de estas partes constituye un fetiche; las dimensiones del pene, por ejemplo, son un elemento considerado a la hora de seleccionar un actor o construir una escena. El afán por desnudar el cuerpo para revelar todas sus formas alcanza su mayor punto cuando los actores extienden sus miembros para que la cámara pueda hurgar en su interior. Así, lo expresa Fabián Giménez:

El correlato formal de la eyacuación –que funciona como el significado único del porno, su alfa y omega– es el primer plano. Un lenguaje de la proximidad, una obsesión por la visibilidad del sexo que se expresa, a nivel formal, en el plano cerrado y sus sinónimos porno,

el *medical shot* (plano médico), una mirada genital y clínica del sexo, similar a una visita al ginecólogo o al urólogo y el *meat shot* (plano de carne) una mirada fragmentaria y fálica sobre unos cuerpos sin rostro, objetivados y reducidos a la carnalidad de la penetración (vaginal, anal, oral) (2007: 97).

*Fotografía 4. Sin título, autor desconocido, c. 1940*



Fuente: Córdova, 2005: 13.

Para lograr estas tomas, los actores deben adoptar posturas incómodas que permiten a la cámara registrar la acción en primer plano; esto es, sin ningún tipo de obstáculo que se interponga ante la mirada del ulterior espectador. Así lo expresa Mary Rexroth: “cuando estás jodiendo en el cine tienes que estar lo bastante apartado para que la cámara pase y obtener un plano claro y bien iluminado y todo eso” (citado en Gubern, 2005: 19). De lo anterior se desprenden dos conclusiones preliminares; en primer lugar, la actividad sexual no es completamente espontánea y, en segundo lugar, el espectador tiene una visión limitada de lo que sucede en el *set* de grabación.

## Conclusiones

### *Ausencias: miembros fantasma*

Este texto no agota su objeto de estudio; los testimonios aquí ofrecidos, aunque valiosos por la diversidad de experiencias corporales que podemos encontrar en un mismo tipo de cinta, no responden todas nuestras preguntas al respecto, en particular, no queda claro cuál es el efecto de la pornografía sobre el cuerpo de sus espectadores.

Aunque existen estudios que afirman que la pornografía tiene un efecto negativo sobre el público, también es posible encontrar casos que afirman lo contrario; la Commission on Obscenity and Pornography de 1970 concluyó la ausencia de un efecto negativo sobre el comportamiento sexual del público; por su parte, la Attorney General's Commission on Pornography (Commission Meese) concluyó lo contrario (Vörös, 2015: 7).<sup>11</sup>

Por otro lado, los testimonios aquí presentados no constituyen la totalidad del personal involucrado en una película porno; hacen falta las voces de técnicos y distribuidores, a partir de las cuales podríamos rastrear las diferentes fisionomías atribuidas a tal o cual nacionalidad.

Se especula, por ejemplo, que la película *El satario* (¿el sátiro?) fue filmada en Latinoamérica hacia 1907, sin embargo, la cinta posee intertítulos en inglés y las actrices parecen tener rasgos caucá-

<sup>11</sup> Estas dos comisiones forman parte de lo que se ha llamado popularmente las *Porn Wars* en la Unión Americana. En primer lugar, la Commission on Obscenity and Pornography fue establecida a finales de 1967 por el Congreso de dicho país para proveer de información y recomendar a los legisladores posibles cambios en las leyes al respecto. Sin embargo, los resultados publicados no fueron concluyentes: por una parte se sugiere: “that federal, state, and local legislation prohibiting the sale, exhibition, or distribution of sexual materials to consenting adults should be repealed”; por otra parte, reconoce que es necesario restringir el acceso de este tipo de materiales a los niños y adolescentes. En segundo lugar, la Meese Commission fue establecida en 1985 por el congresista Edwin Meese con el propósito de estudiar los mecanismos legales contra las representaciones sexuales. En esta ocasión, los comisionados recomendaron endurecer las leyes contra este tipo de materiales y perseguir a los realizadores de los mismos a través de la Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act (RICO). A partir de entonces, los principales productores de la Costa Oeste enfrentarían la bancarrota debido a las persecuciones en su contra. Véase Brooke (2010) y Niedbala (2016).

sicos; al respecto, Cuarterolo (2015) señala que varios extranjeros vieron una película similar en Argentina, donde la prostitución era aceptada legalmente en aquella época.

Si bien hemos podido identificar diferentes cuerpos y experiencias en torno al cine pornográfico, trasladar dichos hallazgos al ámbito colectivo resulta problemático. Grupos y asociaciones como la Legión Mexicana de la Decencia (Zermeño, 1997) y la Asociación de Padres de Familia (Arteaga, 2002) se han manifestado en contra de la inmoralidad en diferentes medios, sin embargo, considerar estos grupos como un cuerpo social o parte del mismo resulta cuestionable.

La imagen de la sociedad como un cuerpo es antigua y desde entonces ha despertado polémicas entre los científicos sociales; positivistas como Comte y Spencer plantearon la conveniencia de estudiar los diferentes grupos humanos en tanto “tejidos” y “órganos” del *cuerpo social*. Sin embargo, a decir de Evans-Pritchard, las sociedades constituyen sistemas morales, por lo que su estudio debería recaer en el género interpretativo.

## Reflexiones finales

A lo largo de este estudio hemos podido identificar una variedad de cuerpos en torno al cine porno. De hecho, advertimos que la actividad sexual de los actores se ve influida por sus características étnicas, genéricas y fisionómicas; asimismo, pudimos identificar que la participación de las mujeres es mucho más apreciada que la de los hombres, al menos en sus testimonios.

Por su parte, los espectadores son enteramente masculinos: ya sean adultos o jóvenes; esta diferencia genérica entre actores y espectadores nos plantea un hecho fundamental al momento de mirar cine porno: los personajes femeninos son construidos para seducir al espectador varón quien, a su vez, permanece invisible al momento de consumir las imágenes que le ofrece la cámara.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Esta diferencia ya había sido señalada por Mulvey (2009) en *Visual and other Pleasures*, de hecho la autora denomina este fenómeno *male gaze*.

En este mismo sentido encontramos planteamientos que suponen un uso diferenciado de los sentidos: “La mujer goza más con el tocar que con la mirada, y su entrada en una economía escópica dominante significa, de nuevo, una asignación a la pasividad: ella será el bello objeto de la mirada” (Irigaray, 2009); o bien otros en los cuales toda imagen constituye algún tipo de pornografía:

The visual is *essentially* pornographic, which is to say that it has its end in rapt, mindless fascination; thinking about its attributes becomes an adjunct to that, if it is unwilling to betray its object; while the most austere films necessarily draw their energy from the attempt to repress their own excess (rather than from the more thankless effort to discipline the viewer) (Jameson, 1990: 1).

Al respecto, existen proyectos como el de Erika Lust que tratan de reelaborar la estética y ética en torno al cine porno.<sup>13</sup> En general, consideramos necesario superar todo tipo de esencialismo que impida reconocer la complejidad de la pornografía en las sociedades modernas.

## Referencias

- Arteaga, Belinda (2002), *A gritos y sombrerazos. Historia de los debates sobre educación sexual en México, 1906-1946*, Universidad Pedagógica Nacional, México.
- Black, Gregory (1999), *Hollywood censurado*, Cambridge University Press, Madrid.
- Brooke, Gretchen (2010), “Obscenity and Pornography: A Historical Look at the American Library Association, the Commission on Obscenity and Pornography, and the Supreme Court”, diciembre de 2010, University of Northern Iowa, [<https://scholarworks.uni.edu/etd/201/>].

<sup>13</sup> Véase [<https://erikalust.com>] (consultado el 24 de abril de 2024).

- Casas, Armando y Flores, Leticia (2009), “Deseo de piel. Apuntes sobre erotismo y pornografía en el cine”, en Ángel Miquel, *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960* (pp. 119-127), Ediciones Sin Nombre, Cuernavaca.
- Córdova, Carlos (2005), “Vintage Porn”, *Alquimia*, vol. VIII, núm. 23, pp. 7-15.
- Cuarterolo, Andrea (2015), “Fantasías de nitrato. Cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo xx”, *Vivamatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, año I, núm. 1, pp. 96-127.
- De los Reyes, Aurelio (2001), *Valente Cervantes. Primeras andanzas del cinematógrafo en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Descamps, Christian (1981), “Pornographie, narration et représentation”, en D. Chateau, A. Gardies y F. Josrt, *Cinémas de la modernité. Films, théories* (pp. 209-219), Éditions Klincksieck, París.
- Druille, Paola (2002), “Teoría de la pornografía”, *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, vol. IX, núm. 9, pp. 25-39.
- El Nacional* (9 de mayo de 1939), “Un buen golpe dio ayer la policía de esta capital”, *El Nacional*, p. 1.
- Giménez, Fabián (2007), “Pospornografía”, *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 5, pp. 96-105.
- Guadalajara, Luis (2018), *Pornografía. Lo que puede ser y lo que no*, Laberinto Ediciones, México.
- Gubern, Román (2005), *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Anagrama, Barcelona.
- Hoang, Nguyen Tan (2004), “The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star”, en L. Williams, *Porn Studies* (pp. 223-270), Duke University Press, Durham.
- Irigaray, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*, Akal, Madrid.
- Jameson, Fredric (1990), *Signatures of the Visible*, Routledge, Nueva York.
- Le Breton, David (2006), *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Métailié, París.

- Lust, Erika (2008), *Porno para mujeres*, Melusina, Barcelona.
- McNair, Brian (2013), *Porno? Chic! How Pornography Changed the World and Made it a better Place*, Routledge, Abingdon.
- Morales, Miguel Ángel (2005), “‘A’, ‘W’ y Adrián Devars junior”, *Alquimia*, vol. VIII, núm. 23, pp. 17-25.
- Morales, Miguel Ángel (2010), “Cine Venecia”, *Miradas a los medios*, 2 de julio de 2010, [<http://moralex-cine.blogspot.com/2010/07/cine-venecia.html>] (consultado en enero de 2019).
- Mulvey, Laura (2009), *Visual and other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Eastbourne.
- Niedbala, Steven (2016), “The Ontology of the Pornographic Image: The Meese Commission and the Rise of Sexual Media”, *Grey Room*, núm. 64, pp. 104-123.
- Referencias IMDb. *After Porn Ends*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt1291547/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_3\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_after%2520p](https://www.imdb.com/es-es/title/tt1291547/?ref_=nv_sr_srsq_3_tt_8_nm_0_in_0_q_after%2520p)]; *El satario*: [<https://www.imdb.com/es/title/tt0289433/>].
- Rubin, Gayle (1993), “Misguided, Dangerous and Wrong: An Analysis of Anti-Pornography Politics”, en A. Assister y A. Carol (eds.), *Bad Girls and Dirty Pictures: The Challenge to Reclaim Feminism* (pp. 18-40), Pluto Press, Londres.
- Smith, Clarissa (2010), “Pornographication: A Discourse for all Seasons”, *International Journal of Media & Cultural Politics*, vol. VI, núm. 1, pp. 103-108.
- Solís, Juan (2015), “El cuerpo del delito/Los delitos del cuerpo: La colección de cine pornográfico ‘callado’ de la Filmoteca de la UNAM”, Repositorio Athenea Digital, FFYL, enero, [[http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/5021\\_TD45](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD45)] (consultado en mayo de 2020).
- Vörös, Florian (2015), “Le porno à bras-le-corps. Genèse et épistémologie des *porn studies*”, en F. Vörös, *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies* (pp. 5-31), Amsterdam, París.
- Wagoner, Bryce (dir.) (2012), *After Porn Ends*.
- Williams, Linda (1989), *Hardcore. Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*, University of California Press, Berkeley.

- Williams, Linda (2004a), "Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction", en Linda Williams (ed.), *Porn Studies* (pp. 1-23), Duke University Press, Durham.
- Williams, Linda (2004b), "Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation and Interracial Lust", en Linda Williams (ed.), *Porn Studies* (pp. 271-308), Duke University Press, Durham.
- Yehya, Naief (2013), *Pornocultura. El espectro de la violencia sexualizada en los medios*, Tusquets, México.
- Zermeño, Guillermo (1997), "Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960", *Historia y Grafía*, núm. 8, pp. 77-102.

Fecha de recepción: 27/04/24  
Fecha de aceptación: 09/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462277-294

# Carrie, cuerpo sangrado en la institución escolar\*

José Refugio Velasco García\*\*

## Resumen

Se reflexiona en torno al cuerpo como superficie donde se asienta la presencia del otro con la finalidad explícita, o latente, de apropiación y agresión. Se hace referencia al cuerpo de una adolescente llamada Carrie, ese cuerpo transita entre dos instituciones: la familia y la escuela, en ambos espacios se ejerce una violencia brutal sobre esa chica. Una madre fanática y una compañera de escuela son especialmente agresivas con la protagonista. Carrie es una historia llevada a la pantalla por el director Brian de Palma en 1976, existe por lo menos otra versión filmica de esa historia; ambas producciones tienen su origen en la novela de Stephen King que lleva el mismo nombre. Aquí se tomaron como referencias constantes las dos versiones filmadas y la novela. La telequinesis es un poder que nuestra adolescente descubre a temprana edad, mover las cosas se vuelve impulso y recurso para enfrentar la violencia que los otros ejercen, sobre todo cuando es bañada en sangre en la fiesta de fin de cursos. En este texto se articulan la sangre, la menstruación y la telequinesis a procesos inconscientes, insistiendo en los enigmas y conflictos que puede traer la aparición de la menstruación.

*Palabras clave:* cuerpo, Carrie, menstruación, adolescencia, escuela, inconsciente.

\* Este artículo es producto del Proyecto de investigación “Psicoanálisis, subjetividad y procesos educativos”, de la Facultad de Estudios Superiores Iztacala, Universidad Nacional Autónoma de México.

\*\* Profesor de la Licenciatura de Psicología en la Facultad de Estudios Superiores Iztacala, Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: [jorevel@unam.mx] / ORCID: [https://0000-0001-9907-9529].

*Abstract*

This paper reflects on the body as surface where the presence of the other is established with the explicit, or latent, purpose of appropriation and aggression. It refers to the body of a teenager named Carrie, this body moves between two institutions: the family and the school, in both spaces a brutal violence is exerted on this girl. A fanatical mother and a schoolmate are especially aggressive towards the protagonist. Carrie is a story brought to the screen by director Brian de Palma in 1976, there is at least another film version of that story; both productions have their origin in the novel by Stephen King of the same name. Here, constant references were made to the two filmed versions and the novel. Telekinesis is a power that Carrie discovers at an early age, moving things becomes impulse and resource to face the violence that others exert, especially when she is bathed in blood at the end-of-course party. In this text, blood, menstruation, and telekinesis are articulated to unconscious processes, insisting on the enigmas and conflicts that the appearance of menstruation can bring.

*Keywords:* body, Carrie, menstruation, adolescence, unconscious.

**Introducción**

El cine nos convoca cotidianamente, esa “magia ominosa”, como la denomina Alberto Montoya (2019), nos seduce con sus imágenes, su sonido, sus escenas. Queremos ver historias, adentrarnos en ellas, pagamos por ser espectadores de tramas conflictivas, gastamos parte de nuestra existencia observando, escuchando, vibrando con otras vidas lejanas a las nuestras, pero que en alguna zona de nuestra subjetividad conmueven y excitan. Los temas y problemáticas abordados en el cine son de una amplia gama, Francoise Dolto (1990) mostró un panorama de la filmografía mundial producida después de la primera guerra donde “el personaje adolescente” ocupó un lugar central. Llama mucho la atención que en la década de 1960, antes del movimiento estudiantil del 68, Dolto haya registrado menos de

quince películas; como contraste, las “películas posteriores a 1968”, en torno a púberes o adolescentes se incrementan sustancialmente en su registro, sumando cerca de noventa. Un alto porcentaje de esas películas tienen como escenario principal la institución escolar; la sexualidad, la violencia, los conflictos con la autoridad, las drogas ocupan un lugar relevante en esas filmaciones.

Dolto incluye varias películas de habla inglesa, muy conocidas en nuestro país, como son *Naranja mecánica* (1970) y *Vaselina* (1978), dirigidas por Stanley Kubrick y Randal Kleiser, respectivamente, pero no incluye a Brian de Palma cuando dirigió *Carrie*, novela de Stephen King llevada al cine. Amílcar Nochetti (2020) refiriéndose a este autor estadounidense señala que atrajo a directores renombrados como Stanley Kubrick quien dirigió *El resplandor*, a David Cronenberg quien llevó a la pantalla *La zona muerta*, y muchos otros siguieron los pasos de estos directores retomando historias de King. Nochetti está convencido de que la “ficción de terror” promovida por este escritor remueve los “temores sociales”, los económicos y tecnológicos, incluso los miedos políticos. Para Nochetti, tanto el cuento de terror como el cine de este género avanzan hasta “el centro” de la existencia del lector o espectador.

¿Qué miedos o ansiedades sociales y psíquicas explora la película *Carrie*? La cual, en su versión de novela, prácticamente fue sacada de la basura por la esposa de King, pues éste no la consideró valiosa. ¿El temor es a la adolescencia contenida en las escuelas y a su potencial destructivo?, ¿a la feminidad y especialmente a la menstruación?, ¿a una madre trastornada por la religión?, ¿a un Dios despiadado? Stephen King nos da ciertas pistas para abordar estas preguntas; comenta que al escribir *Carrie* le llegaron a la memoria dos adolescentes que conoció cuando cursó su educación secundaria, algo de esas dos chicas está presente en su novela, sobre ellas los otros adolescentes ejercieron mucha violencia; sus cuerpos y su manera de ser fueron invadidos con sobrenombres y otras agresiones. Una de ellas, llamada Sondra, vivía en una “caravana” donde había muchas imágenes religiosas que le generaron temor al joven Stephen un día que fue a visitarla:

La pieza más destacada del salón de la caravana era un crucifijo casi de tamaño natural con los ojos hacia arriba, la boca torcida y la corona de espinas goteando sangre... Pensé que Sondra había pasado su infancia bajo la mirada agónica de aquel dios moribundo, lo cual indudablemente debía tener una parte de responsabilidad en que se hubiera convertido en la niña que conocía yo... —Es Jesucristo, mi Señor y Salvador, dijo la madre de Sondra, siguiendo la dirección de mi mirada. —¿Tú estás salvado Steve? Me apresure a explicarle que estaba todo lo salvado que se pudiera estar (King, 2018: 87-88).

La memoria y la imaginación de Stephen King se pusieron a trabajar para crear a Carrie, al mencionar algo de ese proceso creativo se refiere a estas dos jovencitas y nos señala que, ya adultas, Sondra murió sola de un ataque, pues “era epiléptica”, mientras que Dodie murió tiempo después de haber dado a luz “creo que por segunda vez”. Se disparó en el sótano de su casa: “En la ciudad se atribuyó el suicidio a una depresión posparto... Por mi parte sospeché que tenía algo que ver con las secuelas del instituto” (2018: 91).

En *Carrie* encontramos una madre fanática que quiere imponer la divina imagen de un Dios que sanciona como pecado todo aquello relacionado con la sexualidad, aparecen también las compañeras de escuela que se burlan todo el tiempo de la fragilidad de Carrieta<sup>1</sup> White, las burlas se encaminan rápidamente hacia una crueldad que llega a su límite en la fiesta de fin de cursos, mal-tratando el cuerpo de nuestra protagonista.

Nuestro propósito fue reflexionar en torno al cuerpo como espacio de apropiación de los otros, vislumbrando sus posibilidades de distanciamiento a través de la telequinesis, específicamente nos referimos al cuerpo de una adolescente que empieza a menstruar; así, se establecen relaciones entre menstruación, sangre y telequinesis con procesos inconscientes. La ficción llamada *Carrie* fue creada

<sup>1</sup> A partir de este momento el lector encontrará el uso indistinto de Carrie y Carrieta. Se hizo uso de ambos nombres siguiendo el ejemplo de Stephen King, pues procede del mismo modo en su novela.

primeramente por Stephen King, mas se produjo una versión cinematográfica. El cuerpo de esta adolescente se mueve en dos espacios básicos: la casa y la escuela secundaria de una muy pequeña ciudad de Estados Unidos.

*Carrie* es una historia llevada a la pantalla primeramente por Brian de Palma en 1976, inolvidable director estadounidense por películas como *Cara cortada* y *Los intocables*. Existe por lo menos otra versión fílmica de *Carrie*, adaptada especialmente para la televisión, esta realización se la debemos al británico David Carson en 2002. En la presente exposición se establecieron nexos continuos entre la novela y lo que se puede apreciar en ambas filmaciones. En ningún momento se llegó a ese desagradable lugar común donde se señala que el libro es mejor que las películas, o que éstas se imponen al libro, tampoco se establece una comparación entre las filmaciones. Más bien, hay un apoyo permanente en las tres creaciones con la finalidad de dar una continuidad fundamentada a las ideas expuestas aquí.

### **Carrie: cuerpo adolescente, cuerpo sangrando**

En ambas versiones, el inicio de los conflictos está ligado a la presencia inesperada de la menstruación. Ella irrumpe mientras nuestra adolescente de 17 años se encuentra en la ducha, después de una muy gris actuación en las prácticas deportivas junto a sus compañeras de escuela. “Regla” es la palabra que pone Stephen King en boca de Chris Hargensen, la chica cruel de la película. Las otras jóvenes gritan: “periodo”, eso lleva a Carrie a colocarse en posición fetal hasta que la profesora de deportes acude en su ayuda. Mientras tanto la madre anda difundiendo la palabra de Dios haciendo referencia a la sangre de Jesucristo, o se encuentra en su casa rezando, según la versión fílmica a la que podamos acceder. En ambas hay una pregunta que le lanza nuestra protagonista a su mamá, una vez que llega a su casa después de la traumática escena de la ducha: “¿por qué no me dijiste mamá?” Ésta, en cuanto se entera de que su hija ha empezado a menstruar, le dice que su cuerpo, igual que el de Eva la de la Biblia,

es pecado. Quiere que su hija lo repita, que se convenza de eso, de que el pecado original “fue el acto sexual”. Está persuadida de que la menstruación es una maldición, no escucha nada del dolor físico y emocional que invade a Carrie, ni de la pregunta que le hace. Se concentra en repetir su interpretación de las verdades religiosas y en golpear a su hija con furia si ella no repite esos dogmas.

La sangre aparece en el discurso materno como una maldición en el cuerpo de la mujer, es una penitencia que se adelanta a la realización del acto sexual. Culpa a Carrieta por ser mujer y estar en condiciones de acercarse al placer sexual, cuyas consecuencias pueden ser la procreación de un nuevo ser. Le dice que puede ver dentro de ella, le hace saber que tiene poder sobre su cuerpo, exige rezar, para que no venga el pecado. Quiere que el cuerpo de su hija obedezca, se someta a lo que ella quiere. La encierra. Le exige la oración para purificarse del pecado.

Hay quien, en la escuela, defiende a nuestra protagonista y amenaza a sus alumnas con no permitir que asistan al baile de fin de cursos, quiere que realicen fuertes rutinas de ejercicios para saldar en algo la deuda que contrajeron al burlarse en la ducha de la chica que tuvo por primera vez la menstruación. La alumna Chris Hargensen se revela, invita a las otras a ir en contra de la profesora, se dirige especialmente a Sue, la cual toma distancia de Chris, pues ha empezado a sentir culpa por su forma de actuar en la ducha. Chris, por su parte, planea bañar de sangre a nuestra adolescente el día de la graduación. La sangre nuevamente cobra un papel importante, pero ahora es la de unos puercos que han sido sacrificados para ejecutar el siniestro plan de Chris. La sexualidad se liga claramente a ese plan; una sexualidad sadomasoquista queda ilustrada sobre todo en la dirección de Brian de Palma y apenas insinuada en la otra filmación, pues Chris y su novio mantienen una relación donde fluyen constantemente las agresiones erotizadas, se insultan, se golpean, tienen sexo en un espacio específico descrito a detalle en la novela, muy cerca de un antro donde se escucha música y los parroquianos se embriagan. Es su nidito de amor y odio, ellos como parte del plan degüellan a unos puercos y almacenan sangre suficiente para empapar a la ingenua adolescente.

La insistencia de la sangre en la película exige que se hagan preguntas sobre la menstruación y algunos procesos relacionados con lo inconsciente. Para plantear estas preguntas ha sido útil apoyarse en autores como Sofía Rutenberg y Julian Ferreyra (2019), quienes subrayan la necesidad de preguntarse en el campo psicoanalítico por la manera en que cada mujer “experimenta en su periodo”, hablan de que muchas mujeres muestran claramente esta experiencia, pero hay quienes viven esto e incluso “sintomatizan de forma muda”. En el caso de nuestra protagonista, ella vive la experiencia de tal manera que hay un evidente movimiento constante de objetos internos, representados en el exterior. Esos movimientos de los objetos están muy relacionados con la presencia de la madre, los vínculos entre adolescentes de la escuela, así como la presencia de los adolescentes varones. Todo ocurre dentro de dos instituciones muy relevantes para la estructuración subjetiva: la familia y la escuela.

Estas producciones literarias y cinematográficas llamadas *Carrie* son dignas de calificarse como “sueño ominoso”, donde la condensación y el desplazamiento operan de modos generalmente violentos. La multicitada escena de la ducha es un momento donde llama la atención que todas las adolescentes coloquen, a una y solo una, como la que se trastorna por la llegada abrupta del periodo menstrual; es como si para todas las otras ese acontecimiento fuera natural y careciera de importancia, solamente la “niña boba” sufre por algo de esa índole. Los flujos de sangre y su relación con el cuerpo adolescente, los malestares corporales y anímicos que están asociados a ese flujo son ignorados o se depositan en Carrie, a quien aíslan, excluyen y se burlan de ella.

En un texto publicado en España, contemporáneo a la aparición de la primera versión de nuestra película, se comentaba:

Durante miles de años la mujer menstruante ha sido tabú, y pasaba los días en una choza especial, la aparición de la sangre menstrual era la demostración de que la mujer era un ser enfermizo, y a veces maligno. La menstruación es todavía considerada en España como un tabú, y las mujeres se avergüenzan de su propia menstruación y la ocultan lo más

posible. En general no se utiliza la palabra menstruación sino muchas otras que esconden lo más posible el hecho: “regla”, “mes”, “la visita del tío Perico”, “periodo”, “enferma”, “con el flujo”, “la tía María”, “la cosa”, “la nostalgia”, “el asunto”, “indispuesta”, etc. (De Miguel, 1979: 140-141).

Esa “cosa”, ese “asunto”, en la película está solamente en la protagonista, no interpela a las otras, les produce risa, en la cual pueden estar latiendo historias personales no exploradas en ninguna de las dos versiones fílmicas y sólo un poco desarrolladas en la novela. No existe mínima identificación explícita con ese dolor de la menstruación, no se expresa en la compasión o en la piedad. Solamente la maestra de deportes recuerda qué le sucedió durante la irrupción de su primera menstruación, ese recuerdo lo comparte casi sin darse cuenta con el director de la escuela, el cual no sabe qué hacer ante esa remembranza enunciada ante su presencia. Las adolescentes operan, aparentemente, con naturalidad, inmersas en lo que Rutenberg y Ferreyra indican que pueden caer muchos médicos, al considerar “la menstruación como algo a-histórico y a-social”, atrapados en: “Una lectura biologicista del cuerpo, esto es, un dolor mensual sin historia” (2019: s.p.).

Las adolescentes no se solidarizan con el dolor y la vergüenza de Carrie, parecen esconderse tras ese coro de carcajadas y burlas. La culpa de Sue y su estrategia de reparación proporcionan indicios de que ella experimentó algo doloroso, tal vez enigmático, cuando esa “cosa” llegó a su cuerpo. Tampoco aparecen historias respecto a la relación que el resto de las chicas tienen con sus respectivas madres; no se observa qué tipo de vínculos tienen Sue o Chris en su casa. Cuando mucho, se alcanza a percibir la presencia del padre de Chris en la versión de David Carson y la habilidad del director para enfrentar sus desplantes prepotentes.

Estas omisiones y ocultamientos en ambas películas ayudan a definir claramente las confrontaciones entre los personajes, dándole un excelente ritmo a la trama, pero pueden llevar a que en el espectador surjan dudas en relación a los orígenes de los comportamientos

de los personajes en conflicto. Sobre todo, en las mujeres, las cuales ocupan, evidentemente, un lugar privilegiado en estas películas y en la novela. El conflicto se concentra en Carrie, en la relación de ella con su cuerpo y su madre, también está una especie de venganza de Chris pues, según ella, Carrieta White es la culpable de las sanciones que la llevaron a ser excluida de la fiesta de fin de cursos.

Las otras chicas parecen felices de disfrutar la adolescencia dentro del campus escolar, ¿será que todo ha sido felicidad y naturalidad cuando llegó la menstruación a estas adolescentes? No se puede olvidar aquí que la pubertad y la adolescencia, las adolescencias para ser más precisos son momentos subjetivos en que hay una serie de movimientos relevantes: el cuerpo se transforma, se conmueve, la relación con los padres y la autoridad se altera radicalmente. Son momentos de mucho movimiento, de reactualización y, al mismo tiempo, de resignificación de vínculos e imagos. Esto es ilustrado magistralmente por la telequinesis de Carrie, le permite llevar a cabo sus propósitos, imponiéndose a los intentos de apropiación de la madre, la telequinesis hace posible transitar a otros lugares; sin embargo, el espectador puede imaginar la vida que ha llevado la protagonista al lado de una madre como la que se observa en pantalla. Los objetos que habitan la casa, las secuelas de movimientos violentos anteriores, son testimonio del tipo de relación alienante que ha tenido esa madre con su hija desde épocas muy tempranas, marcadas por la ambivalencia, son también la evidencia de los esfuerzos psíquicos por librarse de ese poder enajenante de la madre.

Una frase que llama mucho la atención es: “si me concentro puedo mover cosas”. Lo interesante es que ese movimiento puede ser guiado, dirigido hacia los que le hacen daño a Carrie. Es una metáfora del sinfín de estremecimientos ocurridos cuando una chica es agredida física y psíquicamente: su cuerpo se agita, se trastorna; igualmente, en las agresoras o los agresores hay alteraciones, se presenta una buena dosis de excitación. Los cuerpos se mueven, las cosas cambian de lugar, la posibilidad de destrucción en la adolescencia es muy grande, ella puede hacerse presente en las instituciones donde se transmite el conocimiento de una generación a otra, espacios

donde se promueve la práctica de los deportes para que los cuerpos adolescentes se mantengan sanos y fuertes. Alguno de esos adolescentes, o incluso niños, pueden convertir la escuela en un escenario trágico. Son muy conocidos los atentados cometidos, generalmente por adolescentes varones, en las comunidades escolares, la escuela secundaria parece ser un territorio para que se haga presente la muerte.

Sigmund Freud (1981b) en sus *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis* (1932-1933) se refiere a los orígenes de los sentimientos ambivalentes de la niña respecto a su madre, insiste en que ellos parecen prevalecer en la edad adulta a pesar del paso de los años y de que la trama edípica se instale en la niña dando paso a la presencia contundente del padre. En las películas que ahora se retoman, la presencia de la sangre agudiza esa ambivalencia e incluso hace que prevalezca el odio entre madre e hija, así como los intentos de asesinato. La menstruación y su sangre representan presagios o consecuencias de hechos violentos, se encuentra en estas películas la escenificación de lo que Freud en 1917 llamó “el tabú de la sangre”, relacionándolo con el “tabú de la virginidad”, en ambos se dan cita temores y prohibiciones arcaicos:

El desfloramiento de las jóvenes provoca por lo general efusión de sangre. Una primera tentativa de explicación puede, pues, basarse en el horror de los primitivos a la sangre considerada por ellos como esencia de la vida. Este tabú de la sangre aparece probado por múltiples preceptos ajenos a la sexualidad. Se enlaza evidentemente a la prohibición de matar y constituye una defensa contra la sed de sangre de los hombres y sus instintos homicidas. Esta interpretación enlaza el tabú de la virginidad al tabú de la menstruación, observado casi sin excepciones. Para el primitivo, el enigmático fenómeno del sangriento flujo mensual se une inevitablemente a representaciones sádicas. Interpreta la menstruación—sobre todo la primera— como la mordedura de un espíritu animal y quizá como signo del comercio sexual (Freud, 1981a: 2446).

Freud agrega que aquí flota la creencia de que ese espíritu es un antepasado de las adolescentes que comienzan a menstruar y que

“durante el periodo” ellas pertenecen a dicho espíritu, por lo que durante esos días existe un “riguroso tabú”. Sin estar del todo convencido de ese horror a la sangre de los “primitivos”, dados los rituales sangrientos en los que se involucran, Freud complementa la anterior interpretación, hablando de la angustia presente en “todo acto primero” de naturaleza sexual: sea el coito, sea la menstruación. Aparecen entonces entrelazados: lo enigmático de la menstruación, las representaciones sádicas y la angustia, ese nudo lo encontramos en el tabú y en los mitos a los que se encadena la menstruación.

María del Rosario Ramírez (2016) nos habla incluso de la existencia de múltiples tabúes y mitos articulados a la menarquia, o primera menstruación, los cuales han tenido consecuencias en cada una de las comunidades donde se han gestado y han mantenido. Por supuesto que el mito del libro del Génesis es uno de los más importantes, ahí la menstruación es uno de los castigos dados a la mujer por su desobediencia; pero también hay otros que son mitos colmados de “connotaciones inquietantes” que tienden a considerar ese acontecimiento como algo peligroso. Uno de los ejemplos que más llaman la atención y que menciona esta autora es la imagen de la “vagina dentada” donde esta parte del cuerpo femenino aparece como “depredadora”; o como herida asociada a la violencia de una boca manchada de sangre. Aunque la autora no se refiere a la angustia que puede evocar estas imágenes presentes en tabúes y mitos, se puede plantear la pregunta en torno a la circulación de esa angustia en las comunidades donde se han mantenido esas creencias.

Aparentemente, en las circunstancias a las que se hacen referencia ahora, la angustia sólo estaría presente en Carrie, sin que las otras chicas sean alteradas. Sin embargo, la crueldad de la antagonista obliga a interrogarse por el lugar de la angustia involucrada en el plan sangriento que se consume durante la fiesta de graduación.

Por otra parte, tenemos a una Carrie que se interroga sobre sus poderes, investiga, según la versión filmica, en los libros de la biblioteca o navegando por la internet. En esas búsquedas se muestran las aporías que tiene el sujeto con el cuerpo, se sabe y no se sabe de él, se quiere saber y se quiere ignorar sobre esa superficie donde las mi-

radas y las palabras de los otros se posan e irrumpen con violencia desde épocas muy tempranas de la existencia. En esas exploraciones la protagonista se encuentra con Tommy, quien le hace la invitación para asistir al baile de graduación, Sue lo ha convencido de que la invite. Al enterarse de la invitación la señora Whyte se trastorna, grita: “Los chicos, sí, los chicos. Después que llega la sangre son como perros”; la madre no quiere que asista al baile. Ante esa violenta negativa, Carrieta muestra su poder, cierra ventanas, mueve muebles, la fuerza del deseo se presentifica en el exterior. El cuerpo reacciona, se mueven cosas de forma violenta, la intimidad se exterioriza violentamente, aparece ese vínculo permanente entre afuera y adentro, entre los movimientos internos y los exteriores.

La madre deduce que su hija está poseída por Satanás, pero nuestra adolescente sabe algo de sus poderes, no es Satanás, es ella, averiguó que algunas personas pueden mover objetos al desear. La madre insiste en que está poseída, igual que el padre que se fue de la casa porque Satán se lo llevó. Carrie dice que su padre se fue con otra mujer, no se lo llevó el diablo. La verdad de Stephen King respecto al padre expuesta en la novela es que murió poco antes de que ella naciera, no conoció a su hija. La madre está convencida de que ambos habían pecado al haber tenido sexo y que la muerte de él había sido el pago justo por su pecado.

Ante esas versiones sobre el padre, se puede pensar que el cuerpo de Carrieta, como todo cuerpo, se inserta en una genealogía articulada a una serie de hechos que pueden haber representado verdaderos acontecimientos para el cuerpo de la protagonista. Varias ocasiones esa genealogía es enunciada en la novela y en las películas, aparece como trozos de un pasado que no logra convertirse en historia accesible para Carrie, fragmentos que la habitan como cosa indecible, como un real cuyos efectos son del orden de lo siniestro, configurando escenas con aliados inconscientes que tienen un lugar preponderante según transcurren la novela y las películas. Uno de esos pedazos amorfos del pasado tiene que ver precisamente con la muerte del padre, la cual se produjo meses antes de que naciera la hija de Margaret: él falleció en febrero de 1963, al caerle una viga en la cabeza

al estar trabajando en una construcción. Margaret da a luz el 21 de septiembre de ese mismo año.

Ya preparada para la fiesta, antes de que pase Tommy, la mamá le invita a quitarse el vestido, quemarlo para después rezar pidiendo perdón. Al recibir la negativa, la madre se convierte en oráculo enunciando parte de la tragedia que está por venir: “se reirán de ti, todos se reirán de ti”. La fuerza sobrenatural de nuestra protagonista la arroja a la cama y le impide levantarse. En la versión dirigida por Brian de Palma, Tommy pasa por ella muy elegante luciendo su cabellera a la Robert Plant de los setenta. Llegan al salón de fiesta, mientras entran la banda de música entona una canción donde se pregunta: ¿cómo pude soportar los años de secundaria?

En ambas versiones, Tommy la trata con ternura tomado muy en serio la petición de Sue, la cuida, baila con ella, la anima a experimentar otras sensaciones lejos de la madre, la invita a escuchar la música, a sentirla, a dejarse llevar en una danza donde sus cuerpos están muy cerca. Ella pregunta porque está ahí con ella, él se olvida de Sue y expone sus razones: la besa, ríen. Están contentos en una noche de graduación, son jóvenes amantes. Como parte del plan de Chris, son nombrados como la pareja de la noche, momentos después de coronarlos cae sobre ellos la sangre de los puercos sacrificados. Tommy cae al suelo porque una cubeta le pegó en la cabeza, Carrie queda de pie bañada en sangre, imagen icónica ligada desde entonces a la película y plasmada en la memoria de muchos que acudieron a la sala de cine una noche de 1976.

El tiempo se alarga y Carrieta permanece inmóvil, de pronto aparecen algunas risas, ellas dan pie a que, de inmediato, se cierren las puertas del lugar y empiece la tragedia, todas las cosas se mueven, las largas lámparas caen al piso, las tuberías se rompen, agua y electricidad arman una combinación que electrocuta cuerpos, los incinera. El poder de la protagonista irrumpe como venganza por la afrenta recién recibida, camina por el lugar, inexplicablemente puede salir ilesa del salón de baile, continúa bañada en sangre, empieza a recorrer las calles de la pequeña ciudad, a su paso incendia gasolineras, rompe cables, Chris y su novio vienen directo hacia ella en su auto e

intentan atropellarla, centímetros antes de tocar el cuerpo de Carrie el coche vuela por los aires, cae al piso y se incendia. Es el fin de la niña malvada y su cómplice. Al llegar a su casa Carrieta se introduce en la bañera, quiere limpiar la sangre, la madre intenta matarla, casi lo logra, pero los poderes de su hija lo impiden. En las películas hay dos finales, cada director le imprime su sello: en una muere la protagonista y retorna de modo siniestro una parte de su cuerpo, haciendo gritar a todos los asistentes a la sala cinematográfica. En la versión de David Carson la amistad entre Sue y Carrie es una posible solución, en el rostro de Sue se reflejan la madre y Chris. A pesar de ese juego imaginario, puede haber una salida no mortífera apoyándose en la amistad.

### A manera de cierre

El cuerpo es una superficie, zona donde se posan las miradas de los otros, espacio de recepción de palabras, de enunciados que lanzan esos otros; palabras y miradas colaboran a la continua resignificación que el sujeto construye de su “propio” cuerpo. Otra vía que pueden tomar las miradas y las palabras en la superficie del cuerpo es convertirse en significados coagulados, petrificados durante años, los cuales aparecen como inalterados, lo que acarrea consecuencias para esa superficie vital, ahí hay un acoso permanente, aunque palabras y miradas tengan periodos de ausencia. No dejan de estar presentes, insisten de modo mortífero, sujetan de modo constante, han atrapado a la persona en estribillos o imágenes que retornan, son cadenas de las que no se puede liberar el cuerpo.

No sólo se trata aquí de un proceso intrapsíquico, existe una trama vincular que se construye, donde actores y actrices en escenarios sociales específicos han jugado diversos papeles protagónicos. Tal como sucede en nuestra película, donde la madre de Carrie hace una alianza con Chris, ellas, desde diferentes ángulos y en situaciones distintas, ejercen violencia sobre el cuerpo de nuestra protagonista, cada una a su manera tiene enormes dificultades para separarse, las obse-

siona el cuerpo menstruante de Carrie, están ocupadas y pre-ocupadas por lo que ese cuerpo sienta, piense, por el deseo sexual que puede desplegarse ahí, en un cuerpo distinto al de ellas. Tenemos así vínculos que hostigan y han participado de modo contundente en el devenir estructural de nuestra protagonista.

Las reiteraciones de ese vínculo evocan en repetidas ocasiones *El asesinato del alma*, texto escrito por Morton Schatzman (1977) donde se despliegan fórmulas para agobiar al cuerpo con supuestos fines educativos superiores. En ambas tramas hay una presencia constante del otro que impide que se produzca la dialéctica presencia-ausencia, hay espacios muy reducidos para el juego con el propio cuerpo, para que él se vincule con otros cuerpos y otros objetos. Un juego del carrite como el descrito por Freud en 1920 es imposible en circunstancias donde hay padres que acosan todo el tiempo con miradas, juicios, con discursos trágicos sobre el futuro cercano, insistiendo en que el cuerpo es virtualmente pecaminoso, peligroso.

Ese tipo de vínculos permiten repensar eso que Ricardo Rodulfo (2006) señala, aludiendo a ciertas interrupciones en la experiencia de la existencia, las cuales parecen necesarias para regresar con más fuerza a enfrentar el mal-estar en la cultura:

No estamos vivos continuamente; experimentar ser vivientes no discurre al modo de una onda sin interrupciones... estoy sin estar, no-presente, discontinuado en cierto plano, lo cual, apresurémonos a decirlo, es perfectamente “normal” y necesario, pues esta alternancia no sólo no excluye un estado básico de “salud mental” sino que lo posibilita (2006: 102-103).

Queda muy claro que cuando este psicoanalista argentino habla de estos “baches en la supuesta continuidad de la existencia” no apunta a estados depresivos, ideaciones suicidas, tampoco a autointoxicaciones corporales. Es más bien el “recurso de sentirse aburrido”, que parece tener una intención cuyas fuerzas de configuración no están del todo claras, pero que tienen cierto efecto reparador, organizador de la vida anímica:

Mediante el recurso a sentirse aburrido en determinadas situaciones, alguien se sustrae silenciosamente de donde parece que está. Ciertas breves modorras cumplen idéntica función, sin entrar en los diversos matices de desfallecimientos depresivos... Algunos silencios en sesión no son ni los de una resistencia, ni los de la elaboración-a-través, ni los de bienestar de una fusión lograda en transferencia; corresponden, en cambio, a una fase de no-existencia de la cual emergerá luego la existencia renovada del paciente... cada cual reencuentra “su” mundo cuando retorna de estos ciclos, breves o no tanto, y, además, eso ayuda a que algo funcione con la ritmación de volver a impulsar (2006: 104-105).

Estos estados representan para Ricardo Rodulfo una verdadera “suerte” sobre todo para los adolescentes porque les permiten soportar la vida, de no existir este tipo de estados sería “imposible” soportar la existencia. Carrie no experimenta estos espacios, está demasiado viva, demasiado excitada, en la prevalencia de ese estado intervienen mujeres que no pueden dejarla en paz. Verdaderas acosadoras psíquicas, la madre ha tenido ahí un lugar privilegiado, anclada a una historia alienante en que cierto tipo de discurso religioso ocupa un lugar relevante. Ese estado permanente de excitación corporal y afectiva apunta a varias consecuencias, las cuales están magistralmente ilustradas en la telequinesia, la cual es un recurso del que se ha apropiado Carrieta White, pero que progresa lentamente hacia la autonomía. Nos encontramos aquí con lo que Freud llamó en el *Proyecto de una psicología para neurólogos* como “perturbación del pensamiento por el afecto”, que lleva con facilidad a una insistencia en ese circuito afectivo, así como a un despliegue de la omnipotencia de las ideas, rasgo con el que relacionamos la telequinesia. Esa característica queda ilustrada en otra película llamada *Matilda*, que nos cuenta la historia de una niña ignorada por sus padres, ella también convive en una institución escolar donde se defiende de la maestra Tronchatoros con la telequinesis. Por cierto, *Matilda* fue una de las incursiones de Dany de Vito en el terreno de la dirección cinematográfica. Tanto *Matilda* como *Carrie* tienen ese don: mover objetos y

ocasionar daño a quienes previamente las han agredido o a quienes se oponen a sus deseos.

Sigmund Freud (1990a y 1990b) en varias ocasiones señaló que el ocultismo y los fenómenos paranormales tienen una relación estrecha con lo inconsciente, después de ver la película *Carrie* le damos la razón. Queda abierta también la necesidad de reflexionar mucho más en torno a ese cuerpo menstruante y al lugar que se le da en el mundo contemporáneo para explorar en qué tipos de creencias estamos atrapados.

## Referencias

- Carson, D. (dir.) (2002), *Carrie* [película].
- De Miguel, J. (1979), *El mito de la inmaculada concepción*, Anagrama, Barcelona.
- De Palma, B. (dir.) (1976), *Carrie* [película].
- Dolto, F. (1990), *La causa de los adolescentes*, Seix Barral, México.
- Freud, S. (1981a [1917]), *El tabú de la virginidad*, en *Obras completas*, t. III (pp. 2445-2453), Biblioteca Nueva, España.
- Freud, S. (1981b [1932-1933]), *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, España.
- Freud, S. (1990a [1921]), *Psicoanálisis y telepatía*, en *Obras completas*, t. XVIII (pp. 165-184), Amorrortu, Argentina.
- Freud, S. (1990b [1922]), *Sueño y telepatía*, en *Obras completas*, t. XVIII (pp. 185-211), Amorrortu, Argentina.
- King, S. (2018), *Mientras escribo*, Penguin Random House/Debolsillo, Barcelona.
- King, S. (2022), *Carrie*, Penguin Random House/Debolsillo, Barcelona.
- Montoya, A. (comp.) (2019), *El analista en el cine*, Círculo Psicoanalítico Mexicano, México.
- Nochetti, A. (2020), “Reedición del ensayo ‘Danza Macabra’ de Stephen King”, *La Vida en un Cine*.

- Ramírez, M. del Rosario (2016), “Del tabú a la sacralidad: la menstruación en la era del sagrado femenino”, *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, año 18, núm. 24, junio-julio, pp. 134-152, Porto Alegre.
- Referencias IMDb. *Carrie* (1976): [[https://www.imdb.com/es/title/tt0074285/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0074285/?ref_=fn_all_ttl_1)]; *Carrie* (2013): [[https://www.imdb.com/es/title/tt1939659/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_2](https://www.imdb.com/es/title/tt1939659/?ref_=fn_all_ttl_2)].
- Rodulfo, R. (2006), “Vida, no vida, muerte: dejando la niñez. Preludio y fuga a tres voces”, en M. C. Rother (comp.), *Adolescencias: trayectorias turbulentas* (pp. 99-116), Paidós, Argentina.
- Rutenberg, S. y Ferreyra, J. (2019), “La menstruación en análisis”, [<https://www.elsigma.com/fenomenos-psicosomaticos/la-menstruacion-en-analisis/13554>].
- Schatzman, M. (1977), *El asesinato del alma*, Siglo XXI Editores, México.

Fecha de recepción: 07/05/24  
Fecha de aceptación: 02/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462295-312

# El plástico y sus metáforas: el cuerpo, lo siniestro y la pulsión de muerte en Cronenberg

Enrique Hernández García Rebollo\*

*Lo siniestro (Das Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.*

Schelling

## Resumen

En el presente artículo se desarrolla una reflexión psicoanalítica sobre un par de obras del cineasta canadiense David Cronenberg. Para ello, se plantea primero una conceptualización teórica que entrelaza el fenómeno del cine en su generalidad, con experiencias propias de la subjetividad entendida desde un marco psicoanalítico (Metz, 1992). Por razones de espacio, la reflexión se centrará sobre todo en dos películas: *Crímenes del futuro* (2022) y *Crash, extraños placeres* (1996). La obra de Cronenberg es muy extensa y en varias de sus películas se pueden ver también otros temas que aquí serán solamente aludidos. En el texto se usan también algunos conceptos psicoanalíticos lacanianos que se consideran productivos a la hora de analizar un fenómeno esencialmente audiovisual, como lo es una película. El objetivo es realizar líneas de análisis en donde se puedan problematizar temas relacionados con el cuerpo y dos conceptos psicoanalíticos clásicos: lo siniestro y la pulsión de muerte. Se invoca desde el

\* Licenciado en Psicología. Profesor asociado en la licenciatura de Psicología. Departamento de Educación y Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [ehernang@correo.xoc.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0006-4318-4139].

título la metáfora del plástico porque, además de ser un motivo temático explícito de uno de los filmes, algunas de sus cualidades semánticas son útiles para el abordaje de los temas que aquí se trabajan teóricamente. También se establece un diálogo con algunas de las problemáticas que plantean teorías y movimientos actuales como el posthumanismo y el transhumanismo.

*Palabras clave:* cine, psicoanálisis, subjetividad, cuerpo, Cronenberg.

### *Abstract*

This paper presents a psychoanalytic reflection on a couple of works by filmmaker David Cronenberg. To do so, it first presents a theoretical conceptualization that intertwines the phenomenon of cinema in its generality with experiences inherent to subjectivity understood from a psychoanalytic framework (Metz, 1992). Due to space constraints, the reflection will mainly focus on two films: *Crimes of the Future* (2022) and *Crash* (1996). Cronenberg's body of work is extensive, and several of his films also explore other themes which will only be briefly mentioned here. The text also utilizes some Lacanian psychoanalytic concepts deemed productive for analyzing an essentially audiovisual phenomenon such as a film. The objective is to generate lines of analysis where topics related to the body and two classic Freudian psychoanalytic concepts, the uncanny and the death drive, can be problematized. The title invokes the metaphor of plastic because, besides being an explicit thematic motif in one of the films, some of its semantic qualities are useful for approaching the theoretical themes, some of its semantic qualities are useful for approaching the theoretical themes addressed here.

*Keywords:* cinema, psychoanalysis, subjectivity, Cronenberg.

## El cine, el sueño y el cuerpo

El sueño, como fenómeno psicodinámico de la función neurofisiológica del dormir, es entendido en el psicoanálisis freudiano como un cumplimiento de deseo. Se propone aquí pensar al cine como una necesidad de cumplimiento de deseo sociocultural que expresa diversas preocupaciones de la humanidad. Así como hay estructuras de personalidad que poseen deseos diferentes, también hay grupos sociales que expresan deseos diversos. El cine, una de las expresiones del arte contemporáneo más populares, es un lenguaje esencialmente visual. En este sentido, el psicoanálisis ofrece un conjunto de conceptos teóricos para poder pensar este fenómeno desde la perspectiva que afirma la existencia del inconsciente, así como los estrechos vínculos de las dinámicas de éste con el mundo de las imágenes. A su vez, para pensar estas problemáticas también sirven aquí algunas ideas desarrolladas por Lacan. La mirada necesita entender las imágenes que ve y el oído los sonidos que escucha, pero al mismo tiempo el cuerpo desea y la mente se ve incitada a realizar un trabajo de elaboración perceptual del mundo circundante. Todo ello en el cine se da mediante estímulos audiovisuales que afectan al cuerpo y a la mente de los espectadores. Estímulos tanto propioceptivos como interoceptivos, que demandan al yo que le dé un sentido a la experiencia fílmica.

Así como hay un trabajo del sueño en Freud (1997a), existe también un trabajo de elaboración de la experiencia fílmica de cada espectador. Así como Calderón de la Barca afirmó que “la vida es sueño”, aquí se propone pensar al cine, en consonancia con algunos planteamientos de Metz (1992), como sueño. Para ello, varias ideas extraídas del discurso teórico psicoanalítico son aplicadas a fenómenos cinematográficos. Valiéndose tanto de Freud como de Lacan, Metz (1992) diseñó un acercamiento interesante para el estudio del cine que aquí será retomado para una primera problematización que permita pensar las relaciones del cine con el cuerpo y con el inconsciente. Las ideas de Metz (1992) en este espacio engarzan de manera orgánica con otros temas acá pertinentes, dado que permiten pensar problemáticas como el cuerpo y la identificación especular, fenómenos que se producen

al apreciar obras cinematográficas en general. Aunado a ello, en estas líneas se aborda la particular forma en que el cineasta David Cronenberg ha trabajado varios temas relacionados con el cuerpo.

En primera instancia, lo que hace Metz (1992) es utilizar un par de ideas fundamentales de Lacan. Mediante una metáfora explicativa, la del estadio del espejo, Lacan logra esclarecer las funciones que la imagen del otro y la imagen de uno mismo producen en procesos inconscientes como la identificación, la agresión, la alienación y la constitución del deseo en la subjetividad (Lacan, 2009). Hay algo casi inmediato de comprensión cognitiva y emocional al ejercitar la mirada. Precisamente es en la intersección del cuerpo sintiente con el de una mente en constitución que el mirar la imagen de uno mismo adquiere consistencia lógica a partir de una serie de sensaciones que se van organizando entre sí. Ver y sentir. Sentir y percibir. Percibir y comenzar a comprender el entorno inmediato son procesos que se van constituyendo en el estadio del espejo. Aunado a ello, el cuerpo propio es tanto un territorio de aprendizaje constante en términos neurofisiológicos como un continente inmenso desde una óptica psicoanalítica. El ver puede y suele ser un acto cargado de placer, igual que otras funciones de carácter bioquímico. En psicoanálisis se parte de la premisa de que en todas estas funciones biológicas existen también procesos de carácter psicodinámico que alimentan de diversas formas las cuestiones fisiológicas que atañen al cuerpo en su dimensión orgánica.

De acuerdo con Metz (1992), se produce una semejanza en términos de experiencia psicológica y corporal entre el durmiente y el espectador de cine, que se puede sintetizar en dos esferas elementales. Por un lado, al ver cine el cuerpo está en un estado de reposo profundo similar al del sueño: el espectador de cine se encuentra sometido a una experiencia corporal de submotricidad. Por otro, en ambas experiencias, la del dormir y la del espectador de cine, emerge también un estado mental de super-percepción psicológica. No sólo es la función mental de la atención en los términos y la conceptualización de las psicologías cognitivas, sino que ello implica también la esfera de las emociones, las sensaciones y las percepciones vistas desde una mirada en donde el inconsciente es también un actor en juego.

Pero semejanza no es equivalencia. En la experiencia fílmica, el estado de relajación corporal no es absoluta, como sí se exige que lo sea en la condición del durmiente. Además, evidentemente, cuando uno ve una película no pierde en su totalidad el estado cognitivo de vigilia. De cualquier forma, cuando una persona está dormida, se puede pensar que ve películas de su propia autoría: los sueños. Una excelente metáfora para “hacerle ver” a un analizando que lo que ve y experimenta en un sueño, por más terrorífico y agresivo que a veces pueda ser el contenido de éste, consiste en mostrarle una obviedad: que dicho sueño es una obra de su autoría; es decir, una buena idea en un nivel técnico en el ejercicio de la clínica es invitarle a pensar que él es el director, guionista, productor y espectador de sus propios sueños. Las personas suelen asombrarse, pero sobre todo deslindarse de sus producciones oníricas, mediante el uso de expresiones como: “qué locura... será mi otro yo quien hizo ese sueño...”; “quien sabe de donde salió todo eso...”; “tal vez en mi otra vida fui Cleopatra...”, etcétera. Con este tipo de expresiones, llevan a cabo dos acciones que podrían parecer contradictorias pero no lo son: niegan por un lado y afirman por el otro, en el mismo acto, una serie de concepciones teóricas y metodológicas del psicoanálisis.

Este tipo de fenómenos son semejantes a lo que Freud (1997c) dice acerca de algunas figuras de la negación. Una negación gramatical bien puede ser una afirmación del inconsciente. No es que todas las negaciones sean afirmaciones, como se suele criticar este tipo de ideas psicoanalíticas que se piensan son universales, sino que algunas otras cualidades fenomenológicas de una negación suelen ser indicios claros de que una negación oral sea una afirmación desde el inconsciente. Dichas cualidades pueden ser el fuerte tono de una voz, una expresión gestual particular, el tipo de contexto en que se hace dicho acto, etcétera; pero, sobre todo, este tipo de cuestiones responden a factores psicodinámicos que atañen a singularidades de cada persona y a la forma en que se mezclan: dónde, cuándo, cómo, por qué. He aquí las singularidades de la clínica, que sirven también para pensar a profundidad un fenómeno sociocultural y estético como lo es el cine.

Un par de ideas de las propuestas de Metz (1992) son centrales para la comprensión del planteamiento de las analogías que desarrolla respecto de la experiencia fílmica y sus relaciones con el cuerpo y con la mente desde una óptica psicoanalítica. Por un lado, pensar las producciones cinematográficas como una instancia semionírica; por el otro, la relación que se establece entre el espectador y la pantalla mediante una especie de identificación especular. Por el lado de la producción cinematográfica, cuando un cineasta concibe una película, evidentemente sus registros de lo imaginario y de lo simbólico, en términos lacanianos, están imbricados en dicho proceso. Desde el lado del espectador, al ver una película están comprometidas también funciones de su experiencia subjetiva ancladas en los registros de lo imaginario y de lo simbólico. El que una obra fílmica guste o no a un público, o específicamente que las reacciones que desencadena en determinadas personas están vinculadas con este tipo de cuestiones psicodinámicas, es ajeno a la mayoría de los críticos de cine.

Planteadas estas coordenadas generales acerca de las relaciones existentes entre un espectador y las formas en que interactúa con una obra fílmica, se considera que uno de los directores contemporáneos más interesantes y controvertidos del cine actual es el canadiense David Cronenberg. Una de sus preocupaciones evidentes es el cuerpo. Violencia, enfermedad, muerte y degeneración, entre otras transformaciones del cuerpo, son presencias constantes en sus obras. También lo es la interpelación a uno de los temas caros al nacimiento y a la existencia misma del psicoanálisis: la sexualidad. De hecho, se le atribuye a Cronenberg la popularización de un término frecuente en algunos estudios estéticos contemporáneos, particularmente enfocados en el cine: la Nueva Carne (Cuéllar, 2002; Fernández, 2019).

Diferenciado de otros géneros colindantes como el *gore* o lo pornográfico, el estilo de Cronenberg se caracteriza por una serie de recursos plásticos que pueden resultar ofensivos para muchas personas. De cualquier forma, sus películas se han posicionado muy bien en los circuitos del llamado cine de autor o bien cine de arte. De acuerdo con Cuéllar (2002), si bien Cronenberg no inventa este concepto como un género, sí se le vincula con él por la ya legendaria última

frase en su película *Videodrome* (1983): “Long live to the New Flesh”. Cuéllar (2002) afirma que a este género se le atribuyen una serie de cualidades estéticas en que pares de categorías acaban resultando plásticamente confusas: masculino/femenino, humano/animal, natural/artificial, vivo/inerte, etcétera. Temas como la pérdida de la identidad (*Spider*, 2002), la transformación de la entidad humana en una monstruosidad (*La mosca*, 1986), o bien la capacidad humana de digerir el plástico (*Crímenes del futuro*, 2022) dan cuenta de una trayectoria interesada en mostrar temas que para muchas personas, en consonancia con el epígrafe de Schelling, no debieran salir a la luz. En este ensayo se vinculan dos conceptos psicoanalíticos clásicos, de origen freudiano, que son lo siniestro y la pulsión de muerte, con algunas de las propuestas estéticas del cine de Cronenberg. En esta reflexión el cuerpo es el territorio de anclaje de otros temas que se irán desarrollando.

Lo siniestro consiste (Freud, 2001b), a grandes rasgos, en un tipo de experiencia singular que ha sido traducida como “lo familiar desconocido”. Esta expresión, conocida para los alemanes, no hace tanto sentido a los hispanohablantes por la imposibilidad que cualquier traducción implica. Más aún cuando existe un desarrollo teórico abstracto detrás, como es el caso en cuestión. Algunos sinónimos de esta palabra en español son: tétrico, espeluznante, aciago, infeliz, trágico... La argumentación que Freud desarrolla está vinculada con otro concepto psicoanalítico denominado “retorno de lo reprimido”. Este último a su vez se relaciona con el fenómeno llamado “compulsión a la repetición”. Finalmente, la compulsión a la repetición está alimentada por la pulsión de muerte. Sirva este rodeo para ejemplificar también las dinámicas en que las pulsiones van de un lado a otro, se potencian o se neutralizan entre sí, o bien simplemente para ilustrar sus mil y una vicisitudes (Freud, 2001a). Sintetizando una serie de ideas y fenómenos que, como los laberínticos caminos de una pulsión, requieren grandes rodeos en donde las dimensiones de lo genético, lo económico, lo tópico y precisamente lo dinámico son puntos de referencia indispensables, se puede afirmar que el cuerpo es un territorio en donde literalmente se incorporan este tipo de fenómenos abstractos. A grandes rasgos, Freud (2001b) entiende lo siniestro como una de las

formas del retorno de lo reprimido. Al abordar problemáticas relacionadas con la dimensión estética, lo siniestro adquiere fisonomías perturbadoras. Tal es el caso del cine de David Cronenberg.

La pulsión de muerte marca un punto de inflexión del pensamiento freudiano respecto de la condición humana. Mucho se ha escrito acerca de la importancia de fenómenos tan destructivos como la Primera Guerra Mundial en la impronta que adquiere este concepto en el pensamiento freudiano. El planteamiento central del libro *Más allá del principio de placer* (Freud, 1997b) es que existen fuerzas tanto destructivas como autodestructivas dentro del ser humano, es decir, que más allá del planteamiento racionalista de que los seres humanos buscan de forma natural el placer y evitan el dolor para buscar la felicidad, existe otro tipo de hechos que apuntan en otras direcciones. Es el caso del masoquismo o de las neurosis de traumas provocados en experiencias como la guerra, por citar un par de ejemplos sencillos. Las formas de manifestación del binomio conformado por el placer y el dolor, placer-dolor, son más intrincadas de lo que se suele pensar sin tomar en cuenta la existencia del inconsciente.

Los cuerpos de la filmografía de David Cronenberg se suelen caracterizar por verse sometidos a procesos de dolor inmensos. En términos lacanianos, esos cuerpos gozan incesantemente gracias a verse bajo el influjo de procesos extraordinariamente peculiares. En ellos, el carácter siniestro es también una constante. En el caso de *Crímenes del futuro* (2022), el protagonista Saul Tenser, a partir de someterse a cirugías en que le tatúan y le extraen órganos, sufre transformaciones dolorosas en las que él es el sujeto activo de la objetivación de su cuerpo, en un contexto futurista en donde la mayoría de las personas ya no pueden sentir dolor. No sólo eso, como buenos personajes que son en términos diegéticos, estos protagonistas, como Tenser en *Crímenes del futuro* (2022) y Vaughan en *Crash, extraños placeres* (1996), asumen una especie de misión especial en este íterin en que el dolor corporal literalmente atraviesa sus existencias. El dolor, la búsqueda de la muerte y el llevar al cuerpo más allá de lo que es humanamente son ejes rectores en estas películas. Cuerpos plásticos que se moldean mediante tecnologías que lo mismo van de prótesis metálicas al me-

tabolismo de un material industrial como el polietileno. Siniestras entidades monstruosas que han alcanzado ya estados transhumanistas hoy deseados por diversos colectivos de personas. Estéticas cuyo tema principal es, de acuerdo con autores como Fernández (2019) y Cuéllar (2002), la Nueva Carne. Metáforas de lo plástico que es el cuerpo cuando los deseos están apuntalados en la flexibilidad de un sistema económico que traga todo a su alrededor. En este escenario, existen tecnologías cada vez más sofisticadas que absorben dentro de sus extraños circuitos fenómenos psicodinámicos como lo siniestro y la pulsión de muerte, generando nuevas formas de animación de la materia que encuentra a su paso.

El mundo contemporáneo no está tan lejano de algunos de los escenarios distópicos planteados en general en algunas obras de ciencia ficción. En el caso de los dos filmes aquí en cuestión, personajes como Vaughan son realidades que, aunque no sean prevalentes en un sentido estadístico, sí que son sugerentes para reflexionar sobre varias problemáticas relacionadas con el cuerpo, el dolor y sus transformaciones. Respecto de la carne, es interesante pensar en que la carne sintética es ya una realidad comercial, que además es probable que crezca significativamente en los próximos años. Este tipo de carne, también llamada carne de laboratorio, se propone como una solución a múltiples problemas actuales. Las soluciones tecnológicas a múltiples problemas de diversa índole son una constante en estos días y todo indica una tendencia más fuerte en el mismo sentido. Si bien es un tanto extraño (¿siniestro?), hoy ya existen personas que comen carne sintética con total normalidad.

### *Crímenes del futuro, metáforas del presente, carnes plásticas*

*La cirugía es el nuevo sexo...*  
David Cronenberg

El plástico y la mente comparten una cualidad sobresaliente: su extraordinaria maleabilidad. El plástico, que en términos industriales

es llamado también polietileno, es uno de los materiales más emblemáticos de la industrialización y de la modernidad. La cantidad de desechos de plástico y su grave impacto ecológico se han hecho tristemente famosos en los últimos lustros. Prácticamente cualquier persona ha visto algún video en donde se pueden ver imágenes apocalípticas hoy normalizadas: islas de toneladas de basura en medio del mar; montañas de plásticos acumulados al lado de carreteras; todo tipo de animales marinos atascados y/o asesinados mediante algún derivado del polietileno. El plástico se ha adaptado a millones de objetos para satisfacer necesidades humanas con una creatividad comercial deslumbrante. Hoy en día, la basura plástica y la forma en que termina en todo tipo de lugares es motivo de preocupación mundial. El plástico es así una metáfora muy útil para pensar problemas de la vida contemporánea relacionados con escenarios distópicos. Desde la esfera de la ficción, uno de los temas de la última película de David Cronenberg, *Crímenes del futuro* (2022), es que algunas personas, seres humanos evolucionados, pueden comer y digerir plástico. En el filme, los cuerpos de estos seres humanos evolucionados han logrado, de acuerdo con uno de los personajes, uno de los postulados más elementales de la perspectiva darwiniana evolucionista: adaptarse al medio ambiente para sobrevivir. En efecto, una de las cualidades del ser humano, como se decía unas líneas arriba, es que poseen una plasticidad tremenda para adaptarse a los cambios de su entorno.

Al inicio de *Crímenes del futuro* (2022), en la presentación introductoria, se puede ver algo así como la piel del cuerpo desde adentro de un vientre materno. Las imágenes no son claras pero, jugando con esta idea, tal vez es lo que un feto podría ver desde adentro del vientre de una madre con algunos de sus órganos... tatuados. Ése es el preámbulo visual de esta película. En la primera escena vemos un barco partido perfectamente a la mitad, hundido en una costa. Es una clara metáfora del naufragio de la especie humana. Conforme la cámara se va alejando del barco y nuestra perspectiva de *voyeurs* cinematográficos se va abriendo, vemos a un niño con el torso desnudo y solamente los pies de su cuerpo en el mar. La cámara se va

acercando al cuerpo de este infante y podemos apreciar claramente las pequeñas lonjas de carne de su cuerpo delgado. Un niño puede representar la esperanza de un nuevo mundo. No obstante, esta idea se diluye de forma siniestra en las siguientes secuencias. La voz de su madre lo llama para que vaya con ella, dentro de una casa. Un poco después vemos a ese mismo niño ya adentro de esa casa comiendo un bote de basura de plástico. Después, vemos al niño dormido sobre una cama y observamos que la mamá lo asesina asfixiándolo con una almohada, en una batalla cuerpo a cuerpo con él. He ahí ya toda una enunciación filosófica de lo que vendrá después: la carne, el cuerpo y la vida en versiones distintas de cómo se le conoce y se le experimenta actualmente. También, la presencia de placeres extraños. En este futuro tal vez no tan lejano, algunos humanos han evolucionado y pueden comer y digerir plástico. Tales son los casos de Brecken, es decir el niño, su padre, cuyo nombre es Lang, y el artista Saul Tenser, que a su vez es el protagonista principal del filme. Al mismo tiempo, en este escenario distópico una de las expresiones artísticas más exclusivas consiste en un tipo de *performance* muy particular: operaciones quirúrgicas públicas, asistidas por una máquina bastante siniestra, en donde se tatúan y se extraen órganos. En las mismas, algo que sobresale en términos visuales es que se pueden ver claramente múltiples rostros de excitación sexual tanto de los asistentes así como de los dos artistas involucrados: Tenser y su pareja Caprice. Una de las líneas del guion es bastante contundente en este sentido: “la cirugía es el nuevo sexo”. En efecto, los extraños placeres de los seres humanos son de una diversidad que algunas veces puede ser siniestra. Si bien la palabra perversión ha sido declarada caduca por su incorrección política, puede ser usada aquí como una metáfora más de las capacidades de destrucción de los seres humanos. Suicidios, auto-mutilaciones corporales y transformaciones del cuerpo que implican dolor son cada vez más comunes hoy en día.<sup>1</sup> A veces lo evi-

<sup>1</sup> Simplemente hay que pensar en dos artistas que ya llevan décadas realizando *performances* artísticos que consisten en la intervención radical de sus propios cuerpos: la francesa Orlan de 76 años de edad, y el australiano Sterlac, de 77 años. Por otro lado, la popularidad de personajes contemporáneos como *the\_black\_alien\_project*, cuyo perfil de Instagram tiene

dente queda encubierto precisamente por estar tan a la vista. Dolor y placer no solamente estetizados, sino plenamente mercantilizados: el arte hoy en día logra vender muy bien una infinidad de conceptos mediante la construcción de discursos publicitarios y de ideologías sofisticadas.

Tenser y Caprice, los artistas principales de esta película, son también pareja sentimental. Él ha sometido su cuerpo a tal cantidad de transformaciones quirúrgicas que una inferencia que se impone en la diégesis del filme es que el nivel de sus dolores corporales debe ser descomunal. De hecho, él es una de las pocas personas que todavía sienten dolor. Al mismo tiempo, es un dolor no sólo perfectamente habitual, sino que es un dolor que es parte importante de su expresión artística. Esto se logra mediante el uso de una estética monstruosa que puede resultar atractiva precisamente por lo siniestro que logra evocar. En un par de escenas se puede ver dos de las máquinas que Tenser tiene que usar para la satisfacción de algunas de sus necesidades fisiológicas más básicas. Para dormir, no solamente se introduce y se acuesta, sino que se conecta de cierto modo con una especie de “cuna-cucaracha” que se mece con un ritmo de insecto aletargado. Para comer, se sienta en una silla que es una especie de esqueleto que también se menea con un ritmo como de máquina averiada. Esta especie de “silla-esqueleto-mommy”, de carácter siniestro también, posee una especie de “brazo-cuchara” con la cual alimenta a este hombre que no parece disfrutar el alimento —que uno como espectador no logra adivinar de qué se trata—. Por otro lado, en una escena en donde él y ella intentan tener relaciones sexuales simplemente no lo logran. En otra escena, Tenser habla de no funcionar muy bien con el “viejo sexo”, al intentar ser seducido por una mujer que está muy excitada con el carácter extraño de las mutaciones internas del cuerpo de él. Ella trabaja en el Registro Nacional de Órganos, cuya función es investigar casos como el de Tenser

---

1.3 M de seguidores, son síntomas interesantes de los límites a los que el cuerpo puede ser llevado mediante la combinación que se produce entre su transformación explícita, la estetización de éste, así como lograr la monetización de ello al incorporarlo en circuitos comerciales mediante las agencias de la publicidad y el *marketing* contemporáneos.

precisamente. También existe una oficina de Nuevos Vicios. En otras escenas, en las calles se puede ver a personas que se cortan sus cuerpos intentando sentir un poco de dolor, cosa que no logran. Lang, el padre de Brecken, es una especie de activista que está obsesionado con los “come-plástico”, y el espectador se enterará después de que el niño de hecho es producto de esas obsesiones. Lang contacta a Tenser porque desea mostrar en público el sistema digestivo del niño mediante una de las intervenciones quirúrgicas que hacen Caprice y Tenser. Lang fábrica también barras de plástico para comer por estas personas evolucionadas, como su hijo Brecken. En la última escena de la película vemos que Tenser se anima a comer una de esas barras de plástico y no sólo lo logra: parece incluso disfrutarlo. Se revela así que él también es uno de esos seres evolucionados: los come-plástico. Si en la primera escena la aparición de lo siniestro encuentra su formulación estética en una figuración distópica de Medea, es decir, una madre asesinando a su hijo por la confrontación con algo monstruoso en él, en la última escena el carácter de lo siniestro se genera mediante la develación de una entidad transhumana naciente. Lo que para una madre de un hijo transhumano es una experiencia catastrófica, culposa y mortífera, al final es una posibilidad de sobrevivencia en un entorno social en ruinas. Ambas son experiencias que pueden resultar familiares y desconocidas al mismo tiempo. *Crímenes del futuro* (2022) pareciera enunciar un horizonte próximo: el naufragio antropológico de una humanidad que no acaba de reconocerse en sus propias creaciones y que no obstante se adapta a múltiples cambios.

### *Extraños placeres, cuerpos plásticos, prótesis metálicas*

El inicio de *Crash, extraños placeres* (1996) está sonorizada con una música que tiene un timbre cristalino muy particular que produce una sensación de tensión y de frialdad al mismo tiempo. Esto, acompañado de la paleta de colores de las letras con fondos azules y metálicos que presentan al elenco y la producción, nos introduce de

llo en un escenario de seductora frialdad. La primera escena consiste en lo siguiente: un hangar, las caras puntiagudas de unos aviones, una serie de figuras metálicas fálicas que sobresalen. De repente se va configurando un escenario en donde aparece una bella mujer en una especie de trance de excitación. Vemos cómo otra persona, con atuendo de hombre, del cual podemos percibir solamente su traje azul y sus zapatos negros, se acerca a ella por detrás y se dispone a tener relaciones con esta mujer, mientras ella acaricia el metal de un chasis. Él la penetra. Ella disfruta. Ella sigue acariciando, plenamente excitada, la superficie metálica del avión. No solamente eso: reposa uno de sus pechos sensualmente en contacto con el metal de la máquina aviadora. Él es un personaje sin rostro, la persona detrás del mismo no aparecerá más en adelante. Literalmente difuminado en los metales de las máquinas de esta escena, ha cumplido su función aquí: satisfacer el extraño deseo de esa mujer.

En la siguiente escena vemos a un hombre, pronto sabremos que es la pareja de la mujer de la primera escena, teniendo relaciones sexuales con otra mujer. Él es James Ballard, que está teniendo sexo con su camarógrafa en un cuarto de un set de grabación, en donde él es el director. Se puede percibir claramente aquí otro metal dorado que porta el cuerpo de él, en un dedo de su mano: su anillo de casado. También de metal es la especie de caja en donde ellos están teniendo sexo. Se conjuga así de inmediato, mediante el uso de una música atonal muy singular, la paleta de colores de las letras de la presentación y estas primeras escenas, fenómenos como la frialdad, lo metálico y las máquinas en sus relaciones con lo que en psicoanálisis se conceptualiza como pulsiones sexuales. La plasticidad de estos cuerpos estará acompañada en este filme por metales diversos y máquinas automovilísticas.

Posteriormente, hay una escena en donde James Ballard estrella su carro de frente con otro, mismo en que viajan la doctora Helena Remington y su esposo, que muere en el instante al salir proyectado y penetrar violentamente el parabrisas y en el auto de Ballard. James y ella sobreviven con daños en sus cuerpos. Ella, al quitarse el cinturón de seguridad para descender del auto, se descubre por

accidente también un seno que capta poderosamente la atención de Ballard mediante un erotismo siniestro. El ambiente sonoro, de una potencia sublime en este filme, armoniza con ese carácter aciago en este tipo de escenas. Ya ambos en el hospital conocerán a un personaje bastante perverso que ejercerá una fuerte seducción sobre ellos, particularmente en Ballard: Vaughan. Hombre de mediana edad, con varias cicatrices en su cara y en su atlético torso, poseedor de una mirada que transmite una clara perturbación mental. Vaughan está obsesionado con un espectáculo muy singular: la recreación de choques de autos. Organiza este tipo de eventos a manera de espectáculos clandestinos, además de tener estas prácticas en general, que compartirá con Ballard y su esposa.

Ya en casa después de estar en el hospital, Ballard ve más y más autos por la ventana de su departamento, ubicado en algún piso muy alto, desde donde se ve una autopista grande, puentes y muchos, muchos autos. Autos que parecen hormigas metálicas que han acelerado su paso en los cruces de una estupenda estructura de hormigón urbana: una súper autopista. James y Catherine tendrán sexo en ese balcón mirando esta fría y monótona vista. En otra escena, tanto James como la doctora Remington buscan sus autos destrozados en una especie de estacionamiento grande, con cierto fetichismo en su actitud. Se suben a uno de los autos accidentados, se ven presas de una excitación desbordada y acaban teniendo sexo desaforado ahí mismo. En uno de los espectáculos que recrea Vaughan, se asiste a una descripción clínica del famoso accidente de James Dean en donde se resalta el nombre del auto: Pequeño bastardo. Vaughan y Ballard establecen una relación cercana, en donde llegan a tener contactos sexuales entre ellos y con la esposa de Ballard. Vaughan vive en un lugar en donde hay una serie de personajes peculiares. Lleva a Ballard a conocer el lugar y le platica algunos proyectos que tiene en mente. Vaughan habla, entre varios temas, de uno que destaca: “psicopatología benevolente”. En el lugar, un par de personas que lucen también perturbadas están viendo videos de choques con “dummies”, excitados, manoseándose entre sí. Uno de dichos personajes es Gabrielle, joven mujer con una estética *cyberpunk* y decadentista:

vestida con un pequeño vestido negro de piel con incrustaciones metálicas, igual que su propio cuerpo, intervenido con prótesis metálicas. Gabrielle es una mujer muy lisiada pero al mismo tiempo muy deseante. Algo llamativo que se aprecia en su cuerpo es una larga y profunda cicatriz en una de sus esbeltas piernas. En esa misma escena en el hogar de Vaughan, él los provee de marihuana y tabaco mientras da una cátedra de cuestiones relacionadas con la tecnología, el cuerpo, el dolor, las prótesis y su hipótesis de la psicopatología benevolente. Una idea central aquí salta por las colindancias con algunas de las hipótesis freudianas respecto de la pulsión de muerte: experiencias de dolor agudo suelen ser vivenciadas como extraordinariamente placenteras y tienden a lo que Freud teorizó como compulsión a la repetición. Vaughan está obsesionado con los accidentes automovilísticos: los fotografía, los estudia, los recrea y se excita intensamente con ello. Desea eso. En algunas escenas de la película se muestra el deseo de llegar al orgasmo en situaciones extremas y peligrosas, como por ejemplo el ir teniendo sexo en un auto a toda velocidad en la parte trasera, estimulados con drogas, música, etcétera. También hay escenas en donde claramente se vinculan las máquinas con el cuerpo humano y la búsqueda de placer sexual.

Más que deseos maquínicos, en varias escenas de la filmografía de Cronenberg en general parece latir la aspiración de uno de los postulados más básicos de algunas ramas del transhumanismo contemporáneo: la fusión hombre-máquina. Mediante la conjunción de una serie de imágenes de una estética muy propia, Cronenberg logra transmitir sentimientos ominosos mediante figuras estéticas estilo *cyberpunk* con trasfondos decadentistas. Hay una escena de una máquina lava-autos muy bien lograda, en donde la cámara se detiene meticulosamente en imágenes que provocan en la mente ideas que llevan a la asociación de funciones corporales con la realización de los logros que diversas máquinas pueden realizar. En el auto, Ballard maneja mientras en el asiento trasero su esposa y Vaughan tendrán sexo al introducirse en una máquina lava-autos. La entrada del auto en lo que se puede figurar como los plásticos labios de la máquina, una forma de vagina maquinal que recibe al auto que la penetra len-

tamente, armoniza de forma idónea con la excitación de Vaughan con la mujer de Ballard adentro de ese auto. Expulsiones de efluvios diversos; limpieza de una máquina por otra máquina; funcionamiento orgánico y automatizado de piezas de fierro y de plástico; dos máquinas que parecen tener una especie de cópula astringente, en donde las funciones de la limpieza muestran aparatos que parecieran sufrir procesos de tumefacción y contracción para alistarse al encuentro entre ellas mismas y cumplir su función. Similar que los cuerpos de carne y hueso, aquí las máquinas hechas de metal y plástico se alistan, se erectan, se “tumefactan” y funcionan al compás de movimientos rítmicos: se puede ver fluidos de jabón y agua que se asemejan a los procesos eyaculatorios de los organismos humanos que uno puede imaginar. Tensión, distensión, funcionamiento y optimización industrial que, mediante movimientos rítmicos sugerentes, traen a la mente imágenes que se asemejan a los de los procesos fisiológicos que caracterizan al cuerpo del ser humano. Una vez más: fusión del ser humano con la máquina. Particularmente, fusión sexual de estas entidades.

Retomando algunos de los elementos de *Crash*, la estética decadentista pareciera sugerir la obsolescencia del organismo humano, lo caduco, frágil y débil del mismo frente a objetos tecnológicos. La máquina, el sexo, la intensidad que desborda su conjunción, la sorpresa que extraña pero seduce a algunas personas e intimida, e inclusive ofende a otras: hay ahí distintos tipos de energías retroalimentándose constantemente, que son plásticas, dúctiles y moldeables como el cuerpo humano. El carácter incómodo de una obra como la de Cronenberg radica en que interpela a dimensiones profundas de ansiedades contemporáneas. De forma semejante a lo que pasa con conceptos psicoanalíticos como lo siniestro y la pulsión de muerte precisamente, son fenómenos que la mayoría de personas simplemente expulsan de su campo de conciencia y de su reflexión. Hay que decir que esta película fue extraordinariamente controversial, reprimida y denegada al principio en varios lugares. En general, la obra de Cronenberg ha tenido este tipo de recepción alrededor del mundo. De cualquier forma, como el carácter siniestro en una

conceptualización psicoanalítica, retorna y emerge mediante nuevas figuraciones plásticas cinematográficas.

### **Más allá del cuerpo: las siniestras mortíferas fantasías de una tecnología sin límites**

Actualmente, se considera que algunas obras artísticas relacionadas con la ciencia ficción son una herramienta potente para pensar problemas que atañen a las ciencias sociales y las humanidades en el contexto de la posmodernidad (Peregrina, 2015). Como se mencionó, la obra de Cronenberg está categorizada como perteneciente al género denominado la Nueva Carne. Aquí se tira de ese hilo un poco más, al considerar que esta última categoría es colindante con la ciencia ficción. En uno de los trabajos más destacados sobre la obra de Cronenberg, *Políticas de la nueva carne*, Fernández (2019) segmenta la obra de este cineasta en dos etapas. Al primer momento de la filmografía de Cronenberg, Fernández la denomina la etapa teratológica, que está más definida por algunos elementos que caracterizan a la ciencia ficción, como lo es una serie de escenarios en donde las tecnologías cobran vida y eliminan cualidades consideradas esenciales de los seres humanos. Otras características de esta primera etapa son la monstruosidad, las mutaciones físicas, los contagios virales, algunas enfermedades increíbles y varios tipos de fusiones humano-monstruo (*La mosca*, 1986; *Videodrome*, 1983). Éstos son algunos elementos constantes en esas obras. La estética predominante de estos cuerpos consiste en la aparición de figuras de una monstruosidad viscosa, entidades que lucen como de plastilina que parecieran recién salidas de húmedas vesículas en donde se han fermentado horrores de todo tipo alimentados por ansiedades humanas hoy comunes. La segunda etapa, llamada perversa de acuerdo con Fernández (2019), se caracteriza por generar escenarios distópicos más realistas en el sentido de que la humanidad pareciera acercarse a ellos cada vez más. La tecnología es un agente constantemente interpelado en los filmes de Cronenberg. En *Crímenes del futuro* (2022) hay una interlocución con el transhu-

manismo, que es un movimiento que en los últimos años ha tomado mucha fuerza en varias esferas de la sociedad. En este último sentido, en varios circuitos académicos ya se ha hablado acerca de temas como lo *cyborg* (Haraway, 2001), el posthumanismo (Braidotti, 2015), el transhumanismo (Diéguez, 2017) y otras nomenclaturas colindantes. Un punto para enfatizar aquí es que las diferencias en todos estos campos están unidas por un eje rector: las múltiples posibilidades de transformación del cuerpo humano. Se considera aquí que tanto el carácter siniestro de la estética de estas películas, así como la forma en que se manifiestan diversas figuras de la pulsión de muerte en ellas, son dos de las cualidades que singularizan a la obra de Cronenberg. Desde este panorama, no incluido de forma frontal en ninguna de las lecturas aludidas, se considera que los conceptos freudianos de lo siniestro y la pulsión de muerte son de gran ayuda para poder pensar en varios de los temas que Cronenberg despierta.

Cuando Freud introduce el polémico concepto de pulsión de muerte vincula intrínsecamente dos sensaciones normalmente contrapuestas: placer y dolor. Uno de los ejemplos más ilustrativos de esto es el orgasmo: un pico de placer que puede llegar a ser experimentado como una experiencia dolorosa si no cesa la estimulación que lo provocó. Las múltiples formas en que los organismos humanos experimentan placer y dolor abarcan una gama que no es reductible ni a escalas de medición exactas ni a sistemas de medición infalibles, por las diversas particularidades que este tipo de fenómenos implican. Es tal la singularidad y la diversidad en que las entidades humanas logran la obtención de placer, así como las historias detrás de la conformación de subjetividades diferentes, que hoy en día ya no sólo se vive con fervor la eclosión de una multiplicidad de nomenclaturas que pretenden sepultar la dicotomía hombre-mujer, sino que el mundo parece dirigirse a la destrucción de la noción misma de lo que es una entidad humana.

Si Nietzsche (1997) habló de la muerte de Dios y las implicaciones de ello en la historia de la humanidad sobre todo en *Así habló Zaratustra* por los años 1883-1885, y Foucault (2011) sugirió claramente la muerte del hombre en *Las palabras y las cosas* en 1966, algu-

nos sectores hegemónicos del mundo actual están obsesionados con una variedad de proyectos que apuntan en direcciones semejantes. Por supuesto que con objetivos distintos, pero hoy en día se impulsa con gran potencia esta idea de llevar al ser humano un paso más allá en su propia evolución. De acuerdo con varias ramas del transhumanismo y el posthumanismo contemporáneo, el ser humano sería una especie de accidente más dentro de la evolución. Más allá de los claros intereses comerciales de empresas y personajes que impulsan este tipo de ideas, y de las hondas divergencias en cuanto a los planteamientos filosóficos que actualmente existen, una evidencia es que hay grandes inversiones de dinero que están implantando las bases para la eclosión de un mundo transhumanista. Las transformaciones del cuerpo, ya sea mediante intervenciones quirúrgicas varias, la implantación de chips digitales, como Neuralink, o bien mediante la administración de biofármacos y otras sustancias químicas en lo que se conoce como procesos de “Biomejora”, son ya una realidad.

En *Crash*, la noción de accidente es relevante en el sentido que marca, literalmente, las vidas y los cuerpos de cada uno de los personajes. Singularidad en sí mismo, el concepto de accidente está habitado por la diferencia que supuestamente lo encarna. Algunas de las lecturas contemporáneas acerca tanto de la obra de Cronenberg como de varios de los postulados posthumanistas y transhumanistas apologan el discurso de lo novedoso y de lo disruptivo sin tomar en cuenta las ansiedades de carácter inconsciente que pueden habitar lo mismo en propuestas estéticas que en proyectos políticos. Si en la empresa de la ilustración primero y de la modernidad después el accidente era un fenómeno a evitar, en una etapa más contemporánea, como la posmodernidad, el accidente puede ser incluso un evento bienvenido por su carácter disruptivo. En cuanto a creaciones estéticas, un concepto como el accidente puede servir como un tema atractivo por su plasticidad semántica, además de servir para la realización de una crítica conceptual a la misma modernidad. Tal es el caso tanto del cine de Cronenberg como de la literatura de James G. Ballard, el autor del libro homónimo en que está basada esta película. En palabras de Vaughan, pero ahora en la novela del escritor

Ballard: “Vaughan llegaba a imaginar un mundo víctima de una catástrofe automovilística simultánea, donde millones de vehículos se estrellaban fundiéndose en una cópula definitiva, coronada por una eyaculación de esperma y líquido refrigerante” (Ballard, 2008: 11).

Desde un enfoque positivista, en donde la razón es el actor principal, un accidente siempre hace alusión a algún tipo de eventualidad, algo que se sale de los cauces de lo normal. Con la introducción del concepto de lo inconsciente, el psicoanálisis complejiza este tipo de fenómenos hasta vincularlos con otra singularidad: la historia de vida de las personas y la singularidad en la que se conforman sus personalidades. El cine, si bien puede servir como herramienta de análisis como en este ensayo en particular, también sirve para olvidarse de los problemas de la vida cotidiana en lo general. Para el personaje Vaughan, el accidente es la norma. Regido por procesos tanatológicos que buscan la conjunción de la muerte con el orgasmo, la pulsión de muerte se manifiesta aquí mediante una claridad cuya transparencia puede resultar insoportable para varios espectadores. La contigüidad de las entidades cuerpo humano-automóvil es una constante en varias de las escenas de choques, pero sobre todo en la que se produce finalmente la muerte de Vaughan. Vaughan maneja excitado detrás del auto de Catherine, lo golpetea acelerando cada vez más y de repente se sale de la autopista en un segundo nivel, cayendo en un camión en donde muere en una explosión. Se puede ver fuego ahí, en el techo del camión donde se estrella, como una metáfora de la culminación orgásmica y mortífera en que Vaughan termina su vida. En términos lacanianos, las figuras plásticas de la contigüidad responden a una forma de anclaje del deseo en una dimensión metonímica, más que metafórica. Las cadenas de los objetos metálicos que se entrelazan en *Crash, extraños placeres* (1996) encuentran en un objeto industrial sin vida pero con movimiento un protagonista especial: el automóvil. No es que las máquinas adquieran vida, sino que ya la tienen en cierto sentido: el automóvil es un pesado objeto metálico que posee movimiento.

Una de las motivaciones profundas de la actitud fetichista ante la máquina es que se está ante un objeto que, aunque no tenga vida, sí tiene animación. La facilitación en la obtención de placer que las

máquinas brindan es algo que se puede ver más claramente en lo fácil que es que los niños se hagan adictos a las tecnologías digitales, en donde el carácter de lo animado digital es cada vez más equiparado con lo viviente biológico (Turkle, 2012). En el caso de Vaughan y Tenser, sería interesante saber siquiera un poco de sus historias para poder pensar con más profundidad el porqué de sus filias y de sus obsesiones. Las lecturas del tipo la Nueva Carne son interesantes desde la perspectiva que subraya algunos de los significados socioculturales contemporáneos predominantes, pero algunas veces parecen ser también una apología de eso que se ve en las películas: muerte, desastre y una psicopatología que no es nada benevolente. El discurso contemporáneo que consiste en la idea de “llevar más allá” el mundo y la vida en general tiene mucho éxito lo mismo en el *marketing* que en otras esferas de la vida cotidiana. Muchas de las prácticas que hoy se plantean como libertarias de hecho tienen un carácter compulsivo e irrefrenable. El caso del *black\_alien\_project* es muy sugerente porque ilustra la gran potencia de atracción que ejercen este tipo de fenómenos en las audiencias interconectadas a las redes sociales digitales (Boyd, 2014). Particularmente notable en la adicción a las tecnologías digitales, en donde la red social Tik Tok es un ejemplo paradigmático, este tipo de fenómenos se está produciendo hoy en varias esferas. En *Crash, extraños placeres* (1996) es evidente que Vaughan está regido por una compulsión a la repetición que sólo encuentra leves diferencias hasta el encuentro con la muerte. De cierta forma, es también una especie de iniciador espiritual, que ha encantado a Ballard y a su esposa Catherine, quienes también se verán sometidos a los influjos de la compulsión a la repetición que, incesante, busca su expresión última: la muerte. Freud habla en *Más allá del principio de placer* del principio de Nirvana: el deseo de la materia orgánica de retornar a la inmovilidad y al descanso absoluto. La última escena de esta emblemática película es extrañamente entrañable. Después de que Ballard le hace a Catherine lo mismo que les hizo Vaughan a ellos, es decir, chocar su carro por detrás varias veces antes de descarrilarse, él se acerca a ella y, al verla aún viva, se dispone a penetrarla ahí mismo. Le dice al oído: “Tal vez la próxima vez”.

Otro de los temas que Freud aborda en el libro recién citado es un juego, el ya famoso “fort-da”. Sus reflexiones lo llevan a pesquisar el carácter repetitivo de los juegos de los niños en lo general para poder visualizar una idea que, si bien es bastante evidente para cualquier persona medianamente atenta, es de un interés supremo a la hora de engazarla como parte de una serie de fenómenos más complejos desde una óptica psicodinámica. Dicha idea consiste en la postulación de una hipótesis: en el juego el niño realiza de forma activa aquello de lo que fue objeto pasivo en el pasado. Ballard le hace a Catherine lo que Vaughan les hizo antes a ellos dos. La circularidad estética de la diégesis del filme en cuestión retroalimenta la experiencia de lo inacabado, de la “no conclusión”, que es una de las técnicas cinematográficas para lograr precisamente un buen cierre, es decir, un buen final. De hecho, otros autores han señalado que fenómenos tales como la compulsión a la repetición en psicoanálisis pueden ser conceptualizados desde otras vertientes. El efecto Zeigarnik consiste en una experiencia que no se cierra, que no concluye, experiencia que lleva a que la persona o el organismo insista y repita las acciones en aras de concluir y/o solucionar de forma reiterativa. En otros animales no humanos, se sabe que mucho de la ejercitación repetitiva del juego está en función de su aprendizaje en un sentido etológico.

Para autores como Cronenberg y Ballard, tal vez la humanidad pueda ser pensada como un accidente. En este sentido, el cuerpo accidentado de Gabrielle en *Crash* es poseedor de una hermosura extraña y sublime. En ella se asiste al nacimiento de una especie de *protocyborg* cuyos deseos brillan como el metal que habita su cuerpo y su atuendo. Es uno de los personajes con más vigor sexual en este filme. Respecto de *Crímenes del futuro*, algo sugerente es que se imagina ahí un futuro que ya no pareciera tan lejano en cierto sentido, aspecto que, de acuerdo con Fernández (2019), es producto de la evolución y la madurez estética de Cronenberg. Si en la primera etapa teratológica los efectos digitales de seres húmedos y viscosos son más presentes, asimilados a una estética que colinda con el cine *gore*, en donde el carácter espectacular y monstruoso es una seña in-

soslayable, en la segunda fase de su obra la estética es más “realista”. En este último sentido, es precisamente más ominosa: un tipo de realismo familiar-desconocido para nuestro mundo actual. Por ello mismo, su cinematografía es más perturbadora para la mayoría de la población. En las dos películas aquí en cuestión, es interesante que varias de las locaciones se asemejan a entornos urbanos contemporáneos. Algunas de las paredes de la arquitectura de *Crímenes del futuro* están plagadas de grafitis y otras aparecen totalmente arañadas por el paso del tiempo, sin ningún tipo de mantenimiento, mucho menos retocadas por algún tipo de restauración. Es realmente interesante que la paleta de colores en sepia y el tipo de iluminación del filme se asemejan en demasía a los últimos tonos cromáticos de varios dispositivos de pantallas digitales, como lo es la tecnología True Tone. Mediante este tipo de tecnologías, se pretende dar una sensación más realista dependiendo de sensores que supuestamente captan lo que se denomina la “temperatura” del tipo de iluminación circundante. Es lo que en términos populares se conoce como iluminación cálida o fría. Pues bien, en *Crímenes del futuro* se logra mediante el uso de la luz lo que en *Crash* se hace mediante el ambiente sonoro: una gélida frialdad de las atmósferas urbanas. Otro punto interesante, nada fortuito, es que *Crímenes del futuro* fue filmada en su mayor parte en Atenas, Grecia. Considerada cuna de la civilización occidental, regresando a la primera escena en donde se aprecia un barco naufragado en una costa, partido perfectamente a la mitad, es una imagen del colapso de la cultura humana en su cuna misma. Metonímicamente, en esa misma escena, la secuencia introduce poco a poco en ese mismo cuadro a Brecken, el niño que será asesinado unos instantes después por su propia madre. La clara alusión a Medea es inevitable. Por el lado de Lang, el padre-creador de Brecken, aparece también como sombra la figura del doctor Frankenstein. La Grecia clásica, el romanticismo inglés y fenómenos relacionados con un transhumanismo contemporáneo se dan la mano de manera orgánica así en una obra que, sin recurrir a efectos especiales espectaculares, imagina escenarios siniestros que interpelan profundamente a ansiedades contemporáneas con una medida plástica admirable.

En uno de los fotogramas de la película vemos a Caprice con un vestido rojo, sobrio, elegante y también sensual. A su lado, está recostado Tenser, con su atuendo como de monje capuchino, sólo que en negro. La imagen, de una sobriedad sombría que es incluso elegante, transmite la idea de la sangre al lado de la muerte. Caprice, sustantivo que en inglés significa “capricho”, es la encargada de realizar las extirpaciones de los órganos de Tenser. Tal vez se pueda pensar que los caprichos de gran parte de los seres humanos actuales respecto de las formas de experimentar con sus cuerpos, al no tener límites, están sentando los pilares de una civilización en la que escenarios distópicos como los planteados por Cronenberg sean asequibles. La implantación de estéticas como la Nueva Carne, en sus intersecciones con problemas tanto filosóficos como fisiológicos que aquejan al ser humano actualmente, permite pensar detenidamente el tema del cuerpo desde diferentes aristas. No solamente sus limitaciones, sino sus usos, sus posibilidades y las transformaciones que ya algunas personas están haciendo en sus propios cuerpos. La presencia del dolor, lo mismo en una artista como Orlan que en un “influencer” como *the\_black\_alien\_project* parece estar supeditada a propuestas estéticas que transformen el cuerpo de una manera radical. El arte de Cronenberg toca en el espectador fibras más sutiles. Experimentar una película implica establecer un pacto de ficción que, mediante el establecimiento de un distanciamiento que así se instala, permite la eclosión de una de las figuras de la concentración del pensamiento: el análisis. El arte en general permite romper con el principio de realidad, que si bien es necesario, suele ser también una fuente de frustración ineludible. Como el niño, el artista despliega una serie de recursos propios, que solamente pueden atañer a su propia vida, a la singularidad que es, mediante actos de creatividad que, cuando son exitosos o simplemente cumplen su función, pueden cambiar a la persona que aprecia sus creaciones artísticas. La singularidad de toda experiencia estética, lo mismo que las diferentes teorías de la personalidad existentes, son irreductibles al carácter formulaico y al esquema rígido. Los caminos de las pulsiones son intrincados y sus trazos responden a una multiplicidad de singularidades accidentales,

como el hecho de ser hombre o mujer en una dimensión biológica. Dicho hecho es fácilmente subvertido hoy mediante actos culturales performativos que traen consigo nuevos mundos de experiencias subjetivas que enfatizan la elección sexual desde una esfera solamente consciente. En psicoanálisis en particular, una persona es sobre todo una entidad que posee una singularidad irreductible a la generalización. En los filmes de Cronenberg, las personas quedan subsumidas en las historias de personajes en donde el dolor del cuerpo, de tan habitual, se vuelve una especie de personaje central. La cualidad siniestra de la obra de Cronenberg emerge así como una de las muestras más atractivas de la cinematografía contemporánea en el sentido de que toca problemas y ansiedades que son difíciles de pensar mediante otras figuraciones plásticas. El cuerpo y su tremenda plasticidad, moldeada por una cadena de objetos más metonímica que metafórica, y en este sentido más desplegada en el registro de lo imaginario que de lo simbólico, ancla sus deseos en territorios distópicos que parecieran anunciar la única certeza de todo ser orgánico: la muerte.

Lo siniestro de una figuración estética permite el acercamiento de contenidos cognitivos que tal vez de otra forma no serían asequibles. En este sentido, una obra como la de Cronenberg es valiosa porque posibilita pensar fenómenos que, por su naturaleza, suelen ser rechazados rápidamente por la conciencia. Es inclusive didáctica en un contexto académico universitario, para ser usada como material complementario al lado de la lectura de algunas obras psicoanalíticas clásicas. El carácter siniestro de las películas que aquí se abordaron se plasma en los cuerpos de los protagonistas mediante experiencias de dolor que son vividas como actos de placer. Si las obsesiones de “psicopatología benevolente” de Vaughan resuenan en las personalidades de James y Catherine es porque ellos también saben de esos extraños placeres. La encrucijada que representa un accidente funge como una excelente metáfora que permite entretejer la historia de un par de personajes cuyos inconscientes engarzan bastante bien. Los escenarios urbanos de *Crash* no requieren el uso de efectos especiales para transmitir un efecto de extraña familiaridad en los espectadores. Las perversiones de Vaughan son otras versiones de las perversiones

realmente existentes en las grandes ciudades. Es interesante que en momentos en que la civilización occidental ha declarado caduca una nomenclatura como “perversión”, dado que la plasticidad del cuerpo y la flexibilidad de la mente se prestan a distintas configuraciones hoy aceptadas, emerjan fenómenos como *the\_black\_alien\_project*, en donde el dolor real del cuerpo, mediante su estetización publicitaria e ideologización mercadotécnica, no solamente sea aceptada, sino deseable. Freud no lo dijo así, pero la pulsión de muerte puede ser pensada como una especie de impulso que impulsa a la civilización a nuevas figuraciones tanto estéticas como ideológicas con una fuerza que se muestra imparables. Sí sugiere que la pulsión de muerte, dado su “pureza” orgánica, es una fuerza infranqueable.

El binomio conformado por la pulsión de muerte y lo siniestro encuentran en estas películas modos de resonancia estética idóneas. La lógica de la compulsión a la repetición se encuentra presente sobre todo en *Crash*: Vaughan busca, insiste y persiste en el encuentro con la muerte. James y Catherine entran en esa misma dinámica, muestra de lo cual es el extraordinario cierre de esa historia: la escena final. En *Crímenes del futuro* el dolor es una presencia constante, mostrada de una forma polarizada entre los que ya no pueden sentir dolor y los que llevan el dolor a extremos impensables. Mediante la estetización del dolor éste se hace impensable. Uno de los efectos del arte sobre sus espectadores es poder apreciar el fenómeno que aborda desde otras ópticas, no necesariamente analíticas. Un objeto o experiencia estética, como la raíz griega del adjetivo indica, pretende impactar en el orden de la sensación. Tenser lleva su cuerpo a niveles de dolor impensables, pero al hacer de ello un acto estético, logra seducir a sus espectadores. Cronenberg, a su vez, logra afectarnos mediante sus creaciones filmográficas perturbadoras. Las formas de reacción ante una obra así son diversas: desde el rechazo total hasta la admiración fanática. Aquí sirven para pensar, y no sólo sentir, una serie de fenómenos relacionados con lo siniestro y la pulsión de muerte, en sus intersecciones con el cine y con el cuerpo. Finalmente, en *Crímenes del futuro* la sensación de distopía se produce una vez más a partir de la extraña familiaridad con la que la humanidad acepta los

múltiples cambios que las condiciones socioeconómicas trae consigo. Comienza a fortalecerse una actitud fetichista hacia las diversas posibilidades que el mercado de la tecnología genera. Las máquinas con las que Tenser está familiarizado, poseedoras de una estética siniestra, resuenan en otras máquinas ya existentes pero con otro tipo de diseño estético: robots para la satisfacción sexual. Algo que Freud no problematizó es la cuestión de cómo la pulsión de muerte, en sus vínculos con las posibilidades de la tecnología, encarna en las creaciones de la humanidad que esa misma tecnología facilita, sublimando de cierta forma el carácter destructivo que las engendra. La prevalencia de la materia inorgánica que adquiere animación a partir de la conjugación de juegos artísticos y posibilidades tecnológicas se presenta hoy no como una simple aspiración, sino como un logro de la humanidad. ¿Qué cualidades de lo siniestro nos esperan en un futuro tal vez no tan lejano? Puede ser que Cronenberg retorne pronto con otra obra estética y nos muestre nuevas figuraciones plásticas de su arte audiovisual, tocando así nuestras mentes y nuestros cuerpos mediante la profunda interpelación especular que su cine produce.

## Referencias

- Ballard, James (2008 [1973]), *Minotauro*, España.
- Boyd, Danah (2014), *It's Complicated. The Social Lives of Networked Teens*, Yale University Press.
- Braidotti, Rossi (2015), *Lo posthumano*, Gedisa, Buenos Aires.
- Cuéllar, Carlos (2002), "Nuevo sexo y nueva carne. Erotismo, pornografía y Nueva Carne", en Antonio Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, España.
- Diéguez, Antonio (2017), *Transhumanismo. La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano*, Herder, Barcelona.
- Fernández, Jorge (2019), *Políticas de la nueva carne. Perversiones filosóficas en David Cronenberg*, Holobionte, España.
- Foucault, Michel (2011), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México.

- Freud, Sigmund (1997a [1900]), *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas*, ts. v y vi, Amorrortu, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (1997b [1920]), *Más allá del principio de placer*, en *Obras completas*, t. xviii, Amorrortu, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (1997c [1925]), *La negación*, en *Obras completas*, t. xix, Amorrortu, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2001a [1915]), *Pulsiones y destinos de pulsión*, en *Obras completas*, t. xiv, Amorrortu, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (2001b [1919]), *Lo siniestro*, en *Obras completas*, t. xix, Amorrortu, Buenos Aires.
- Haraway, Donna (2001), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, España.
- Lacan, Jacques (2009), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, Siglo XXI Editores, México.
- Metz, Christian (1992), *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Paidós, Buenos Aires.
- Navarro, Antonio (ed.) (2002), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, España.
- Nietzsche, Friedrich (1997), *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid.
- Peregrina, Mikel (2015), “La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia”, *Alambique. Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía/Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, vol. 3, núm. 1, art. 2, [<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.3.1.2>], [<http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol3/iss1/2>] (consultado en abril de 2024).
- Schelling, Friedrich (1999), *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid.
- Turkle, Sherry (2012), *Alone Together: Why We Expect more from Technology and Less from Each Other*, Basic Books, Nueva York.

## Filmografía

*Crash, extraños placeres* (1996), David Cronenberg (dir.), 100 mins.

*Crímenes del futuro* (2022), David Cronenberg (dir.), 107 mins.

*La mosca* (1986), David Cronenberg (dir.), 100 mins.

*Spider* (2002), David Cronenberg (dir.), 98 mins.

*Videodrome* (1983), David Cronenberg (dir.), 88 mins.

Referencias IMDb. *Videodrome* (1983): [[https://www.imdb.com/es/title/tt0086541/?ref=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0086541/?ref=fn_all_ttl_1)]; *La mosca* (1986): [[https://www.imdb.com/es/title/tt0091064/?ref=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0091064/?ref=fn_all_ttl_1)]; *Crash, extraños placeres* (1996): [[https://www.imdb.com/es/title/tt0115964/?ref=nv\\_sr\\_srg\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_in\\_0\\_q\\_crash](https://www.imdb.com/es/title/tt0115964/?ref=nv_sr_srg_0_tt_7_nm_1_in_0_q_crash)]; *Spider* (2002): [<https://www.imdb.com/es/title/tt0278731/>]; *Crímenes del futuro* (2022): [[https://www.imdb.com/es/title/tt14549466/?ref=fn\\_all\\_ttl\\_2](https://www.imdb.com/es/title/tt14549466/?ref=fn_all_ttl_2)].

Fecha de recepción: 01/05/24

Fecha de aceptación: 19/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462313-342

# convergencias



# Construcción filmica de incertidumbre laboral en *La demolición* y *Maquinaria Panamericana*

Blanca Edna Alonso Rosas\*

## Resumen

La emergencia del modelo económico neoliberal (Laval y Dardot, 2013) trajo consigo una reestructuración productiva que tuvo consecuencias directas, no sólo en los mercados de trabajo, sino también en las subjetividades de los trabajadores (De la Garza, 2016; Stiglitz, 2002), provocando una serie de patologías psicoafectivas. En este artículo me propongo analizar dichas consecuencias en *Maquinaria Panamericana* (2016) y *La demolición* (2005), dos filmes latinoamericanos protagonizados por personajes que enfrentan trabajos precarios o la pérdida de éstos. A pesar de que ambos filmes representan las consecuencias psicológicas y emocionales de la incertidumbre a niveles traumáticos también ilustran algunas de las diferencias entre las sociedades salariales entre México y Argentina, países de origen de los filmes.

*Palabras clave:* representación cinematográfica, incertidumbre, precarización, emociones.

\* Doctora en Comunicación, investigadora y gestora cultural independiente. Miembro del Comité de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana-Ciudad de México. Correo electrónico: [blancaedna7@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0003-4692-1844].

*Abstract*

The emergence of the neoliberal economy (Laval y Dardot, 2013) brought with it a productive restructuring that had direct consequences, in both the labor markets and the subjectivities of the workers (De la Garza, 2016; Stiglitz, 2002), causing a series of psycho-affective pathologies. In this article, I analyze these consequences in *Maquinaria Panamericana* (2016) and *La demolición* (2005), two Latin American films starring characters who face precarious jobs or the loss of them. Although both films represent the psychological and emotional consequences of uncertainty at traumatic levels, they also illustrate some differences between the wage societies between Mexico and Argentina, the films' countries of origin.

*Keywords:* cinematographic representation, uncertainty, precariousness, emotions.

La nuestra es una época caracterizada por una falta de certezas sin precedentes. En las ciencias sociales se han discutido profusamente algunos de los aspectos que tienen que ver con la falta de certezas que moldean la proyección social del futuro como la crisis de la utopía (Zemelman, 1992 y 1997), la crisis de la democracia representativa (Tormey, 2015; Disch *et al.*, 2017) o la consolidación de un estadio del capitalismo que se define, entre otras cosas, por su incapacidad de planificar una economía del desarrollo social en tanto ésta se orienta hacia la búsqueda implacable del valor económico sujeto a los incesantes vaivenes del mercado. Pero la dificultad de imaginar el futuro –y consecuentemente proyectarlo– tiene una dimensión material que afecta a las clases trabajadoras en lo relativo a la gestión de la propia vida, esta dimensión tiene que ver con la decreciente calidad de los trabajos y su inestabilidad, situación que deja a un amplio sector de la población en una constante incertidumbre con respecto a la continuidad de su trabajo y de su ingreso, ambos determinantes en la tarea de proyectar con seguridad la vida personal y familiar, enfrentar los riesgos inherentes a la propia actividad productiva y a la gestión de la vida cuando llega la vejez, generando un clima de

incertidumbre que se ha vuelto estructural en nuestras sociedades contemporáneas.

En lo sucesivo me propongo analizar la forma en que ciertas producciones cinematográficas latinoamericanas han dado cuenta de las consecuencias de aquella incertidumbre a partir de dos filmes que representan dos sociedades salariales distintas: *Maquinaria Panamericana*, una producción mexicana de 2016, y *La demolición*, producción argentina de 2005. El objetivo es identificar, a través de un análisis integral (Aristizábal y Pinilla, 2017), la forma en que cada una de las producciones utiliza los recursos cinematográficos para representar aspectos psicológicos y emocionales derivados de profundos procesos de precarización.

### Precarización e incertidumbre

El fenómeno de empobrecimiento de las condiciones de trabajo comienza a cobrar importancia en la década de 1970 en los países con economías más desarrolladas, principalmente en Reino Unido (Rojas y Salas, 2007: 42). En América Latina no es hasta mediados de la década de 1980, particularmente en Argentina, cuando el fenómeno comienza a adquirir relevancia dentro del ámbito académico. Rojas y Salas advierten que en México las investigaciones sobre el empleo precario aparecen tardíamente a inicios de la década de 1990, cuando se empieza a estudiar el impacto de los bajos salarios y la calidad de los empleos en el país. La escasa atención que hasta ese momento recibía el tema, argumentan, puede deberse en parte a la prevalencia de los estudios sobre el empleo informal como única modalidad de empleo de mala calidad en nuestro país.<sup>1</sup>

Lo que debe entenderse como *empleo precario* está íntimamente ligado a los marcos regulatorios del trabajo que establece el Estado

<sup>1</sup> Los autores también consideran otros factores como: 1) la falta de un acuerdo entre académicos respecto de los indicadores más adecuados para estimar la magnitud de la precariedad en el empleo; 2) las limitaciones propias de las fuentes de información disponibles (Rojas y Salas, 2007: 40).

sobre las condiciones de venta y uso de la fuerza de trabajo en cada país. Por eso cualquier estudio relativo a la precarización debe estar íntimamente ligado con la realidad empírica local. En cualquier caso operar la definición de lo precario requiere el contraste con el tipo de empleo que no lo es: el empleo estándar (Rodgers, 1989). Este tipo de empleo de acuerdo con la definición de Gerry Rodgers (citado en Rojas y Salas, 2007) comprende al menos cuatro dimensiones: 1) cierto grado de certidumbre sobre la continuidad en el trabajo; 2) control sobre el trabajo; 3) protección social, y 4) un ingreso estable. Por lo tanto, más allá de las particularidades locales de los mercados de trabajo, y para fines de este artículo, un empleo precario es aquel con duración determinada, volátil, donde el trabajador tiene poco o nulo margen de negociación, donde no se cuenta con seguridad social ni beneficios, o bien donde la remuneración es tan baja que no permite gestionar las necesidades básicas.<sup>2</sup>

### Neoliberalismo y precarización

Para poder abordar las consecuencias laborales y sociales que se desprenden de la precarización laboral es necesario comprender dicho proceso en el marco de la consolidación del modelo neoliberal que, a partir de determinadas premisas económicas, reorienta toda una serie de instituciones, actitudes, maneras de pensar y formas de concebir las relaciones humanas y laborales. En este sentido, Laval y Dardot (2013) sostienen que el neoliberalismo es una *racionalidad*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Es importante señalar que no todo trabajo no estándar es precario, pues pueden existir ciertas combinaciones como trabajos de duración determinada pero con remuneraciones superiores a las de los trabajos estándar o el trabajador por cuenta propia o proveedor de servicios. Rodgers señala la persistencia de esa ambigüedad y observa que son combinaciones particulares de estas condiciones las que identifican los empleos precarios, por lo que las fronteras del concepto son inevitablemente arbitrarias.

<sup>3</sup> Laval y Dardot (2013) utilizan el término *racionalidad* a partir del concepto de “racionalidad política” elaborado por Foucault en sus textos consagrados a la “gubernamentalidad” y entienden por ello a cualquier tipo de racionalidad que se ha instaurado en los procedimientos mediante los cuales se dirige, a través de una administración del Estado,

que moldea la dimensión política (conquista del poder por las fuerzas neoliberales), la económica (auge del mercado desregulado y mundializado), la social (individualización de las relaciones sociales a expensas de las solidaridades colectivas, con la polarización extrema entre ricos y pobres) y los aspectos subjetivos (aparición de un nuevo sujeto y desarrollo de nuevas patologías psíquicas) de las sociedades contemporáneas (2013: 14). La idea básica que subyace a la ideología neoliberal y que se anida en el liberalismo clásico es que el hombre necesita libertad para desarrollar con plenitud sus capacidades y conseguir en última instancia la felicidad (Curzio, 2007: 7). La libertad que defiende el liberalismo clásico no es una libertad abstracta, sino una libertad que se racionaliza en un modelo contractual y jurídico que tiene como uno de sus principales fundamentos la propiedad privada. El gran logro cultural del neoliberalismo consistió en equiparar la idea del libre intercambio entre sujetos —en supuesta igualdad de circunstancias—, con la idea de que ésta es la única realidad posible, o en otras palabras que se trata de una realidad natural de la sociedad (Laval y Dardot, 2013: 12). De lo anterior se desprende que el modelo neoliberal dé prioridad a la libertad económica sobre la libertad política justificando en la impersonalidad del mercado, donde cada quien decide por su cuenta, la mejor garantía de libertad y de bienestar (la competencia y el libre mercado son lo natural, la democracia es algo no natural, una construcción). Hoy en día, incluso después de la crisis mundial de 2008 y la relativa pérdida de fe ciega en el mercado desregulado, el neoliberalismo sigue siendo una parte arraigada de nuestra visión del mundo al punto que es difícil imaginar alternativas coherentes, incluso para sus más férreos críticos (Srnicek y Williams, 2017).

---

la conducta de los hombres. La racionalidad neoliberal apunta a conseguir el autogobierno del individuo, por eso ensalza la libertad como el mayor de sus valores: “gobernar no es gobernar contra la libertad o a pesar de ella, es gobernar mediante la libertad, o sea, jugar activamente con el espacio de libertad dejado a los individuos para que acaben sometién-dose por sí mismos a ciertas normas. Abordar la cuestión del neoliberalismo por la vía de una reflexión política sobre el modo de gobierno modifica, inevitablemente, la forma de entenderlo” (2013: 15-17).

De entre las muchas consecuencias que se desprenden de lo anterior, nos interesa indagar en aquellas que impactan el ámbito del empleo porque el trabajo es una actividad fundamental para el desarrollo de la vida humana. No sólo garantiza el sustento, sino que también genera identidad, estabilidad e independencia social. El valor del trabajo<sup>4</sup> se ha discutido ampliamente a partir de que se hizo evidente la crisis del modelo bienestarista (Gorz, 1982; Offe, 1985; Rifkin, 1996) y su relación con el mercado desregulado.

El trabajo es resultado de una exigencia o imposición a la naturaleza propia de los seres humanos, una demanda de esfuerzo para procesar información, transformar la naturaleza y generar bienes para destinarlos al autoconsumo, asegurando así la supervivencia. Ya sea para la obtención de recursos destinados a la venta en el mercado, la prestación de un servicio o la obtención de dinero; la finalidad es siempre satisfacer necesidades (Neffa, 2003) básicas o simbólicas. Aunque el trabajo asalariado adoptó la forma de intercambio mercantil en la economía capitalista, el trabajo estructura la mayor parte del tiempo de las personas y también la forma que adopta la sociedad; al ejercer cualquier tipo de trabajo, los sujetos adquieren una identidad social, generan relaciones de solidaridad y/o intercambio con otros sujetos, estableciendo entre ellas derechos y deberes (Neffa, 2003). A pesar del valor que el trabajo tiene en la sociedad, es importante no perder de vista que el trabajo asalariado en la economía capitalista, se lleva a cabo en relaciones de subordinación, es decir, de heteronomía, siendo los trabajadores finalmente despojados de la propiedad de lo que producen.

<sup>4</sup> Aunque existen muchos tipos de actividad a los que podemos llamar trabajo, en las sociedades capitalistas entendemos por tal al trabajo asalariado; y aunque no se deja de lado que cualquier tipo de actividad producto del esfuerzo humano podrían entrar en esta definición, partimos del concepto de trabajo asalariado porque nos permitirá dimensionar los cambios que ha sufrido este ámbito con la irrupción de la racionalidad neoliberal. “[L]a diferencia histórica entre trabajo y no trabajo [...] no puede ser determinada por el tipo de actividad, o de objeto, sino por su articulación en ciertas relaciones sociales de subordinación, cooperación, explotación o autonomía. Esta ubicación permite, junto a otros niveles de la cultura y el poder, conferir además significación social al trabajo, definir qué es trabajo frente a lo que no lo es, valorar el trabajo en términos morales y también valorarlo en términos económicos, por ejemplo frente al capital” (De la Garza, 2001: 14).

Estudios sobre las psicopatologías del trabajo encabezados por Christophe Dejours (citado en Neffa, 2003) demuestran que, aun en las condiciones descritas, el trabajo puede ser fuente de placer siempre que las personas puedan adaptarse al desgaste psíquico y mental que significa el trabajo heterónimo, concebido y decidido por otros, y que limita el despliegue de las propias capacidades. “Las exigencias y las restricciones generadas [...] por la organización del trabajo, implican defenderse, adaptarse y resistir para permanecer en los estrechos límites de la normalidad” (Neffa, 2003: 6), donde la *normalidad* sería un estado en que las enfermedades están controladas y las satisfacciones compensan el sufrimiento (Dessors, citado en Neffa, 2003). Dentro de estas satisfacciones asociadas al trabajo se encuentra la propia independencia del sujeto y su capacidad de proyectar su futuro en términos de seguridad material. La seguridad material y la capacidad de proyectar un futuro no son inherentes al trabajo como producto de las relaciones capitalistas, sino que se constituyeron gracias a las luchas históricas que libraron las clases trabajadoras por ganar condiciones de trabajo más justas que les permitieran mitigar las causas del sufrimiento y tener un nivel de vida digno, estabilidad y el sueño del progreso. El *empleo estándar* (Rodgers, 1989) es producto de estos logros históricos. Aunque el empleo estándar no se volvió la norma en todos los países con economías capitalistas, mucho menos en América Latina y otros países en vías de desarrollo, sí se convirtió en el modelo de trabajo que mejor había solventado las desigualdades producto del propio sistema capitalista de producción.

Con la emergencia del modelo económico neoliberal comenzó una reestructuración productiva que tuvo consecuencias directas en los mercados de trabajo (De la Garza, 2016), pero también en la propia subjetividad de los trabajadores (Stiglitz, 2002) y en la formación de su identidad como sujetos sociales (Pérez Jáuregui, 1998; De la Garza, 2001). La pecharización del trabajo estándar fue posible gracias a la acción de los Estados que flexibilizaron el marco regulatorio del trabajo en beneficio de las empresas (Offe, citado en De la Garza, 2001: 21) promulgando leyes laborales menos rígidas, favoreciendo la firma de contratos colectivos flexibles y debilitando la acción po-

lítica de los sindicatos. Desde el ámbito de la cultura, la idealización del autoempleo y el trabajo flexible propio de las industrias creativas domina el imaginario social a través de productos como el cine, las series y los programas de televisión, cuyas tramas comienzan a poblarse de editores, periodistas, fotógrafos, corredores de bolsa, diseñadores, etcétera, cuya autoexigencia y autodisciplinamiento se ve compensado con libertad y empoderamiento. Sin embargo:

hoy como ayer el capital genera una “situación social”, las promesas de bienestar derivadas de las nuevas tecnologías, con nuevas calificaciones, trabajo creativo y flexibilidad enriquecedora del trabajo, quedan reducidas para una minoría de la humanidad, el resto tiene que soportar peores condiciones de trabajo y salarios, inseguridad en sus empleos, una flexibilidad destructiva no sólo de las calificaciones sino de la dignidad. La nueva “situación social” abarca a la mayor parte de los pobladores de esta tierra, no todos ellos son empleados del capital pero igualmente sufren por la forma como ese capital global se desarrolla (De la Garza, 2001: 21).

La crisis del trabajo no sólo apunta a su precarización, es decir, al declive del empleo estándar, sino también al conjunto de relaciones sociales modeladas por éste y a las cuestiones vinculadas a la identidad; lo que evidencia la destrucción del valor cultural que la sociedad industrial le dio al trabajo. Hoy es el mercado y no el trabajo el que estructura la sociedad (De la Garza, 2001). El panorama que se configura a partir de esta desarticulación de las seguridades que ofrecía el trabajo estándar atenta contra los trabajadores instalando en sus biografías un tipo de incertidumbre que se “fija” de manera estructural (Bauman, 2008; Beck, 1998; Beck *et al.*, 1994) en tanto el trabajo hoy se define por su incapacidad de construir certezas sobre: la continuidad del contrato laboral, el ingreso, la gestión de la vida y la gestión de las contingencias propias de la misma.

El paradigma de este tipo de trabajo hoy en día es la llamada economía colaborativa o capitalismo de plataforma, cuyo auge coincide con la crisis global de 2008 (De Rivera, Gordo y Cassidy, 2017) y

que, entre otras cosas, se define por monetizar ciertas prácticas locales e informales (compartir el automóvil, compartir alojamiento). Aunque en teoría el usuario de estas plataformas opera de forma autónoma, en realidad está bajo la supervisión difusa de los sistemas de evaluación y control distribuido (De Rivera, Gordo y Cassidy, 2017: 26). En este esquema de empleo, el individuo queda aislado, desprotegido, en constante competencia contra sí mismo y responsable de un negocio del que absorbe todos los riesgos (pérdidas, desgaste de las herramientas de trabajo, salud y seguridad), pero no conserva todas las ganancias. A pesar de que son un ejemplos paradigmáticos del trabajo precario, son muchos los ámbitos de la vida laboral que se han precarizado dejando a los trabajadores con cada vez menos certezas.

Peter Taylor-Gooby (citado en Mancini, 2017) sostiene que una fuerte sensación de incertidumbre “recubre” a las sociedades contemporáneas y a la vida social generando una serie de dudas, miedos y riesgos “que recaen sobre los individuos que –diariamente y con escasa eficiencia– lidian con los avatares de su existencia” (Mancini, 2017: 27). En la sociología del trabajo, el concepto de incertidumbre está estrechamente vinculado a los conceptos de *riesgo* e *inseguridad*, es decir, dado que la incertidumbre no es directamente observable en la realidad empírica, es posible asirla a partir de la categoría de riesgo, que en el mundo del trabajo se traduce en aquellas contingencias que se presentan como parte del despliegue de la propia actividad laboral: accidentes, enfermedades, pérdida de capacidades físicas o mentales por enfermedad o por vejez, etcétera; todas ellas paliadas por el empleo estándar que no era más que el reconocimiento de que todos los que venden su fuerza de trabajo deben tener aseguradas las condiciones de estabilidad mínima para mitigar el sufrimiento inherente al despliegue de su actividad.

En América Latina los estudios sobre la incertidumbre laboral han puesto el acento tanto en las consecuencias subjetivas como en la transformación de las dinámicas familiares, cambios que se observan incluso en ámbitos laborales que históricamente gozaron de mayores niveles de seguridad e integración (Rodgers, 1989). En general,

estos estudios demuestran que existe un sentido agudo y general de indefensión por el aumento de la inseguridad: altos niveles de desempleo; su cada vez más larga duración; su volatilidad, así como el incremento de actividades productivas de corta duración.

A pesar de la distancia temporal entre los dos filmes analizados aquí –*La demolición* de 2005 y *Maquinaria Panamericana* de 2016–, ambos fueron realizados en un periodo signado por la creciente flexibilización de los marcos regulatorios del trabajo, tanto en Argentina como en México se observa un aumento del sector informal de la economía y el trabajo precario se expresa como una manifestación más de aquélla. En Argentina, durante el periodo que va de 2003 a 2013, hubo una creciente reducción del desempleo en relación con la década anterior; sin embargo, los trabajadores desplazados de los sectores más dinámicos recurrieron a la informalidad como refugio de situaciones de desempleo, haciendo que este sector no sólo creciera, sino que estableciera complejas dinámicas de intercambio con el empleo formal (Delfini, 2016). Del mismo modo, en México el periodo comprendido entre 1988 y 2012 marcó no sólo la entrada plena a la economía neoliberal, sino una creciente descomposición del empleo en parte motivada por la industria maquiladora de exportación que sirvió de modelo para la degradación de las relaciones laborales, reproduciéndose en todos los sectores independientemente de las trabas y reglamentaciones legales (Anguiano y Ortiz, 2013). El crecimiento del empleo en ambas economías estuvo entonces estrechamente vinculado a la precarización y la informalidad por lo que la distancia entre ambos filmes no representa, al menos en lo relativo al trabajo y su descomposición, una brecha temporal relativa a dos coyunturas distintas y, en ese sentido, ambos filmes dan cuenta de una serie de vulnerabilidades encarnadas en los cuerpos de personajes que lidian sin éxito con todo tipo de precariedades e incertidumbres.

El cine tiene la virtud de construir situaciones que dotan de emocionalidad nuestro conocimiento del mundo, por eso constituye una forma valiosa de aprehensión de fenómenos tan complejos como los procesos socioeconómicos que se despliegan en extensos periodos de tiempo. Del mismo modo un análisis de los códigos que integran el

lenguaje cinematográfico devela la forma en que dichos códigos son utilizados, en formas muy particulares, para construir las atmósferas emocionales objeto de esta investigación, a saber, aquellas derivadas de profundos procesos de pauperización del trabajo y consecuentemente de la vida.

### **Representación de la incertidumbre en *La demolición y Maquinaria Panamericana***

*La demolición* (2005) es un filme de Marcelo Mangone cuya trama se centra en el día en que Lazzari, empleado de una empresa de demoliciones, conoce a Beto Luna, ex empleado de la fábrica que Lazzari debe demoler. Luna vive en la fantasía de seguir trabajando para la fábrica por lo que su encuentro con Lazzari desata una tensión que poco a poco irá revelando las condiciones que viven los dos tipos de empleado que cada uno representa: Lazzari el trabajador precario y Luna quien trabajó treinta años en una empresa bajo el esquema del empleo estándar. La comparación entre los dos no se limita a las condiciones de sus trabajos, que ambos describen en distintos momentos del filme, sino que también se extiende a los hábitos, las rutinas, la vida familiar y la salud física y mental de cada uno, siendo Beto Luna mucho más saludable (a pesar de la fantasía en la que vive, o quizá gracias a ella) que Lazzari, cuyos padecimientos se asocian a la precaria situación laboral –y familiar– que vive. Si retomamos los indicadores de Rodgers (1989) mencionados antes, observamos que Lazzari carece de certidumbre sobre la continuidad de su trabajo, incluso sabemos que ha rotado por varios empleos volátiles antes; que no tiene control sobre su trabajo ni ningún tipo de protección social: “Estamos todos en negro,<sup>5</sup> sin obra social, ni aguinaldo, vacaciones, nada, nada, nada” (min 43); ni un ingreso estable, situación que se

<sup>5</sup> Una forma de describir un trabajo que no se encuentra registrado legalmente por lo que el trabajador no cuenta con ningún tipo de beneficio social, contrato de trabajo o prestaciones.

revela desde el principio del filme en las discusiones con Bety, su esposa, por problemas de dinero.

Una vez que se hace evidente que Lazzari vive situaciones de precariedad e incertidumbre, el filme comienza a desplegar en clave cómica las consecuencias psicológicas y emocionales que atraviesa el protagonista. La construcción psíquica de Lazzari se revela desde los primeros planos como un hombre nervioso, apesadumbrado y de salud frágil, condición que se refuerza también mediante algunos *props*, como las medicinas en su mesa de noche captadas en primer plano desde las primeras escenas (figura 1) o la fotografía y el montaje que enfatizan la condición de Lazzari secuenciando planos que lo comparan con Luna y su buena salud física, anímica y familiar.

*Figura 1. Primeras escenas de La demolición (2005), donde se presenta a Lazzari y se introduce su estado emocional, min. 5.*



Fuente: Fotograma *La demolición* (Mangone, 2005).

Pero donde encontramos la evidencia más precisa de los padecimientos que aquejan a Lazzari es en los diálogos, por ejemplo,

mientras conversa con Luna a la hora del almuerzo, Lazzari expresa su malestar en frases como: “me agarran ganas de llorar, llorar y no parar de llorar, no puedo parar de llorar, no parar llorar...” (min 48.26) también hace referencia a ataques de pánico y al deseo recurrente de terminar con su vida. De acuerdo con Doris Brothers (2008), tras la destrucción de las certezas que moldean la vida psicológica (SEC's, *systemically emergent certainties*), el trauma sumerge un sistema relacional en el caos y expone a sus víctimas a experiencias de incertidumbre insoportable. “Dado que la esperanza solo es posible en la medida en que se pueda tolerar la incertidumbre, el trauma representa el exilio de un mundo de esperanza” (2008: x). Otra característica del trauma, originado por la incertidumbre, es la *desesperanza* sobre cualquier expectativa. El futuro se percibe como un “desierto oscuro y estéril, la esperanza debe ser aplastada para que no agregue más incertidumbre a un futuro que ya es insoportablemente precario” (Brothers, 2008: 46).

La tristeza y desesperanza que experimenta Lazzari hace eco de los síntomas de depresión que describe Brothers (2008) en relación con la falta de imágenes esperanzadoras de futuro que se viven en condiciones de marcada incertidumbre; estos síntomas se asocian también a la ansiedad y el miedo. El miedo que expresa Lazzari está íntimamente relacionado con otro aspecto de su propia situación laboral y tiene que ver con el constante temor de perder su trabajo, una expectativa de ocurrencia que Fiorella Mancini (2016) describe desde el marco social de las emociones: “No puedo cometer ni un error, ni uno”, “¿me querés decir qué hago yo si me rajan de este laburo?” (min 49.29). En el marco de la sociología de las emociones, particularmente en estudios sobre el trabajo como los de la propia Mancini, el *miedo* es una emoción social que proviene del *riesgo*, es decir, de la probabilidad de ocurrencia de un evento en el futuro ante el que no se tienen —o se piensa que no se tienen— los recursos para responder adecuadamente. En este sentido, de acuerdo con Kemper (citado en Mancini, 2016), el miedo es una *emoción anticipatoria* causada por la vulnerabilidad e insuficiencia relativa del poder del individuo respecto de otro elemento variable (y expectante) del

mundo; por ejemplo, su trabajo (2016: 203), su ingreso o la protección necesaria en caso de contingencia.

En *La demolición* las emociones son narradas por el propio Lazari, por lo que la construcción de la incertidumbre radica en los diálogos y en la dramaturgia principalmente, aunque otro elemento que enmarca la condición precaria a la que hace alusión el filme es la fábrica donde ocurren las acciones: una fábrica en ruinas, deteriorada por el abandono, donde Beto Luna mantiene la fantasía de seguir ocupando su puesto de trabajo.

Por su parte, *Maquinaria Panamericana* (2016) de Joaquín del Paso es un filme plagado de símbolos que autorizan una lectura alegórica y por lo tanto no libre de cierta ambivalencia. El filme comienza con el rutinario ingreso de trabajadores a MAPSA, una empresa de venta, renta y reparación de maquinaria industrial. Cuando los empleados descubren el cuerpo sin vida de don Alejandro, el dueño de MAPSA, se detona una serie de situaciones que nos irán revelando el quiebre emocional de los trabajadores que se han quedado desamparados, pues la empresa lleva años siendo improductiva y únicamente se mantenía a flote porque don Alejandro pagaba sus salarios de su bolsa. Conforme avanza la trama algunos empleados revelan que llevan tiempo sin cobrar o que no han tenido vacaciones, los más longevos manifiestan preocupación por su jubilación. Así se nos presenta de modo compacto el proceso de precarización de la empresa, proceso que se sintetiza también en una de las secuencias donde una especie de “sueño colectivo” se resuelve a partir de un *footage* con imágenes aleatorias del periodo de bonanza de la empresa, con su flamante maquinaria industrial y sus bulliciosas oficinas durante las décadas de 1960 y 1970, escenas que también pueblan las fotos colgadas en la oficina de don Alejandro revelando aquellos años de productividad que coinciden con la época dorada del trabajo industrial en México también llamado “milagro mexicano”.

Los empleados de MAPSA han quedado repentinamente a la deriva y sumergidos en la total incertidumbre. Las referencias simbólicas de esta pérdida de dirección y de horizonte de futuro se encarnan en la muerte de don Alejandro, quien aparece rodeado de símbolos

(*props*) que hacen referencia a la navegación: un retrato suyo al óleo en que sostiene un telescopio, sus fotos de barcos en los muros de su oficina, sus relojes en forma de timón de barco, la mirilla de su oficina en forma de ancla, etcétera. Su muerte no sólo es la muerte del empleador, sino también del navegante que los guía y la del patriarca, pues el filme está plagado de referencias bíblicas y alusiones a la figura de Cristo, por ejemplo, el momento en el que las mujeres preparan el cuerpo de don Alejandro para ser enterrado (figura 2): una música melancólica acompaña la escena de las mujeres lavando el cuerpo, una escena con una fuerte referencia a la imagen bíblica del descenso de la cruz que aparece en las representaciones pictóricas barrocas del siglo XVII como las obras de José de Ribera (figura 3). Las dos mujeres que aparecen lavando el cuerpo y el joven que está sentado a sus pies, mirando con pesadumbre, remiten a las figuras bíblicas de María, la Magdalena y uno de los discípulos de Jesús, presentes en muchas de estas representaciones pictóricas. Un plano a detalle de la mano de una de las mujeres lavando la mano de don Alejandro pone el foco sobre la pulsera con la imagen del sagrado corazón de Jesús que lleva puesta, reforzando el talante religioso del intertexto, enmarcado por la iluminación de la escena que remite al tenebrismo de la pintura barroca.

También hay referencias al miedo en los diálogos, aunque a diferencia de *La demolición* no describen en primera persona el sentir de un personaje específico, sino que aparecen reforzando la atmósfera de angustia y desolación que crean los encuadres, la iluminación y las referencias intertextuales. Por ejemplo al principio del filme Jesús Carlos pronuncia la frase “disfruta del pánico que es tener la vida por delante” (min 6.44) en clave motivacional, mientras da la bienvenida a los trabajadores desde el altavoz, posteriormente, cuando el filme avanza y él ya ha comenzado a perder la cordura, vuelve a pronunciar la misma frase (min 33.11), pero esta vez el tono de su voz es tan oscuro como la iluminación de la escena que se presenta visualmente como ese futuro incierto que da pánico tener delante.

*Figura 2. Empleadas lavando el cuerpo de don Alejandro.  
Still de Maquinaria Panamericana (2016: min 40.13)*



Fuente: Fotograma de *Maquinaria Panamericana* (Del Paso, 2016).

*Figura 3. Lamentación sobre Cristo, José de Ribera,  
1633*



Fuente: *La piedad*, José de Ribera “el Españolito”, 1633. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/ribera-jose/piEDAD>

Además de estas alusiones alegóricas a la incertidumbre como pérdida de dirección y de horizonte de futuro, también encontramos representado el miedo en la acepción social que describe Mancini,

es decir, como una emoción que se expresa en la asignación de responsabilidades,<sup>6</sup> ejemplo de ello lo encontramos en el diálogo entre Celestino, el empleado de sistemas, y Jesús Carlos, el contador de MAPSA. Celestino culpa a Jesús Carlos de la quiebra de la empresa y lo acusa de años de mala administración “por ti esta pasando todo esto” (min 20.15); por su parte Jesús Carlos culpa a Celestino “ya te dije que fue el Excel, a lo mejor tú eres el culpable...” (min 20.18), e incluso en una escena con iluminación barroca que resalta su pérdida de cordura, el hombre responsabiliza a una rata que tiene entre las manos “tú eres la culpable, cabrona...” (min 35.44). Los únicos que no asignan directamente responsabilidades son los empleados que son manipulados tanto por el contador, quien desde su lenguaje y su expresión corporal actúa como un líder carismático (figura 4), o por Celestino que también intenta manipularlos desde la postura del *coach* de vida.

Los empleados de MAPSA no tienen una postura crítica sobre los motivos de la quiebra de la empresa, son susceptibles a la manipulación y están rodeados de alusiones religiosas que también revelan algo de la idiosincrasia popular mexicana descrita por autores como Santiago Ramírez (1977), quienes afirman que la conducta religiosa del mexicano es una forma de expresión sublimada que le acerca a la figura de la madre, de ahí el obsesivo culto a la guadalupana, con quien tiene una relación ambivalente de anhelo y desprecio, y que aparece reiteradas veces en el filme, ya sea en un altar, una melodía de fondo, un nicho o una imagen. Más allá de la polémica que implica psicoanalizar la conducta social “del mexicano” (una tarea imposible desde un punto de vista metodológico), lo relevante a destacar en el filme es la proliferación de imágenes y alusiones religiosas que refuerzan la idea de la pasividad de los empleados al momento de la asignación de responsabilidades, de lo que también se puede deducir la falta de una postura política ante su situación. Esto también explica

<sup>6</sup> Esta perspectiva social de las emociones no niega el componente subjetivo del miedo como una emoción anticipatoria básica para la supervivencia, pero se vuelca por su estudio desde “la matriz cultural y los patrones sociales en los que éste se inscribe dentro de un determinado clima emocional” (Tudor, citado en Mancini, 2016: 204).

un dogmatismo que los hace vulnerables ante el discurso carismático del contador cuando les exhorta a encerrarse en la empresa aludiendo a una petición que supuestamente hace el propio don Alejandro desde “el más allá”. Su incapacidad de reconocer las causas de su desgracia en situaciones terrenales los deja a merced de la manipulación.

*Figura 4. Jesús Carlos convence a sus compañeros para encerrarse en la empresa y “rescatarla” por mandato de don Alejandro, quien le ha hablado desde el más allá*



Fuente: *Still de Maquinaria Panamericana* (Del Paso, 2016: min. 26:53).

Otra emoción a la que hace referencia explícita el filme es la depresión. Celestino en una actitud pseudocientífica intenta programar a los empleados para que superen el trauma de la pérdida a través de una charla que los introduce al famoso ciclo del duelo de Kübler-Ross. Los empleados transitan por las diferentes etapas pero se quedan atrapados en la depresión, el filme nos lo hace saber cuando Arancha, la hija de don Alejandro logra entrar en la fábrica escalando por los muros y recoge del piso uno de los papeles en los que Celestino se apoyaba para su curso, el plano detalle revela la hoja con la palabra escrita “DEPRESIÓN”. Los empleados de MAPSA la descubren y la encierran por orden de Jesús Carlos, pero Ignacio, el hijo ilegítimo de don Alejandro la ayudará a escapar precipitando el final.

## Dos conclusiones, dos sociedades salariales distintas

Mientras ambos filmes representan las consecuencias emocionales y psicológicas de la experiencia de la incertidumbre a niveles traumáticos, ambos concluyen de formas muy distintas, formas que coinciden con las conclusiones de la propia Fiorella Mancini (2016) sobre las diferencias entre las sociedades salariales mexicana y argentina.<sup>7</sup>

El déficit institucional que sufren los países en vías de desarrollo para enfrentar la dinámica de la modernización tiene consecuencias diferenciadas en cada uno de los países de la región: históricamente, Argentina y Uruguay lograron consolidar un capitalismo de bienestar a partir de conjuntar la racionalidad técnico instrumental (eficacia de los mercados, productividad industrial y competitividad) con valores de la racionalidad normativa (soberanía popular, derechos humanos); sin embargo, en el caso de nuestro país esta conjunción no logró cristalizarse aun en los gobiernos de corte más socialista como el cardenismo; en cambio han imperado gobiernos paternalistas que han cooptado incluso las organizaciones sindicales prácticamente desde su creación. En este sentido, el desarrollo social e histórico de las instituciones modernas en el contexto mexicano y argentino, en particular en lo relativo al mundo del trabajo, aparece plasmado en cada uno de los filmes analizados en esta investigación: a través de las memorias de Beto Luna en *La demolición*, por ejemplo, vemos una fuerza laboral politizada y productiva, una edad de oro del trabajo industrial del sector textil y un sindicalismo que fue brutalmente reprimido; además, el filme culmina con la aparición de los extrabajadores de la fábrica que son trabajadores reales de la cooperativa Lavalán (emplazamiento donde se filmó la película), una de los cientos de fábricas recuperadas por los trabajadores argentinos después de la crisis de 2001. Los extrabajadores caminan manifestando su apoyo a Beto Luna y exigiendo el pago de sus salarios y deu-

<sup>7</sup> Mancini (2016) desarrolla su investigación en Rosario, Argentina, y Monterrey, México, dos ciudades que se desarrollaron como núcleos económicos de sus respectivos países en el auge de la industrialización a lo largo de los siglos XIX y XX.

das acumuladas. Este hecho pone de manifiesto la colectivización de las demandas laborales de una ciudadanía consciente del papel del Estado y de las instituciones dedicadas a proteger y promover sus derechos.

Por otro lado, la figura de don Alejandro en *Maquinaria Panamericana* representa al Estado paternalista que no logra ajustarse efectivamente a la modernización instrumental que demanda la contemporaneidad. Por eso todo el mobiliario y la maquinaria de la empresa es obsoleta a pesar de estar ambientada en la segunda década del siglo XXI. Aún cuando la muerte de don Alejandro representa lo obsoleto, su representación simbólica en la figura del navegante, remite a mejores tiempos, a tiempos de bonanza y crecimiento, a diferencia del liderazgo de Jesús Carlos, quien a pesar de autoproclamarse líder y de buscar recuperar la empresa, carece de los recursos para enfrentar un mundo que ha cambiado. Por otra parte, los empleados de MAPSA no hacen ninguna referencia a instancias legales para solventar la pérdida de su empleo y, en la decisión de encerrarse, tampoco se vislumbra un plan para hacer productiva la empresa, por el contrario, así como depositaron el liderazgo en manos de don Alejandro –padre y tomador de decisiones–, ahora dejan en Jesús Carlos la tarea de encontrar los medios para “recuperar” MAPSA, mientras ellos bailan y se embriagan catárticamente.

La investigación de Mancini (2016) revela que una de las diferencias entre los trabajadores rosarinos y regiomontanos se encuentra precisamente en la forma en que los primeros expresan la responsabilidad del Estado y las instituciones en la asimilación y colectivización de los riesgos, mientras que los segundos se culpabilizan individualmente por los vaivenes de un mercado de trabajo que replica las desigualdades sociales estructurales del país. El filme mexicano, en parte por su tradición barroca y gestual, hace un uso más variado de los elementos audiovisuales a la hora de construir la atmósfera de incertidumbre que acompaña la narración de los acontecimientos, la actuación de los personajes y el decorado de los escenarios. El filme argentino, por su parte, aunque es menos gestual y, en cierta medida, menos cinematográfico, despliega la emocionalidad de los persona-

jes en sus propias expresiones, que es también donde encontramos un humor que no deja de lado la militancia política. En este sentido, aunque los límites de este trabajo impiden profundizar en la relación entre el humor y la crítica social esgrimida por productos culturales como el cine, es destacable la decisión de abordar las situaciones traumáticas de incertidumbre precisamente desde el humor: “Freud sostiene la tesis de que el humor es una estrategia mediante la cual es posible alcanzar placer ante un sentimiento doloroso, y que el humorista ante la adversidad se ahorra sentimientos como el lamento, la queja o el llanto y en su lugar hace aparecer la broma mediante la cual obtiene placer” (Flores, 2022: 21).

El humor, en términos de economía psíquica es un trabajo de la vida anímica, cuyo objetivo es la obtención de placer mediante un ahorro de sentimientos penosos o dolorosos (Freud, citado en Flores, 2022: 25). Freud distinguió la melancolía y el duelo como dos formas opuestas de lidiar con situaciones traumáticas, siendo el duelo aquella que permite distanciarse del “objeto perdido” permitiendo un proceso de internalización más saludable, Dominick LaCapra (citado en Steir-Levny, 2015: 199) en sus análisis sobre el trauma y el duelo en el contexto del holocausto distingue dos tipos de memoria colectiva, la primera es una memoria que “actúa” (*acting out*) el pasado, lo que implica una falta de distancia con los eventos traumáticos, a diferencia de una segunda forma que LaCapra denomina “elaboración” (*working-through*) donde hay claras delimitaciones entre el evento traumático y el presente, lo que también implica una conciencia de control del pasado y una distancia crítica con respecto de él. Según Steir-Levny, el humor en el cine o los programas televisivos es un recurso para reparar los traumas colectivos porque “[i]t highlights the absurd in an existing situation and attempts to influence people to change their attitudes” (2015).

Si bien los filmes analizados aquí tratan una situación social, lo hacen representando consecuencias psicosociales desprendidas de condiciones estructurales por lo que ambos cierran sobre las transformaciones personales de sus protagonistas: en *La demolición*, el encuentro con Beto Luna transforma radicalmente a Lazzari, quien

reconoce que su condición es parte de un estado de las cosas: “y así fue como ese día perdí aquel laburo, y la verdad que al principio la pasamos mal, pero ¿qué iba a hacer? Me iba a quedar llorando en la cama, llorando deprimido... no. Si este país hay que salir a pelear-la siempre, ¿o no?”, piensa para sí el protagonista. Esta frase revela un tipo de pensamiento histórico (Zemelman, 2011), es decir, una “toma de consciencia de la disconformidad respecto de las circunstancias” (2011: 34).

Este rompimiento de los límites de lo dado prefigura un distanciamiento con lo real, en la medida en que, al inconformarnos con una situación, somos capaces de verla en sus posibilidades de desenvolvimiento, lo que a su vez exige la presencia de un proyecto desde el cual se leen y determinan sus potencialidades (2011: 34). En su encuentro con Luna, Lazzari advierte su propia disconformidad como una situación que es susceptible de ser transformada. Pero el filme enmarca esta transformación personal en el encuentro de Lazzari con Beto y también con las consecuencias políticas de ese encuentro, es decir, con la movilización de extrabajadores del lavado de lana que Beto provoca indirectamente, por lo que el cambio de actitud de Lazzari también puede leerse en su potencial de transformación social en tanto representa la potencia de transformación del sujeto que se coloca históricamente frente a sus circunstancias, condición de posibilidad necesaria para la transformación social, desde un plano subjetivo.

Por su parte, los empleados de MAPSA se niegan a abandonar el que fue su lugar de trabajo, la metáfora de un sistema en el que nada funciona. Las máquinas obsoletas y la herrumbre del lugar apoyan visualmente esa incapacidad de eficiencia y renovación. La escena final nos muestra a todos desconcertados ante las puertas abiertas de la compañía una vez que los servicios funerarios entran por el cuerpo de don Alejandro. El único que decide abandonar MAPSA es Ignacio, hijo ilegítimo de don Alejandro, quien ha vivido un proceso de transformación personal aislado de la catarsis colectiva de los demás y, en ese sentido, el filme cierra sobre su resiliencia individual. Los demás empleados miran la calle desde la puerta abierta, pero son in-

capaces de cruzarla, acción que queda como la confirmación de una vuelta a aquello que por conocido es menos malo.

Cabe destacar que el ejercicio de poner en relación la forma en que ambos filmes construyen las consecuencias de vivir en incertidumbre resulta provechoso en tanto nos permite leer la realidad desde un pensamiento histórico (Zemelman, 2011). El despliegue de las propias circunstancias de los personajes y de su emocionalidad pone énfasis en las grietas de un sistema que no sirve más, reabriendo espacios de reflexión y posibilitando la redirección de una serie de emociones que, cuando se piensan colectivamente, se convierten en pasiones (Mouffe, 2005) con un enorme potencial político y transformador. Retomando el pensamiento de Chantal Mouffe, las emociones que compartimos en lo individual pueden encontrarse en el terreno caótico de lo social y resonar juntas hasta convertirse en pasiones colectivas con el potencial político de generar nuevas formas de antagonismo orientadas a un proyecto transformador de la realidad social. En este sentido las subjetividades de los protagonistas y el despliegue de su emocionalidad hacen aparecer el fenómeno de la precariedad –y la incertidumbre– como condición social estructural y, al mismo tiempo, el cierre sobre su agencia individual prefigura la condición de posibilidad del sujeto histórico que al ponerse frente a sus circunstancias es capaz de accionar y transformar su entorno.

El cine, como caja de resonancia del estado de la cultura, puede ser un medio para pensar las emociones individuales en sentido colectivo y en este sentido coincidimos con Sánchez Pardo (2016) cuando afirma que ningún tema tratado por el cine es intrínsecamente político, sino que “se abre como un espacio de figuración ideológica que media entre dos factores: el trauma de lo real del capitalismo en sus distintas etapas y la construcción de órdenes simbólicos y cierres simbólicos para sustentarlos” (2016: 13). En otras palabras, aunque muchos filmes no sostengan una postura explícitamente política, su potencial radica en la construcción de una emocionalidad vinculada con el estado de las cosas y en ello puede encontrarse la semilla del distanciamiento que lleva al pensamiento histórico.

## Referencias

- Anguiano, A. y Ortiz, M. (2013), “Rosario Reforma laboral en México: precarización generalizada del trabajo”, *El Cotidiano*, núm. 182, noviembre-diciembre, pp. 95-104.
- Aristizábal, J. y Pinilla, O. (2017), “Una propuesta de análisis cinematográfico integral”, *KEPES*, vol. 14, núm. 16, pp. 11-32.
- Ariza, M. (2016), *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bauman, Z. (2008), *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets, México.
- Beck, U. (1998), *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Ibérica, Barcelona.
- Beck, U., Giddens, A. y Lash, S. (1994), *Reflexive modernization: Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, Stanford University Press, California.
- Brothers, D. (2008), *Toward a Psychology of Uncertainty*, The Analytic Press, Nueva York.
- Curzio, L. (2007), *Para entender el liberalismo*, Nostra Ediciones, Ciudad de México.
- De la Garza, E. (2001), “Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo”, en E. De la Garza Toledo y J. C. Neffa (comps.), *El trabajo del futuro. El futuro del trabajo* (pp. 11-31), Clacso, Buenos Aires.
- De la Garza, E. (2016), *Los estudios laborales en América Latina. Orígenes, desarrollo y perspectivas*, Anthropos, España.
- Del Paso, J. (dir.) (2016), *Maquinaria Panamericana*, [DVD], ND Mantarraya, México.
- De Rivera, J., Gordo, A. y Cassidy, P. (2017), “La economía colaborativa en la era del capitalismo digital”, *Redes.com: Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación*, vol. 15, pp. 20-31.
- Delfini, M. (2016), “Determinantes de la precarización laboral en Argentina entre 2003-2013: entre los cambios y las continuidades”, *Investigación y Desarrollo*, vol. 24, núm. 1, pp. 53-75.

- Disch, L., Ouziel, P., Lawson, N. y Tormey, S. (2017), “The End of Representative Politics?”, *European Political Science*, vol. 16, pp. 440-455.
- Flores, L. (2022), “Los artilugios del humor”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 58, pp. 15-32.
- Gorz, A. (1982), *Farewell to the Working Class* (trans.), Pluto: Londres.
- Laval, C. y Dardot, P. (2013), *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Gedisa, Barcelona.
- Mancini, F. (2016), “Emociones en riesgo: miedo, vergüenza y culpa en tiempos de incertidumbre laboral”, en *Emociones, afectos y sociología. Diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. Instituto de Ciencias Sociales-UNAM, México.
- Mancini, F. (2017), *Asir incertidumbres. Riesgo y subjetividad en el mundo del trabajo*, Instituto de Ciencias Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México, México.
- Mangone, M. (dir.) (2005), *La demolición*, [DVD], Primer Plano, Argentina.
- Mouffe, C. (2005), “Política y pasiones: las apuestas de la democracia”, en L. Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 75-100), Paidós.
- Neffa, J. (2003), “Reflexiones acerca de la naturaleza y significación del trabajo humano”, *6º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo* (pp. 13-16), ASET, Buenos Aires.
- Offe, C. (1985), *Disorganized Capitalism*, Polity, Cambridge.
- Pérez Jáuregui, M. I. (2019), “Violencia laboral, contexto social y subjetividad”, *Subjetividad y procesos cognitivos*, vol. 23, núm. 1, pp. 93-113.
- Ramírez, S. (1977), *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, Grijalvo, Ciudad de México.
- Referencias IMDb. *La demolición* (2005): [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt0368679/>]; *Maquinaria Panamericana* (2016): [<https://www.imdb.com/es-es/title/tt4432980/>].
- Rifkin, J. (1996), “A New Social Contract”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 544, núm. 1, pp. 16-26.

- Rodgers, G. (1989), "Precarious Work in Western Europe: The State of the Debate", en G. Rodgers y J. Rodgers (ed.), *Precarious Jobs in Labour Market Regulation. A Growth of Atypical Employment in Western Europe*, International Institute for Labour Studies/Free University of Brussels, Ginebra.
- Rojas, G. y Salas, C. (2007), "La precarización del empleo en México, 1995-2004", *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, pp. 39-78.
- Sánchez Prado, I. (2016), "El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine mexicano contemporáneo", *Hispanófila*, vol. 178, núm. 1, pp. 11-20.
- Srnicek, N. y Williams, A. (2017), *Inventar el futuro. Poscapitalismo y un mundo sin trabajo*, Malpaso, Barcelona.
- Steir-Levny, L. (2015), "Holocaust Humor, Satire, and Parody on Israeli Television", *Jewish Film & New Media*, vol. 3, núm. 2, pp. 193-219.
- Stiglitz, J. E. (2002), "Empleo, justicia social y bienestar de la sociedad", *Revista Internacional del Trabajo*, vol. 121, núms. 1-2, pp. 9-31.
- Tormey, S. (2015), *The End of Representative Politics*, John Wiley & Sons, Cambridge.
- Zemelman, H. (1997), *El futuro como ciencia y utopía*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Zemelman, H. (1992), "Sobre bloqueo histórico y utopía en América Latina", *Estudios Sociológicos*, vol. 10, núm. 30, pp. 809-817, [<http://www.jstor.org/stable/40420185>].
- Zemelman, H. (2011), "Implicaciones epistémicas del pensar histórico desde la perspectiva del sujeto", *Desacatos*, núm. 37, pp. 33-48.

Fecha de recepción: 30/04/24  
 Fecha de aceptación: 01/07/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462345-370

# documentos



# Subjetivación y memoria encarnada en el cine político realizado por mujeres\*

*Aurea Itzel Paredes Páramo\*\**

## *Resumen*

Dos filmes, *Encontrando a Víctor* (2005) y *Tiempo suspendido* (2015), de una misma directora, Natalia Bruschtein, nos proponen un acercamiento al proceso que denominamos de *subjetivación política* (Rancière, 1996). Elegimos ambas producciones porque descubrimos en ellas los ejes que nos interesa abordar y de los cuales partimos, es decir, la memoria, la historia, la política y la subjetivación femenina en el cine. Lo que encontramos aquí es la trayectoria de una hija que rastrea los últimos pasos de su padre militante y el activismo político de una mujer que busca a sus hijos desaparecidos durante el periodo de dictadura en Argentina. Natalia Bruschtein, la hija y nieta de este relato, reconstruye desde ese lugar los acontecimientos que han marcado a su familia en un momento en que la memoria comienza a deteriorarse y el recuerdo resurge urgente para revitalizarla. Con estas particularidades proponemos este caso, ya que nos proporciona elementos indispensables para continuar pensando los procesos de subjetivación política no sólo de activistas, militantes y agentes

\* Este trabajo forma parte de la investigación en curso “Mujeres en el cine político: historias y miradas durante conflicto armado latinoamericano”, de la línea de estudios sobre cine en el posgrado de Historia del Arte, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

\*\* Estudiante de doctorado en el programa de posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [itzel.p9009@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0006-5392-0849].

cercanos a los hechos, sino también las formas de acercamiento y despertar político de quienes, mirando un documental—desde el lugar de espectador— encuentran las piezas sensibles que humanizan la historia de un tiempo presente que les compete.

*Palabras clave:* subjetivación política, memoria, cuerpo, mujeres, cine.

### *Abstract*

Two films, *Finding Victor* (2005) and *Suspended Time* (2015), by the same director, Natalia Bruschtein, propose an approach to the process that we call *political subjectivation* (Rancière, 1996). We chose both productions because we discovered in them the axes that we are interested in addressing and from which we start, that is, memory, history, politics and female subjectivation in cinema. What we find here is the trajectory of a daughter who traces the last steps of her militant father and the political activism of a woman who searches for her missing children during the period of dictatorship in Argentina. Natalia Bruschtein, the daughter and granddaughter of this story, reconstructs from that place the events that have marked her family at a time when memory begins to deteriorate and memory resurfaces urgently to revitalize it. With these particularities we propose that this particular case provides us with essential elements to continue thinking about the processes of political subjectivation not only of activists, militants and agents close to the events but also the forms of approach and political awakening of those who, watching a documentary, from the Instead of being a spectator, they find sensitive pieces that humanize the history of a present time that concerns them.

*Keywords:* political subjectivation, memory, body, women, cinema.

Comenzaremos este apartado haciendo un análisis en paralelo de los minutos iniciales de los dos documentales propuestos para posteriormente ir tejiendo los elementos que nos muestran similitudes temáticas, técnicas y narrativas al mismo tiempo que presenciamos

y contemplamos las transformaciones y distancias que se van generando entre ambos, tomando como eje y punto de anclaje la mirada de la directora.

Intentaremos, de igual manera, trazar algunas líneas de evocación histórica como parte de los atisbos del territorio que aparece como eje narrativo y ensayaremos un análisis desde la recepción del documental apuntando a una de nuestras tesis principales que involucra los procesos de *identificación* (Freud, 1998) e *interpelación* (Althusser, 1988) como entramados inseparables en la creación cinematográfica.

### *Encontrando a Víctor (2005)*

Silencio. Una fotografía. Un hombre de pie, solo. Detrás, una reja contiene el paisaje. Un fondo negro deja traslucir unas palabras. Al lado izquierdo de la fotografía se lee: “Mi papá me dejó esta foto y atrás le escribió”. Al lado derecho continúa, “Para que mi hija no me olvide y me reconozca cuando me vea de nuevo. Para que los demás no se olviden cómo soy. Me hace bien pensar que piensan en mí. Los quiero mucho a todos. Víctor”. Ambas leyendas son dirigidas. Una, la primera, a un alguien a quien se comienza a contar una historia. Otra, la segunda, a una hija, a otros, como huella de un recuerdo que anhela ser mantenido. Un pensamiento que ansía ser pensado. Ligado a ello: el miedo al olvido que se avecina, la certeza de la ausencia. El deseo del encuentro, de un mutuo volver a mirarse. Fotografía y escritura, vestigios de un recuerdo para la memoria. Pero, más allá de la imagen, ¿qué función tienen esas palabras en la fotografía? Raymond Bellour (2009) dirá que la dotan de un punto de vista, es decir, son indicios “biográficos, estéticos, morales” y políticos, agregaríamos nosotros, que la fotografía a menudo no otorga. Aún así, hay otras que contiene en sí los componentes que delatan su esencia, su sesgo ideológico, profundamente político.

Es así como, activando esos componentes, mostrándolos a quien observa, el filme revela su naturaleza intrínseca. Una hija buscando

los rastros de su padre. La necesidad del contexto lo refuerza. Una explicación lo evidencia: “El 24 de marzo de 1976 hubo un golpe de Estado en Argentina. Lo que provocó más de 30 000 desaparecidos, entre ellos están: mi papá, mis tías, sus esposos y mi abuelo”. Natalia utiliza lo que las calles expresan, ésas son sus fuentes, sus archivos. Una dictadura y miles de desaparecidos.

La cámara recorre la ciudad. Nos muestra la cifra de desaparecidos grabada en las fachadas, seguida de “no los olvidamos y seguimos luchando”. La nostalgia que invade y acompaña los espacios es la búsqueda de las huellas del pasado. Siluetas que asemejan cuerpos, fechas, símbolos, edificios como estructuras resistiendo al olvido. Espacios materializados. Laberintos de la memoria que esperan ser recorridos.

En esos primeros minutos, asistimos a un retorno. El regreso a una ciudad, a un pasado. Dicho pasado se nos abre a través de una historia familiar, una historia que, como anuncia, traspasa el relato de una familia, aunque parte de ella.

Se vuelve necesario comenzar por el principio, pero, ¿dónde es que comenzó todo? ¿dónde comenzó el sueño, la pesadilla, el despertar...? Una sugerencia aparece en cuadro, otra fotografía que nunca hemos visto pero que resulta plenamente familiar, tan común a tantas historias. Un hombre con un bebé. Puede ser cualquiera, de cualquier lugar del mundo, sin embargo, ya sabemos aquí, porque se nos ha dicho antes, que es un padre que ya no está con su hija, que esa cercanía ha sido arrebatada. Que esa hija conserva la fotografía añorando un encuentro de lo perdido.

Vemos ahora aparecer en escena a una mujer joven que camina sola entre la multitud. La insistencia del fondo negro y la necesidad de explicarnos acompaña el relato. “Más que buscarlo, quería saber por qué mi papá no salió de Argentina”. La cámara enfoca un hombre detenido en la calle. Otro hombre es encuadrado por la lente. La cámara enfoca rostros y perfiles. No se detiene en nadie en particular. Víctor, el padre al que se busca no puede ser encontrado. Lo sabremos después, ha sido secuestrado y desaparecido. Ha sido asesinado.

La música de fondo que escuchamos desde el principio se ha detenido. Una mujer aparece a cuadro, presenciamos un ligero acerca-

miento de la cámara. La mujer nos es presentada. “Mi mamá, Shula”. Escuchamos una tímida, pero incisiva voz que pregunta. Aunque la pregunta es a la madre pareciera que se dirige a un extraño, a alguien a quien recién comenzará a conocerse. Las palabras no encuentran el curso adecuado, ¿cómo se pregunta lo ineludible postergado?, ¿con qué pregunta inicial se busca lo irremediable? “Cuando decidieron tener tú y mi papá un hijo, después de que yo nací, bueno, los dos seguían participando... bueno en, acciones...”, la pregunta se interrumpe, no encuentra su cauce. Ante la imposibilidad del lenguaje, una sonrisa comprensiva de la madre revela la dulce paciencia de quien espera ser descubierto. El gesto de amor de la madre que está a punto de entregar lo más preciado de una historia que aún no ha sido contada del todo.

### *Tiempo suspendido* (2015)

Diez años después Natalia presenta un nuevo trabajo documental. Algo ha cambiado. Nuevamente silencio, pero esta vez es distinto. Es el silencio pausado de quien toma aire para comenzar de nuevo, para seguir. En el silencio escuchamos el sonido que produce el agitar de las hojas. Es el momento para revisar, en los archivos, las piezas encontradas. El momento para reacomodar lo vivido, darle sentido al camino recorrido.

La imagen precede al silencio. La fotografía lo rompe. La historia es reactivada por el recuerdo. Vemos un par de *polaroids* a través de una lente. Son las imágenes de una mujer joven. Ella, sus fotografías se expanden por la totalidad del cuadro. En las hojas se revela el nombre: Laura.

Una voz nos lee lo que contienen las hojas. Las palabras irrumpen el sonido de fondo, sacan a la imagen del silencio que invade los recuerdos. “Discurso de Laura en la facultad de derecho, marzo 2006. Argentina”. La voz presenta lo que a continuación será leído. “Sólo nuestros hijos nos resignifican cuando pueden nombrarnos. [...] Mientras los padres envejecemos los hijos florecen, así debe ser.

Y aquí es donde las fotos juegan un papel importante. La última foto es, definitivamente, la última. El tiempo desaparecido, suspendido”.

La directora, a cuadro, como hija antes y nieta ahora, cumple la primera línea que decreta la abuela. “Sólo nuestros hijos nos resignifican cuando pueden nombrarnos”. Las palabras construyen el relato. Le dan un nombre: *Tiempo suspendido*.

Una irrupción atraviesa la historia. Un paisaje toma el lugar de la fotografía que espera ser contada después. La joven mujer ha envejecido. Aparece ante nuestros ojos. Sus lentos movimientos delatan el andar pausado y certero de una vida acontecida. Su hablar fluido resuena como un conjuro repleto de acertijos. “He dado tantos buenos y malos pasos [...] antes me acordaba un poco más [...] a medida que pasa el tiempo lo bueno y lo malo se confunde y se termina borrando”. Pasado, presente, memoria y olvido se entrelazan como una maraña que espera ser desentramada. Una apertura de la cámara nos ayuda a situarnos. Es un asilo. En ese mismo espacio hay otros que, como Laura, han envejecido.

Otro filme nos evoca la pérdida de memoria. La lucha contra el olvido. *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), de Lorena Giachino Torrén. Otra hija que documenta el deterioro progresivo de su madre en un intento genuino de contener los recuerdos que se minan apresurados por los surcos de una memoria que envejece. Una historia que por dolorosa ha sido borrada. Esta película es chilena, sin embargo, la desesperada afición de sujetar lo verdaderamente importante para las generaciones futuras se repite. La historia subterránea se niega a envejecer, a desaparecer del todo. Se sabe necesaria, su fuerza reaviva lo nuevo.

## Preludio

En su primer trabajo *Encontrando a Víctor* (2005), la directora Natalia Bruschtein contrasta los testimonios, los complementa creando un espacio de veracidad del relato. Los testigos coinciden. Al tratarse de un relato íntimo, de que los testigos sean los propios familiares,

podemos apreciar la creación de un entorno de cuidado, de cercanía, de genuina apertura. Sobre todo, podemos sentir la cariñosa compañía de quienes, al igual que Natalia, han perdido a un ser querido. Sangre de la misma sangre derramada.

No hay, del todo, un discurso autorizado que se erija como verdad histórica. No hay archivos oficiales, no hay periódicos que comprueben la veracidad de la noticia, la magnitud del dolor ocasionado. Presenciamos, en primera instancia, el relato del desgarramiento íntimo de una familia fracturada por los horrores de la dictadura. La pregunta movilizadora de alguien que busca la verdad.

Una década separa las producciones que aquí nos convocan. *Tiempo suspendido* (2015) aparece como un proyecto más acabado. Hay un desvío interesante en el abordaje, en la composición y en la dirección de un proyecto que traspasa la individualidad. Presenciamos la transformación de la mirada, un cambio en la subjetividad.

Si entendemos *subjetivación política* como el proceso de transformación subjetiva en torno a los acontecimientos histórico-políticos, ambos trabajos, puestos en diálogo, nos permiten ilustrarlo. Natalia Bruschtein, la directora, nos regala un viaje de búsqueda que deriva en un encuentro no sólo de su pasado, sino de una historia compartida. Su relato íntimo se convierte en finas líneas que trazan las huellas de la historia reciente latinoamericana. Este proceso subjetivo que proviene de un anhelo de respuestas como cura ante el desarraigo, el silencio y la duda, da un giro revelador hacia la colisión que provoca el propio devenir. Dejar de ser para convertirse en quien realmente se es.

### Un tiempo que permanece suspendido

Vemos muchas tomas cerradas, de detalle. Manos, las de Laura. Silencios y sonidos ambientales. Laura aprecia la belleza de una mañana sin nubes de tormentas. Ésas han ocurrido antes. Evoca su linda infancia, a su padre que le enseñó a nadar a ella y a sus hermanos, “no me recuerdo cuando, pero aprendí a nadar muy temprano”, dice. Nadar, sumergirse entre las aguas del río.

Tomas de paisajes suspenden la continuidad del relato. Reconstrucciones de paisajes capturados previamente por fotografías. Es un río que fluye tranquilamente, silencioso y calmo. Las fotografías de Laura muy joven, nadando esas aguas demuestra la evidencia de lo ya dicho. Esa mujer tan bella, joven y sonriente en traje de baño es el pasado. Ahora, a su lado, la proximidad de Natalia comprueba el paso del tiempo. La evidencia de la temporalidad, del transcurrir del tiempo, es presentada. Laura toma la foto donde se reconoce joven. Tres generaciones las unen y separan. El parecido es evidente. Abuela y nieta se acercan para mirar —y reconstruir— a partir de los archivos familiares una historia que es de una y otra, que es de ambas.

La narración sigue un ritmo, comienza lento, el rostro tranquilo de Laura le otorga ese ritmo. Sin embargo, mientras avanza como una caricia se precipita hasta convertirse en un arrebato. Llega a puntos clímax que son como una irremediable caída al abismo, no obstante, son contenidos. No caemos, sólo somos sacudidos fuertemente. Una secuencia inicial revela la magnitud del problema (min 09:11-min 11:24). El relato abandona la tranquilidad rítmica que se nos había presentado hasta aquí. Es una secuencia larga y compleja desarrollada entre preguntas y fotografías, entre risas y recuerdos, desplegándose entre la tensión que provoca el olvido.

Natalia muestra fotografías a su abuela como catalizadores de memoria. Laura se reconoce en todas ellas, el *yo* permanece, se ha mantenido de alguna manera, pues ella sabe quién es en ese instante capturado en imagen. El *yo* logra reconocerse en la imagen fotográfica.

Sin embargo, una fotografía irrumpe el encuentro, trastoca el ritmo del relato. Es una familia. ¿Por qué no podría serlo si están todos juntos, en el mismo espacio que la fotografía encuadra? Un padre, una madre y sus hijos. Pero cuáles son sus nombres, quiénes son realmente, qué tiempos nos narran. La fotografía en blanco y negro evidencia un tiempo ya transcurrido, pasado. Probablemente los niños han crecido y los adultos se han vuelto viejos.

¿Quiénes son? Laura se reconoce, pero confunde al hombre que aparece a su lado. El padre, esposo de Laura en la fotografía, es su propio padre en ese delirio amnésico. Como en el sueño, las identi-

dades se condensan, se confunden. El dispositivo cinematográfico es utilizado para sacarnos del aletargado ensueño que produce la imagen estática, detenida. Natalia utiliza la fotografía como catalizador. “¿Quiénes son?”, pregunta.

Uno de los chicos es el padre de Natalia. El mismo que se convirtió en el hombre que, sabemos, ha desaparecido. Sin embargo, ¿quiénes más son los que aparecen ahí? El problema de la relación entre fotografía y memoria se revela. Lo evidente de la fotografía queda cuestionado. La fotografía es desenfocada y se abre el plano para mostrar el trabajo de rememoración de la abuela. Su función es la de evidenciar el choque temporal que se genera en el cine. Una y otra vez el espectador es sacudido en un intento de despertarlo del profundo letargo que provoca el olvido, que producen las imágenes.

### **Memoria: entre lo íntimo y lo político**

“La preocupación por la memoria es ancestral”, corrobora Laura Bonaparte. Es con esa certeza de fondo que la directora nos invita a presenciar una historia a punto de ser olvidada en un valiente acto por rescatarla de la memoria. Se la cuenta a su abuela y al mismo tiempo a nosotros, los espectadores. Nosotros somos esos a quienes el tiempo nos ha arrebatado el recuerdo.

Por otro lado, se mantiene cautelosa ante el problema del registro. Lo expone ante el espectador que lo reconoce enseguida. ¿Cómo saber si ése del que se habla ha existido?, ¿cómo trazar las líneas que conforman su vida?, ¿cómo situar los momentos que han marcado su historia cuando quien los ha vivido comienza a olvidarlos? Las fotografías muestran una pista, un camino que hay que recorrer, desentramar.

Aun así, se vuelve difícil trabajar con imágenes, con lo intangible, con lo que no puede ser tocado, sólo mirado o escuchado. ¿Dónde puede ser aprehendido, apreciado en su justa medida? Las fotografías no sólo significan. Son significadas por quienes las miran. Por eso cuando ya no hay nadie que las resignifique, que las reclame, que

las reconozca, se convierten en archivos huérfanos. Para que eso no ocurra alguien tiene que situarlas, presentar a los personajes, colocarlas en un tiempo dentro de un espacio y hacerlas hablar, contar una historia.

Fragmentos de la vida de Laura parecen haberse borrado de su memoria. Titubea. “No recuerdo”, dice una y otra vez. La directora hace un corte cada vez que es necesario. Muestra las fotografías del pasado de su abuela. Natalia activa esos recursos. Así, cuando la memoria se detiene frente al abismo, la fotografía se erige como puente. En ese momento, presenciamos una cascada de imágenes que la directora utiliza para mostrar eso que se va diluyendo entre el relato. Aparecen ahí donde la memoria falla, donde titubea. Es así como, ante el olvido, las fotografías aparecen demostrando un pasado ocurrido. Las huellas de una vida acontecida. Se revela su poder contra el olvido. Las imágenes vuelven a tomar posición, fuerza (Didi-Huberman, 2008). Sin más explicación, su componente político se revela.

En el proceso de montaje, Natalia pasa del espacio público, de denuncia y protesta, al espacio íntimo, privado, familiar, y viceversa. Somos nosotros quienes presenciamos el paso de ese espacio contenido entre paredes, resguardado tras la puerta celosa de lo privado al espacio abierto que significa la calle, que simboliza el transitarla, el tomarla.

La fotografía resguardada en un baúl, en un álbum familiar, conserva, para los miembros que la conforman, los instantes y recuerdos resueltos a trazar la esencia única que la caracteriza. Lo personal es político, enarbolan los movimientos feministas desde la década de 1970. La división es profundamente política. Su integración es estratégica. El archivo, salido a la luz, a las calles, transforma su naturaleza intrínseca para convertirse en instrumento de denuncia. Lo privado se hace público. Es ahí, donde aparece la potencia subversiva que otorga la experiencia subjetiva en torno al cuestionamiento de los grandes relatos de la historia, el arte y la política. Es ahí donde reconocemos la apuesta política en la transformación estética que propone el cine en *primera persona* (Piedras, 2014) hecho por mujeres.

## Paisaje: memoria y olvido

La historia de Laura Bonaparte empieza en ese mismo paisaje que une y a la vez separa Argentina de Uruguay y Brasil. Natalia Bruschtein, su nieta y directora del filme, hace de ese paisaje un eje narrativo.

Al igual que en Oriente próximo, en Argentina hay una región llamada Mesopotamia que se encuentra entre dos grandes ríos, el río Paraná y el río Uruguay. También se conoce como la “región del Litoral” o solamente “Litoral”. Y como en Egipto con el Nilo, hay un delta, el delta del Paraná, muy cercano a donde desagua el Uruguay. Ambos ríos, juntos, forman el río de La Plata. Son tres provincias las que forman esa región, de norte a sur: Misiones, Corrientes y Entre Ríos. Este paisaje es un paisaje de agua entre dos grandes ríos que confluyen en algún punto hacia el sur.

En la relación que se establece con la memoria, Natalia reconstruye un mito griego. Recordemos. Ante la victoria griega sobre Babilonia y la antigua Mesopotamia se evidencia la nueva hegemonía cultural que otorgará aspectos característicos en forma de *mitos fundadores* que se extenderán más allá de sus límites geográficos.

En la mitología griega, el Leteo es uno de los ríos del inframundo. Cuando alguien moría, su alma (*psique*), separada del cuerpo, naufragaba por corrientes de ríos hacia su destino. Las almas de los muertos bebían del Leteo. En griego antiguo *Lete* significa literalmente “olvido”. Beber de sus aguas inducía el olvido de las vidas pasadas, mortales, preparándolas para la reencarnación, sin embargo, otra fuente provocaría el efecto contrario: *Mnemosyne*. Leteo y Mnemosine, fuentes antagónicas confluyen en la mitología dando forma a los dramas que atraviesa la humanidad.

## Memoria y territorio

En la provincia Entre Ríos es donde transcurre la historia. Arriba hacia la derecha, sobre el río Uruguay, está Concordia, donde nació y

vivió Laura Bonaparte hasta los 18 años. A la izquierda está la ciudad de Paraná, capital de la provincia, donde se mudaron con su familia y conoció al padre de sus hijos. En esa provincia había varias colonias judías, de una de ellas venía Santiago Bruschtein, el abuelo de Natalia.

Sin embargo, otra de las ciudades de esta provincia nos interesa señalar: Concepción del Uruguay. Un siglo antes del tiempo narrado en el filme, en 1856, es donde se había mudado el pintor Juan Manuel Blanes, ahí comenzaría a trabajar en los encargos del caudillo de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, un conjunto de ocho lienzos conocidos como “Las Victorias de Urquiza” que lo inmortalizarían, además, como el “vencedor de Caseros”. Es el mismo paisaje al que nos acercamos, de distintas formas, en distintos tiempos. En el tiempo de Urquiza y Blanes, la Confederación Argentina (así se llamaba la reunión inestable de provincias) que tenía como presidente primero a Juan Manuel de Rosas y posteriormente a José de Urquiza designaba otro territorio que se había configurado a partir de lo que se denominó como Provincias Unidas del Río de la Plata. Las trece provincias que todavía integraban la unión se conformaron como el conjunto de estados soberanos que posteriormente tomarían el nombre de *República Argentina* ya como territorio unificado conformado por veinticuatro provincias y un distrito federal.

Las regiones del Chaco, la Patagonia y parte de las Pampas era territorio indígena. Hacia allá fue que avanzó colonialmente el ejército argentino, en dos grandes campañas militares genocidas: la *Conquista del Chaco* (1870-1917) y la *Conquista del Desierto* (desde 1878-1885) –también pintada por Blanes (1888)–. Las primeras colecciones de restos indígenas (cráneos y esqueletos) y las colecciones de objetos etnográficos (ropa, utensilios, armas, canoas, etcétera) del Museo de La Plata, fundado por ese tiempo, son botín de esas campañas militares.<sup>1</sup> Ése es también el origen del ejército argentino.

<sup>1</sup> A partir de 2006, las autoridades del Museo de La Plata conjuntamente con el Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Naturales y el Museo de la Universidad Nacional de La Plata han fijado las pautas necesarias para llevar a cabo una política de restitución de restos humanos de las comunidades originarias de Argentina alojados en la institución. Consúltese [[https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones\\_presentacion-21](https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21)].

Lo que sucedió posteriormente al triunfo de Urquiza y el Ejército Grande contra el gobernador de la provincia de Buenos Aires en la batalla de Caseros en 1852 –combate pintado por el artista Juan Manuel Blanes– hasta poco después de iniciada la Conquista del Desierto en 1880, fue llamado por la disciplina histórica “Proceso de Organización Nacional”.

Los militares del golpe de 1976, en un gesto increíblemente perverso, llamaron a su dictadura (1976-1983) “Proceso de Reorganización Nacional”. Hasta hoy, muchos se refieren a esa dictadura como “el proceso”. Los militares reivindicaron la violencia política y el exterminio, y los asociaron al orden nacional.

### Montaje: pasado y presente

Una superposición de tiempos se entrelaza. Diez años antes, Shula, madre de Natalia, y Luis, el tío sobreviviente, ante las preguntas ansiosas de respuestas de su hija y sobrina, respectivamente, explican cómo la militancia se convierte en un proyecto de vida. Se bosquejan en unas líneas los profundos lazos establecidos entre los compañeros de militancia, entre quienes deciden luchar hombro con hombro frente a la tiranía de los hombres.

Un tiempo se interrumpe como un *flash* hacia el pasado para retomar el recuerdo olvidado. En el minuto 24, mientras Laura da su testimonio sobre las fosas clandestinas en Avellaneda, aparece como trasfondo un afiche conmemorativo del aniversario del asalto al cuartel Moncada. No sólo el tiempo, sino también el espacio, el paisaje, se confunden. Significan.

Cortes y continuidades entre pasado y presente. Entre memoria y olvido. Entre lucidez y duda. La directora vuelve, regresa una y otra vez sobre el rostro apacible de su abuela. Este efecto crea la sensación de ese tiempo que se suspende. Un golpe que desestabiliza la secuencia lineal del relato. El trabajo de montaje y las tomas que realiza Natalia crea un efecto desconcertante para el espectador. No es porque sea confuso, es porque las fotografías y los registros del

pasado donde aparece Laura dando sus testimonios, marchando y denunciando, aparecen como destellos de una consciencia clara que se ha perdido en la cotidianidad de una mujer que ha envejecido y olvidado. Es también por la alternancia que produce la cercanía y lejanía que representa Laura, que vive Natalia en esta historia tan suya, tan conocida y tan presente en América Latina.

La agitación que representa Laura mientras ofrece su testimonio y relata los horrores de la desaparición se traslada al espectador cuando aparece la tranquila presencia de la mujer mayor que va comenzando a olvidar el horror de su pasado. Si ella, Laura, ha comenzado a olvidar la valentía de su búsqueda es el espectador quien es interpelado, es el espectador quien corrobora la gravedad de ese hecho al evidenciar la impotencia del esfuerzo, la avasalladora marca de lo injusto. El espectador se enfrenta a la certeza de que el paso de los años no ha resuelto el enigma. Que la vida de esa mujer que representa años de lucha no ha alcanzado su cometido. Que los desaparecidos no han sido encontrados y que la pérdida no ha sido reparada.

### **Perder a un hijo. Perderse**

Después de meses de arduo trabajo de denuncia y búsqueda individual, un conjunto de madres comienza a reunirse en las iglesias y en la plaza para acompañarse e intercambiar información sobre sus hijos desaparecidos. A las primeras catorce se van uniendo otras tantas mujeres sumando fuerza ante la injusticia. Así, en abril de 1977, nace Madres de Plaza de Mayo. Restituida la democracia en 1983 y como resultado de diferencias tácticas y estrategias la organización sufrió un proceso de ruptura dando lugar a la conformación de dos organismos que coexisten en el presente: Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y la Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Laura Bonaparte forma parte de la primera agrupación que enarbola el calificativo “fundadora” haciendo referencia al núcleo inicial de líderes, es decir, las catorce madres históricas. A 46 años de distan-

cia las madres de pañuelos blancos se han convertido en referentes de lucha y defensa de derechos humanos en todo el mundo.

Hay preguntas desalentadoras al atravesar esos meses que se convirtieron en años, ¿cómo seguir soportando la vida después de sentir en los huesos la violencia del Estado?, ¿cómo poder volver a apreciar la belleza de los días, del amanecer, del despertar?, ¿cómo una madre puede continuar después de vivir la pérdida/el arrebato de los hijos?

Natalia problematiza la cuestión. La tranquila cotidianidad de Laura da cuenta de ello. La historia de Noni también, pero desde el otro extremo. Noni, hija de Laura, estaba lactando cuando la secuestraron. Ser mujer, madre y joven no impidió, como en la fantasía de salvación de Laura, que la asesinaran. Su hijo, Huguito, “cuando tenía dos años y veinte días llegó por obra y gracia del espíritu santo” a la casa en México donde la abuela se encontraba. Es registrado ahí, bajo la protección de la bandera mexicana. Religión y Estado quedan vinculados de una manera misteriosa. El Estado mexicano que perseguía, torturaba y desaparecía militantes fue refugio de exiliados políticos. Contradicción inherente a su naturaleza.

En *Encontrando a Victor* (2005), la reiterada pregunta sobre los hijos y las consecuencias derivadas de la dictadura aunadas a la estrecha relación de la militancia dirige el diálogo que presenciamos a enunciar el trauma de una generación de jóvenes cuyos padres participaron en la guerrilla. El silencio se hace presente como una huella, como un vacío que no puede ser llenado. Un suceso ha ocurrido sin ser previsto y ahora sólo basta mirar lo que ha provocado irremediablemente.

En *Tiempo suspendido* (2015), Natalia ya no es únicamente hija, ella misma se ha convertido en madre. El registro de las catorce madres fundadoras de Plaza de Mayo queda equiparado al nieto número catorce de Laura Bonaparte, el hijo de Natalia. Laura, madre de Víctor. Ella ahora madre de un hijo. Una mujer ha perdido a su hijo. Una mujer ha engendrado un hijo. Se ha vuelto madre y en un gesto de lucidez cambia la dirección de la mirada.

## ¡Eterno retorno deja ya de volver!

En el minuto 52:18, con la fotografía de Víctor de fondo, la misma que Natalia usa como elemento detonante en *Encontrando a Víctor*, escuchamos con su voz las palabras de Laura.

Víctor, hablaron de tu traslado, yo lo había rezado. Mandaron un avión, yo lo rezaba. Y te durmieron en el vuelo. Lacios se mecían tus brazos. Te arrastró un hombre. Tiene un nombre y no lo sé. Y te empujó al vacío y yo caí. Silbó el aire una fría pesadilla. Huyó el avión y el corazón detuvo su nublado latir. No viste el agua, el Río de la Plata, que subía odiándote enemigo cuando el cuerpo quebró el agua tan dura como piedra. Y el agua te inundó las venas rotas.

En un despliegue poético, Natalia encuentra la síntesis del sentido que atraviesa el sufrimiento de su abuela. Las palabras son sencillas, pero connotan todo el dolor de la pérdida. ¿Qué evoca ese río donde Laura crece, nada y olvida? Los militares arrojaron a Víctor Bruschtein al río de La Plata, aún vivo, y ahí es donde descansan sus restos. El evento no es recreado en la pantalla, no es suplantado por algún otro que lo aluda. Las palabras y la fotografía son suficientes para contener el horror del suceso, para que la imaginación del espectador cumpla su función.

“Es necesario el nombre. Vivo testimonia su existencia y su paternidad. Muerto o desaparecido, que no es lo mismo, comprueba que en el pasado existió”. Lee Natalia en las letras escritas años antes por su abuela. Como el nombre, la imagen/fotografía adquiere importancia cardinal para la identificación de los sujetos en el tiempo contemporáneo, es decir, como comprobación de su existencia. Por eso las madres buscadoras las llevan consigo y las usan como denuncia ante la indiferente acción de las autoridades. No hay duda, es una afirmación, “éste que aparece aquí está desaparecido”. No hay restos, no hay cuerpos, no hay tumbas, no hay registros claros más que cientos de fosas comunes con esqueletos humanos sin identificar. Ante este panorama pregunta Laura Bonaparte, en un sentir co-

mún a tantas otras madres que buscan a sus hijos, “¿tengo derecho de ser cobarde?”

En Argentina, como en Chile, en México y en otros países de Latinoamérica, las madres salen a buscar desesperadamente a sus hijos desaparecidos, son generalmente las madres quienes vuelven suya esa labor que el Estado ha postergado, eludido o ignorado.

En la escritura de Laura, psicoanalista y madre, el *yo* se confunde, aparece en el lugar del hijo desaparecido. “Y te empujó al vacío y yo caí”. ¿Quién es ese “yo” que cae, quién desaparece y se pierde en el abismo que provoca la caída? A quién se desaparece, sino a un yo que ha dejado de ser uno para convertirse en nosotros. Es un mutuo desaparecer. Caer en un abismo infinito sin retorno de la madre que ha perdido un hijo.

El temor de Laura ante el río es también ese miedo a la fragmentación del yo desgarrado que ya ha ocurrido. De igual manera, las manos de Noni fueron cortadas y entregadas a su madre. Laura frota continuamente sus manos. Las tomas cerradas, de detalle que enfocan las manos de Laura muestran la cercanía implícita en la historia. El foco de la cámara se acerca para inspeccionar las marcas que se han producido como testigo del transcurrir del tiempo y del dolor acontecido. Un recuerdo que se guarda en el cuerpo, aunque no en la memoria.

Así, Natalia nos muestra las huellas que el dolor ha dejado en su abuela, en su familia, en su historia que es la réplica de muchas otras historias en Latinoamérica. Sin embargo, son también las manos de Natalia las que comienzan a juntar las piezas rotas de un rompecabezas para mostrarnos el curso de una narración no terminada de contar. Una historia que se fue minando por las grietas abiertas de la memoria.

Natalia aparece en su relato. Aunque la voz en *off* que narra y lee los escritos de Laura, lo sabemos, es suya, no es suficiente para contar esta historia. Se integra como parte de él. La ficción cinematográfica no es completada, pero es rebasada. La voz que escuchamos no es un ente descarnado que se erige omnipotente sobre la historia como conocedor absoluto. Su voz es un eco del pasado. La función

que cumple es la de traer al presente los recuerdos olvidados. Es presentar, a quien está dispuesto a escuchar, los sentires que pocas veces son reconocidos al contar la/una historia.

Natalia se presenta en el filme. Deja de ser la hija que pregunta en *Encontrando a Víctor* (2005) para convertirse en la mujer que recrea la historia. En *Tiempo suspendido* (2015) ocupa distintos lugares: es hija, nieta, madre, cámara (ojo), voz (sonido). No deja lugar para la indiferencia. En el proceso de identificación que se genera, mediante el dispositivo cinematográfico, el espectador es capaz de dimensionar el dolor que produce el olvido desde el lugar que mejor le interpele. Además, Natalia cuenta, muestra, reconstruye y comparte con esas tomas (la reafirmación del olvido de su abuela) el agotamiento que genera la impotente búsqueda de las piezas claves. El vacío se ha generado y no puede ser llenado del todo. El deseo se ha producido.

La memoria se apaga, enciende en instantes lúcidos. No es suficiente. ¿Cómo resguardarse del dolor?, ¿cómo salvarse cuando la muerte te mira a los ojos? La psique se protege de la fragmentación y sin embargo es fragmentada. Quiere salvarse de la destrucción y oculta el peligro que se devela ante los ojos. Lete, ninfa del olvido, abandona este mortal cuerpo cansado de luchar. Tus caricias, un alivio para el alma dolida son suficientes.

En espera de una sola gota de Mnemosyne, de memoria lúcida que oriente las acciones para la redención del mundo, la cámara aguarda, acecha. Recuperar un poco de recuerdos que se escapan como agua entre los surcos de la historia. Ni perdón para los asesinos, ni olvido para nuestros muertos y desaparecidos. Como lo señala Laura (13:30) en *Encontrando a Víctor* “su propia muerte falta para poder contar la historia”.

El cine, flujo incesante de imágenes y relatos, historias inconclusas. Gota que desborda la memoria contenida. Con este artefacto, Natalia reconstruye para su abuela la parte de la historia que hace falta para que ésta pueda ser contada, compartida como evidencia de un pasado que ha ocurrido. Sin embargo, ya no es sólo para ella, también es para quienes como ella han perdido a sus padres, para quien ha perdido a sus hijos, es, al mismo tiempo, para su hijo, para que pueda

encontrar los elementos necesarios para contar su historia. Es para las nuevas y futuras generaciones, para que la orfandad que produce el olvido no les alcance y desgarrar.

### Relaciones fraternas entre México y Argentina

Un último aspecto es necesario apuntalar, es decir, los vínculos que se establecen mediante las imágenes y su función en el cine político. Natalia, argentina de nacimiento cuya vida transcurrió en buena parte en México, reconstruye en este país el relato de su historia, una historia que no nos es ajena. El documental en cuestión es producido por el Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine-México).

La relación entre ambos países salta a relucir desde distintos elementos de colaboración sostenida en el tiempo. Además de los apoyos institucionales encontramos otro tipo de colaboración. En la edición colabora Valentina Leduc, hija de la mexicana, productora y directora de cine, Bertha Navarro, y Paul Leduc, este último hijo del militante comunista Carlos Leduc. Cine y militancia, relación intrínseca entre el contenido y la forma final de una creación artística.

La pregunta de Natalia, como en muchos otros casos, es también la pregunta por el exilio, por el asilo político en México que impidió que muchos fueran desaparecidos. Eso no significa que impidiera el desplazamiento doloroso que tuvieron que atravesar quienes querían un cambio radical, transformar la Argentina.

En el caso en cuestión, el comienzo de un juicio a las fuerzas armadas (en contra de Jorge Arguindegui, durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón) por el asesinato de Noni, la hija de Laura, exigiendo su cuerpo, termina llevando a Laura Bonaparte a México, exiliada.

Laura va a México para volver, lo dice. La agudización de la violencia generada por la dictadura le impide hacerlo. “Me quedé en México” enuncia y desde ahí también denuncia.

Nosotros denunciarnos que en la Argentina hay veinticinco mil desaparecidos, hay ocho mil muertos, diez mil presos políticos. Hay sesenta campos de concentración. Nosotros exigimos, de la junta militar, el cese de la tortura que es de una crueldad inaudita, exigimos que se respete la Constitución, la Constitución nacional no la Constitución con las enmiendas hechas por la junta militar. Exigimos que se den las listas de los desaparecidos y que se diga dónde están y que aparezcan. También exigimos que se nos diga dónde están nuestros muertos.

### Resistir con y desde México

Una secuencia nos sirve de pretexto para ahondar en la relación entre México y Argentina. Para buscar, ir persiguiendo entre las líneas no trazadas las relaciones que nos unen y encontrar las piezas sensibles que humanizan la historia de un tiempo presente que nos compete a todas.

El relato que apertura dicha secuencia comienza con el recuerdo de Luis Bonaparte, hijo de Laura (min 31:26). El hecho evoca una acción en el Consulado argentino en México. Ella, Laura, con otra madre de Plaza de Mayo ingresaron al edificio y se encadenan a una columna como manifestación y protesta.

“Los amigos mexicanos que estaban apoyándolas de afuera, andaban con unas escaleras [...] para llevarles alimento [...] así estuvieron dos, tres días”, comenta Luis Bonaparte, único hijo sobreviviente de Laura y tío de Natalia. Una fotografía queda de testimonio del evento. Dos mujeres se abrazan fuertemente. De las manos de una, cuelgan unas cadenas. Se han liberado. Natalia utiliza la fotografía como catalizadores del recuerdo. Sortilegios de la memoria. “Eso fue cuando te encadenaste en México”, declara. “Vos te acordás más que yo”, observa Laura a Natalia. “Lo recuerdo, pero no sé qué estuve haciendo por ahí”, afirma Laura. Natalia pregunta: “¿te acuerdas por qué te fuiste a México?” Y Laura responde, “no, no me acuerdo”. Corte.

Un corte en seco marca un espacio que ansía ser llenado. La condición de desarraigo que impone el exilio se vuelve una razón genuina para buscar los quiebres en la propia historia y ahondar en la memoria colectiva para encontrar ahí alguna huella perdida que devuelva el sentido.

La relación de Natalia con su abuela ocurre como un juego de espejos. Al evocar a su abuela construye una continuidad en la demanda. Vuelve a colocar dentro de la narrativa el tema del desarraigo, la migración, la recuperación de la memoria y la exigencia de justicia al ir juntando los hilos que se van tejiendo en la lucha política desde distintos espacios que encuentran su cauce en una sola causa justa y que, aunque toman formas particulares, trasciende las fronteras geográficas y culturales para traspasar los límites que establece la individualidad y conformar lo colectivo.

Natalia es la voz femenina que cuenta el pasado. Para reconstruir ese pasado olvidado, para mostrárnoslo, Natalia utiliza el filme *Esta voz entre muchas* (1979) del cineasta boliviano Humberto Ríos, documental en blanco y negro que recupera los testimonios de tres argentinos exiliados: Laura Bonaparte, Carlos González Gartland y Raúl Fonseca. Ríos además había trabajado como cámara en *México, la revolución congelada* (1971) del cineasta argentino Raymundo Gleyzer, integrante del Grupo Cine de la Base, desaparecido por la dictadura. Ambos, el boliviano Ríos y el argentino Gleyzer junto a Juana Sapire, sonidista y compañera de este último, se habían encontrado años antes con el cineasta Paul Leduc para consolidar aquel filme de 1971. Otros argentinos, Jorge Denti y Nerio Barberis también se vincularían a través de Ríos con la directora Bertha Navarro (Velazco, 2012), en conjunto realizarán un documental sobre el triunfo del FSLN en Nicaragua (Nahmad, 2021), como continuación de un proyecto de cine comprometido con América Latina.

Así como Natalia que forma parte de una constelación de mujeres cineastas que recuperan una parte de su historia para contar el pasado, para re-construirlo. La de Laura es una trayectoria que se inscribe en un contexto político colmado de movimientos sociales y culturales, dictaduras y exilios. Internacionalismo que ha marcado los cursos de nuestros países y la historia de Latinoamérica.

Como queda de manifiesto en el artículo de Mabel Bellucci (2021), la trayectoria militante de Laura, sus vínculos y participación en México, es profunda e interesante e incluye la relación de Laura con otros exiliados argentinos y latinoamericanos, su colaboración para la revista mexicana *Fem* y su participación en la Comisión de Solidaridad con Familiares de Desaparecidos en Argentina (Cosofam).

Laura está con otros. No sólo con otros en el asilo que nos muestra la apertura de la cámara. Con otros que no olvidamos. Con otros y otras que forman parte de la historia. La relación entre exilados promovió no sólo otras creaciones cinematográficas, sino también impulsó la formación de comités de solidaridad y denuncia, como la Comisión Argentina de Solidaridad (CAS), el Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino (COSPA, 1975), la creación y publicación de la revista *Controversia* (Yankelevich, 2010), así como la Comisión de Salud Mental de la Casa del Pueblo Argentino en México, cuyo portavoz en el Cuarto Encuentro Internacional de Alternativas a la Psiquiatría fue Miguel Matrajt (Marcos, 1984). Este encuentro de la Red Internacional de Salud Mental (La Red) realizado en Cuernavaca, Morelos, durante septiembre de 1978 tuvo como uno de sus propósitos la denuncia pública de las represiones sufridas por los trabajadores de la salud mental en Argentina durante la dictadura militar autodesignada “revolución argentina”.

Éstos son sólo algunos aspectos que creemos necesario incluir al análisis cinematográfico como telón de fondo. Re-pensar los silencios, los huecos en los relatos que intentan una y otra vez re-construirse, llenarse de sentido, para poder ser contados. Dicha labor continúa siendo una tarea importante en la re-construcción de la memoria y en la construcción de las relaciones fraternas y solidarias necesarias no sólo entre México y Argentina, sino también al interior de una América Latina en busca de verdad y justicia.

## Referencias

- Althusser, L. (1982), *La filosofía como arma de la revolución*, 12a ed., PyP, México.
- Althusser, L. (1988 [1970]), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Bellour, R. (2009), *Entre imágenes. Foto, cine, video*, Colihue, Buenos Aires.
- Bellucci, M. (2021), “Laura Bonaparte: lesbianas, travestis, maricas y feministas te recuerdan”, *Moléculas Malucas*, [https://www.moleculasmalucas.com/post/laura-bonaparte-lesbianas-travestis-maricas-y-feministas-te-recuerdan].
- Didi-Huberman, G. (2008), *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, A. Machado Libros, España.
- Freud, S. (1998 [1921]), “Psicología de las masas y análisis del yo”, en *Obras completas*, t. XVIII, Amorrortu, Buenos Aires.
- Marcos, S. (coord.) (1984), *Antipsiquiatría y política*, Extemporáneos, México.
- Nahmad, A. (2021), “Propaganda y revolución. Los documentales sobre la revolución sandinista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM”, *Cine Documental*, núm. 23.
- Piedras, P. (2014), *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.
- Rancière, J. (1996), *El desacuerdo: política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Rancière, J. (2013), *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.
- Referencias IMDb. *Encontrando a Víctor*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0499017/]; *Tiempo suspendido*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt4082370/]; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt1247276/]; *Esta voz entre muchas*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0393269/]; *México, la revolución congelada*: [https://www.imdb.com/es-es/title/tt0128344/].

- Velazco, S. (2012), “Raymundo Gleyzer en *México: La revolución congelada*”, III Congreso Internacional ASAECA, Argentina.
- Yankelevich, P. (2010), *Ráfagas de un exilio. Argentinos en México, 1974-1983*, El Colegio de México, México.

Fecha de recepción: 12/03/24  
Fecha de aceptación: 02/09/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462373-396

# Cómo hacerse fotógrafo en un manicomio

*Diego Méndez Mireles\**

*Andrea Garrido\*\**

*Saúl Pérez Sandoval\*\*\**

*Alberto Carvajal\*\*\*\**

*Tania Monserrat Solís Álvarez\*\*\*\*\**

*Miguel Ángel Lara Cancino\*\*\*\*\**

## *Resumen*

El presente texto indaga las diferentes formas de caminar en el mundo, o bien, de hacer varios mundos al caminar. Los protagonistas, cuerpos varies residentes del Hospital Psiquiátrico Dr. Samuel Ramírez Moreno (HPSRM), participan en un proyecto comunitario fotográfico. Fotógrafos consumados, maestros en el caminar, ver y habitar de formas diferentes el mundo en cada espacio. Así, *paso a paso*, de la mano de estos cuerpos, aprendimos y creamos nuevos andares, a transformar aquello que solemos llamar normalidad y así documentar su abolición. El artículo destaca

\* Egresado de la licenciatura en Psicología, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [quetzal.mendez520@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0008-4181-9334].

\*\* Egresada de la licenciatura en Psicología, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [andreafer98@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0000-8439-3435].

\*\*\* Egresado de la licenciatura en Psicología, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [saulpersa9@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0003-2184-0722].

\*\*\*\* Profesor-investigador titular de la UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [carvajal@correo.xoc.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0001-8642-5290].

\*\*\*\*\* Egresado de la licenciatura en Psicología, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [2203022255@alumnos.xoc.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0009-2190-1581].

\*\*\*\*\* Egresado de la licenciatura en Psicología, UAM-Xochimilco. Correo electrónico: [2193026801@alumnos.xoc.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0008-7690-8433].

el momento inaugural de cómo hacerse fotógrafo a partir de una simple pregunta por el costo de una cámara y la confesión de tener un dinero ahorrado. Potente e inefable iniciativa de uno de los cuerpos que logra transmitir su pasión a otros y, así, hacerse a la fotografía, hasta culminar en una valiosa producción fotocinematográfica colectiva.

*Palabras clave:* andar, cuerpos, mirar, mundos-danza, fotógrafos.

### *Abstract*

This text investigates the different ways of walking in the world, or, of making several worlds when walking. The protagonists, several residents of the Dr. Samuel Ramírez Moreno Psychiatric Hospital (HPSRM), participate in a community photography project. Photographers who are accomplished masters of walking, seeing and inhabiting the world in different ways in each space. Thus, step by step, hand in hand with these bodies, we learned and created new ways, and transformed what we usually call normality and thus documented its abolition. The paper highlights the inaugural moment of how to become a photographer, starting with a simple question about the cost of a camera and the confession of having money saved. Powerful and ineffable initiative of one of the bodies that manages to transmit its passion to others and thus, take up photography, culminating in a valuable collective photocinematographic production.

*Keywords:* walking, bodies, seeing, dance-worlds, photographers.

## **Exordio**

El presente artículo narra los pormenores de un cuerpo, habitante-residente de un psiquiátrico público que, sin más, hace saber de una manera amable y sorprendente su afición por la fotografía, y de cómo una universidad igualmente pública, por medio de sus acto-

res, estudiantes, un obrero universitario y programas de financiamiento comunitario, cobija esa confesión vocacional imperturbable, entregada y profundamente compartida con la comunidad de habitantes-residentes y trabajadores del hospital. Se trata de un cuerpo que creció en el Hospital Psiquiátrico Infantil Juan N. Navarro y es trasladado junto con otros cuerpos abandonados desde la infancia al Hospital Psiquiátrico Doctor Samuel Ramírez Moreno (HPSRM). Narración hecha a varias manos, a diversas voces, y un ciento de retumbar corazones cuya sencillez fue todo un aprendizaje orientado por Miguel, Miguelito, el cuerpo-nacido-para-ser-fotógrafo.

## De los ayeres

Hagamos la cuenta, ya son dos lustros desde que fuimos sorprendidos por una veta gráfica de un grupo de residentes pertenecientes a la comunidad del HPSRM. Es en este nosocomio ubicado en Tláhuac donde tiene como espacio de intervención, mejor aún, un espacio de encuentro conmovedor y discordante entre cuerpos-blancos de discursos nominativos, clasificatorios que no son otra cosa que una zaga de las prácticas racistas de la colonialidad. De esa herencia bárbara está hecha esa disciplina médica —la psiquiatría— que aparece a finales del siglo XIX.<sup>1</sup> Contemporáneo a este surgimiento disciplinario médico, surge también el psicoanálisis con su estrategia analítica-desmenzante de historias sin fin, pero con un mismo formato o tijeras corta-siluetas de niños cuyas historias son colocadas en un cerco trágico doméstico helénico triangular. Encuentro discordante decíamos entre cuerpos-blancos, resistentes que interpelan con una multiplicidad de sonidos en “sus propios lenguajes”, Baggs (2016), *dixit*, y otros cuerpos, los nuestros, que detentan a diestra y siniestra (sobre todo lo segundo) aquellos discursos instalados en la academia, pero ejercidos desde una mirada tímida y temerosa, cuerpos-registro de una multi-

<sup>1</sup> Véase Carvajal (2004).

tud de sentires difíciles de traducir,<sup>2</sup> en todo caso desconectades, pero los compas<sup>3</sup> se encargarán de una, al menos, reconexión temporal.

Espacio también donde caminan una investigación vigente (“Las esquizofrenias, un campo paranoico de las psicosis”, registrada en el Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Xochimilco), dos Proyectos de Servicio Social desde hace más de 15 años y un horizonte de prácticas trimestrales correspondientes al 7° y 8° módulo de la Licenciatura en Psicología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-Xochimilco).

Después de varias estrategias de estudio, discusión en la práctica del caminar junto con les cuerpos/manada/comunidad que habitan este espacio-tiempo llamado hospital psiquiátrico, renombrado por nosotros desde aquel tiempo: *manikür*,<sup>4</sup> encontramos, o mejor aún, como dijimos al inicio, fuimos sorprendidos por una habilidad eminentemente lúdica, la de ver un mundo por el lente de una cámara, o bien, que el lente de una cámara nos permita ver mundos posibles de los que la experiencia de los fotógrafos resulta toda una reserva de creatividad.

Con el material inicial se organizó una Exposición Fotográfica itinerante y tres Foros: *Los Nómadas* (2016), y la publicación de un libro fotográfico del mismo nombre.

El material fotográfico fue producido por y con los internos del hospital. En los Foros se discutieron las perspectivas categorizantes y estratificadoras, por lo que logramos incorporar otras miradas: desde

<sup>2</sup> “No teníamos vocabulario para traducir lo que sentíamos en nuestros cuerpos” (Espinoza, 2022).

<sup>3</sup> Poco a poco y al pasar el tiempo de ser ubicados como pacientes, internos, usuarios, cuerpos, ahora son los compas, nuestros compas del Samuel.

<sup>4</sup> Así cabeceamos un cartel para invitar de manera abierta a la primera posada que organizamos (2014): Invitamos a la *Posada en el Manikür*. Invitación/cartel que fue duramente criticado al interior del hospital, sin embargo, el evento fue un éxito por el interés y la gente que asistió, entre otras, usuarias del Hospital Sáyago que visitaban por primera vez la sede donde se celebró la posada. Al entusiasmo colectivo acompañó una banda de rock, otra de sones veracruzanos y un acto performativo musical de estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

la literatura, la música y el cine, de tal manera que convenimos en tomar la experiencia que por lo pronto llamaremos locura, en tanto campo transdisciplinario, no sólo como supuesto efecto del modo de organización social imperante, sino como la herramienta para el estudio minucioso, revolucionario e interpelante de dicha organización social y de las posibles condiciones para su transformación.

Al siguiente año, realizamos el Proyecto Taller de video-documental *La Nave va*,<sup>5</sup> con el apoyo transdisciplinario de estudiantes en servicio social. La edición final de dicho proyecto, responde a una afirmación escrita al final del primer capítulo de la *Historia de la locura en la época clásica*, de Michel Foucault (1982). La nave de los locos ha sido convertida en nuestros días en un hospital, dice el filósofo, los navegantes-*filmógrafos* del hospital actual le responden: *La Nave va* otra vez al mar. En el transcurrir de ambos proyectos ocurrió un encuentro feliz del que decíamos al inicio, el presente escrito no es sino un informe colectivo. Detengámonos por un momento en un par de eventos bisagra sin los cuales simplemente *Los fotógrafos del Samuel* no habrían aparecido jamás.

*Primer evento.* La antropóloga Anabel Gómez Castellanos nos contacta para asistir a un evento cuya invitación fue lanzada por las redes y pregunta si podría tomar fotos. Se trataba de una posada en el *manikür*. Al ver las fotos que tomó consideramos que valdría la pena organizar alguna actividad en el hospital para exponerlas. Resultaba enorme el contraste de las colecciones de fotos que se pueden consultar en la Fototeca de Pachuca referidas al Manicomio General La Castañeda. En ellas uno advierte el carácter trágico, adusto de los personajes del manicomio, no podría ser para menos, se trataba de cuerpos encerrados por varios años, muchos abandonados de por vida en un manicomio. Las fotos que tomó Anabel muestran otra cara del encierro al que no le quita un céntimo, sin embargo, tampoco dejaban perder la ocasión de una posada para sonreír, para cantar, para prepararse y a prisa pescar los dulces y demás sorpresas que las piñatas traían. A diferencia de los personajes

<sup>5</sup> Publicado en la *Revista Digital Universitaria (RDU)*. Véase Carvajal (2023).

trágicos, surgían los cuerpos festivos de la resistencia, de la no renuncia a vivir una posada.

Por esa misma época (2015) se organiza una experiencia no menos emocionante. Preguntamos a los usuarios de un pabellón del hospital si querían tomar fotos, al ver que la iniciativa rápidamente la hicieron suya, logramos reunir algunas cámaras. Se trataba de un espacio conocido en la comunidad del nosocomio como el Pabellón de los niños. Se realiza una primera exposición en el mismo pabellón con menudo éxito. Varios usuarios se detenían atentos en cada foto expuesta. Uno de ellos que pareciera que nada atrae su atención, se sentó a ver con la genuina atención de un paleontólogo al descubrir fragmentos de otras épocas. Esta experiencia, más lo atinado y lúdico de las fotos tomadas por Anabel, nos animaron a elaborar un proyecto mayor cuyo desenlace fue la Expo-Foto y el libro de *Los Nómadas* (2016), citada arriba.<sup>6</sup> Durante la expo *Los Nómadas*, Miguelito se acercó para preguntar cuánto costaba una cámara fotográfica, al tiempo que confesaba tener un dinero ahorrado. El interés de Miguel nos deja asombrados con una respuesta en suspenso.

*Segundo evento.* Una estudiante de posgrado en antropología, María Paulina González Wood, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) (2016-2018), se propuso documentar la vida cotidiana en el hospital. Una de las metas que se trazó para tal propósito fue realizar un registro gráfico.

*Desenlace.* Tomar fotos de la vida cotidiana requería de una autorización que tardaría en ser concedida y, además, no había ninguna garantía para que ello ocurriera. Las condiciones estaban dadas: Paulina disponía de una cámara para su propuesta documental, Miguel quería continuar con la emoción de tomar fotos en el hospital. El registro gráfico de la vida cotidiana estuvo a cargo de Miguelito, con una cámara que la antropóloga en formación le proporcionó. Paulina terminó el posgrado y Miguelito se convirtió en fotógrafo.

<sup>6</sup> A diferencia de las fotos presentadas en la celebración del centenario de la inauguración de La Castañeda inspiradas por un ánimo trágico, de mundos aislados, indiferentes, las de la Expo-Foto *Los Nómadas* muestran un talante festivo, vital, fresco.

En el par de meses en los que Miguelito dispuso de una cámara con la cual tomó más de un millar de fotografías desde que se despertaba hasta el anochecer y en los diferentes espacios por los que solía desplazarse: unidad-dormitorio-común, central de enfermería, patios, pasillos, salón de talleres manuales, sala de espera en enfermería para la toma de medicamentos, zona de la administración del hospital, en fin, no hubo espacio que no fuera capturado, ni gesto que pasara desapercibido, ni mirada que no fuera vista por Miguelito. También, en ese tiempo, ocurrieron dos eventos notables por el desenlace que se produjo *a posteriori*. En una de las visitas Miguel confesó muy triste que la cámara que le prestaron desapareció. Fue apoyado ese día en la búsqueda, sin embargo, resultó infructuosa. A la siguiente ocasión cuenta, cámara en mano, que uno de sus compañeros la sustrajo y se la devolvió. Ese mismo día relató que otros compañeros le pidieron prestada la cámara para tomar unas fotos. El desenlace de estos sucesos ocurrió al siguiente año, 2017.

El proyecto de Paulina había terminado, pero la inquietud de Miguel por la fotografía recién había comenzado. Propusimos, entonces, organizar un taller de fotografía y le preguntamos a qué compañeros suyos consideraba que podríamos invitar. Sin dudarle un segundo, y sin que medie ningún rencor, mencionó el nombre de aquel compañero que se quedó unos días con la cámara. Después, a quienes se la pidieron prestada para tomar unas fotos. Así, surgen de un fragmento comunitario en un hospital psiquiátrico, el Samuel Ramírez Moreno, *Los fotógrafos del Samuel*, y el desenlace: *La Nave va*. Su interés en narrar y compartir lo que ven, lo que uno ya no ve, es simplemente sorprendente, genuino y nació por un remolino de iniciativas de contagio colectivo entre *los compas*.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Denominación que abrazamos con la emoción de cada recibimiento. En el hospital los llaman *usuarios*, o también *pacientes*. En el mundo occidental, de acuerdo con Foucault (1982) y su *Historia de la locura*, desde el siglo xvii el territorio nominal fue locura. En el siglo xx, el de los tratamientos, según Jean Garrabé (1996), la locura es desplazada al terreno de la salud mental. A finales del mismo surgieron varias denominaciones propuestas por colectivos de usuarios de los servicios de salud mental, neurodisidentes, entre otros. Nosotros los llamamos simplemente los *compas*. Ellos son los habitantes del HPSRM.

En 2018 Miguel propone salir del hospital a sacar fotos por la ciudad. Propuesta que se convirtió en un proyecto de crónica gráfica urbana y se desenlaza en la publicación de un periódico: *Crónica Visual Urbana: Cronik vU* (Carvajal, 2018). Fue presentado por sus autores en el marco del XII Coloquio “La locura, del elogio a sus interrogantes”, el 7 de diciembre de 2018. Esta publicación es:

una potente narrativa de los espacios urbanos, de los movimientos de la gente que los transita, de las historias construidas desde una mirada radicalmente subalterna que realza, por ejemplo, la nimiedad de la vigilancia cotidiana de un policía detenido en una esquina del centro de la ciudad; el brazo transformado en remo de un trabajador de trajinera en Xochimilco; del movimiento contradictorio e inadvertido de los transeúntes; de tramos no totales de los murales expuestos en Bellas Artes... una mirada cautivadora e imposible de una *selfie* difícil de dar cuenta de su producción. Walter su creador, al ser inquirido y decirle que nos explique cómo le hizo, sonrió y con un *pulgar levantado* nos hizo ver que su producción fue sencilla.

Ese caminar ha permitido que en la comunidad donde habitan sean reconocidos en tanto fotógrafos y, a la vez, que el conjunto de los internos sea ubicado desde otra perspectiva por los trabajadores y personal que le asiste (*Informe del Proyecto Crónica Visual Urbana*, UAM-Xochimilco, 2018).

Al inicio de 2019 ocurre la siguiente conversación con Miguel, el fotógrafo:

—¿Y ahora qué hacemos Miguel?

—Vamos a los hospitales, al Sáyago, al Nieto, al de la Salud, al Ocaranza... a sacar fotos.

—¿Y cómo le llamamos al proyecto?

—Hospitales.

A finales del año 2022, al acompañar a un grupo de usuarios a quienes invitamos al XVI Coloquio “La locura, del elogio a sus inte-

rrogantes”, con el tema diálogos en transgresión, que se realizó en la UAM-Xochimilco, planeamos tomar el transporte público. Al hacer el trazo de la ruta, nos dimos cuenta de que la zona del hospital cuenta con diversos tipos de transporte público: metro, autobuses, peseros y cablebús. Nos planteamos que sería muy valioso hacer la experiencia de movernos junto con el grupo de fotógrafos en estos medios de transporte y lograr producir una narrativa de la habilidad gráfica de *Los fotógrafos del Samuel*, y así nos cuenten cómo ven el territorio que habitan desde hace varias décadas; tantas que cuando llegaron al hospital el terreno era agrícola y el hospital se llamaba hospital psiquiátrico *campestre*. Los trazos de vías sólo eran dos y un solo transporte público que llegaba de forma esporádica.

–Ahora qué vamos a hacer, Miguel [un momento antes, había preguntado por las cámaras].

–Vamos a sacar fotos afuera del Hospital.

–¿A dónde?

–En la calle, en un parque...<sup>8</sup>

La inquietud fotográfica en palabras de Miguelito parecía entretenerse con aquella idea surgida en el transporte público del hospital a la UAM-Xochimilco.

\* \* \*

Miguelito, como varios de sus compas, conocen la calle. ¡Que si no la conocen!

Cuerpes calle  
cuerpes basura  
cuerpes camino

<sup>8</sup> Proyecto Comunitario beneficiado en las convocatorias para el Desarrollo Académico 2023: “Paso a paso, el trazo colectivo de la transformación de un territorio agrícola en uno urbano”, UAM-Xochimilco.

cuerpes sin destino  
 cuerpes sin estrella  
 cuerpes grito  
 cuerpes silencio  
 cuerpes moneda  
 cuerpes invisibles

Tan la conocen que cuando le decimos a Miguelito que vamos a ir al Parque de los Venados en Tláhuac dice, “está cerca”, son dos transportes que tenemos que tomar para ir allá, agregamos a lo que responde con un chasquido de dedos y dice, “¡es rápido!”

A finales del siglo pasado e inicios del presente, el hospital contaba con un servicio de hospital de noche. Quienes lo habitaban salían durante el día a trabajar en diversos lugares, entre ellos el centro de la alcaldía de Tláhuac. La propuesta de salir a sacar fotos en la calle, en las inmediaciones del hospital tenía este antecedente. Una vez más, y esta vez de manera advertida por los asistentes de *Los fotógrafos del Samuel*, se trataba de caminar desde un territorio público hacia el “espacio público”. Cuestión no menor como veremos.

## Del espacio público

El “espacio público”, un lugar donde no puede estar cualquier público y el que está simplemente lo inaugura. ¿Cuál es este público? ¿Cuáles son los “espacios” desde donde se accede? Los “espacios” de servicio social (“La clínica de la psicosis: un espacio a construir” y “Las esquizofrenias, un campo paranoico de las psicosis”) han posibilitado acercamientos con cuerpes que habitan un psiquiátrico y así ubicar distintas experiencias de vida con las que no solemos entablar vínculos, menos aún vínculos estrechos; los cuales surcan sendas en *lo dado por hecho* y al hacerlo, sin darnos cuenta, somos transportados a territorios desconocidos, aquellos del asombro y de la extrañeza. Estas sendas nos conducen de forma directa, además, a una *metamorfosis* (Kafka, 2010) en la manera de experimentar el mundo,

en la forma de habitar en él y la posibilidad inefable de *metamorfear* de este mundo a otros.

Desde las pláticas al ir de visita al Samuel hasta poder ver a través de contenidos audiovisuales —como las fotos y los videos grabados por los *compas*— (material citado ampliamente líneas arriba) las formas en que miran, lo que miran y está en el mundo, así como la manera en cómo caminan los “espacios públicos”, han puesto en perspectiva otras concepciones de la existencia, como también otras maneras de existir. Al poder formar parte de la amalgama hecha entre sus retinas y las lentes de las cámaras (de la *crianza mutua*, como diría Espejo, 2023), y al hacer también amalgama entre nuestra retina y sus producciones audiovisuales, se crea una apertura y un portal de su mirar al nuestro, moviendo de lugar los puntos focales a los que cotidianamente y casi de forma indiferente apunta nuestra visión.

Los espacios recorridos y filmados son lugares que solemos frecuentar de forma cotidiana (el transporte público, las iglesias, los cruces de avenidas, parques, etcétera), pero al verlos desde la lente compartida, nos hace saber que, si bien siempre se sienten familiares, nunca nos hemos desplazado en ellos ni los habíamos visto, al menos no en estos *nuevos lugares* que inventan al estar en ellos y se reinventan cuando nosotros vemos lo que ellos ven a través de la cámara. Cuando hemos estado en ellos han sido otros espacios, lo que nos hace saber que la familiaridad ha estado condicionada por permitir que sea el espacio narrado de manera doméstica lo que determina nuestra forma de movernos en ellos y reconocerlos; resultado de dejar que el mundo sea lo que nos han contado y que sea a su vez lo que nos diga quiénes y cómo debemos ser, estar y movernos.

No hay calle para ellos, no hay calle para nadie. Es algo que se deja ver, o que nos enseñan más bien con sus registros sobre cómo habitan y transitan las calles. Tenemos tan encarnada y naturalizada la forma de estar en las avenidas, que casi no nos damos cuenta de que estamos en modo “supervivencia” ante las máquinas gigantes en movimiento. No sólo no está pensada la calle para les cuerpos de los fotógrafos

(no *ortopedizados*),<sup>9</sup> no está pensada para el libre movimiento de ningún cuerpo, sólo sobrevivientes *por adelantado*. Pero una vez más esta mirada sólo es transmitida por aquellos cuerpos que no están siendo moldeados por los límites urbanos, los que lo estamos, somos ciegos ante la voraz hostilidad del mundo que —cual ignorantes cómplices— hemos creado. Es hasta ver cuando los compas tropiezan, cuando cruzan con lentitud y precaución, y cuando se atoran, que podemos notar que los demás son cuerpos pavimento, cuerpos semáforo, cuerpos a prisa, cuerpos estorbo para el flujo metálico voraz e impúdico. Los fotógrafos no sólo nos enseñan a ver también a caminar, a detenernos, a asumirnos vivos y no sobrevivientes *por adelantado*.

Pareciera ser que dichos espacios se vuelven un tipo de escenario estructurado, donde uno asume un rol asignado en el guion del cual no se puede salir, o no se deja de entrar. Lugares como el transporte público se vuelven tan rutinarios y conocidos, que el estar, el hacer y el ser en ellos se reduce frecuentemente a esperar ser trasladado de un lugar a otro, se convierte en un espacio de no ser y no hacer, un lugar entre, de donde se viene y a dónde se va. Es aquí que entra en juego la enseñanza de Miguel y de los otros *compas*. Walter, Roberto, Alejandro y Tapia ven aquello que “no se ve” o, mejor dicho, que no queremos ver, aquello que está ahí pero no está sino hasta que alguien, como Miguel, lo hace estar, lo devela; donde el acto de presencia de sus cuerpos, su inmersión, hace ecos en el espacio y provoca movimientos, reacciones e interacciones en quienes suelen estar solamente en espera de llegar. Hacen estar y aparecer conexiones entre cuerpos que se evitan, donde uno espera no ser molestado en su no hacer nada, en su no-ser.

Los espacios y mundos conocidos son los que limitan la existencia de otros cuerpos, no basta con cambiar y adaptar este mundo para otros cuerpos, sino crear nuevos mundos, mundos donde quepamos todos.<sup>10</sup> Esos cuerpos, esos habitades por Miguelitos, Walteres, Alejandro, Robertos, Tapias, los crean aunque los demás no los veamos; vemos su moverse, su desplazarse de forma distinta, pero no

<sup>9</sup> Véase Lacan (1971).

<sup>10</sup> Lema zapatista.

vemos que esa distinción inventa otros espacios, crea otros mundos. Nuestra mirada no deja de ser individualizante y chata, perdemos de vista, o quizá perdimos la posibilidad de ver la multiplicidad de conexiones. ¿Qué nos queda sino aprender a ver de otras maneras? Ésta es la potente lección que el canal elegido por *Los fotógrafos del Samuel* ha desplazado con creces nuestra privilegiada manera de comunicarnos: la palabra. La palabra ha sido desplazada por la fotografía.

Si se ve al mundo como un escenario donde se interpreta un papel en un guion pre-escrito y *prescrito* también, se podría entonces, con la intención de salir de esta prescripción, ver al espacio/tiempo como un lienzo en movimiento y trazar de manera colectiva mundos en sabia improvisación.

### **Caminar desde el cuerpe**

¡Esta crónica es un caminar de un encuentro de cuerpes! Una crónica de danzas discontinuas que dan cuenta de su existencia colectiva, invisible, inimportable, desechable. ¡Nadie se salvará de bailar con sus propios/ajenos ritmos!

¿Cómo narramos un *mundo* y al cuerpe sin usar palabras que se precipitan en discursos? Para eso está la fotografía y para eso está Miguelito y sus compañeros: *Los fotógrafos del Samuel*. ¿De qué manera narrar, contar algo, si su palabra está encerrada desde hace varias décadas en un hospital? ¿Cómo hablar de lo que viven esos cuerpes, de lo que sienten, de ser el blanco de discursos clasificatorios, de haber sido abandonades en un lugar donde a nadie importa? ¿Qué mundos habitan, qué mundos están incrustados en estes cuerpes? Cuerpes hacedores de mundos que a nadie interesa.

Le cuerpe es materia viva, una que muere y que se regenera todo el tiempo, aun en el soñar no deja de haber movimiento. Pero, ¿por qué se niega un cuerpo que no se rige por la razón? Walter no necesita palabras para expresarse, para hacerse sentir. Su existencia interpela al *slogan* cartesiano “pienso, luego existo” y lo transforma por un “te abrazo y existimos”, o bien, “existimos mientras caminamos”.

A cada paso su mirada; el contemplar las cosas es diferente, no se somete al dominio del binomio clásico *sujeto-objeto*. La cámara no es una prótesis, es parte de un cuerpo experimentando el mundo, *interactuando* con él, y el mundo interactúa con Walter-cuerpe-cámara, Baggs (2016), *dixit*.

Walter llama la atención. Prescinde del habla. El habla es una práctica del equívoco.<sup>11</sup> Podríamos decir que la apuesta que hace Miguelito por la fotografía para transmitir lo que siente, le descubre a Walter un horizonte de formas y colores tal que, al ver las imágenes de lo que fue,<sup>12</sup> las vuelve a vivir con toda la emoción que le cabe y lo entrega en cada abrazo.

¿Cómo hacemos que algo sea parte de nosotros y cómo coexistir en relaciones repletas de sensaciones? ¿Cómo transmitir las? Los compas del Samuel encontraron la fotografía y entonces se convirtieron en fotógrafos. Allí donde la palabra se precipita en interpretaciones sancionadas, en historias de carencias, de funciones colapsadas, de *faltas*, de *fallas*, la fotografía muestra otra cosa: una multiplicidad inusitada, rica y eminentemente inútil de conexiones de cuerpos andantes. ¡En existencias que danzan desde otros desiertos!

Si hacemos una evidente relación entre la experiencia, la memoria y la razón, es posible ubicar de qué están hechos los abrazos de Walter. Esta práctica no necesita ser entendida, es decir, el pensamiento aristotélico colapsa ante un abrazo hecho de experiencia inmediata, de una materialidad viva con todos sus colores y tomas de aliento para dar, cual danzante, un paso más.

<sup>11</sup> Wittgenstein (2020) propone al final del *Tractatus Logico-Philosophicus* que si no se tiene nada para decir, lo mejor es callarse.

<sup>12</sup> Potente oposición del “esto ha sido” que propone Barthes: “La cámara repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (2018: 29).

## Musicalidad de los pasos

*Yo siento al Otro, yo danzo con el Otro,  
luego existo.*

Léopold Sédar Senghor

La música también se hace desde los pies hasta las estrellas. Cada uno de ellos toca una melodía, como en una orquesta que toma su propio ritmo. Desde sensaciones que no están dominadas por “la dictadura del significante”, como diría Guattari<sup>13</sup> que no pasan por el lenguaje, sino por melodías que marcan los pasos e intentan quedarse por un momento ahí, extranjeros de todo lugar, pero que más allá de ser recibidos como tales, se apropiaron de esos territorios y sin distinción hay una aprehensión distinta del mundo; porque para sentirnos prescindimos de la razón.

¿Cuál es la relación entre lenguaje y razón? Podríamos decir que es orgánica, incluso allí donde a través del lenguaje descubrimos la sin razón y, entonces, ¿seguirá siendo lenguaje? Esta herramienta que nos permite acceder y dar cuenta de un conocimiento coherente en relación con la realidad, ¿podría tener otros usos, poéticos, creativos, disruptivos, colapsantes? ¿Es que podría el lenguaje no decirnos nada, tan sólo sonar cual canto como originalmente parece haberlo sido? ¿Habría lenguas, por lo tanto lenguaje, o ‘usos’ del mismo que materialicen de diferente manera la experiencia? ¿Lenguas que no reduzcan a sus parlantes a una relación individual sino comunitaria en el acceso a la realidad? ¿Lenguas que la puedan transformar? ¿Que puedan colapsar su carácter unilateral y hegemónico? (¡Petición de Baggs, por cierto!) y dejar de ser la única vía de conocimiento como propone Sédar Senghor.

Conviene prescindir a estas alturas de la ‘coherencia’, deriva epistémica del “yo conquisto, luego soy”<sup>14</sup> ante un otro que no lo es.

<sup>13</sup> Véase Guattari (2013), específicamente el capítulo “El inconsciente no está estructurado como un lenguaje”.

<sup>14</sup> Véase Dussel (1996: 15).

También el corazón que clama latir diferente. Lo hace. Los pulmones respiran la angustia de la ciudad y los pies se llenan de tierra, se separan del asfalto, levitan a un centímetro de distancia. Hay musicalidad en los pasos que marcan las melodías de los cuerpos.

¿Será que esa musicalidad, ese caminar en manada nos muestre otro estar en el mundo? Otras formas que recuperen lo *familiar* en tanto lazo que haga cercanía y ésta se horizontalice sin cercos triangulares, en comunidad. ¡Son una familia sin Edipos!

*No nació, me despertaron.*

Antonio Solorio

Tapia, otro fotógrafo, llega a decir cuando nos aprestamos a salir del hospital para un paseo y otra narrativa gráfica más: –Vamos Tapia, responde: –¡Sí, papá! Es la apelación a un lazo familiar donde quedó expurgada su estructura, no necesitan de una filiación o de un vínculo consanguíneo para sentirse pertenecientes al territorio que caminan entre todos.

¿Será posible, a estas alturas de la historia, o bien, con estas historias, hacer un psicoanálisis, es decir, una indagación del deseo inconsciente que pueda prescindir del relato edípico?

El lazo familiar puesto en práctica entre los compas del Samuel no es aquel del *vigilar y castigar*,<sup>15</sup> no es el de la condena, el de la *proscripción* del deseo,<sup>16</sup> cual más, el de la sexualidad infantil polimorfa.

*“La utilidad de la institución es la inutilidad del deseo”.*

Graffiti, UAM-Xochimilco, 1983

Vigilancia que parece colonizar la vida misma. Regresemos a la musicalidad de los pasos de la comunidad a la que pertenecen *Los fotógrafos del Samuel*. Del lazo familiar que ahora hablamos, mejor aún, que

<sup>15</sup> Véase Foucault (2003).

<sup>16</sup> *Cfr.* “El malestar en la cultura”, de Freud (1988), y “Malestar ¿en qué cultura?” (Carvajal, 2024).

los *compas* del Samuel practican, está hecho de territorio cuerpe-comunitario. Caminar con *Los fotógrafos del Samuel* fue un aprendizaje. El aprendizaje de caminar en compañía, no se trata de caminar con cuidado sino caminar *cuidado*, de los *cuidados máximos*.<sup>17</sup> Como cuando entre ellos se comparten un café, un cigarrillo, o colores para pintar, o bien, afectos para sentir el malestar del encierro, ¿cómo soportarlo tanto tiempo y el que resta? Algunos, como Roberto, se sumergen en libros, otros en una plástica, pero sin necesidad de saberlo, ya han formado una familia, una que prescinde de la constitución de roles occidentales, el “sí, papá” de Tapia no deja de ser una referencia familiar allí donde la familia como institución occidentalizada no está más. Nos enseñan que el cuidado no es decir: “te quiero” (perdido en la des-lengua), sino un procurar a ese otro cuerpe que sigue en camino conmigo, que me acompaña y nos acompañamos en el insoportable encierro manicomial, como lo muestra Roberto, con el amable cuidado visible e invisible que le proporciona a su amigo Walter y éste lo cultiva, agradece, lo abraza y camina a su lado.

—¿Por qué la fotografía? Dirá Miguelito: —*Porque me gusta.*

—¿Por qué estás en el hospital, Miguelito? Le pregunta una profesora en frente del grupo de estudiantes de Psicología que la acompañan.

—¡Porque me gusta!

Él mismo le preguntó a Fernando, uno de los colaboradores en Servicio Social:

—¿Qué vamos a hacer con las fotos, con los videos?

La pregunta no es inocente, él quiere saber cuál será el destino, si bien le gusta sacar fotos, parece que el fin, dónde quedará ese material, no le queda claro. Lo presentamos en los coloquios anuales en la UAM-Xochimilco y en el hospital. Las fotos que fueron tomadas en el Hospital Juan N. Navarro, donde estuvo de niño, insiste en llevarlas. La intención es compartirlas, ponerlas a circular, hablar de ellas,

<sup>17</sup> Espejo (2023) nos muestra otras formas posibles para relacionarnos y tejer lazos de cuidados mutuos.

que ese mirar singular y colectivo no haya sido en vano. Se trata de encontrar una salida del hospital aunque en él se queden *porque me gusta*. Se trata de un mostrar cómo se ve desde un hospital, de mostrar que la ciudad es vista por cuerpos que allí viven, en el hospital y también en la ciudad. Se trata, en fin, de decir, ¡miren, aquí hay fotógrafos! ¡También hacen esta realidad!

*Los fotógrafos del Samuel* nos muestran su mundo o, mejor aún, el nuestro, pero el que ya no podemos ver y no dejamos de caminarlo, ciegos y sordos. Uno que está en contacto directo con las cosas, con sus movimientos, con sus anacolutos, donde el lenguaje no cabe y la comunicación se torna más potente, emerge un decir, un hablar menor,<sup>18</sup> mejor aún, un mostrar *la danza de una mujer con penacho de palmera*.

Las tomas que realiza Walter son un ejemplo de ello. Walter, que prescinde de la palabra para comunicarse, encontró, gracias a Miguélito, una vía más para hacerlo, la fotografía. No *carece* del habla, no se trata de una *falla* para historizarla quién sabe en qué cerco doméstico, simplemente no la necesita. Ahora cuenta con el registro de su mirar que nos comparte en lo que va, en eso cotidiano que llama su atención, en los afectos que le convoca cada cosa simple y significativa para él, aunque podríamos arriesgar y decir, que no es a él a quien convoca lo que ve, es a ese flujo alegre, resistente, abrazador, de una amable fortaleza, como la simple conexión con las tortugas, con los perros y otros animales. Es posible que así como dice Temple Grandin que entre los animales ella se siente como pez en el agua y entre los humanos como “un antropólogo en Marte”.<sup>19</sup> Los abrazos transmiten fuerza, una potencia de contacto de cuerpos, un hacerse uno y muchos a la vez, junto con un flujo de intensidades inefables de cariño. Por eso, su decir fotográfico se forjó en lo cotidiano, en una materialidad donde la vida hace tambalear nuestra certeza de lo

<sup>18</sup> Deleuze y Guattari: “Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino una literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1990: 28). Más allá de la literatura nos preguntamos: ¿hay posibilidad para un danzar menor? ¿Qué hacemos o haremos con los movimientos que se salen del encierro de las normas?

<sup>19</sup> Véase Sacks (2021).

que hacemos en el campo “psi” occidentalizado. El suyo, su “psi”*ne*, su movimiento, no surge precisamente de un manicomio como espacio de reclusión, más bien brota de las relaciones que se gestan en él, entre ellos mismos, incluídos algunos cuerpos uniformados que se precipitan en un horizonte familiar de *crianza mutua* y *de máximos cuidados* (Espejo, 2023) y de transmisión de “mañas” (contra-saberes) no sólo para sobrevivir, sino para mostrar vida; en donde sus cuerpos piensan con las manos, hablan con los pies y caminan con el corazón. ¿Se puede pensar con las manos y abrazar con el estómago?, ¿andar cabeza abajo?<sup>20</sup>

### **Veamos lo que miran, lo que nos descubren en su mirar**

Al caminar por el material fotográfico y audiovisual, ubicamos que las fotos y los videos inauguran y desenlazan en *diferentes mundos* que colectivamente desentrañamos. Algunos de estos reflejan el paso por el transporte público, capturan las sonrisas y reacciones de otros cuerpos, las pláticas entre los fotógrafos, paisajes, la burocracia de la que no pudo escapar el proyecto, luces, sombras, las Virgencitas, Alebrijes gigantes de un parque, el paso por las trajineras, cuerpos ausentes, el miedo a las alturas y la paz después de la tormenta, una divertida pausa en los sanitarios y la felicidad de compartir con amigos.

Hay videos que nos relatan los preparativos previos a la salida del hospital. Se observa cómo el personal del hospital se despide de los fotógrafos, les recuerdan cuidarse y disfrutar del viaje y sacar muchas fotos. La cámara capta el movimiento de los cuerpos mientras suben y bajan, y atestigua la emoción de los fotógrafos, sus risas ante la aventura que les espera.

Una fotografía nos muestra a un cuerpo azul sin cabeza que lo corone, de pie en un lugar donde rápidamente lo verde se desvanece hasta convertirse en una ciudad bajo una nube de *smog*. Sin ojos que

<sup>20</sup> En *Lenz*, dice Büchner: “No sentía el cansancio, lo único que a veces le resultaba molesto era no poder andar cabeza abajo” (2024: 9).

delaten su contemplación, su silueta se convierte en el testigo silencioso de la lucha perdida de lo agrícola frente a lo urbanizado.

Avanzamos hacia otro mundo recorrido en bicicleta. Una chancleta, la de Miguel se atora entre las cadenas, es el momento obligado para tomar un merecido descanso, mientras el camarógrafo explica cómo desatorarla y anima a su compañero, Miguelito, a seguir pedaleando. Durante el recorrido por este mundo, se muestran puestos de comida, árboles y la llegada a los enormes alebrijes del Parque de los Venados en Tláhuac.

En este mundo de alebrijes, entramos a un puesto de comida donde se entabla una conversación animada sobre el incidente en la bicicleta y se enfatiza la mala distribución de personas en las bicicletas disponibles. Se observa una escena de compañerismo mientras disfrutan de una comida juntos. Este vínculo no se limita al grupo, sino que se contagia a las personas que los rodean. Se escucha cómo uno de ellos elogia el nombre de la mesera y continúa la plática de manera amistosa.

Así, ahora nos movemos a otro mundo, de lo sorprendente de los trayectos en el transporte público y los espacios visitados a la emoción de contarlo. Son fotografías que nos recuerdan el respirable desenlace al ver llegar un camión en Tláhuac después de una muy larga espera. Se captura con insistencia la belleza subestimada de los letreros que nos indican en secreto cómplice —chofer y pasajeros en camino— los diversos destinos. Fotografías de pasajeros que observan por la ventana con rostros pensativos en mundos desconocidos. También se hacen presentes los choferes saludados por Miguelito y en un segundo se produce una amistad durante el viaje que culmina en una cálida despedida.

Otro video nos muestra el momento en que los fotógrafos suben al camión en Tláhuac. Este corto trayecto, aunque breve en distancia, está lleno de significado. Animados saludan a las personas que ya están sentadas en el camión; algunos responden con sonrisas mientras que otros intentan disimular su curiosidad al voltear la mirada. Se destaca la amabilidad de un vendedor que estaba parado cerca. Durante el recorrido, podemos observar el volar de cabellos por el

aire, los sonidos característicos de una calle transitada y el distintivo claxon musical de los camiones. Además, notamos un sutil y casi imperceptible movimiento de la cámara, nos recuerda que vemos a través de una retina prestada que se ha vuelto colectiva.

En las fotografías que capturan una zona arqueológica, se destacan los vestigios de antiguas civilizaciones, el contraste es evidente con el entorno actual. Estos restos parecen estar consumidos por el paso del tiempo, nos dejan sólo con la posibilidad de imaginar las vidas e historias que una vez habitaron estos sitios. Esta experiencia nos recuerda el propósito de nuestra excursión: explorar y (re)descubrir un espacio que ha sido transformado por la urbanización.

Existen mundos que se nos develan al ver algunas fotos que podrían parecer accidentales, pero que si ves más allá nos adentran en un juego de sombras donde se encuentran letras, escaleras o barrotes que pueden ser iluminados. La fotografía de un dedo frente a un altar de la Virgen, la cubre casi por completo y al mismo tiempo nos orienta para verla; los pasajeros de la combi borrosos nos recuerdan que son imágenes en movimiento.

Hay un mundo donde la gran protagonista es la Virgen. Inicia con una fotografía que muestra lo que podría ser una de las escenas cotidianas más bellas de la ciudad: ladrillos de una posible construcción sin terminar, adornada con una imagen de la Virgen y sus flores azules a medio marchitar, a medio despedirse. Se encuentran más de estos altares, en uno de ellos el cuerpo del fotógrafo se ve reflejado y toma el lugar de la Virgen.

Mientras entran a la iglesia, uno de los fotógrafos pregunta: “Ésa es la virgen, ¿verdad?”, y continúa su camino mientras se escucha un relato sobre cómo las personas donan su cabello. Las risas se mezclan con el sonido de los pasos por el recinto. Al salir de la iglesia, uno de los fotógrafos es abordado con una pregunta sobre cómo se siente al observar las imágenes. Él responde que al contemplar a los santitos, se siente una presencia que lo acompaña; nunca se está solo. Describe cómo esa presencia, ya sea de hombre o mujer, irradia buenas vibras. Luego, comparte una experiencia personal: relata cómo pidió al santo que intercediera por un paciente del HPSRM que sufría de zum-

bidos en los oídos. Curiosamente, él mismo lo había experimentado y desapareció cuando vio a los santitos. Fue por ello que le pidió al santito que no se olvidara de su compañero.

En otro escenario, vemos a Roberto frente a una imponente calaca monumental. De manera curiosa, el sol se refleja en la cámara de video mientras él se prepara. Después de observar por un tiempo, solicita la cámara y continúa el proceso de preparación para la fotografía. Sus manos cubren el lente de la cámara, realiza algunas tomas de prueba y luego levanta las manos, capturando con éxito la imagen de la calaca. En este mundo, la calaca se acerca hacia nosotros mientras nos observa fijamente, detrás de ella, un enorme alebrije pasa volando, sin inmutarse ante el inminente encuentro que tendremos con la calaca. Un encuentro enmarcado por las copas de los árboles y el mismo reflejo del sol, que se asemeja a la luna. Sin embargo, ésta no es la única calaca que encontramos. Posteriormente, avistamos otra que flota sobre un denso pasto, moviendo las ramas de un árbol como si fuera en busca de algo.

La experiencia de subir a la trajinera se nos muestra a través de un video grabado por Roberto, quien muestra gran preocupación por la subida de Miguel, lo insta varias veces a tener cuidado. Este momento también fue importante para otro de los fotógrafos, quien capturó el momento desde otra perspectiva. En el relato gráfico accedemos a las miradas contar un mismo hecho. Podemos observar cómo ayudan a Miguel y a Roberto a subir a la trajinera, mientras este último graba en segundo plano.

Una vez dentro del colorido mundo de las trajineras, a través de los ojos de Tapia, vemos a Walter observar dos figuras invisibles sentadas en las sillas de la trajinera. Estas figuras expectantes son testigos de la emoción de Miguelito y de una breve melodía que nos brinda con las manos en la mesa. En ese momento, Miguel le recuerda a Tapia que es hora de tomar su medicamento. Carvajal se lo entrega y Tapia observa la pastilla, pero finalmente la deja en la mesa. Eso fue todo lo que estas dos figuras invisibles pudieron presenciar, ya que en siguientes fotografías podemos ver a través de la mirada de Walter cómo levantan vuelo.

También podemos ver un mundo creado en el momento preciso del caminar de una mujer que lleva de la mano a una niña, mira hacia la cámara con una ligera sonrisa y al fondo una palmera saluda convertida en su precioso penacho. Uno de los fotógrafos la observa con un gesto curioso, como si dijera: “a esta danzante le falta un penacho”. Desde el ángulo que la ve, no puede ver la palmera.

En las alturas, el cablebús se convirtió en un mundo de emociones encontradas. Walter, en su travesía, se enfrenta al miedo con un gesto desafiante, intentando abrir la puerta como si deseara desafiar la gravedad misma. En ese pequeño espacio suspendido entre cielo y tierra, cada persona a bordo se convirtió en héroe, desplegando su valentía y solidaridad para calmar los miedos de Walter. Entre risas, palabras de aliento y gestos de apoyo, el cablebús se transforma en un refugio de confianza.

Mientras tanto, en la lente de Tapia, se refleja la otra parte del viaje, que va más allá de la serenidad. A través de sus fotografías, podemos contemplar los edificios que se despliegan debajo de él, como si fueran pequeñas piezas de un rompecabezas urbano y desde arriba se pueden mover hacia donde queramos.

Los fotógrafos se aventuraron en un emocionante recorrido, sin necesidad de elevarse del suelo. Abordaron un avión de la *Utopía*, en el cual nos transportaron a las alturas. Walter, lejos de temerle a este tipo de vuelos, se sumergió de lleno. Podemos verlo compartiendo el periódico con dos niñas, mientras los tres ríen felices en este mundo en que las barreras del lenguaje se desvanecen y la comunicación se convierte en un lenguaje universal de sonrisas y gestos.

Al llegar al santuario de las tortugas, nos adentramos en un mundo fascinante protagonizado por las tortugas. Los fotógrafos se entregaron a la tarea de capturar la esencia de estos seres, los cuales se escondían en su caparazón o asomaban la cabeza igual de expectantes que los fotógrafos, quienes con curiosidad, hicieron preguntas sobre su crecimiento y sus nombres, tanto los de las tortugas como los de sus cuidadores.

En estos mundos, el suelo puede estar en cualquier lugar, el cielo se divisa a la izquierda y los autos parecen desafiar la gravedad al

circular por las paredes. Los árboles se encuentran boca abajo, como si desafiaran la fuerza de la gravedad con su propio equilibrio, mientras que la gravedad misma parece ser una mera ilusión sin peso ni significado. Es un escenario donde la realidad se retuerce y se moldea, desafiando nuestras percepciones.

Y entre todas estas imágenes, emergen las personas que dieron vida a estos mundos. Fueron invitadas por la vibra contagiosa de los fotógrafos, por los saludos efusivos de Miguel, los alegres pasos de baile de Walter o las preguntas de Roberto. No sólo se trata de los miembros del servicio social, sino también de aquellos que los llevaron a bailar en la *Utopía*, quienes compartieron su sabiduría sobre las tortugas o los conductores de los diversos medios de transporte público. Incluso aquellos que observaban desde el fondo, o que casualmente mostraban con orgullo su penacho en alto, todos ellos forman parte de estos mundos.

### **Y entonces ¡su cuerpo capturó la cámara!**

Cada foto es una retina forjada en la materialidad cotidiana encarnada. De ahí que eso, “lo cotidiano” capturado, se nos revele de una forma extraña, porque ya no nos detenemos a fotografiar una virgen, como lo hizo Alejandro y convertirse él mismo en una. Nos muestran una vinculación con las cosas de carácter inmediato, no sólo de manera contemplativa, sino afectiva-efectiva, material, de un materialidad empírica no adscrita a ninguna escuela filosófica, en todo caso, es la práctica de una filosofía otra.

Lo cotidiano resulta un lugar de descubrimiento compartido. Caminan con tal desparpajo que resultan ajenos al bullicio, al tráfico, al peligro, transitan como en sueños para no entrar a la pesadilla de la que nos guardamos a cada instante. En ese caminar encuentran algo en cada rincón de la ciudad, de la que hicieron suya con su cuerpo, con su desplazamiento sin miramientos y sin que nada quede fuera de su mirada. Sus cuerpos se inmersan en los territorios, se ha-

cen territorios.<sup>21</sup> Allí donde ponen el ojo también ponen el estómago, sus pulmones, sus manos y pies, en cada *paso a paso* la ciudad se reconfigura, o bien, recién se hace ciudad.

¿Cómo conectarnos con ellos si no hemos sufrido su abandono?<sup>22</sup> Un primer paso es mirar su mundo que, dicho sea de paso y como ya apuntamos arriba, no es sino el nuestro que ya no vemos. Ubicar como observan las cosas, a las personas, los paisajes, el transporte y, claro, como vuelven a vivir las fotografías y los videos que tomaron. Son sus cuerpos hechos en relación con la forma en que habitan los espacios y éstos, a su vez, inaugurados por su desplazamiento en ellos: desde la iglesia, las trajineras, el cablebús..., son una inmersión en una arquitectura que no es para ellos y no renuncian a hacerla suya. Los puentes y las escaleras para acceder a la estación de Santa Martha Acatitla ya no serán más los mismos, tampoco treparse a los peseros, ni saludar a los choferes, ni avistar los destinos que resguardan. Eso urbano en que lo agrícola se ha convertido, ahora tiene flores invisibles, sonrisas, y los gritos de Walter al subirse al cablebús.

\* \* \*

Entender que no se necesita entender. Lo que habita en un psiquiátrico es más de lo que nos impresiona, es más de lo que vemos e incómoda. Lo más importante es lo que no se ve, la vida misma, la vida sin más. Aquella que se siente al acompañar al “Sargento” a la tienda por un cigarro. No es uno que lo acompaña, es una comunidad “Sargento” que acompaña por los pasillos del *Samuel* en búsqueda de un suspiro depositado en una calada de cigarrillo, tal vez el único suspiro que se pueda tener dentro del abandono.

<sup>21</sup> Garro (2018): “no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala, seremos el Mezcala”.

<sup>22</sup> Inquiriría una compa en un hospital psiquiátrico en Tepexpan a una estudianta de Artes Plásticas de la UNAM: “¿qué harías si estuvieras sola en el mundo?” E inmediatamente ella misma contestaba ante la consternación de la estudianta, “yo, me moriría, yo ¡ya estoy muerta!”

Sargento: ¿puedo ir a la UAM-Xochimilco? (el Antii-coloquio estaba a la vuelta de la esquina)

Miguel: ¿Por qué quieres ir a la UAM-Xochimilco?

Sargento: Sólo estoy aburrido, pero al rato se me pasa cuando me tome mi café con pan.

Podría llamarse a este simple desenlace de un caminar tan acompañado: “El arte de vivir en nadie”, o bien, el vivir en todes y por todes, aunque nadie se de cuenta.

### *Antii-coloquio Los fotógrafos del Samuel*

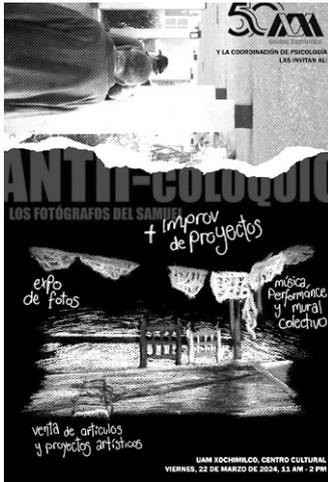
El viernes 22 de marzo de 2024 se llevó a cabo el *Antii-coloquio*<sup>23</sup> en el Centro Cultural de la UAM-Xochimilco. El propósito fue descentrar la forma habitual, académica, seria, demasiado seria, medio aburrida, o aburrida y media de los coloquios tradicionales. De lo que se trató fue de una celebración, no podría ser para menos. Los *mundos* develados por las fotos y perseguidos en los fragmentos de video convenía recibirlos, atenderlos, verlos, valorarlos, sentirlos desde otras perspectivas. No se trató de hablar de dichos *mundos*, ni de interpretarlos, se trató de vivirlos. Para ello invitamos a músicos –Black Noise– que puedan dialogar en improvisación sabia, como aquellos músicos que seguían atentos los movimientos, los gestos y demás expresiones corporales conmocionantes, alucinantes, de los personajes del cine mudo. Hablar a través de la música con el habla precisa de las fotos. Que sean los músicos los que conversen con los fotógrafos. Que sean las imágenes que hagan música, y la músi-

<sup>23</sup> La doble “i” permite alargar el *Anti*, vale decir, expandirlo, de tal manera que no sólo es “lo contrario”, sino su énfasis, y esta expansión apunta a aquello que es privilegiado en un coloquio, la palabra, y más aún a sus gloriosos significados. Poco se habla de la palabra-sonido (Lacan [1974] destaca el carácter *real* del significante, nosotros destacamos su *redoble*, el retumbar de tambores en las montañas, en la selva), de la palabra silencio que es además la palabra más alta. Dicho de otra manera, la doble “i”, la “i” enfática, no hace sino recuperar la palabra-canto-del-silencio y hacer que “lo contrario” camine de nuestro lado.

ca se encuentre<sup>24</sup> en la esquina del Centro Cultural con la imagen y así ocurra un *Antii-coloquio*. Los fotógrafos del Samuel, eran nuestros invitados de honor y, quienes asistieron: estudiantes, trabajadores, comunidad universitaria en general, fueron impactados por muchos vectores, por muchos *saberes* y desde todas las esquinas y al mismo tiempo: imágenes, música, sonrisas, saludos y abrazos de los fotógrafos contentos con la celebración colectiva de sus miradas, de ese saber mirar otras perspectivas, de ese saber-poder-hacer otros mundos, junto con ese saber-poder-hacer música al verlos.

Dispusimos en unas mamparas con papel kraft y gises, en otra esquina del espacio cultural para un mural colectivo y de esa manera pudieran manifestarse les cuerpos al tiempo que ocurría la gran conversa entre imágenes y sonidos. Con trazos, con formas, con colores, con la vibración de les cuerpos el mural colectivo puso su cuota. La comunidad convocada por el evento quedó tomada al anuncio de la “tercera llamada, comenzamos” por lo que empezó a ocurrir: las imágenes del cortometraje *Paso a paso*. Las imágenes tocaban música. La mirada del tecladista de Black Noise seguía cual anzuelo invisible capturado por los *mundos* que las imágenes desató. La mirada del guitarrista se dirigía a los sonidos que salían del teclado. Quienes veían las imágenes no podían dejar de advertir que los sonidos las tocaban, las ceñían, las seguían, se adelantaban, se cruzaban, se entretejían, las creaban. Quienes veían a los músicos entraban en la cuenta de que seguían una partitura sin partitura. La memoria no tenía lugar, se trataba de otra cosa. Algo inspiraba la música que hacían. Las imágenes hacían música. Y esto indescriptible atravesaba les cuerpos convocados por un mural a registrar la experiencia sin que medie ni palabra, ni pensamiento, y fluya el magma producido por ese gran tejido de saberes en algún trazo, en alguna forma, en algún color. Fue el momento de “pintar letras” como diría *Martín el deshierbador*.

<sup>24</sup> Hacer encontrar la música con la danza es la propuesta que hace Merce Cunningham a John Cage en 1986, *Roaratorio*. Véase Cunningham y Cage (1986).



### ¡Y el *show* tiene que continuar!

La atmósfera pintaba a fiesta. Hicimos un alto después del gran parlamento: imágenes, sonido, mural y cuerpos impactados e intentamos trazar las coordenadas por donde iba el evento. Que la efusión de saberes presimbólicos: el saber mirar, el saber hacer música, el saber dejar que los trazos nos sorprendan; que su transmisión sensible, corporal anti-racional; que el reconocimiento de los compas más allá de la mirada taxonomizadora, académica y arrebatada la palabra Miguelito: —*Vamos a bailar!* Desde el escenario sonaron a ritmo de rock urbano las notas de *Los Vagos* que acompañaron a la invitación de Miguel y el baile comenzó.

Fue el turno del encuentro colectivo en movimiento. Las imágenes del corto, la producción de *Los fotógrafos del Samuel*, la música, los trazos en el mural, la comida, los abrazos, la danza, nos aproximaron a observar mundos desde el sonreír de los fotógrafos al bailar, desde sus estómagos llenos<sup>25</sup> y sus corazones contentos, y así estar

<sup>25</sup> Al salir del hospital a la UAM-Xochimilco, dijimos que el regreso sería al pasar el mediodía. Regresamos después de las 4 de la tarde. Ese día sus cuerpos no fueron enchufados a medicamentos.

más cerca de cómo es que habitamos juntos los espacios y hacer de los eventos cotidianos, que se han despreciado por su “nula importancia académica”, una demostración de que la vida no está solamente en algún escrito o teoría que describa cómo viven el mundo *los compas* del psiquiátrico, en realidad ahí sólo hay fragmentos de vida y retazos de mundo; el gran resto está inmerso en sus cuerpos que fueron marcados, oprimidos, comprimidos por los territorios y discursos que transitaron. Por eso la *fiesta-movimiento* se prolongó. El “psi”ne del *Antii-coloquio* continuó con la participación de Salvaje, artista y músico, quien nos congregó al final en un circuito de cuerpos alrededor de una fotografía colectiva de *Los fotógrafos del Samuel* tomada a la salida de los sanitarios de un mercado en la estación del cablebús Quetzalcoatl. La intervención fue realizada con un estilo urbano de grafiti y seguida *paso a paso* por los asistentes al evento y, en particular, por los fotógrafos.



Fuente: Fotógrafos del Samuel Intervención: “Salvaje” (artista plástico).

La fiesta-movimiento fue *la interacción* de cuerpos, de saberes pre-simbólicos, sensibles y ahí radica la práctica de un saber-poder, del poder de cuerpos que bailan,

que gritan,  
 que hablan,  
 que balbucean,  
 que abrazan,  
 que ríen,  
 que comen,  
 que caminan y que juegan,  
 porque la vida no deja de ser un juego que intenta transformar la  
 rutina en una fiesta.

### El clímax y el desenlace final

En el momento previo al final del evento convenía que los fotógrafos nos dijeran algo, digamos, algo además del extenso comunicado colectivo<sup>26</sup> gráfico que inspiró al *Antii-coloquio*. Terminó de sonar la propuesta urbana de *Los Vagos* y con ellos, el pasar del reparto del corto *Paso a paso* en la pantalla del Centro Cultural. Cesó la música y se apagó la pantalla, era la hora de la despedida y en los últimos minutos que aún contábamos con el audio del lugar, pasamos el micrófono por las manos de los compas. Roberto pidió que se le pasara el micrófono a Walter que también tendría algo para decir. Con decisión tomó el micro al tiempo que lanzó un grito, un potente grito enmarcado en una amplia sonrisa. Se hizo el silencio por un segundo y después todos aplaudimos con entusiasmo y un genuino acto de gratitud a *Los fotógrafos del Samuel*.

*Fin*

<sup>26</sup> Conviene hacer notar que no sólo el Sargento quería asistir al evento, también varios más, sin embargo, no tenían, no tienen, ningún problema en que quienes participen en los proyectos gráficos mencionados sean *Los fotógrafos*, cinco cuerpos, en ellos están los demás.

## Referencias

- Barthes, Roland (2018), *La cámara lúcida*, Paidós, Ciudad de México.
- Büchner, Georg (2024), *Lenz*, Nórdica, España.
- Carvajal, Alberto (2004), “Registres d’observations médicales. Maison royale de Charenton, 1821-1825”, *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 162, núm. 2, pp. 124-127, [[https://santepsy.ascodocpsy.org/index.php?lvl=bulletin\\_display&cid=14246](https://santepsy.ascodocpsy.org/index.php?lvl=bulletin_display&cid=14246)].
- Carvajal, Alberto (2018), *Cronik Visual Urbana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco/Hospital Psiquiátrico Samuel Ramírez Moreno, México, [<https://issuu.com/home/published/cronicavisual>].
- Carvajal, Alberto (2023), “*La nave va* o de cómo surcar el mar de asfalto de la salud mental”, *Revista Digital Universitaria (RDU)*, vol. 24, núm. 6, noviembre-diciembre, [<http://doi.org/10.22201/cuaied.16076079e.2023.24.6.10>].
- Carvajal, Alberto (2024), “El malestar ¿en qué cultura?”, *Logos. Revista de Filosofía*, vol. 142, núm. 142, [<https://revistasinvestigacion.lasalle.mx/index.php/LOGOS/article/view/4085>].
- Cunningham, Merce y Cage, John (1986), *Roaratorio, un circo irlandés en Finnegans Wake* [coreografía] en BAM Howard Gilman Opera House, [<https://www.youtube.com/watch?v=gGHvnRtr3TI>].
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1990), *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
- Dussel, Enrique (1996), *Filosofía de la liberación*, Nueva América, Bogotá.
- Espejo, Elvira (2023), “La crianza mutua de las artes” [sesión de conferencia], conferencia presentada en PEI Obert, Barcelona, [<https://www.youtube.com/watch?v=xZcsv0wbRI4>].
- Espinosa, Yuderkis (2022), “Feminismo decolonial, una propuesta antirracista y en resistencia frente al proyecto de la Modernidad” [sesión de conferencia], conferencia presentada en las Jornadas Feminismos Otros, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, [<https://www.youtube.com/watch?v=S8NghqAHf7E>].
- Foucault, Michel (1982 [1964]), *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México.

- Foucault, Michel (2003), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina.
- Freud, Sigmund (1988 [1924]), “El malestar en la cultura, en *Obras completas*, vol. XXI, Amorrortu, Buenos Aires.
- Garrabé, Jean (1996), *La noche oscura del ser. Una historia de la esquizofrenia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Garro, Elena (2018), “Un hogar sólido”, en *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Guattari, Félix (2013), *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*, Cactus, Buenos Aires.
- Kafka, Franz (2010), *La metamorfosis*, Ediciones Leyenda, Estado de México.
- Lacan, Jacques (1971), *Escritos 1*, Siglo XXI Editores, México.
- Lacan, Jacques (1974), *Seminario XXII: R.S.I.*, Paidós, Buenos Aires.
- Sacks, Oliver (2021), *Un antropólogo en Marte*, Anagrama, Barcelona.
- Wittgenstein, Ludwig (2020), *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wisehouse, Suecia.

### *Documentos*

- Baggs, Amanda (2016), “In my Language”, [<https://youtu.be/ysdP-fRHE7zw?si=dDhEW-3nRI-kag3>] (consultado el 13 de octubre de 2024).
- Proyecto cinematográfico de *Los fotógrafos del Samuel*: [<https://www.youtube.com/watch?v=8jVMGjBkHVc&feature=shared>].

Fecha de recepción: 30/04/24  
 Fecha de aceptación: 15/08/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462397-428

# reseñas



# Charlie Kaufman y los desafíos de la memoria\*

*Santiago Ramírez Martínez\*\**

Las películas de Charlie Kaufman hablan de una inmensidad que nos rebasa. Lo endeble que somos ante un poder que deseamos abrazar, controlar y, en el peor de los casos, perfeccionar. Tratar con fuerzas extrañas, dioses o incluso ante la vida misma, según nos enseña su cine, condena a un esfuerzo físico y mental que tarde o temprano terminará consumiéndonos.

Tras su debut en el cine con *¿Quieres ser John Malkovich?* (1999), Kaufman se posicionó como uno de los guionistas más prometedores de Hollywood. Desde entonces, ha colaborado con Spike Jonze, Michel Gondry, George Clooney, Duke Johnson y Sean Charnatz. En 2005, junto a Pierre Bismuth y Michael Gondry, obtuvo el Premio Oscar a mejor guion original por *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004). Sus películas giran en torno a la conciencia y la naturaleza humana, abordan las relaciones interpersonales, la memoria, el deseo, el sufrimiento y los vínculos entre la realidad y la ficción. Generalmente, son protagonizadas por hombres neuróticos e inseguros, cuyos conflictos internos se reflejan en sus interacciones con el mundo.

Estos intereses e inquietudes continúan en *Mundo hormiga*, la primera novela de Charlie Kaufman publicada por Editorial Barrett, donde se narra la historia de B. Rosenberger Rosenberg, un crítico, teórico y director de cine pretencioso y fracasado que busca enalte-

\* Charlie Kaufman (2021), *Mundo hormiga*, traducción de Ce Santiago, Barrett, Sevilla, 944 pp.

\*\* Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [santiagoramirez9@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0006-2810-6896].

cer su imagen al descubrir una película animada en *stop motion* de tres meses de duración –los turnos para ir al baño, comidas y dormir están incluidos– realizada durante noventa años por su vecino Ingo Cutbirth. “Va a ser usted el único en presenciar esta película. Cuando la haya visto entera, la destruiré. Y si me muero, usted la destruirá por mí. Esas son las reglas” (Kaufman, 2021: 123), sentencia Ingo. Durante la proyección el vecino fallece y B. decide no cumplir la promesa. Al concluir el visionado, conduce hasta Nueva York con el metraje y la utilería para presentar el descubrimiento a su editor. Sin embargo, al detenerse a comer una hamburguesa, la camioneta se incendia e intenta salvar el material. Tres meses después despierta de un coma sin recordar la trama de la película, por lo que se propone recordarla fotograma a fotograma para rehacerla y el mundo pueda conocerla.

Rosenberger Rosenberg se describe como un símbolo de la inclusión, pero su comportamiento responde más a una agenda política que a una verdadera empatía. Utiliza el pronombre personal “elle” sólo cuando se refiere a sí mismo en tercera persona, resalta el origen afroamericano de su novia cada que puede y reconoce ser sólo menos inteligente que Albert Einstein, Susan Sontag, Isaac Newton, William Shakespeare, Hanna Arendt y Jean-Luc Godard. Posee conocimiento sobre cualquier tema y ha publicado diversos libros y monográficos como *Formas del habla, del tartamudeo al be-rrero, del espurreo al balbuceo, de la musitación a la entonación; Shoah y sanseacabó: la minusvaloración de las películas largas en nuestra actual cultura cinematográfica de comida rápida*; “Ese sueco goce úse-se”, un artículo sobre palíndromos en el cine escandinavo, o el texto en torno a palabras largas titulado *¿Palos y piedras podrán romperme los huesos, pero las palabras jamás me causarán daño? ¿Ni hablar! Breve historia del poder de las palabras para infligir daño poniendo énfasis en las palabras extremadamente largas ya que con las palabras extremadamente largas el dolor infligido se prolonga ya que se extiende durante muchas, muchas, muchas sílabas*.

Si en *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, de Michel Gondry, Joel desea olvidar los momentos que vivió con Clementine,

así como Chuck Barris borrar su tormentosa vida de espía en *Confesiones de una mente peligrosa* (2002), de George Clooney, en *Mundo hormiga* sucede lo contrario, B. desea evocarlos, pero lidia con algo que no puede comprender ni controlar: la memoria y la visión de una película que lo excede. Al tratar de reconstruir, o pensar que puede acceder a un recuerdo veraz, las cosas se complican. Entramos en un laberinto guiado por sus peripecias, terapias de hipnosis, recuerdos, lapsus, sueños, alucinaciones e historias dentro de las historias asociadas a universos paralelos, viajes en el tiempo, *doppelgängers*, personajes con el mismo nombre o similar, donde se pone en duda si lo que se rememora es real, si existe una conexión o si estamos frente a un deseo más que a un recuerdo de lo que le gustaría que fuera la película.

Para extraer fragmentos de la película olvidada, Rosenberg asiste a terapia de hipnosis. Durante las sesiones, por medio de un interruptor colocado en la parte trasera del cuello, rememora a los protagonistas Mudd y Molloy, dos comediantes que intentan realizar películas, así como a Abbott y Costello, quienes planean asesinarlos por su repentino éxito. También se presenta la historia de un meteorólogo que predice el futuro con una máquina que muestra una animación de lo que sucederá unos segundos después, la cual destina para ocultar objetos que serán desenterrados por ciertas personas del futuro, con el propósito de ganar la guerra contra los robots Trunks que dominan el mundo.

La novela, bajo mecanismos de intertextualidad como la alusión y la parodia, referencia momentos y personajes de la cultura contemporánea estadounidense. Figuras como los comediantes Budd Abott y Lou Costello o los astronautas del Apolo 11 (Michael Collins, Edwin Aldrin y Neil Armstrong) deambulan en estas páginas como personajes importantes de la trama. Incluso Donald Trump, transformado en Donald J. Trunk, es representado como un presidente obsesionado y enamorado de un robot idéntico a él. El mundo del cine tampoco queda exento. Judd Apatow es mencionado en diversas ocasiones al ser considerado por B. como uno de los directores más brillantes:

En Starbucks hacen café de listillos para tontos. Es el Christopher Nolan de los cafés. El de Dunkin' Donuts es el pedestre, el auténtico. Es el placer simple y real de una película de Judd Apatow. Sin alardeos. Certero. Humano. No compitas conmigo, Christopher Nolan. Llevas las de perder. Sé quién eres, y sé que aquí el listo soy yo (Kaufman, 2021: 26).

Ni siquiera el propio Charlie Kaufman, quien ya había aparecido como el personaje principal de *El ladrón de orquídeas* (2002), de Spike Jonze, se libra de la crítica y el odio a lo largo del libro:

Sea lo que sea, no cabe duda de que va a ser otra incursión rimbombante e hiperpublicitada en la psique autorreferencial y autocomplaciente de Kaufman [...] es un elitista en el sentido más despreciable de la palabra. Su condescendencia (¡y su misoginia! ¡No me hagáis hablar!) no tiene solución (Kaufman, 2021:430).

Además, el camino tortuoso del protagonista evoca al de Job y las pruebas a las que es sometido por Dios. “A menudo he tenido la sensación de que hay fuerzas que operan contra mí, que me entorpecen. A lo mejor es porque soy un grano en el culo de la maquinaria” (Kaufman, 2021: 35), piensa B., pero su sospecha sobre un castigo divino aumenta al caer continuamente por alcantarillas abiertas: “No se me ocurre que, si existen esos dioses enfurecidos, debo cuidarme de no enfurecerlos aún más. Al fin y al cabo, mi bienestar está en sus manos. ¿Tienen manos?” (Kaufman, 2021: 443).

No es la primera vez que Charlie Kaufman explora esta referencia bíblica en su obra. En *Synecdoche, New York* (2008), el director de teatro Caden Cotard emprende la tarea de replicar la ciudad de Nueva York en un almacén. Este proceso resulta una tarea ardua y de muchos años que le ocasiona distanciarse de su familia y lo lleva a afrontar crisis existenciales con la vida y el arte. Al igual que Job y Caden, Rosenberg enfrenta dificultades desde que se rehúsa a seguir las instrucciones de Ingo: la película se destruye, entra en coma, es despedido de sus empleos, se enamora de una mujer que

lo utiliza, le disparan, lo reemplazan por otro B. y el agotamiento físico y mental aumentan conforme avanza el proceso de hipnoterapia.

De igual manera que en *Synecdoche, New York* y *Pienso en el final* (2020), ambas escritas y dirigidas por Kaufman, *Mundo hormiga* se trata de una obra ambiciosa, desafiante e interminable, que consume al protagonista y, de paso, al lector con sus más de novecientas páginas. El título del libro alude a una exploración de la conciencia humana, a un microscopio que exhibe lo minúsculos que somos en el mundo que habitamos. Nos recuerda que las posibilidades de recordar son infinitas, porque la memoria además de restaurar el pasado, lo recrea e imagina, otorgándonos muchas veces el relato que deseamos. A través de situaciones, observaciones y cuestionamientos del personaje principal, se traza una novela trágica, cómica e incómoda; una visión crítica de la vida, el comportamiento y la reflexión de la sociedad actual. En ella se abordan temas que hoy en día suscitan discusión como la identidad de género, el lenguaje, el sobreanálisis, lo políticamente correcto, la cultura de la cancelación, el narcisismo, el autoritarismo y la guerra. Con *Mundo hormiga*, Charlie Kaufman no sólo destaca como una de las figuras más importantes del cine, sino también como uno de los pensadores más críticos del mundo contemporáneo.

## Referencias

Referencias IMDb. ¿*Quieres ser John Malkovich?*: [[https://www.imdb.com/es/title/tt0120601/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0120601/?ref_=fn_all_ttl_1)]; *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*: [[https://www.imdb.com/es/title/tt0338013/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0338013/?ref_=fn_all_ttl_1)]; *Confesiones de una mente peligrosa*: [[https://www.imdb.com/es/title/tt0270288/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_Confesiones%2520de%2520una%2520mente%2520peligrosa](https://www.imdb.com/es/title/tt0270288/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_8_nm_0_in_0_q_Confesiones%2520de%2520una%2520mente%2520peligrosa)]; *El ladrón de orquídeas* [[https://www.imdb.com/es/title/tt0268126/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0268126/?ref_=fn_all_ttl_1)]; *Pienso*

*en el final:* [[https://www.imdb.com/es/title/tt7939766/?ref\\_=tt\\_mv\\_clos](https://www.imdb.com/es/title/tt7939766/?ref_=tt_mv_clos)].

Fecha de recepción: 13/03/24  
Fecha de aceptación: 18/07/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462431-436

## ***Bellas de noche: el cuerpo, el sexo, el amor***

*Daniel Baltazar\**

Nada viene de la nada, lo que se pone en movimiento habrá de partir de algún lado y llegar a otro tarde o temprano; el cuerpo puede evocar al sexo, el sexo con suerte estará ligado al amor, pero sin una necesidad aparente, las tres cosas entran en una red de relaciones que atraviesan al sujeto, que moldean o perturban una subjetividad posible.

En ese juego está su todo, es decir, los tiempos, los espacios y las ideas que le son propios, que hace suyos conforme vive una vida vivible. El cine, expresión audiovisual que lleva al éxtasis o al hartazgo provocando la catarsis de nuestros afectos, también exhibe esa red de relaciones, ese cuerpo material que nos hace existencia en sí misma, inaccesible de antemano por la representación inacabable de un Yo en construcción, de un nosotros que nos acerca al otro, al cuerpo extraño que no somos, que queremos cuidar o destruir; el cine tiene imágenes y sonidos que se vuelven parte del que observa, que interpreta lo que siente al ver una película desde sus posibilidades, desde su deseo y desde su cuerpo.

En esa línea se crea un gusto, afinidades y rechazos de las producciones que nos motivan a ver cine, a vivirlo o a censurarlo; en México existió una época cinematográfica a la que sus opositores bautizaron como “cine de ficheras”, sinónimo entre los que creen disfrutar del cine, de vulgaridad y decadencia, un tipo de cine para nadie, que embrutece a las masas y que ha sido hecho solamente como especulación del cuerpo femenino, de la agresividad natural del hombre, que no tiene otra cosa que ofrecer que cuerpos sexualizados, por supuesto de mujeres, hasta el cansancio (Reyes Escobar, 2019: 19).

\* Estudiante de la Licenciatura en Psicología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [baltazargalicia@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0009-2877-6437].

¿Es verdad todo aquello? La consideración histórica va más allá del juicio moral que se presenta como conocimiento valedero y concreto, el cine de ficheras es para la historia un momento, varios espacios de expresión que se dieron gracias a circunstancias que desafiaron la idea del cine mexicano, en decadencia según algunos.

En la década de 1970 las producciones se habían estancado debido al manejo gubernamental, la crisis económica y la llegada sin precedentes de la inversión privada en el sector fílmico (Cabañas Osorio, 2013: 91-94); un fenómeno sociohistórico que puede explicarse mediante la asociación de causas y efectos que llevaron a la creación de películas de bajo presupuesto en grandes números, de las que podría pensarse que era más importante la cantidad y no la calidad de las historias, dejando a un lado la preparación de los actores y las actrices o el tipo de formato que se ofrecería al público.<sup>1</sup>

\* \* \*

*Bellas de noche* se estrenó en 1975 cuando el ambiente cinematográfico del país luchaba por crear propuestas que respondieran a la situación social, política y económica de los mexicanos tras la revuelta estudiantil de 1968, la cual había logrado poner de manifiesto el desgaste del proyecto posrevolucionario del partido único (el PRI) a cargo (Cabañas Osorio, 2013: 99-100); se trató de una película con duración limitada de menos de dos horas, alrededor de 98 minutos, cuyo contenido encontró lugar en funciones para adultos durante una década de cambios y contrastes de todo tipo.

Al ritmo de “Mi razón” interpretada por La Sonora Santanera, comienzan las historias cruzadas, es decir, la secuencia de varias escenas que se encuentran, que se intercambian y forman parte de toda la cinta; el punto en común será necesariamente El Pirulí, un cabaret

<sup>1</sup> Resulta necesaria una revisión en diferentes puntos y desde diferentes disciplinas sobre el cine mexicano de ficheras de la segunda mitad del siglo XX, una visita a lo subestimado, asociado con el consumo cinematográfico de las clases populares, a más de treinta años de su auge es tiempo para hacer una relectura de películas que estuvieron en el mundo antes de la llegada de internet y con éste, la ampliación de la oferta disponible en cuanto a contenidos audiovisuales.

ficticio con clientela que decide acudir para beber alcohol, bailar y flirtear con las chicas del lugar a cambio de consumir y disfrutar de un momento de compañía.

Al menos tres personajes de un desfile de celebridades conocidas por sus papeles en el cine de ficheras o su participación en productos televisivos, mueven de cierto modo a todos los demás. La Matraca, como la nueva dueña del lugar, ex amante del dueño original; Germán “el Bronco”, como un boxeador caído en desgracia por la pérdida de una pelea y sin dinero por el mal manejo de sus ingresos; por último, pero no menos relevante, como el alivio cómico que aparta a los espectadores de la tragedia que implica una vida nocturna, tenemos a Margarito Fuensanta “el Vaselinas”, gigoló respetado que se mueve entre la risa, el sexo y la representación de una masculinidad poderosa, que obtiene lo que quiere a partir de las mujeres que le desean.

Lo que se cuenta a primera vista es una incongruencia, lo que vamos viendo se contrapone a lo siguiente, como si las historias no tuvieran una conexión específica, como si lo que nos ofrece la película fuera sólo una canción cantada por La Sonora Santanera cada cierto lapso, para hacernos olvidar la búsqueda del hilo que enlaza todo; parece incluso que estamos asistiendo a una competencia de representaciones cómicas del albur mexicano, con doble sentido en cuanto se tiene la oportunidad de mencionarlo, con desnudos parciales, intercambios sexuales y sugerencias de cómo manosear a las mujeres mientras se baila. Pero es más que eso, en medio del caos, es decir, del amontonamiento de escenas sugerentes, no sólo hay vulgaridad y decadencia como sugerirán los detractores de este tipo de cine.

Tres conceptos unen lo que vemos: el cuerpo, el sexo y el amor. Si nos damos la oportunidad de ver más allá de lo evidente es posible percibir cómo articulan la red sobre la que se mueven los personajes, al menos la Matraca y el Bronco, los tres conceptos les atraviesan a lo largo de la cinta; mientras que al Vaselinas le es confiada la tarea de vivir en su máxima expresión el peligro del placer por el placer, sin volverlo una lección moral más que una clara consecuencia del exceso y la arrogancia.

Hay cuerpo cuando el Bronco pierde la pelea mientras en El Píruíl la gente baila, se tornan cuerpos deseantes de cercanía, por un

lado; cuerpos aprisionados al trabajo de hacer consumir a los clientes, por el otro; el cuerpo no como una representación individual de un Yo ya definido, sino como el recurso fílmico para decir a lo largo de la película que los personajes y los espectadores son eso, una serie de cuerpos que se relacionan entre sí, que se buscan o se rechazan, pero que siempre se encuentran.

Los cuerpos en *Bellas de noche* son aquellos que se mueven de un lado para el otro y que, sin embargo, no van a ningún lado que no sea el cabaret. Porque ahí la Matraca se reconcilia con el hombre de su vida, se ponen frente a frente y perdonan un pasado; ahí Lupita, la hermana menor del Bronco, es hecha mujer por el abuso, un cuerpo inocente violentado por el engaño y el amor; ahí Carmen, interpretada por la recién fallecida Sasha Montenegro, se enamora a primera vista del Bronco demostrando que la vida difícil de una mujer fácil no la exime del amor, de la felicidad.

Hay sexo, mucho sexo, en las chicas llamadas ficheras que por responsabilidad, por obligación o por diversión, no se sabe, se ganan la vida haciendo que consuman los clientes, incitando a la contemplación de su sexo, de las zonas erógenas que les atribuyen y ellas deciden manejar para su beneficio, para tener con que comer. Otra vez hay cuerpos si hay sexo, pero este último es imaginario, se pide al espectador que lo genere por sí mismo desde su subjetividad, porque no hay órganos sexuales explícitos, no hay un falo al que ver mientras se introduce en algún orificio. El sexo en *Bellas de noche* existe sin una imagen directa, se da por estimulación del erotismo que cada uno de nosotros puede tener, por lo demás, un erotismo heterosexual, en donde la homosexualidad se mostraba más cerca de la feminidad y de la burla.

El Vaselinas es quien mejor expone lo dicho, un hombre heterosexual que por su propia fuerza y seguridad consume los cuerpos de varias ficheras, las cuales le dan la vuelta al volver su excitación una obligación y, por lo tanto, crean una lección sobre los alcances y límites de un modelo de masculinidad que aún en nuestros días es popular. El sexo se contrapone en este personaje, se vuelve peligroso, un recurso que el mismo Vaselinas prefiere evitar para salvar su vida, como diciendo al espectador que también le puede pasar, una especie

de moraleja debajo del chiste, esparcida entre la audiencia a modo de aspiración o de temor, pero esparcida al final de la película como un recurso de cierre, de terminación de todo lo que se ha visto.

Hay amor, por extraño que pueda parecer para el ritmo y las imágenes atribuidas al cine de ficheras; hay más amor en la película que sexo, el espectador puede llegar a sentirlo de viva voz cuando en uno de esos *lapses* musicales de La Sonora Santanera empieza a sonar “Luces de Nueva York” y la cámara se mueve de un lado a otro para observar lo que Carmen y el Bronco están haciendo; él ya como mesero de El Pirulí debido a su estado físico y financiero, ella como fichera recién llegada que baila con un cliente para sacar algo de dinero.

El amor se hace presente cuando en medio de esta escena, ellos se miran fijamente mientras se escucha de fondo la frase “Fue en un cabaret donde te encontré bailando...”, y hay más amor quizá cuando el Bronco descubre el engaño a su hermana, golpea al novio y llega a la cárcel, siendo Carmen la mujer que no se aparta de su lado, que lo sigue aun con las muestras agresivas de un temperamento inestable.

Y el amor no se acaba con ellos, está también en Lupita queriendo a su novio a pesar del engaño, en la Matraca llorando con su expareja mientras toman para olvidar ese pasado que los maltrata; el amor no debe entenderse aquí como una aspiración del amor romántico, sino como la necesidad de consuelo que los personajes demuestran a lo largo de la cinta. El amor de *Bellas de noche* es un amor necesario, no una imitación de lo que debe ser-estar en pareja, es la expresión de una realidad que puede llegar a tener lugar en el cuerpo del mismo espectador, es la soledad de la Matraca, la inocencia de Lupita y la emoción de Carmen frente al Bronco.

Se trata entonces de vínculos, que por difícil que pueda sonar tienen un punto central en las historias, son relaciones que mueven a los personajes, que los hacen llorar y reír, desear y sufrir, son vínculos que pueden pasar desapercibidos si nos quedamos con la idea de que el cine de ficheras no aporta nada, no dice nada, o peor, que no tuvo consecuencias sobre los procesos de subjetivación de quienes veían este tipo de películas por decisión propia.

Esta reseña no habla de la historia secuencial, es decir, del principio y el fin para insertar la crítica correspondiente debido a dos razo-

nes, la primera, que el caos de *Bellas de noche* necesita vivirse en carne propia, que si bien se puede resumir como la historia de un boxeador que conoce a una fichera y cuya hermana es engañada por su amigo, en un cabaret propiedad de una exfichera humillada por su ex-pareja, con muchas referencias al doble sentido mexicano y repleto de desnudos parciales, lo cierto es que sería una injusticia respecto a las posibilidades de interpretación que cada espectador puede darle.

La segunda razón es que esta reseña trata de emular a *Bellas de noche*, en el sentido de incitar al espectador a verla, a corroborar si lo que ha leído tiene un sentido o, por el contrario, resulta una escritura endeble y limitada; cualquiera que sea el resultado, si esto que se ha dicho logra acercar a alguien al cine de ficheras para criticarlo o para disfrutarlo, será un paso hacia adelante para visitar este tipo de cine y, por lo tanto, darle su lugar en la línea histórica de lo que se ha producido en México.

## Referencias

- Cabañas Osorio, Jesús Alberto (2013), “El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis”, *Revista Iberoamericana de Comunicación*, núm. 25, otoño-invierno, pp. 87-113, Universidad Iberoamericana, México.
- Referencia IMDb. [[https://www.imdb.com/es/title/tt0071204/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0071204/?ref_=fn_all_ttl_1)].
- Reyes Escobar, Jorge (2019), “Guillermo Rivas, ‘El Borrás’, Nuestro Falstaff. Ensayo de una fantasía exacta”, en Carlos Oliva y Luis Martínez (comps.), *Cine mexicano y filosofía* (pp. 13-20), Itaca, México.

Fecha de recepción: 13/03/24  
Fecha de aceptación: 03/04/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462437-442

## Sobre brujas, odio y filicidio: una lectura sobre lo femenino en *Anticristo* (2009)

*Evelyn Georgina Valencia Mejía\**

La película *Anticristo* (2009) fue dirigida por el director, guionista y productor de cine Lars von Trier. Nacido en Dinamarca, destaca por su fuerte personalidad creativa, la cual se refleja en su filmografía. Esto lo ha llevado a ganar diferentes premios artísticos en el Festival de Cannes de 1991, 1996 y 2000, así como un Premio César en 1996.

*Anticristo* se divide en cuatro capítulos: “Duelo”, “Dolor”, “Desesperanza” y “Los tres mendigos”. En el caso del primer capítulo, “Duelo”, es posible visibilizar la perspectiva de dos personajes ante un momento crítico: una pareja que pierde a su hijo. Por un lado, el padre aborda una postura aparentemente “más racional”. De modo que, aunque siente la pérdida de su hijo, pareciera que mantiene cierta cordura ante el evento. Mientras tanto, la madre lo vive de una forma más visible, sobre todo en el cuerpo. Ella presenta un cuadro de ansiedad que la lleva, en algún punto, a su hospitalización.

Lo anterior da paso a una discusión sobre la forma en que se expresan y *normativizan* las emociones, ya que “son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos” (Ahmed, 2015: 39-40). Además, lo sensorial y la percepción del cuerpo también se ve afectada de acuerdo con un orden binario de género “desigual y asimétrico en detrimento de las mujeres. Es decir, dicho orden establece cómo determinados sentidos, usos y valores se vinculan a un orden de género o, como hemos

\* Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Correo electrónico: [2203017361@alumnos.xoc.uam.mx] / ORCID: [https://orcid.org/0000-0001-5936-5395].

señalado en otro lado, a cuerpos genéricamente diferenciados” (Sabido y García, 2019: 88-89).

El padre, por un lado, siempre tratando de distanciarse del hecho, no expresa su dolor ante la pérdida. De algún modo, responde de forma normativa al dolor masculino: con un intento de racionalizar sus emociones, de evitar manifestar aquellos sentimientos que no son designados estereotípicamente a su género.

La madre, entretanto, vive de forma más encarnada el dolor de su hijo. En primer lugar, hay una mayor expresión de las emociones en la mujer, esto conforme a normativas sociales y culturales, por lo que la mujer expresaría de forma más abierta su duelo. Sobre esto, por ejemplo, Ahmed señala que “las emociones están vinculadas a las mujeres, a quienes se representa como ‘más cercanas’ a la naturaleza, gobernadas por los apetitos, y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (2015: 22). Sin embargo, este duelo debe comprenderse desde otro factor importante: la carga del *deber ser* que recae sobre las mujeres en torno a la maternidad. A diferencia de los varones, existe un valor asignado a las mujeres de acuerdo con que se cumplan las expectativas de Mujer = Madre, como menciona Fernández (1993). Esto puede llegar a provocar un sentido de culpa en la madre al no poder cumplirlo, lo que se expresa en el cuadro depresivo que presenta. Al fin y al cabo, una madre a la cual se le muere su hijo termina siendo, frente a nuestra cultura occidental, una “mala madre”, sobre todo si es un “indefenso” infante.

Durante toda la película pareciera que la mujer siente culpa por la muerte de su hijo debido a la ambivalencia de amor-odio que hay en ella hacia su hijo y que se muestra en episodios fragmentados; ella lo menciona tal cual al decir que sabía que su hijo se despertaba a mitad de la noche, pero aun así había veces que optaba por ignorar su llamado en forma de llanto. No obstante, esta parte de odio no significa que la madre no amara también a su hijo, por lo que es comprensible que, a pesar de estos episodios, atravesara por un proceso complejo de duelo. Más aún cuando entendemos que estos sentimientos de la mujer se mezclan con esos deseos fantasiosos de

muerte hacia el pequeño. Incluso el sentimiento de culpa quizá se hace más intenso por el cumplimiento fortuito de su deseo de muerte hacia su propio hijo. Por ello, más adelante, se ve en la mujer una necesidad de castigo, cuestión que se refuerza con la investigación de tesis de la madre sobre el genocidio.

El genocidio –proveniente de *cido* o “matar” y *gynē* o “mujer”– es justificado, según la mujer, ya que se acepta una “naturaleza malvada” en las mujeres. Me parece que es –en parte– por esto que desea tanto y hace explícito que “debe ser golpeada, castigada o morir” por lo que pasó. Esto también puede tener relación con su idea de *feminidad* si se piensa como el mandato de Mujer = Madre, mencionado anteriormente. Al no responder a un *deber ser*, ella deberá “castigarse” con la mutilación, es decir, se debe expresar en el propio cuerpo que es una mujer *incompleta*, porque es una mujer que no es madre. La mutilación es así una referencia por haber “permitido” la muerte de su hijo cuando vio que sucedía.

Sus acciones y (re)acciones en distintos momentos de la película permiten ver la fuerte carga que se le da a la mujer con respecto a la maternidad, pero también al simple hecho de *ser* mujer. Además, no parece coincidencia que al final, cuando el hombre la mata, la haya quemado, tal como se quemaba a las brujas en el medievo. Incluso después de matarla se ven muchas mujeres desnudas acostadas sobre el bosque. Otra clara referencia a las brujas, aquellas mujeres relacionadas íntimamente con lo salvaje, con la naturaleza, con lo que está más allá, lejos de la civilización y de la razón. Considero importante traer esto a discusión, ya que, simbólicamente, en esta escena se hace visible una reivindicación de la supresión de la razón sobre la emoción, después de haber contemplado la inagotable violencia histórica hacia la mujer.

Cabe destacar que anteriormente, en la historia, se muestra cierto temor de la mujer por estar en el bosque o, quizá, por volverse bruja. Cuando la pareja llega al bosque, ella menciona que la tierra le quema los pies y que hay un puente que no puede cruzar, de forma literal. Aquí cabe decir que “el miedo moldea las superficies de los cuerpos en relación con los objetos. Las emociones son relacionales:

involucran (re)acciones o relaciones de ‘acercamiento’ o ‘alejamiento’ con respecto a dichos objetos” (Ahmed, 2015: 30). Podríamos traducir esto en una forma de resistencia al llegar a Edén, nombre de la zona donde está la cabaña, como el jardín donde nacen Adán y Eva, un paraíso, es decir, cuando éramos ignorantes aún de nuestra propia condición humana, de avergonzarnos por nuestra propia desnudez al ser atravesados por la cultura. Quizá exista un sentimiento de impureza por el no cumplimiento del *deber ser*, pero de un deber ser que es a todas luces *cultural* y no natural. También cabe la posibilidad de no querer entrar por un sentimiento de culpa, ya que ella había pasado un verano anterior con su hijo, donde inconscientemente lo lastimaba al ponerle los zapatos al revés.

Con todo lo anterior, podemos sugerir que *Anticristo* da paso a una crítica con respecto a lo femenino y a la maternidad. Ambos aspectos están introyectados profundamente, incluso al grado de parecer natural esta estructura de la subjetividad femenina para la sociedad. Sin embargo, cabe preguntarnos si la mujer debía ser asesinada y quemada y de *sentirlo* así, ¿no será que seguimos respaldando este *deber ser* de la mujer como madre? Por el contrario, si algo de esa escena nos parece punible, ¿no será que las brujas, aquellas mujeres que se alejan de la civilización, que se distancia del *deber ser*, de la cultura hegemónica, por fin están teniendo un reconocimiento como otra manera de *ser* mujer?

## Referencias

- Ahmed, S. (2015), *La política cultural de las emociones*, Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Fernández, A. M. (1993), “Madres en más, mujeres en menos. Mitos sociales de la maternidad”, en *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres* (pp. 159-183), Paidós, México.
- Referencias IMDb. *Anticristo*: [[https://www.imdb.com/es-es/title/tt0870984/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsq\\_0\\_tt\\_7\\_nm\\_1\\_in\\_0\\_q\\_anticrois](https://www.imdb.com/es-es/title/tt0870984/?ref_=nv_sr_srsq_0_tt_7_nm_1_in_0_q_anticrois)]

- Sabido, O. y García, A. (2019), “El amor corporeizado y el giro sensorial. Espacios, sonidos y artefactos en la percepción sensorial del cuerpo amado”, en Olga Sabido (coord.), *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género* (pp. 85-109), Centro de Investigaciones y Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Von Trier, L. (dir.) (2009), *Anticristo* [película]. Zentropa.

Fecha de recepción: 30/04/24

Fecha de aceptación: 24/10/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462443-447



## La sustancia

Nadina Perrés Pozo\*

La película *The Substance* (dir. Coralie Fargeat, 2024) fue estrenada en el Festival Internacional de Cine de Cannes el 19 de mayo de 2024, sin embargo, llegó a Latinoamérica hasta el 19 de septiembre del mismo año. Trata de una mujer dedicada al *fitness* televisivo, que en su cumpleaños número 50 es echada por su jefe. Ante la preocupación de perder su empleo y estilo de vida, consume una sustancia misteriosa que la lleva a duplicar su cuerpo en otra más bella, joven, en forma, logrando así el efecto prometido de lo ingerido: *la mejor versión de ti*. Esto le da la oportunidad de recuperar su trabajo siendo ella misma y, a la vez, otra. Una mujer consagrada a su cuerpo y llevándolo a las máximas consecuencias para sostener la imagen ante el mercado que siempre la nutrió.

Ceñirla a un género resulta complicado, puede pertenecer al *body horror*, terror, thriller psicológico, ciencia ficción, comedia, sátira, *cyberpunk* y, por supuesto, al *gore*. Parece más cercana al subgénero de terror llamado el *body horror* como género primordial, aunque podría caber en todas las categorías mencionadas. El *body horror* corresponde a una construcción visual que degrada los cuerpos, los transforma, maquiniza, deforma, violenta, generando sensaciones de repugnancia y angustia en el espectador. Cronenberg es un buen artífice de esta expresión.

La intervención y transformación de los cuerpos se puede ver en varias películas del subgénero de la ciencia ficción el *cyberpunk* y

\* Maestra en Psicología Social de Grupos e Instituciones por la UAM-Xochimilco. Profesora e investigadora de tiempo completo de la licenciatura en Psicología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Psicoanalista por el Círculo Psicoanalítico Mexicano, A. C. Correo electrónico: [nperrés@correo.xoc.uam.mx] / ORCID: [0000-0001-6655-680].

al subgénero del terror llamado *body horror*. En retrospectiva algunas cintas como *La piel que habito* (dir. Pedro Almodóvar, 2011), *El ciempiés humano* (dir. Tom Six, 2009), *La muerte le sienta bien* (dir. Robert Zemeckis, 1992) *La mosca* (dir. David Cronenberg, 1986) que en aquellos años y mediante otros recursos nos inspiraba a pensar los cuerpos inmortalizados. Todas las historias sobre vampiros giran en torno a esa temática. Los *zombies* y muertos vivientes han tenido éxito en la década actual mediante las diversas producciones en cine y series de televisión que siguen teniendo auge en los espectadores. Los cuerpos han sido intervenidos en múltiples referencias del arte (literatura, cine, entre otros), sin embargo, el horror psicológico y visual que nos presenta la película pertenece a un subgénero del terror que apunta a lo más arcaico del sujeto.

Tiene la peculiaridad de ser una temática que no es novedosa, que recuerda constantemente a otras muchas referencias de la literatura y del séptimo arte y que quizá eso la vuelve más familiar. Es probable que el espectador evoque al libro *El retrato de Dorian Gray* (1890), a la memorable película *Carrie* (dir. Brian de Palma, 1976), a *Neon Demon* (dir. Nicolas Winding Refn, 2016); entre otras. En la primera es imposible no recordar el cuadro escondido en el clóset que develaba cada acto realizado en el joven cuerpo de Dorian, el horror de encontrarse con todos los pecados juntos impresos en lo imaginario en su forma más soez. Una oda al narcisismo y la lujuria que siempre enuncia la oscuridad del sujeto, eso que se esconde porque avergüenza y que no deja de ser lo más pulsional.

Por otro lado, una de las escenas al final de la película es un claro ya colectivo referente en torno a *Carrie* y lo demoníaco. En *Neon Demon*, otro ejemplo, se encuentra la misma idea de sostenerse en un ideal social de belleza a costa de romper una de las leyes estructurales de la humanidad. *The Substance*, con sus claros referentes, no deja de ser una película polémica. La palabra *exceso* resuena en varias personas después de verla. Sin embargo, Guillermo del Toro opina en una entrevista: “*La sustancia* de Coralie Fargeat –el horror de perderse– el vértigo de la superficie, la traición de la carne... precisa, palpitante, humorística, implacable y cambiando ágilmente del patetismo al te-

ror y la risa”.<sup>1</sup> Subrayo la palabra humorística, ya que me parece que el director mexicano sabe, como expresa en diferentes momentos Freud,<sup>2</sup> que aquello que más produce horror debe ser escenificado en tono de exceso para tener una vía sublimatoria a través del humor. Una forma del sujeto para salvarse de la angustia, efecto de la ausencia de una envoltura simbólica.

Coralie Fargeat, guionista, directora y productora de esta cinta, ha realizado cortometrajes y series principalmente. Anteriormente, en 2017 dirigió *Revenge*, película francesa de acción con terror. *La sustancia* (2014), que aquí nos compete, se encuentra clasificada como serie Z, que significa que es de bajo presupuesto con estándares inferiores de calidad. Según cifras de internet se invirtieron,<sup>3</sup> 17.5 millones de dólares y sólo en un mes ya había recaudado 42.8 millones.

Una de las razones podría ubicarse en que representa el retorno de Demi Moore a la pantalla después de que se había ausentado largos periodos de tiempo de los medios. En esta sociedad, quien no es visible, parece desaparecer. En algunas críticas se puede leer que es la mejor interpretación de Moore en la historia de su carrera. Pero esta causa me parece insuficiente. Lo que produce esta pieza cinematográfica apunta a muchas más dimensiones para analizar, tantas como las que cualquier espectador pueda construir.

La temática es común para las problemáticas sociales actuales. La apuesta de una imagen idealizada de sí misma para sostener los estándares de éxito de una sociedad que exige, obliga, desnaturaliza, junto con tecnologías que facilitan estas nuevas representaciones. Se trata de una mujer de mediana edad que deja de ser necesaria para los medios de comunicación y mediante el mercado negro adquiere una sustancia que produce un efecto en su cuerpo, generando un duplicado más joven, bello, enaltecido socialmente desde las representaciones imaginarias. Pero tiene un precio, un límite que intenta sortear. Se trata de siete días en la plenitud del ideal del yo, en el mismo recubri-

<sup>1</sup> Consúltese [<https://www.milenio.com/espectaculos/cine/guillermo-del-toro-aprueba-la-sustancia-demi-moore>].

<sup>2</sup> S. Freud (1979), *El creador literario y el fantaseo*, en *Obras completas*, t. IX, Amorrortu, Buenos Aires.

<sup>3</sup> Consúltese [[https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_sustancia](https://es.wikipedia.org/wiki/La_sustancia)].

miento narcisista que ofrecen los filtros que se usan en las redes sociales para acercarse a lo estético desde las nuevas convenciones sociales. En otros casos se ofrecen 24 años de sabiduría, a cambio simplemente de sacrificar el alma. Aquí la consigna es intercambiar la experiencia vital de esos cuerpos en lapsos de siete días, mientras uno se alimenta del otro. Sostener semejante ideal de belleza y juventud, haciendo un nuevo entramado con los hilos del tiempo, usurparle a las Moiras su gobernanza, no puede transitarse sin consecuencias.

Desde las salidas de la elección de tipo narcisista que Freud plantea en su texto de 1914,<sup>4</sup> la que aquí se plantea no estaba contemplada. Ya no se trataría de aspirar a ser lo que uno mismo fue, ni lo que uno querría ser, tampoco una parte de lo que fue el sí-mismo, lo que aquí resalta es que se idealiza con ser la misma y otra simultáneamente. Se inscribe otra temporalidad. Como el “érase una vez...” que requieren los cuentos infantiles, aquí sería un: “érase una yo...” Renacer en otra, que también es sí misma, que se idealiza desde el hoy como perfección y enaltecimiento puramente narcisista. Pero el mundo nos ha enseñado que ante todo Ying hay un Yang, que siempre hay oscuridad en la luz y luz en la oscuridad, así que para ser el ideal también se tiene que ser el deshecho. Toda elección tiene un precio.

Se plantea así una nueva consigna sobre el cuidado. Para tener un cuerpo bello y joven hay que alimentar el de la vejez y odiar su decrepitud. A diferencia de lo que se sugiere desde los discursos médicos sobre la salud en los que aparentemente se tendría que atender al cuerpo desde la juventud con el fin de llevarlo a una vejez digna, en esta cinta se trastocan esos paradigmas.

No parece descabellado en esta ficción sobre hipersexualización pensar que para nutrir un cuerpo con semejantes características de la estética contemporánea haya que extraer de la médula espinal las células madre para sostener el señuelo. Toda ficción está basada en elementos de la realidad y la oferta de eterna juventud ha sido siempre tentadora para la humanidad. La búsqueda del tiempo añorado,

<sup>4</sup> S. Freud (1979), *Introducción al narcisismo*, en *Obras completas*, t. XIV, Amorrortu, Buenos Aires.

el perdido, el idealizado desde un hoy frustrado, la promesa de felicidad que se dibuja siempre allá, en otro lugar. El tiempo añorado se alcanza en esta propuesta sólo extrayendo desde el cuerpo maduro su esencia, la vejez es simultáneamente el objeto de desecho y la fuente de vida de la belleza y juventud. El espectador es confrontado a separar el cuerpo órgano del cuerpo subjetivado, algo que resulta desafiante para los neuróticos y discurso común para las psicosis. Es quizá porque se conecta con los núcleos psicóticos arcaicos del sujeto que esta cinta despierta tanto interés en la audiencia.

El cuerpo es representado en su dimensión real, a veces parcialidad, otras entrañas. Cuerpo sin límites, fálico y a la vez órgano, el cuerpo de la desmentida. Por si esto no fuera poco, su vínculo con la comida es un interjuego delirante que devela la imposibilidad de que esto real pueda asirse a un símbolo. Mencionaré sólo dos escenas para dar cuenta de ello. Por un lado, el placer oral del alimento llevado a lo grotesco, cuando nos enfocan sólo el camarón flácido que cuelga de los dedos del que fuera jefe de Elizabeth (la protagonista encarnada por Demi Moore), la boca que degüella en su voracidad más pulsional. Comida-órgano, una fusión canibálica que recuerda las condiciones más arcaicas de la humanidad, las formas más desintegradas, la mirada fragmentada, originaria, donde el adentro y el afuera se fusionan en las otras realidades que se construyen. Por otro lado, la amenaza de castración simbolizada en primer momento bajo la caída de dientes, un sueño común analizado por Freud, generalmente en relación con la represión del deseo. Pero también es la caída del sueño americano de la mujer sonriente y dócil, cuya función es mostrarse causa de deseo. *Las mujeres deben sonreír y verse bonitas*. Eso es lo primero que se cae en esta enorme trampa.

Cuerpo-escenario, cuerpo-decadencia. Desde tal primacía imaginaria empapa a la audiencia tanto con los huevos batidos hasta con la sangre de su búsqueda de reconocimiento, les devuelve lo real de su objeto idealizado para mostrarles la otra cara de la idealización y del éxito. Demi Moore expresa en una entrevista sobre el final de la película: “Se convierte en el último sentido de la libertad del alma, porque finalmente es libre de la prisión de su propio cuerpo, y vuelve

a la pureza en el sentido de quién realmente es, sin eso. Simplemente se está disolviendo de nuevo en la nada, de donde todos venimos”.<sup>5</sup>

La estrella del Paseo de la Fama que simboliza un lugar en el mundo mediático, primero aplaudida, luego pisoteada. Como en tantas otras cintas, las señales iniciales nos indican los caminos que tomará la narrativa. La cátsup de las primeras escenas ya nos introduce a la lógica de la sangre, lo que es vital mientras permanezca adentro del cuerpo. Varias fantasías primordiales bailan aquí entre lo vital y lo mortífero, y viceversa. La experiencia de reconocimiento llega en forma de polvo dorado, pero también es el polvo al que estamos condenados a convertirnos, o, como la última burla, será sólo sacudido con un trapeador.

Siempre hay un precio ante la ambición que representa sostener una imagen que engaña con promesas de reconocimiento. En el fondo, se trata de sostener la inquietud: ¿me quieres? ¿Para qué me quieres? Pregunta inaugural del sujeto. Sostener los significantes familiares y sociales implica mostrar sólo una parte de sí mismo culturalmente valorada. Sólo una parte del sí, mientras la otra se oculta en un armario, en un cuarto de baño, en una arcada. Así dice la protagonista en medio de la furia tratando de hacer vivir aquello que al mismo tiempo es objeto de su odio y destrucción: “ESTA ES LA ÚNICA PARTE DE MÍ QUE LA GENTE AMA”. Aunque son dos, son la misma persona. Ésa es la condena de la que no se puede escapar. La una y la otra, la voraz y la nostálgica, son la misma, la pregunta que se presenta ya no es quién tomará el control, sino hasta dónde se llegará para ello.

## Referencia

Referencia IMDb. [[https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt17526714/?ref_=fn_all_ttl_1)].

Fecha de recepción: 12/11/24

Fecha de aceptación: 13/11/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462449-454

<sup>5</sup> Consúltese [<https://www.quever.news/cine/2024/9/23/final-explicado-de-la-sustancia-que-sucede-con-elizabeth-sue-en-el-desenlace-de-la-pelicula-39700.html>].

# Hermenéuticas y esquirlas\*

Vicente Castellanos Cerda\*\*

La portada y el título del libro introducen el tema y la propuesta conceptual para pensar el cine en general, pero principalmente nos invitan a conocer el ejercicio de interpretación que el autor realiza a un conjunto de películas.

Como lo hacen los buenos *stills* que suelen exhibirse en las afueras de las salas, la portada del segundo libro sobre el cine de Diego Lizarazo es una composición a partir de la película de Andrei Tarkovski de 1983, *Nostalgia*. En el crédito de la imagen se explica que se trata de un acontecimiento providencial que relaciona la hermenéutica de la película con la esquirla de lo que es un hecho extracinematógrafo:

En el espacio de un ladrillo faltante en el muro exterior de la casa de Tarkovski en Moscú, alguien colocó una vela. Posteriormente algún artista callejero pintó el momento crucial (de la película “Nostalgia”) en que el poeta Andrei Gorchakov atraviesa, con una frágil vela, la piscina de unos baños termales. Su acción se conecta con el sacrificio que un místico realiza, simultáneamente en Roma, al prenderse fuego con gasolina después de emitir un discurso sobre la indiferencia social (Lizarazo, 2024: página legal).

\* Lizarazo Arias, Diego (2024). *Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica. Ejercicios de interpretación filmica*. Universidad Autónoma Metropolitana / Gedisa. México.

\*\* Profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Correo electrónico: [vcastell@cua.uam.mx] / ORCID: [<https://orcid.org/0000-0001-9176-4118>].

Imaginemos que estamos en un jardín que tiene un camino bifurcado. Ambos caminos existen si están enfrentados: se encuentran juntos y separados a la vez. Lo mismo ocurre entre las hermenéuticas (la película de Tarkovski) y las esquirlas (la vela en la imagen y el sacrificio del místico en Roma) en la mirada cinematográfica. Es la mirada del espectador la que fluye a lo largo de la diégesis y del tratamiento artístico de la película, gracias a ella una persona se deja ensoñar por el universo fílmico, disfruta y aprende, es decir, vive la experiencia de la fruición que hace veinte años estudió Lizarazo en su primer libro para explicar la hermenéutica del cine en su doble valencia: intelectual y degustativa.

La mirada cinematográfica si bien está cargada culturalmente y guía el interés del espectador, ni tradición ni texto limitan la interpretación de una película. No existen los métodos correctos para comprender cómo es que el cine nos hace pensar y gozar. Existen hermenéuticas que se activan para ir a los temas, a las realidades extracinematográficas y a las problemáticas que las películas exhiben o sugieren.

Uno de los caminos del jardín es el propio de las hermenéuticas, el de la deriva de ilusiones como afirma Lizarazo, el otro es el de las esquirlas, que rompen, chocan y producen un *shock*. El universo fílmico es autosuficiente, en este jardín, si no pretendemos convertir al cine en un texto para analizarlo y explicarlo en cuanto sistema de significación autónomo. La esquirla como reclamo, llamada de atención o golpe intelectual, hace del cine una experiencia necesaria para alejar la mirada del espectador del adormecimiento fetichista.

La hermeneusis requiere, en este punto, una teoría de la esquirla. Pero también, del otro lado, la teoría de la esquirla de una fílmica capaz de producir un modo de experiencia. La obra fílmica (o literaria, o fotográfica, o multimedia...) que suelta esquirlas debe primero convencer y hacer ensoñar a sus públicos (Lizarazo, 2024: 21).

Entre caminos bifurcados Lizarazo escribe interpretaciones originales y sugerentes sobre una sola película o un director. No existe un

corpus en el presente libro, existen experiencias de lectura y escritura que revelan a la esquirra como mecanismo de choque intelectual que irrumpe la ensoñación que produce una película en el espectador. No basta con identificar el tema o el problema, Lizarazo invita a estudiarlo con el potencial explicativo que dan las humanidades y las ciencias sociales. Las humanidades, como ciencias de la tradición, brindan los contextos pertinentes para estudiar las herencias culturales; por su parte, las ciencias sociales hacen de la crítica fundamentada una herramienta para que los sujetos históricos se emancipen de los poderes hegemónicos.

El autor convoca tradiciones y conocimientos en función de las películas no para analizarlas, sino para ejercitar el pensamiento crítico:

(...) hay un ejercicio sensible y cognitivo en la interpretación de la obra fílmica (o de otras obras), que ayuda a dar orientes para la relación productiva y creativa del sentido, y que afina y potencia, con el tiempo, la capacidad de interpretación y comprensión fílmicas (Lizarazo, 2024: 36).

Cuando se ejercitan hermenéuticas que son golpeadas por esquirras, se cuestionan los paradigmas hegemónicos del ver, de la mirada matriz que pretende naturalizar lo que es propio de la ideología y de la dominación. Por ejemplo, en el capítulo *La persistencia del deseo en Madame Satã*, película brasileña del año 2002, Lizarazo refiere cómo funciona la esquirra de la réplica social que se hace evidente en una autoafirmación de lo que implica ser negro, homosexual y pobre en una situación de agresión simbólica:

(João) confronta un poder que busca fragmentar su cuerpo y su existencia, que le dice en voz del homofóbico bar: “¿eres hombre o mujer?”, que le exige una solución dicotómica que para Francisco no tiene sentido. João no se define en dicha posición, y no se asimila a sí mismo en esa dualidad. No vive una crisis por su sexualidad, como tampoco vive una crisis por su negritud. Su ser no es divisible, ni medible. Su respuesta entonces es una afirmación poderosa: “Soy reina porque quiero. No

me hace menos hombre”. Antes que nada, y más allá de todo es existente. Y a partir de ello, es lo que quiere ser” (Lizarazo, 2024: 92).

La riqueza del ejercicio de interpretación no está en el argumento plausible, sino en el modo en que la película nos invita a movilizar saberes de las humanidades y de las ciencias sociales. Son ejercicios intelectuales que tienen como finalidad problematizar y comprender, a veces acentuando la hermenéutica del cine, otras descifrando la esquirra más allá de lo obvio.

Mencionamos a continuación los sugerentes títulos del resto de los capítulos que muestran la creatividad de indagación del autor por buscar nuevas respuestas a las interrogantes que la interpretación de las películas deja tras su paso.

El amor y la memoria: *In the mood for love*.

Las esquiras en Pasolini.

Tarkovski, el vórtice del retorno.

Ararat, el tiempo en disputa.

La muerte múltiple de Lazarescu.

La civil: rebasar el linde.

Aguirre y la Amazonia como esquirra.

Las fuerzas femeninas y la religiosidad sexuada en *Madeinusa*.

Lizarazo, me parece, considera pertinente profundizar en los primeros cuatro capítulos en nociones que dan lógica argumental a su libro. La primera ya la hemos referido como la relación indisoluble entre hermenéuticas y esquiras, pues es la tesis que da lugar a los ejercicios de interpretación.

Otra preocupación es la de proporcionar explicaciones amplias acerca de la importancia de la hermenéutica en su potencial textual y extratextual para leer el cine y cualquier otra forma artística. En este sentido, proporciona al lector antecedentes históricos y filosóficos para su estudio. Explica nociones que se complementan como prejuicio e interés; ontología del diálogo e ideal regulativo; malentendido e ideología.

Una noción central para la comprensión y la emancipación que en su ejercicio de lectura puede emplear un espectador es la que nombra como *mirada matriz*. La mirada matriz es a la que hiere la esquirra para cuestionar los valores sobre los cuales se sustenta lo que se puede ver o no, ocultar o mostrar. Es un dispositivo ideológico que está presente en la publicidad, en los medios, en las redes y en los discursos oficiales. Se constituye como una fuerza

que establece organizaciones, jerarquías y axiologías sobre los seres, particularmente los que son seres humanos, sus relaciones y sus vínculos con el mundo a través de los esquemas de visibilidad (...). Pero nunca la mirada matriz logra abarcar el campo completo de lo visible y lo invisible. La mirada es también la fuerza de rompimiento, la rebeldía ante tales hegemonías (Lizarazo, 2024: 40).

El autor también debate las diferencias entre la hermenéutica del cine y el análisis de películas. Devela lo que distingue a cada forma de abordaje y critica los alcances que produce el apego al “método”, a las “estructuras significantes”, o bien, a la “secuencia” como unidades empíricas que producen una falsa idea de que una película se basta a sí misma para significar algo a alguien. Lizarazo, en posición netamente hermenéutica de personas que significan a partir de un lenguaje y dispositivo tecnológico y artístico para que otras personas ejerciten su interpretación, prefiere hablar de diálogo de miradas.

Hacer cine, desde este punto de vista, es construir una mirada para ofrecer a otros. Ver cine es prestar los ojos para que la mirada de otros corra en ellos. El cine nace, así, de un encuentro de miradas que consiste en el acto poético y productivo de crear una semiosis fílmica para otros ojos, y en el acto ético de prestar la mirada para recibir una visión de sentido y experiencia.

Para que este diálogo de miradas sea productivo cuando la esquirra golpea, es necesario que la hermenéutica salga de ella para encontrarse con la teoría política, con el psicoanálisis, el feminismo, la ecología, la estética, es decir, con la agenda de saberes que en la actualidad está renovando las explicaciones de las sociedades contemporáneas.

Hermenéuticas, esquilas y mirada matriz se articulan en el capítulo *La civil: rebasar el linde*, al constatar los vínculos entreverados en dos temporalidades: la del tiempo diegético de la película de Teodora Mihai y la búsqueda de una alteridad ausente en uno de los muchos entornos de violencia que viven los mexicanos a lo largo de su territorio. La civil, una mujer que busca a su hija desaparecida y debe luchar contra un sistema sociopolítico cruel e indiferente, obliga a la mirada del espectador a deambular entre lo que es ficción narrativa y lo que es un hecho cotidiano fuera de la sala de cine. La protagonista rebasa una frontera que es ética, política y personal sobre la ilusión de la diferencia entre violencia legítima y violencia ilegítima, entre víctimas y victimarios. En este contexto, las víctimas lo son en tan alto grado que sólo tienen por delante convertirse en victimarias. Cielo, la protagonista, pone en crisis un modelo de moralidad de lo aceptable y lo inaceptable en situaciones en las que la vida es asediada, o de plano, negada. Cielo no tiene más opción que la de aliarse con el ejército para hallar a su hija aunque eso implique romper con ella misma. Esta doble situación pone en juego la fuerza interna de la diégesis con la fuerza externa de la realidad de México: “*El tiempo diegético habla del tiempo empírico, y el tiempo empírico se revela a través del tiempo diegético del filme. La esquila diegética golpea la narrativa extrafílmica del Estado*” (Lizarazo, 2024: 224).

La película no es ni documental ni ficción. Es una fusión de permanentes referencias que cuestionan una de las grandes divisiones conceptuales del cine y que han dado lugar a pensar que por un lado existe la inventiva y por otro la realidad.

Los dos capítulos esbozados sobre las películas de *Madame Satã* y *La civil* son ejemplos de cómo los ejercicios de interpretación cinematográfica tienen una intención heurística para despertar del engaño, revelar las coartadas ideológicas, oponerse a los dominios del poder, en suma, dislocar seguridades intelectuales. El arte es provocación, pero no porque los artistas deseen alterar los filtros culturales de la mirada matriz, sino porque son las lecturas críticas las que nos permiten liberarnos de la obra al comprenderla en el contexto sociopolítico del que forma parte.

Los primeros cuatro capítulos son también una convocatoria para todos aquellos que trabajamos en la educación y difusión del cine. Lizarazo lanza la esquirra de que frente al análisis textual que obliga a “hacer hablar” a la película se halla un camino de creación argumental en la que los saberes y abordajes se aprovechan por lo que comunica la película de ella misma y de la sociedad.

Se debe resaltar, para terminar, que estos ejercicios de argumentación lógica, citación multimedia y comprensión teórica están escritos para provocar la duda que invite a generar conocimiento a partir de la experiencia de ver una película que se revela impactantemente cognitiva.

Fecha de recepción: 15/12/24  
Fecha de aceptación: 25/12/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462455-461



**algo más**



## ¿Te gustó la película?

*Adriana Lieberman Radosh\**

Los sábados por la tarde se iba al cine. No tenía importancia la película que veríamos, simplemente había que llenar el hueco del sábado por la tarde y esas dos horas lo lograban.

Estábamos tristes, con papás recién divorciados, gritos y peleas que no se entendían bien y un papá al que le tocaba entretener a sus hijos todos los sábados. Así que conocimos muchísimos cines de la Ciudad de México a finales de los 70 y principios de los 80, la mayoría eran enormes. El Latino, Diana, Pedregal 70, Dorado 70. Pero había unas salas pequeñitas, como vagones de tren en donde se escuchaba mejor la función de al lado que la de tu sala, eran los Multicinemmas de Plaza Universidad. Así fue como entre vampiros, cenicientas, ladrones y tristezas pasamos muchos sábados con mi papá.

Sabíamos de la película que pronto se estrenaría: *La guerra de las galaxias*, él estaba entusiasmado con la idea del espacio y las naves espaciales, a mí las películas de guerra no me gustaban, pero el que decidía era él, no éramos una democracia.

Al llegar al cine vimos la larga fila para comprar los boletos y empezó la angustia de “si no encontramos entradas, ¿qué vamos a hacer???” Hubo boletos, pero antes de entrar a la sala era obligatorio comprar algo en la dulcería. Teníamos la opción de comer postre después de la comida o de aguantar y mejor comer la copa Holanda en el cine, o lo que cada quien quisiera, yo siempre escogía ese helado en copa de plástico con nueces rancias encima, nada se le igualaba. El tiempo perdido comprando el helado provocó que cuando entramos a la diminuta sala estuviera casi llena, así que rápidamente

\* Artista mexicana dedicada a la joyería. Correo electrónico: [adrianalieberman@gmail.com] / ORCID: [https://orcid.org/0009-0003-8777-4497].

mi papá nos colocó a cada uno en lugares separados, a mí me tocó entre dos señores que ni se inmutaron de la pequeña niña sentada ahí en medio solita comiendo su espectacular helado de tres sabores y nueces rancias.

La larguísima explicación del principio me durmió y sólo desperté en algún momento entre batallas galácticas y el codo del señor de al lado demasiado cerca de mi brazo, me aterró, pero me volvió a ganar el sueño y lo siguiente que oí fue la voz de mi papá preguntándome si me había gustado la película. Ésa era la pregunta del terror que la única respuesta correcta era estar de acuerdo con su opinión, pero cómo saber si a él le había gustado, era imposible. Lo que sí logré fue enterarme de una escena que por supuesto yo no había visto en la que aparecía un bar con unos personajes fantásticos y música extraordinaria, eso, dijo él, fue lo único que le gustó de *La guerra de las galaxias*.

Muchos años después, una tarde con amigos viendo qué película rentar para divertirnos alguien sugirió *La guerra de las galaxias* y yo tuve que confesar que nunca la había visto entera, todos opinaron que siendo yo una cinéfila consagrada debía ver esa y toda la saga completa. Ya en casa cuando empezó la película a mí me entró tal somnolencia que me paré, traje bebidas y botanas para todos, y así volví a no ver la famosa película, que en realidad nunca he visto completa. Lo que sí pude ver y disfrutar fue la escena del bar que a mi papá tanto le había gustado. Entre música de cantinas galácticas con amigos que se confundían entre personajes reales y ficticios, disfruté más del recuerdo que de la malísima película.

## Referencias

Referencia IMBD. [[https://www.imdb.com/es/title/tt0076759/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/es/title/tt0076759/?ref_=fn_all_ttl_1)].

Fecha de recepción: 30/04/24

Fecha de aceptación: 08/05/24

DOI: 10.24275/tramas/uamx/202462465-466

## CRITERIOS EDITORIALES PARA ENVÍO DE ARTÍCULOS

- Los artículos enviados deberán estar escritos en idioma español, el título en español e inglés, con una extensión mínima de 15 cuartillas y máxima de 25; incluyendo notas, citas, bibliografía completa, datos de adscripción, resumen y *abstract*, palabras clave, dedicatorias, epígrafes, imágenes, cuadros, tablas, gráficas, etcétera. El autor o autores deberán enviar su ORCID junto con el artículo propuesto.
- Los artículos deberán ser resultado de investigación dentro de la línea temática de la convocatoria correspondiente o de la temática general de la revista. Por lo que deberán ser inéditos y no estar sometidos simultáneamente a la consideración de otras publicaciones.
- Los textos recibidos podrán ser artículos temáticos, documentos, reseñas, entrevistas, cuentos y textos poéticos. Considerando las reseñas, cuentos y textos poéticos con un máximo de 5 cuartillas. El comité podrá decidir sobre casos especiales.
- Los trabajos deberán ser capturados en procesador de texto Microsoft Office Word (.docx), escritos en fuente Times New Roman a 12 puntos e interlineado de 1.5. El nombre del archivo deberá contener referencia al primer apellido y nombre del autor, además del título del artículo.
- El título del artículo no deberá exceder los 100 caracteres, incluyendo espacios y subtítulos.
- Los cuadros, las tablas y las gráficas que ilustren el artículo deberán entregarse en el archivo original en que fueron procesados. Fotografías, imágenes e ilustraciones, deberán adjuntarse en formato jpg 300 dpi.
- Queda establecido que no se podrá publicar en más de dos convocatorias seguidas, sin importar la sección en la que se publica.
- Los artículos se someterán a revisión técnica, con apoyo de aplicaciones idóneas (Ithenticate por ejemplo) para verificar que no se incurra en plagio.
- El comité se puede reservar el derecho de publicar artículos que no coincidan con el perfil, los contenidos y formatos que la revista promueve.
- Los documentos deberán enviarse vía correo electrónico a revista.tramas.uamx@gmail.com adjuntando la carta compromiso llenada y firmada por cada autor.

### CARACTERÍSTICAS DEL TEXTO

#### *Encabezado*

Fuente tipográfica: Times New Roman, 12 puntos.

Título del trabajo en idioma español e inglés: No mayor de 100 caracteres, contando espacios y subtítulos.

Autor(es): Nombre(s) y apellidos.

Datos de adscripción por cada autor: que se incluya el área y nombre de la institución a la que pertenece con dirección, teléfono y correo electrónico. Seguimiento de su ORCID ID\*.

\* En caso de no contar con cuenta ORCID, se puede crear de manera gratuita en [www.orcid.org](http://www.orcid.org)

### *Resumen del trabajo*

Se ubicará al principio del texto.

En idioma español e inglés.

Extensión máxima de 150 palabras.

Incluir cinco palabras clave en español e inglés.

### *Epígrafes y/o dedicatorias*

Fuente tipográfica: Times New Roman, 10 puntos, interlineado sencillo, en estilo de fuente itálica alineado a la derecha.

### *Texto*

Título de capítulo: en negrita, 12 puntos.

Subtítulo de capítulo: en itálica sin negrita, 12 puntos.

Cuerpo del texto: 12 puntos, justificado, interlineado 1.5

Citas: Usar sistema Harvard: Ej. "(Reyes, 1998: 55)". Las citas igual o menores a tres líneas estarán integradas al texto. Mayores a tres líneas en párrafo independiente en 11 puntos y sangrado a la izquierda. En caso de traducción propia, deberá ser explicitado.

Notas al pie de página: En 10 puntos, numeradas. No se usarán para referencias bibliográficas.

Los cuadros, las tablas, las gráficas, las fotografías y las imágenes deberán contar con la fuente de elaboración y/o autor.

### *Bibliografía*

Se ubicará al final del texto.

Fuente tipográfica: Times New Roman, 12 puntos. Título de la obra en cursiva. Ejemplos:

- Verón, Eliseo (1987), *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (1976), "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico", en *Obras completas [1911]*, tomo XII, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Se aceptarán los artículos que cumplan con todos los requisitos aquí señalados. Todas las colaboraciones estarán sujetas a un primer dictamen del Comité Editorial y una vez aprobado, a dos dictámenes posteriores de especialistas en la materia con el formato *doble ciego*, considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Dichos resultados se notificarán a la brevedad a los (las) autores (as). Las colaboraciones aceptadas se someterán a corrección de estilo y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio de cada número.

# tramas

subjetividad y procesos sociales

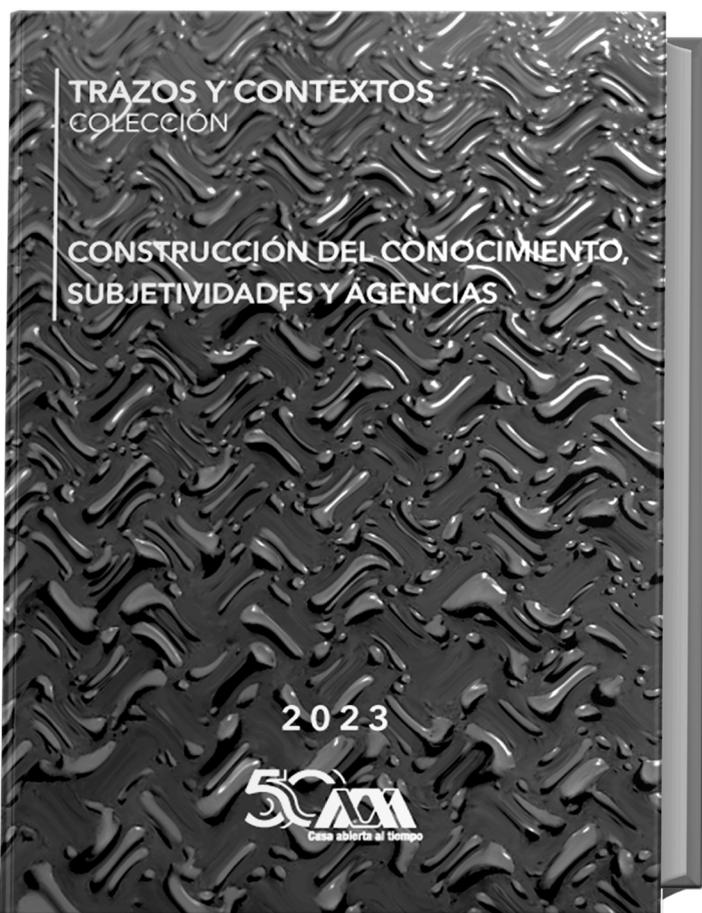
- 35 Autonomía e intervención
- 36 Nuevas subjetividades
- 37 Historia y nuevas subjetividades
- 38 Memoria social y subjetividad
- 39 Sujeto, mirada y cultura visual
- 40 Juventudes y ciudadanías
- 41 Víctimas y testimonio
- 42 Encrucijadas en el campo de la salud mental
- 43 Alternativas de abordaje frente al sufrimiento psíquico
- 44 Las advocaciones del mal
- 45 La subjetividad y los procesos sociales: 25 años después
- 46 Experiencia, acción y palabra
- 47 Arte, subjetividad y política
- 48 Subjetividades migrantes. Desplazamientos, nomadismos y globalización
- 49 Expresiones de la sexualidad: problemáticas y desafíos
- 50 Memorialia
- 51 Entramado de las pasiones
- 52 Sujeto político, autonomía y autogestión
- 53 Violencia contra las mujeres y las niñas: desafíos actuales
- 54 Identidad, voz y cuerpo
- 55 Procesos de subjetivación y resistencia
- 56 El cuidado. Perspectivas y debates en tiempos de pandemia
- 57 Experiencias subjetivas e identitarias en la vejez
- 58 Los colores del humor en días de adversidad
- 59 Nuevas formas de subjetivación en las infancias y adolescencias
- 60 Literatura y producción de sentidos
- 61 Violencia por razones de género y formas de resistencia en instituciones de educación superior

<http://tramas.xoc.uam.mx>

# COLECCIÓN

## TRAZOS Y CONTEXTOS

# 20 23



PUBLICACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN Y COMUNICACIÓN





