

**REVISTA IBEROAMERICANA
DE COMUNICACIÓN**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

José Morales Orozco, S.J.
Rector

Javier Prado Galán, S.J.
Vicerrector Académico

Leticia Santos Campa
Directora del Departamento de Comunicación

REVISTA IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN, RIC

Estela Margarita Torres Almanza
Coordinación editorial

Fernando Moreno Suárez
Editor invitado

CONSEJO EDITORIAL
Manuel Alejandro Guerrero

Julia Palacios

Inés Cornejo

Erick Fernández

Sylvia Gutiérrez y Vera

Jesús O. Elizondo

Manuel Gameros

CONSEJO ASESOR INTERNACIONAL

Carlos Scolari
Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra

Lucila Vargas
University of North Carolina at Chapel Hill

Rosalía Winocur
Universidad Autónoma Metropolitana

Rosental C. Alves
School of Journalism, University of Texas

Dr. Víctor Sanpedro Blanco
Universidad de Salamanca

PUBLICACIÓN DEL POSGRADO EN COMUNICACIÓN

RIC/ No. 25 / otoño-invierno 2013

REVISTA IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN



Cátedra UNESCO
Comunicación y
Sociedad

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
México, 2013

Estela Margarita Torres Almanza
Víctor Ávila Torres
Cuidado de la edición

Víctor Ávila Torres
Corrección de estilo

Gerardo Menéndez
Diseño y maquetación

Revista Iberoamericana de Comunicación es una publicación semestral de la Universidad Iberoamericana, A.C., Ciudad de México. Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe. C.P. 01219, México, D.F. Tel. 5950-4000 ext 4919 y 7330. www.ibero.mx; publica@ibero.mx. Editor Responsable: Estela Margarita Torres Almanza. Número de Certificado de Reserva al Uso Exclusivo otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2007-061314402700-102, ISSN: 1665-1677. Número de Certificado de Licitud de Título 11831, Número de Certificado de Licitud de Contenido 8434, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la Publicación: Posgrado de Comunicación, Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana, A.C. Prol. Paseo de la Reforma 880, Col. Lomas de Santa Fe. C.P. 01219, México, D.F. Tel. 5950-4000 ext. 4941. Impresión: Oak-Editorial, S.A. de C.V. Cerrada de Veracruz 110, C-302. Col. Jesús del Monte, Huixquilucan, Estado de México. Distribución: Universidad Iberoamericana, A.C. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C.P. 01219, México, D.F. Tel. 5950-4000 ext. 7600. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor. Se prohíbe la reproducción de los artículos sin consentimiento del editor. publica@ibero.mx

Revista Iberoamericana de Comunicación No. 25, otoño-invierno, 2013, se terminó de imprimir el mes de junio de 2014 con un tiraje de 500 ejemplares.

www.ibero.mx/publicaciones

Índice

Fernando Moreno Suárez 7 Presentación

MIRADAS AL CINE DESDE AMÉRICA LATINA: OBRAS, EDUCACIÓN E INDUSTRIA

Simone Maria Rocha 11 La metodología de análisis
Claudia Regina Adrianzén estilístico: tesituras posibles entre
Lapouble estilo e identidad en la película
Nostalgia de la luz

Paulina Vázquez 35 *Children of Men*. Utopías, distopías
y ciencia ficción

Michael Peixoto 51 A construção do devir adolescente
no cinema contemporâneo:
um estudo comparado entre Brasil
e Espanha

Luiza Lusvarghi 67 Ficção Policial e Crítica Social
– o lado negro de Tropa de Elite

Jesús Alberto Cabañas 87 El cine de ficheras: un orden
simbólico en espera de análisis

MISCELÁNEA

Mara Fortes 115 México inminente: imaginarios
Antonio Zirión de la insurgencia en el cine
contemporáneo

LOS AUTORES

Coordinación editorial 129 Los autores de este número

MENSAJES

Coordinación editorial 133 Indicaciones para
los colaboradores

Presentación

Miradas al cine desde América Latina

Fernando Moreno Suárez

El número 25 de la *Revista Iberoamericana de Comunicación*, es el primero de una edición doble especial titulada *Miradas al cine desde América Latina: obras, educación e industria*, que busca revisar y hacer un análisis de los temas, retos y perspectivas del cine actual en tres niveles: la formación, entendida desde la pedagogía y la enseñanza de la práctica cinematográfica en Iberoamérica; la industria, que abarca la producción, la distribución y exhibición, así como también la difusión en festivales; y la reflexión estética, que aborda los temas y preguntas de las cinematografías particulares o comparadas.

7

Antes de comentar los textos que incluye este primer volumen es importante resaltar la participación activa de CILECT, la Asociación Internacional de Escuelas de Cine y Televisión (*Centre International de Liasons des Ecoles de Cinema et de Television*) y de CIBA, el capítulo Iberoamericano de dicha organización, de las cuales el Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana es miembro activo desde hace 6 años.

En la lógica de un diálogo académico que tiene lugar en los congresos y conferencias que organizan cada año ambas asociaciones, y que continúan a manera de reflexión en los trabajos que forman parte de este y el siguiente volumen, es que hoy se materializa una idea que surgió en una reunión de trabajo en Ciudad del Cabo, hace poco menos de dos años. Así, esta publicación que hoy ve la luz recopila textos

en castellano y portugués para dar cuenta del estado actual del cine en Latinoamérica a través de la perspectiva de quienes lo piensan, enseñan y divulgan día a día.

Específicamente, esta primera parte se centra en la revisión y análisis crítico, temático y estético de una serie de obras cinematográficas contemporáneas que, desde diferentes latitudes, industrias y concepciones en su vocación de producción y financiamiento, representan una parte importante del crisol en el que se ha convertido la escena fílmica internacional.

8 Así, nuestro recorrido arranca en Brasil, desde donde Simone María Rocha y Claudia Regina Adrianzén Lapouble proponen desarrollar una metodología para encontrar equivalencias entre estudios contemporáneos de cultura y el manejo del lenguaje cinematográfico en el documental *Nostalgia de la luz* (2010) del multipremiado realizador Patricio Guzmán. Al buscar trazar las marcas de identidad del hombre chileno, las investigadoras de la Universidade Federal de Minas Gerais establecen como operadores analíticos la presencia de los personajes, los escenarios y el encuadre para relacionarlos con los trabajos realizados por los académicos Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini.

Continuando con la revisión de las propuestas más relevantes de la escena fílmica global, Paulina Vásquez de la Universidad Iberoamericana en México, aborda el retrato distópico y en clave de ciencia ficción que hace el recién *oscarizado* director mexicano Alfonso Cuarón en *Hijos del hombre* (2006) para desmenuzarlo a la luz de las convenciones y reglas de los géneros cinematográficos, así como la posibilidad de incidir en la construcción del imaginario colectivo mediático.

De regreso a Brasil, Michael Peixoto, de la Universidad de Brasilia, propone un estudio comparado que contrasta la realidad de su país con la de España en la construcción de la imagen del adolescente a través de las representaciones de esta etapa de vida en ambas cinematografías. Utilizando como punto de partida las *películas* *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009) y *Petit indi* (Marc Recha, 2009), Peixoto establece un interesante diálogo entre dos productos mediáticos y su

relevancia en el desarrollo de sendas propuestas iconográficas que nos recuerda lo cerca y lejos que pueden estar a nivel de gramática visual y simbólica dos continentes.

También desde Brasil, Luisa Luisvarghi, estudia como el éxito nacional e internacional de la cinta *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) provocó fuertes debates sobre géneros, estética y las relaciones entre la representación social y la narrativa de ficción en la escena local, y la manera en la que influyó en los extraordinarios resultados de taquilla y crítica de las películas *Tropa de Elite* y *Tropa de Elite 2-Inimigo agora é outro* (José Padilha, 2007 y 2010). Basado en como Padilha combina la tradición de los géneros de la delincuencia y la representación social en el cine brasileño, a Luisvarghi le interesa particularmente como funciona en las audiencias brasileñas la recepción de los contenidos mediáticos sobre la delincuencia.

De nuevo desde México, Alberto Cabañas, docente de la Universidad Iberoamericana, reflexiona sobre una época muy particular de la historia del cine nacional, el “cine de ficheras”. Periodo comprendido entre los años 1970 a 1995, fue dominado por un tipo de cintas que construyeron una imagen de la mujer como soporte expresivo y terreno de convergencia y significación, una anti-heroína a mitad de camino entre la sexo servidora y la terapeuta sentimental. En la construcción de esta imagen femenina, la narrativa hizo converger elementos como el albur y el chiste sexual, así como el cuerpo de la mujer, la noche y el cabaret, exponiendo a sus protagonistas como objeto de placer visual para un público masculino.

Finalmente, en la sección miscelánea, Mara Fortes y Antonio Ziri6n proponen desde la Universidad Aut6noma Metropolitana en la Ciudad de M6xico, una revisi6n est6tica y tem6tica de un grupo de filmes mexicanos producidos y estrenados en un periodo de dos a6os (2010-2012) enmarcados en las celebraciones del bicentenario de la Independencia y la Revoluci6n en M6xico. Permeados por una atm6sfera apocal6ptica y un sentimiento de desencanto frente a una dura realidad en la que parece no haber futuro, la colecci6n de cintas abordadas por Fortes y Ziri6n recogen la obra de directores tan interesantes y diferentes como

Everardo González, Juan Carlos Rulfo, Kyzza Terrazas, Michel Franco, Gabriel Mariño, Carlos Reygadas, Kenia Márques o Carlos Hagerman.

Así, en la variedad de ópticas y posibilidades de análisis de los académicos participantes, y en las múltiples opciones de lectura que encierra cada texto de este primer volumen de la edición doble de la Revista Iberoamericana de Comunicación, se busca aportar una muestra de la riqueza de un cine que, a fuerza de entenderse como local, se vuelve universal compartiéndose. Ojalá que el lector disfrute esta selección tanto como lo hemos hecho todos los involucrados en el proceso de edición.

Ciudad de México, mayo 2104.

La Metodología de análisis estilístico: tesituras posibles entre estilo e identidad en la película *Nostalgia de la luz*

Simone Maria Rocha

Claudia Regina Adrianzén Lapouble

11

RESUMEN

Proponemos desarrollar una metodología que articula estudios contemporáneos de cultura y los principios del análisis estilístico, como la realizada por David Bordwell, con miras a trazar marcas de identidad del hombre chileno puestas en escena en el documental *Nostalgia de la luz* (Chile, Francia, Alemania, 2010) de Patricio Guzmán. A partir de tres operadores analíticos: 1) actuación de los actores; 2) escenarios y 3) encuadres; buscaremos identificar las posibles ilaciones entre el hombre chileno puesto en escena y los estudios acerca de identidad latinoamericana emprendidos por autores como Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini. Por ese camino, nuestro esfuerzo será para promover un diálogo obra-cultura evitando señalar los productos mediáticos como meros ejemplos de una teoría dada de antemano.

Palabras clave: análisis estilístico, estilo, identidad chilena, nostalgia, documental.

ABSTRACT

We propose to develop a methodology articulating contemporary cultural studies with the principles of stylistic analyses, as developed by David Bordwell, aiming at identifying the elements of the identity of the Chilean man as putted on screen in documentary *Nostalgia de la Luz* (Chile, France, Germany, 2010) by Patricio Guzmán. Based on three analytical operators; 1) performance of the actors; 2) Sceneries and 3) framing , we will try to identify the links that

can be established between the Chilean man on the screen and the studies about the Latin-American identity undertaken by authors such as Jesús Martín-Barbero and Néstor García Canclini. Following that path, we will strive to promote a production-culture dialogue avoiding to consider the products of the media as mere examples a theory given beforehand.

Keywords: stylistic analysis, style, Chilean identity, nostalgia, documentary.

INTRODUCCIÓN

12

Una escena de gente a la mesa. Las personas, sentadas en el piso alrededor de la mesa baja son encuadradas: dos nos dan la espalda y tres frente a nosotros, son el foco de la escena: una mujer y dos hombres. Las personas interactúan en grupos: las de espaldas conversan aparentemente ajenas a los tres compañeros al centro. La mujer permanece callada y los hombres parecen conversar, uno le sirve bebida al otro, hasta que a cierta altura uno de ellos se levanta y la mujer muda de posición pasando a ocupar el centro del cuadro. La salida del hombre llama la atención de las personas de espaldas que acompañan su movimiento con las cabezas. El encuadre no cambia durante toda la secuencia, el plano es fijo, de abajo hacia arriba, la cámara no se mueve. Lo que cambia y se mueve son las personas en sus interacciones, o sea, el juego de escena de los actores da el ritmo. Tal recurso nos lleva a pensar en la opción elegida por el cineasta porque el énfasis está en la reciprocidad entre los actores, en sus movimientos, y en el gesto de confiar el ritmo de la narrativa a sus personajes. La opción de como estructurar la narrativa es por la puesta en escena y no por el montaje.

Por medio de descripciones como esa, David Bordwell nos presenta su propuesta de análisis fílmico, en la cual enfatiza que la puesta en escena es el momento de la verdadera escritura del film, donde en efecto tiene lugar el trabajo del cineasta. Es precisamente la acción del agente social cinematográfico la que el autor toma como foco de su observación. Las

varias formas de construir la narrativa por imágenes, lentes, encuadres, posición de los actores y hasta opciones de montaje, todas decisiones específicas tomadas por el realizador, dicen de cierto estilo de hacer cine. Sin embargo, ese estilo no está asociado únicamente a creatividad y autoría. También se refiere a un conjunto de reglas, de tradiciones, de limitaciones técnicas, y a una coyuntura socio-histórica que hacen que el profesional opte por construir la narrativa de una cierta forma y no de otra.

Este trabajo tiene como objetivo presentar la propuesta metodológica de análisis de estilo llevada a cabo por Bordwell, así cómo articularla a los estudios sobre identidad, de modo que evidencie como el documental *Nostalgia de la luz* (Chile, Francia, Alemania, 2010) de Patricio Guzmán, presenta ciertas configuraciones de la identidad latinoamericana observadas a través de las opciones tomadas por el realizador en ese texto audiovisual.

13

Entendemos el documental a partir de las ideas de Manuela Penafria para quien este gesto fílmico no puede ser visto como disociable del gran campo de estudios “cine” (Penafria, 2010). Por lo expuesto, proponemos utilizar algunos de los conceptos que Bordwell emplea para estudiar el cine ficcional y, a partir de esas observaciones, tejer relaciones con la identidad regional.

Una última aclaración: sabemos que el autor no adentra en el camino del análisis documental que aquí proponemos. Ya que en *Figuras traçadas na luz*, Bordwell se refiere “al estilo del cine dramático ficcional” (2008, p. 320), él completa que “tal noción puede también elucidar el cine comercial, el documental y el cine de vanguardia”. Hacer el análisis estilístico del gesto documental es articularlo a cuestiones sociales, históricas y culturales lo que es precisamente el desafío y la contribución que este artículo pretende dar.

LOS ANTECEDENTES DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

14 Las posibilidades de basar nuestro estudio en el análisis estilístico son garantizadas también por el modo en que David Bordwell propone adoptar la noción de estilo, considerándolo como lo que se refiere al “conjunto de elementos denotativos, la superficie tangible del film” (2008, p. 58); todo lo que se nos presenta en pantalla de forma directa y que resulta de las decisiones del agente social al producirlo. Tal construcción es derivada de la noción de *mise-en-scène* presente en los escritos de André Bazin y François Truffaut y en la idea Eisensteiniana de *mise-en-cadre*, o en el arreglo de las figuras en el espacio filmado, denominado por Bordwell *mise-en-shot*. Ambas referencias contribuyeron para el concepto de estilo desarrollado por el referido autor.

Al fundamentar su propuesta de análisis, Bordwell señala a Bazin como uno de los precursores de una “poética del cine”, cuyas bases se asientan en una observación más minuciosa de la puesta en escena. Para Bazin, la fuerza del cine estaba en la posibilidad de expresar la realidad, al intentar imprimir, expresar, una sensación temporal verosímil en pantalla. Por eso, el consideraba más virtuosos a los directores que preferían filmar en plano-secuencia y cuyas películas conservaban la línea temporal de lo real, dejando tiempos muertos en la narrativa, la realidad con su banalidad y algunas veces falta de énfasis en la acción intensificada. Como afirma Bordwell:

Bazin pensaba que F.W. Murnau, Jean Renoir, Orson Welles, William Wylder y los neo-realistas italianos llegaron a estilos muy diferentes basándose en el poder del cine de captar las relaciones concretas de personas y objetos tejidas sin corte en la trama de la realidad (Bordwell, 2008, p. 32).¹

Para Bazin el verdadero cine era aquel que se fundaba en lo real, no necesariamente en cuanto a los temas y similitud², si no en lo que se refiere

¹ Todas las traducciones de citación son nuestras de los originales en portugués.

² Un ejemplo de ello es el hecho de que Bazin se dedicó más al estudio del cine ficcional que al documental, que sería, en una perspectiva del sentido común, el cine de lo real por excelencia.

a la temporalidad puesta en escena. Él celebraba la obra de los cineastas de *mise-en-scène*, en cuyas películas eran notables elementos como: el plano-secuencia, el movimiento de cámara y la composición en profundidad de campo. En otras palabras, una celebración de la escenificación como elemento más importante de la construcción cinematográfica.

Con base en eso, Bordwell establece su propia formulación de los elementos que, en su perspectiva, constituyen la *mise-en-scène*: escenario, iluminación, vestuario, maquillaje y actuación de los actores dentro del cuadro. De esa forma el autor define los elementos sobre los cuales se detendrá al realizar sus estudios de la escenificación, la puesta en escena, en el cine. En lo que se refiere a elementos también importantes en la construcción pictórica de las imágenes, como movimientos de cámara y escala de planos, el autor afirma que son obviamente importantes, pero posibles de ser considerados como secundarios, porque esas variables se constituyen como complementarias a las decisiones estilísticas de la escenificación.

En *Figuras traçadas na luz* (2008) el autor hace un análisis de la puesta en escena en la obra de cuatro cineastas: Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos y Hou Hsiao-Hsien poniendo en práctica su teoría de análisis estilístico de forma más centrada y sistemática. Acerca de su obra afirma que:

La cuestión central de este libro es: ¿qué potencialidades estéticas son movilizadas cuando la escenificación cinematográfica es practicada de ese modo? [cine de *mise-en-scène*] No se trata de reflexionar sobre la actuación de los actores o el conjunto de la interpretación, aún reconociendo que ambos afectan el fenómeno considerado. De igual manera, no se puede negar la influencia del movimiento de cámara, particularmente del encuadre. Quizás sea Eisenstein el que más se haya aproximado de la idea al hablar de *mise-en-shot*, la presentación de una acción por la imagen fílmica. Es, al mismo tiempo, teatral, pues engloba escenificación, y pictórica, pues la pantalla, como un cuadro, muestra al espectador un plano vertical enmarcado. Mi propósito al analizar la *mise-en-shot* es focalizar una multiplicidad de delicadas opciones, que por su propia sutileza escapan a nuestra observación (Bordwell, 2008, p. 30).

En su trayecto, Bordwell busca configurar el estilo en tres elementos: 1) en la condición de oficio de un director como agente social; 2) en la elección de soluciones ya anteriormente encontradas para problemas enfrentados, lo que el autor llama de esquema problema/solución y 3) en la condición del cine como actividad transcultural.

Al tratar de los agentes sociales en su que hacer cinematográfico Bordwell no se limita solo a los directores, incluye, también, otros profesionales involucrados en la producción de una película, lo que implica que muchas decisiones sean tomadas colectivamente, a pesar de que el autor atribuya al director la palabra final. Un agente social goza de cierta libertad para hacer su trabajo, sin embargo esta libertad no es infinita:

16

[...] siempre hay límites de dinero, tiempo, recursos y tecnología. Además las circunstancias tienden a escoger un conjunto de opciones en detrimento de otras; las tradiciones artísticas, las convenciones sociales, las afinidades personales, los gustos y las modas del momento llevan a los artistas en una dirección u otra (Bordwell, 2008. p. 326).

El autor busca enfatizar el papel decisivo del realizador en la construcción de la película, defendiendo que aún estando insertado en una lógica industrial, o bajo presión directa de poderes políticos o sociales de los cuales el cine, como producto cultural, no escapa, el cineasta es relativamente libre para elegir la manera como su film tendrá forma. Sin embargo, es importante destacar que ese “papel de protagonista” que Bordwell le atribuye al realizador no se confunde con la noción *auteur* celebrada por los cineastas y críticos de la *nouvelle vague* francesa, que defendía el gesto del cineasta como el del genio creativo de la obra de arte cinematográfica.

Sucede que instituciones culturales y sociales dicten las normas de la obra de arte: forma, función y contenido. Un dado ambiente puede incentivar, e incluso hasta exigir, un estilo particular, como el realismo socialista bajo el régimen soviético. Tal situación de “autoridad social” puede ser comprendida dentro del modelo que defiende, fundado en fines/medios, problemas/soluciones y

elección. Por ejemplo, sugerí que, después de 1937, cuando el gobierno japonés pide a los directores que celebren el espíritu nacional, la reverencia con que Mizoguchi se apropia de las tradiciones artísticas en la dimensión del plano fue muy productiva. Empero, ni toda obra de aquel director busca la complejidad austera de *La historia del último crisantemo* y de *Los 47 Ronin*. Ozu, Naruse, Kurosawa y otros respondieron a los dictámenes del gobierno de maneras muy distintas. La institución define los fines o las cuestiones a ser tratadas y, algunas veces, los medios, pero el artista puede realizar los fines de maneras diferentes (Bordwell, 2008, p. 310-311).

Un segundo elemento en la composición del estilo se refiere al esquema problema/solución. Dicho esquema consiste en los problemas enfrentados por los agentes y las soluciones encontradas para su superación, muchas veces esas soluciones ya están disponibles por el hecho de determinado problema haber sido ya enfrentado por otro director. Claro que innovaciones pueden ocurrir, pero se destacan en medio de un contexto de prácticas de rutina. De acuerdo con Bordwell “la mayoría de los directores acepta tranquilamente las normas que hereda; otros apenas las retocan ligeramente; raros son los que las reestructuran completamente” (Bordwell, 2008, p. 324). Para el autor sean las normas obedecidas o rechazadas, repetidas o reinventadas, estas son centrales al oficio del director, ya que el contexto de su oficio es social.

Los agentes sociales están en un campo artístico, cine, con elementos consolidados, herencia que viene de las diversas corrientes estéticas, de nuevos equipos y tecnologías y, claro, de innovaciones creativas de otros agentes sociales. Los cineastas cuentan con todo ese repertorio para construir su propia narrativa, conforme acabamos de exponer. Para Bordwell, “las reglas guían a los menos talentosos y desafían a los ambiciosos. Con una acción a realizar, el artista imaginativo hace experimentos con los esquemas privilegiados, encontrando en ellos recursos inesperados” (Bordwell, 2008, p. 324). Ese conjunto de esquemas está tan entrañado en el oficio del director que, en la mayor parte del tiempo durante la realización de una película, las opciones de como filmar y las soluciones accionadas no provienen de una profunda reflexión, sino de

manera más automática y natural. La demorada ponderación acerca de las varias posibilidades de construcción de una escena se da en secuencias específicas generalmente decisivas para la narrativa o que presenten un desafío de continuidad, como una escena de mesa a la hora de la cena, como la que describimos en la introducción de este trabajo.

18 El tercer elemento se refiere a las condiciones transculturales que juegan un papel importante en cualquier práctica cinematográfica. Frente a características comunes de percepción visual, de coordenadas espaciales, lo que Bordwell llama “regularidades transculturales del sistema de percepción humano” (2008, p. 331), de las dimensiones de la pantalla de cine y de los formatos de captación de imágenes etc., se puede decir que hay muchas convergencias entre las formas como las personas representan el mundo, ya que aún considerando las diferentes tradiciones y referenciales culturales de las producciones estas son limitadas, definidas y asimiladas por los públicos en base a los elementos transculturales e inmutables anteriormente señalados.

En ese punto Bordwell se concentra en la capacidad de comprender la narrativa como un todo. Para él, en cualquier cultura, el elemento que permite la comprensión de un relato es la estructura lógica de inicio, medio y fin. De esa manera sería posible para individuos de cualquier tradición comprender narrativas, lo que no significa que tendrán el mismo significado para todos.

METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Tomamos las ideas de Bordwell como línea guía de nuestra propuesta metodológica por dos factores. Por un lado observamos un rigor metodológico y una verdadera sistemática formal en sus estudios sobre estilo, su atención a los detalles y su cuidado minucioso con los productos elegidos, permitiéndonos entender y adaptar ese rigor al análisis que aquí pretendemos. El otro factor que nos llevó al autor se debe a que, no obstante resalte la importancia de atenerse a la materialidad del film, es

decir, a sus elementos denotativos, y a pesar de las críticas que hace a los culturalistas, no desestima la importancia de la cultura en las decisiones de estilo tomadas por los cineastas en sus películas.

Antes de ir al análisis debemos retomar el concepto de estilo que orientará nuestro trayecto. Recordando a Bordwell:

El estilo es la textura tangible de la película, la superficie perceptual con la que nos deparamos al oír y ver: es la puerta de entrada para penetrar y movernos en la trama, en el sentimiento – y todo lo demás que nos importe (Bordwell, 2008, p. 58).

De esa manera, el estilo sería todo el conjunto de elementos denotativos, perceptibles de la película y que nos dirán sobre las decisiones tomadas por el agente social cinematográfico. Continuando en la tesis de Bordwell (2008, p. 59) el estilo puede derivar en cuatro funciones. La primera, la *denotativa* que se refiere a todo lo que se nos presenta en escena, las personas posicionadas en el cuadro, los objetos que lo componen, el tipo de plano utilizado, en fin, la *mise-en-scène*. La segunda, la *expresiva* nos habla de las cualidades ligadas a lo emocional de la escena, para lo que contribuyen la banda sonora, la iluminación o ciertos movimientos de cámara. El estilo puede incluso desempeñar un papel *simbólico*, referente a las evocaciones que los elementos denotativos en escena pueden operar en el espectador. Finalmente el estilo puede tener una función meramente *decorativa*, que serían todos los manierismos de escena, el estilo por el estilo.

El análisis de estilo sería la observación sistemática de las elecciones y soluciones encontradas para lo que se refiere al juego de escena de la película, la escenificación. Nuestro ejercicio será el de señalar las funciones denotativas del estilo a partir de determinados operadores para luego, en el análisis, deducir si existe algún carácter simbólico, emotivo o apenas decorativo en la denotación.

Así, pasando del cine documental a sus relaciones con la cultura proponemos una forma de entenderlo como expresión cultural, como esce-

nario, objeto y agente de las prácticas sociales en la contemporaneidad. En suma, procuraremos aquí observar las escenificaciones del hombre chileno y los rasgos de su identidad puestos en escena en el documental tratado.

A manera de viabilizar nuestro análisis elegimos como *corpus* una secuencia de la película *Nostalgia de la luz* (Chile, Francia, Alemania, 2010) a partir de la observación de tres elementos de su composición, que son:

20

- **Actuación de los actores dentro del cuadro:** bajo este operador observaremos los papeles desempeñados por los personajes, ¿cuáles son sus voces? ¿Cómo son oídas? ¿De qué forma son articuladas en la construcción narrativa? Con ese elemento estaremos atentos a la potencialidad de producción de sujetos dentro de la secuencia, articulando no apenas personajes externos, sino también la voz del realizador, cuando se expresa en la forma de un narrador. Por este operador pretendemos también observar cuestiones de imagen y pictóricas.
- **Escenarios:** a partir de este operador observaremos los ambientes de escena y la relación de los personajes con esos espacios. Consideraremos en esta categoría los espacios donde los personajes transitan en escena, con sus elementos materiales, un cuadro al fondo, fotografías etc., en fin los detalles que componen ese ambiente filmado. Nos interesa observar elementos como los encuadres y opciones estilísticas al filmar ambientes internos, las relaciones y escalas de planos en escenas de exteriores, en suma, las relaciones con el espacio físico que pueden ser observadas en la *mise-en-scène*.
- **Encuadres:** Nos interesa observar por medio de esta categoría los esquemas de encuadramiento y escalas de planos accionados por el realizador para la construcción de la narrativa que pretende filmar. Procuraremos observar qué es posible inferir del estilo de ese documentalista por las elecciones y usos que hace de los diferentes esquemas y escalas de planos.

CORPUS EN ESCENA: VALENTINA

El tema central de *Nostalgia de la luz* es la memoria, memoria-nostalgia. El uso de la potencia del lenguaje cinematográfico para expresar aproximaciones. Narrativas cuya fuerza no solamente está en la construcción de metáforas visuales sino también en su capacidad de moverse a través del tiempo. Como los trucajes de Méliès llevaban a las pantallas un mundo de sueños en que la realidad verosímil era puesta de lado, el documental de Guzmán nos trae lo real en el cine, el cine comprometido con el discurso de verdad, explotando las posibilidades de viaje en el tiempo que ese lenguaje permite. Tenemos así la verdad en su cine.

La memoria, el tiempo, la eterna búsqueda, la imagen, el sonido, los relatos personales. Ciencia, política y vida común son hilvanadas de manera poética (Cangi, 2011). En la belleza y fuerza del lenguaje documental la película nos narra una historia del no olvidar. No por casualidad el documental trae en su mismo nombre la palabra nostalgia, como un carácter memorialista afectuoso, de familiaridad y cariño por lo que se pretende traer al presente por el relato. En una secuencia del inicio de la película el narrador dice:

21

Esta vida tranquila se acabó un día. Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos, esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma. Más o menos en la misma época la ciencia se enamoró del cielo de Chile. Un grupo de astrónomos descubrió que las estrellas se podían tocar con la mano en el desierto de Atacama. Envueltos por el polvo estelar los científicos de todo el mundo construyeron aquí los más grandes telescopios de la tierra. Más tarde un golpe de estado barrió con la democracia, los sueños y la ciencia. A pesar de vivir en un campo de ruinas los astrónomos chilenos continuaron trabajando con el apoyo de sus colegas extranjeros. Los secretos del cielo fueron cayendo sobre nosotros uno a uno como una lluvia transparente.

Esas palabras son acompañadas de imágenes que nos recuerdan polvo estelar. En contraste con un fondo oscuro las brillantes partículas pare-

cen bailar en el espacio infinito. Luego la imagen se abre gradualmente hasta permitirnos ver que ese “polvo estelar” es, en realidad, la imagen muy cercana de un polvo muy terrenal, polvo que se acumula en objetos abandonados, que cubre el material en ruinas. La imagen se abre un poco más y vemos que el espacio en que ese polvo baila era antes ocupado por un antiguo telescopio transformado en un depósito.

22

La escena que se describe se configura como uno de los muchos momentos en que la película nos da la idea de una mezcla de espacios cosmos/desierto, temporalidades pasado/presente y dimensiones de sentido personal/colectivo. Esos movimientos se nos presentan en una imagen aparente del espacio estelar y que poco a poco revela que ese cosmos es en realidad una imagen extraída del escenario de abandono de un antiguo telescopio. La película busca desenterrar una memoria, quitar el polvo de un pasado reciente, lavar con la verdad las heridas abiertas que la dictadura de Pinochet dejó en el pueblo chileno, crear una válvula de escape para expresar la nostalgia de un pueblo. Nostalgia de la luz, luz de las estrellas, luz del tiempo anterior a la dictadura militar, luz también de las personas que el régimen apagó, pero que sus familiares encienden nuevamente al buscarlos y recordarlos. Nostalgia de la paz cotidiana, de la inocencia de la infancia y de la misma ciencia.

La mezcla de temporalidades y de instancias de búsqueda se nos expresa en varios detalles de la *mise-en-scène* como, por ejemplo, en la secuencia de apertura de la película. Guzmán pone en escena, en un ritmo de movimientos casi orquestados, el proceso de armar un telescopio para ser puesto en funcionamiento. En esa secuencia de cerca de dos minutos, en que predominan tomas cerradas de la gran estructura, vemos la máquina aparentemente armándose sola. Al fondo se oye apenas el sonido metálico de los engranajes en funcionamiento, ruedas, palancas, hasta que el telescopio está listo para comenzar a explorar el cosmos y la película comienza.

En esa escena, compuesta de primeros planos y planos detalle, se nos muestran partes de una enorme estructura. Partes necesarias para el perfecto funcionamiento de la máquina. Esa manera de componer la

secuencia, en planos muy aproximados y fragmentados de algo que al inicio se nos presenta en pedazos para luego ser revelado, acaba funcionando como una verdadera síntesis de la película. La idea es la de tener un conjunto de piezas y engranajes encajándose para armar el inmenso aparato que permite ver más allá, más allá de lo terreno, en el grande y libre espacio estelar, aparato que trae de regreso la luz, para matar la nostalgia, nostalgia que el mismo título de la película evoca.

Nuestra secuencia de análisis es una de las últimas del film: la historia de Valentina, una astrónoma chilena, hija de detenidos desaparecidos, criada por sus abuelos. En la secuencia que dura aproximadamente 6 minutos (de 01:17:07 a 01:21:51) Valentina cuenta como sus padres fueron presos y nunca más se les vio, habla también de su infancia, feliz, a pesar de la ausencia de los padres, y también de como la astronomía la ayudo a sobreponerse al dolor y a la falta. Sobre ella el narrador dice:

23

Valentina trabaja en la principal estación astronómica instalada en Chile. Su abuelo le enseñó a mirar el cielo cuando era pequeña. Está casada y tiene 2 hijos. En 1975 fue detenida con sus abuelos por la policía de Pinochet.

Ese relato nos presenta a Valentina además de darle al personaje un valor de síntesis entre la astronomía y el intento de rescatar la memoria de un reciente pasado chileno. Su actuación es algo como una unión de las temporalidades de *Nostalgia de la luz*. La luz que la astronomía y sus abuelos fueron para ella en medio de la tristeza de la pérdida de sus padres que, como ella misma afirma, le dejó marcas invisibles, las mismas marcas que se encuentran en tantos otros chilenos. Para evidenciar mejor nuestro análisis presentamos una secuencia de imágenes³ que componen la escena.

³ La forma de presentar la secuencia de análisis en *frames* es basada en Bordwell, 2008.

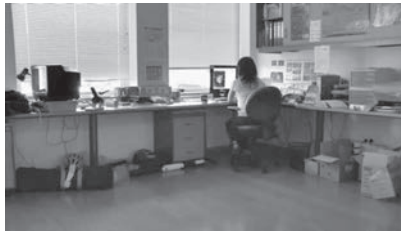


FIGURA 1. Plano general de Valentina trabajando en su oficina, que nos permite ver su ambiente de trabajo.

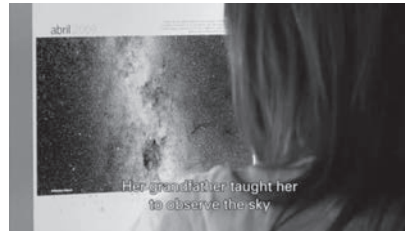


FIGURA 2. *Close up* de Valentina aún trabajando con foco en sus mapas estelares, para evidenciar su profesión de astrónoma.

24



FIGURA 3. Los abuelos de Valentina encuadrados en primer plano, filmados en foto, con la cámara parada, sus únicos movimientos son los de respiración y de sus ojos.



FIGURA 4. Encuadramiento predominante de la secuencia, Valentina narrando su historia en primer plano.



FIGURA 5. Una vez más toma estática, en foto, de los abuelos de Valentina, ahora más abierta que la anterior.



FIGURA 6. Retorna la imagen de Valentina en el mismo encuadramiento que antes.



FIGURA 7. Secuencia de *takes* del cielo estrellado mientras Valentina habla de la importancia de la Astronomía en su vida como hija de detenidos desaparecidos.



FIGURA 8. Una vez más el mismo encuadramiento en primer plano de Valentina.



FIGURA 9. Las tres tomas siguientes son *takes* de fotografías, mientras Valentina habla de sus padres...



FIGURA 10. ...sus abuelos...

25



FIGURA 11. ...y su infancia con los abuelos –foto de Valentina cuando era niña.



FIGURA 12. Regresa para Valentina, ahora hablando de sus padres como ejemplo de determinación e idealismo.



FIGURA 13. Nuevamente la foto de sus padres ahora más aproximada para ver mejor sus rostros.

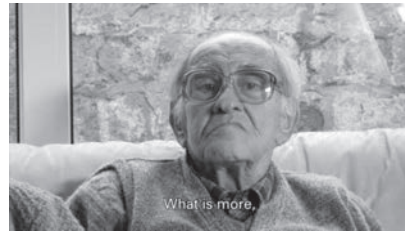


FIGURA 14. El abuelo en *close*.

26



FIGURA 15. Manteniendo el mismo plano la cámara se disloca lateralmente...



FIGURA 16. ...hasta detenerse en un *close* del rostro de la abuela.



FIGURA 17. Plano medio de Valentina y su hija.



FIGURA 18. *Close* de la misma composición.

MEMORIA ESCENIFICADA

Un tono nostálgico marca toda la película, con largos planos generales del inmenso desierto, los detalles de los espacios interiores y del cosmos infinito. Un tránsito constante de lo macro a lo micro. Ese ritmo es reforzado también por el tono de voz pausado y lento de Patricio Guzmán director/narrador/personaje del film. En la secuencia analizada eso no es diferente. Estructurada casi completamente en planos fijos y cortes bien marcados, presenta planos largos, con pocos cortes y apenas un movimiento de cámara, cuando los abuelos de Valentina, sentados, son encuadrados en *close* (figuras 14, 15 e 16). En las demás predominan los planos fijos en encuadres bastante aproximados que van del *close* al plano medio, la primera es la única secuencia de tomas en plano general (ver figuras 1 a 18).

27

La secuencia empieza con el narrador presentándonos a Valentina. El narrador/cineasta refuerza en ese punto su papel de guía de la construcción narrativa, que adquiere en sus intervenciones un fuerte carácter de relato personal.

En seguida Valentina entra en escena. Primero su voz, pausada y tranquila; después su rostro encuadrado en tres cuartos, sin mirarnos directamente, como sí conversara mirando a una persona sentada directamente frente a ella, el espectador detrás de las lentes que la encuadran (figura 4). Continúa su relato sin alterar el tono de su voz en picos de emoción, aún al hablar de la prisión de sus padres y la difícil decisión de los abuelos que la criaron. Su voz será la única que oiremos a partir de entonces, y su imagen, en ese mismo encuadre se repetirá en otros momentos (figuras 6, 8, 12).

Los abuelos son los terceros personajes presentados. No hablan, apenas nos miran fijamente (figuras 3, 5 e 14 a 16), su mirada nos desconcierta, fija e inmóvil durante varios segundos, no se mueven o alteran su expresión, como una fotografía. Observamos apenas los movimientos automáticos de los ojos y el ritmo coordinado de sus respiraciones. Mientras los vemos así, tranquilos e inmóviles, su falta de acción contrasta con

las palabras de Valentina acerca de ellos, como su coraje en salvar a su nieta de los militares enfrentando amenazas sufridas durante las horas en que estuvieron detenidos. Ellos son una fotografía viva, un registro de la historia y llevan en sí la memoria de su nieta. Es así como son puestos en escena.

28

Volviendo un poco a la primera toma de la secuencia, la única encuadrada en plano general, Valentina está de espaldas a la cámara, ocupando uno de los extremos del cuadro, trabajando frente a su computadora. El espacio es grande, con una ventana al fondo vemos muchos objetos dispersos: papeles, libros, computadoras (figura 1). Valentina es puesta en su ambiente de trabajo, la astrónoma Valentina es puesta en escena, para anticiparnos a la Valentina parte de una familia víctima de la violenta dictadura que veremos y oiremos en seguida. Un corte nos presenta una imagen más próxima de ella, aún de espaldas, como un *zoom* del mismo encuadre, el foco está en los mapas estelares que la astrónoma observa en el ordenador (figura 2). Un corte nos lleva a la imagen estática de los abuelos, sentados en un sofá, aparentemente de la sala de su casa. Atrás de ellos vemos una ventana grande (figura 3). Por fin vemos a Valentina en plano medio (figura 4) sentada en un sofá con su bebe en los brazos (figuras 17 e 18).

Pese a no dar detalles del escenario, podemos inferir que las imágenes transcurren en un ambiente doméstico, lo que corrobora nuestra perspectiva de que Guzmán pretende imprimir a su narrativa una idea de proximidad entre quien filma y es filmado y entre ellos y el espectador. Vemos aquí el tránsito de la narrativa personal de Valentina, para su objeto de estudios, la astronomía, en un relato en el que busca relativizar su dolor al ponerse en perspectiva con una noción mayor de universo. El personaje da a ese dolor, a ese sentimiento de pérdida, una dimensión más amplia. Las imágenes del cosmos que también se observan en esta secuencia nos traen esa idea de proyección del dolor, puesta en elemento de la *mise-en-scène*.

El vacío del espacio es el mismo vacío de la ausencia de los desaparecidos, las asociaciones entre el universo estelar de la astronomía y el intento

de superar el trauma de la violencia del golpe militar parecen converger en esta secuencia, no sólo en lo que dice Valentina, sino también en la propia construcción narrativa, en los ambientes de escena que son dados a ver en el recorte que aquí tomamos.

La mayor parte de los *takes* que componen esa secuencia es de planos relativamente aproximados como acabamos de indicar. Tenemos así el encuadre en primer plano de Valentina, en los momentos en que se le ve contando su historia y después mientras carga a su bebé, y los planos cerrados de los rostros de los abuelos que miran fijamente a la cámara. La proximidad otorga el tono a la secuencia, la escala de planos elegida es un elemento a más de refuerzo de ese aspecto de penetrar en un ambiente doméstico y de énfasis en un relato familiar que la escena busca imprimir.

29

Tenemos también aquí un paralelo entre las imágenes abiertas del desierto – observadas en otros momentos del film, y las imágenes aproximadas de los personajes, reforzando el pase de lo macro a lo micro, de la vida terrena al cosmos y del pasado al tiempo presente.

CONCLUSIÓN

El acto de rememorar, de pasear por el “álbum de fotografías”, tan recurrente en el cine de Guzmán, en películas como *Memoria Obstinada* y *Salvador Allende* y en particular en *Nostalgia de la luz*, es notorio en la secuencia que destacamos aquí. La narrativa es personal, el sujeto cineasta, sujeto latino/chileno no se niega en escena; se presenta como interlocutor de su personaje, de su semejante; de Valentina que, chilena como él, y como tantos otros, porta marcas del violento pasado de la dictadura de Pinochet. Los sujetos, el director con su voz, Valentina con su relato y los abuelos con su imagen, no son puestos en escena en una narrativa puramente subjetiva, pero sí dentro de una realidad que es la de toda una generación. Al verlos y oírlos recordamos que su relato podría ser el de cualquier familia chilena o incluso de la nuestra, sujetos latino-americanos con heridas aún abiertas de un nebuloso pasado reciente.

Al detenernos en los elementos propuestos: escenarios, actuación de los actores y encuadramientos pudimos observar que esos tres componentes de estilo nos guiaron hacia un punto en común de la construcción narrativa, para la impresión que la escena pretendía causar: la tentativa de aproximarnos a un pueblo chileno marcado por la dictadura militar en su obstinada acción de rememorar un pasado doloroso. Proximidad de los actores y de lo sucedido: una narrativa que pretende familiarizarnos, acercarnos incluso a lo que existe de más antiguo, para así, hacernos capaces de entender el presente y de construir nuevas narrativas de futuro.

30 El tránsito entre diferentes temporalidades, el efímero presente, el futuro de esperanza y el pasado borrado que se pretende desempolvar. Imágenes que indican un intento de aproximarnos a los personajes, pero que nos invitan también a ponerlos en perspectiva, al lado de un todo más amplio. La intención es acercarnos a esa familia, Valentina nos cuenta su historia como si la visitáramos en su casa, compartimos sus recuerdos de la infancia, exponiendo su visión de futuro y enseñándonos fotografías de su álbum.

Al observar la puesta en escena que el realizador nos presenta en la secuencia elegida buscamos no indicar productos mediáticos como meros ejemplos de una teoría de cultura dada de antemano. Compartimos las ideas de Jesús Martín-Barbero y Bordwell, en lo que se refiere a la importancia de observar también las prácticas, los productos, reconociendo su centralidad en el proceso comunicativo. La cultura marca y traspasa a los individuos, sin embargo son esos mismos individuos atravesados por múltiples referentes culturales, los que en efecto construyen sus discursos de mundo. Y por medio de sus prácticas, de su puesta en escena como sujetos, pertenecientes a una cultura, notamos rasgos de su identidad de sujetos chilenos y latinoamericanos, identidad construida por el bricolaje de diversos fragmentos, las culturas híbridas de las que nos habla Canclini (2000).

El análisis de la secuencia en que Valentina nos cuenta su experiencia de vivir con la ausencia de sus padres, ausencia nunca explicada y que, como la ausencia de tantas otras víctimas de la dictadura, parece haber

sido olvidada por las fuentes oficiales de la historia, nos lleva a concluir en que el rasgo más marcado de los sujetos puestos en escena en *Nostalgia de la luz* es precisamente la búsqueda, la necesidad de rememoración, la búsqueda constante por algo que de alguna forma les fue quitado, y que implica invariablemente mirar hacia el pasado. Un constante espíritu de lucha y necesidad de reinventar, de encontrar su pasado, los rasgos de su identidad y que podemos encontrar en la forma de poner a sus personajes y a sí mismo en escena, que el realizador utiliza en su construcción narrativa.

Identidades construidas, por la delicada superposición de diferentes elementos simbólicos y valores culturales. Así son puestos en escena esos sujetos. Complejos, con coraje de verse a sí mismos y al mismo tiempo poniéndose en perspectiva frente a su propia naturaleza de individuos – el “yo” y el cosmos –, sujetos con gran voluntad de valorizar, pero también renovar tradiciones. Las identidades puestas en escena se construyen y legitiman en su propia búsqueda, siempre se re-significándose al mirar al pasado que renueva, construye y libera.

Creemos que a partir de la secuencia mostrada empezamos a observar algunos rasgos de la identidad chilena de forma más clara, la nostalgia, la búsqueda incesante por el pasado y la necesidad de recontar su historia. Vimos en pantalla sujetos dispuestos a mirar hacia su pasado en una búsqueda de superar las marcas que ese dejó. Marcas en su cuerpo, en su mente y en sus familias. La presencia constante de la ausencia. Ausencia de respuestas a las preguntas: ¿dónde está? ¿Qué pasó con él? ¿Será un día posible responder a esas preguntas? Como lo dice el astrónomo, en otro momento de la película, “para quien busca a alguien en el desierto, el Atacama es del tamaño del universo”.

Al leer la secuencia de Valentina tomando como llave para esa lectura los tres operadores propuestos: actuación de los actores, escenarios y encuadres logramos identificar elementos importantes de la construcción de lo que podemos llamar de una identidad latinoamericana, chilena, expresados, impresos, en la forma en que los hombres y mujeres son puestos en escena. Identificamos:

- Ritmo lento de la narrativa que nos expresa la nostalgia, probablemente el rasgo más fuerte de los sujetos que la película nos trae;
- predominio de escenas individuales, más en que el personaje se refiere a una colectividad: la familia;
- escalas de planos en que los rostros de los sujetos, sus cuerpos, ocupan la mayor parte del cuadro lo que nos da la idea de una narrativa personal, casi familiar;
- la intercalación de planos aproximados y generales reforzándonos la idea de encajes, de intento de completar o estructurar una gran narrativa, una gran búsqueda, metáfora de la constante construcción de la misma identidad del hombre latinoamericano
- la presencia de una cámara que se mueve por los espacios, sea en largos planos secuencia o en recortes, fragmentos, detalles de esos espacios.

La secuencia que analizamos, bien como la mayoría de las que componen la película es hecha de capas. Las “capas de historia” de las que nos hablan tanto Guzmán cuanto el astrónomo entrevistado. Las capas de historia del desierto, que conserva los restos de civilizaciones antiguas, de mineros del siglo XIX y de los muertos de la dictadura de Pinochet, son asociadas a las capas de tierra de los estudios geológicos y a las diferentes galaxias del cosmos. Cuanto más profundo, más antiguo, cuanto más antiguo más misterioso y más distante. Las capas también son las diferentes búsquedas, las diferentes historias de relación con el pasado de los grupos de personajes: mujeres, presos políticos, hijos de desaparecidos, astrónomos, arqueólogos y el propio cineasta.

También son capas las diferentes instancias de tiempo, presente, pasado y futuro, siempre puestas en perspectiva en la película, tiempos de contornos difusos. Todas esas “Capas de historia” dentro del documental se entrecruzan, todo atravesado por la nostalgia. El director nos trae una historia articulada por diferentes relatos, hilvanados por la nostalgia. Una película cuya puesta en escena nos trae imágenes próximas al lado de planos generales, ambientes domésticos y la inmensidad del desierto

y del cosmos, una cámara fija en los sujetos inmóviles enguanto ellos mismos o el narrador hablan de sus actos en el pasado. Una película palimpsestica, en que capas de sentido, de temporalidades, de discursos históricos, de relatos personales y oficiales, sentimientos y nostalgias son superpuestos y presentadas en escena. Un palimpsesto como la propia formación de las identidades de los sujetos escenificados.

BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, D. (2008) *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus.
- Canclini, N. G. (1998) *Culturas Híbridas*. Trad. 2.Ed. SP: Edusp.
- Cangi, Adrián. (1998) Poética de la luz, política del gesto. In *Revista Nomádias*, nº14. Chile. Disponível em <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewArticle/17401>>
- Martín-Barbero, J. (2006) Projetos de modernidade na América Latina. In Domingues, J. M; M. M. (orgs.). *América Latina hoje*. RJ: Civilização Brasileira.
- _____. (2009) *Dos meios às mediações*. RJ: Editora UFRJ.
- Penafria, M. O documentarismo do cinema. Disponível em <<http://www.bocc.uff.br>>



Children of Men. Utopías, distopías y ciencia ficción

Paulina Vázquez

RESUMEN

Los imaginarios distópicos –contraparte de las utopías- surgen de la necesidad de cuestionar a las instituciones sociales. Inevitablemente, el ser humano se pregunta por su porvenir y la ciencia ficción, en su rama pesimista, cristaliza los miedos. En este trabajo se analiza a partir de la película *Children of Men* (Cuarón, 2006) la manera en la que son representados aspectos de la naturaleza humana como la trascendencia, las ansiedades respecto al capitalismo y la tecnociencia, el papel de la religión, las contradicciones y la necesidad de renovación. Al representar elementos que nos hablan de nuestra naturaleza, el cine cumple una función reflexiva que es inevitable y necesaria.

Palabras clave: tecnociencia, distopía, utopía, narrativa, ciencia ficción

ABSTRACT

Dystopian narratives –the opposite of utopic ones- emerge from the need to question social institutions. Human beings inevitably wonder about their future and science fiction –in its pessimistic branch- crystallize those fears. Through an analysis of the movie *Children of Men* (Cuarón, 2006) this work explores some ways in which human nature aspects are represented, such as the sense of transcendence, anxieties against capitalism and techno-science, the role of religion, contradictions and the need of renovation. In representing aspects of the human nature, cinematographic narratives accomplish an inevitable and necessary reflexive function

Keywords: Techno-sciences, dystopia, narratives, utopia, science fiction

35

INTRODUCCIÓN

36

Para hablar de los orígenes de la ciencia ficción, es necesario hablar de las utopías. Tomás Moro acuñó el concepto en 1516, pero los modelos utópicos existieron desde mucho antes en versiones míticas o religiosas de diversas culturas. Por ejemplo, según el mito griego de la Edad de Oro, en el principio de los días, los hombres vivían en un estado de felicidad plena, en donde no les faltaba nada y no existía el dolor, hasta que la diosa Pandora abrió la caja con todos los males que proliferan en la Tierra (González, 2009, p. 115-116). También hay que recordar la idea del paraíso en la religión judeocristiana, destruido por el pecado original. El pasado idílico de esta cosmogonía terminó por proyectarse al futuro, convirtiéndolo en una promesa de felicidad eterna después de la muerte, para los que se hayan hecho merecedores de él.

A finales de la Edad Media y en el Renacimiento, los avances científicos y el descubrimiento de América por parte de los europeos hicieron que el espíritu utópico floreciera en versiones más terrenales, aunque aún con vestigios míticos. Se soñaba sobre “tierras lejanas y fértiles donde se reproducían solos todos los frutos sin necesidad del trabajo humano” (González, 2009, p.116). En este contexto surge la novela de Tomás Moro, junto con otras obras utópicas; novelas de viajes imaginarios, leyendas de lugares paradisíacos. En fin, la esperanza de algo nuevo y maravilloso.

Fue hasta dos siglos más tarde, en la Ilustración, cuando la religión y la ciencia entraron en conflicto, que “las supersticiones se fueron esclareciendo y los ideales utópicos empezaron a instalarse en su lugar” (Cioran, 1981, p.128). El deseo de felicidad se situó en el porvenir, pero ya no con la muerte y la felicidad eterna, ni con el descubrimiento de paraísos terrenales, sino con la idea del progreso. En la Ilustración se plantearon ideales sociales y políticos que prometían libertad y respeto por la dignidad humana.

En el siglo XIX, los modelos utópicos fueron la base de propuestas sociales concretas. Fue la época de los socialistas utópicos (González,

2009, p.120), cuyas iniciativas fueron fallidas pero que ejercieron influencia en la sociedad. En ese contexto, empezaron las primeras historias propiamente conocidas como ciencia ficción. Julio Verne y otros autores, depositaron su fe en los prodigios que la ciencia prometía traer.

Con el antecedente de la revolución industrial, a finales del siglo XIX se empezó a hacer evidente que el desarrollo traería también consecuencias indeseables para muchos. Los cambios que se estaban generando, a través de las innovaciones tecnológicas y científicas, parecían no estar cumpliendo del todo con la promesa del desarrollo. Fue en este ambiente de descontento y preocupación que empezaron a surgir otro tipo de historias.

Si regresamos un poco, cuando Tomás Moro imaginó una sociedad ideal, también estaba criticando con bastante agudeza a la sociedad inglesa del siglo XVI y su visión estaba circunscrita en el sentido común de su época y de su región (Erreguerena, 2010, p.15). Esa postura crítica puede considerarse el referente para el surgimiento de los imaginarios opuestos: las distopías o antiutopías. Estos textos literarios empezaron a surgir a finales del siglo XIX y tuvieron su auge en el siglo XX. Con el surgimiento del cine, llegaron a las pantallas (Erreguerena, 2011, p.9), donde no han dejado de proyectarse en sus más de cien años de historia.

Con el paso del tiempo, se han ido sumando preocupaciones en las temáticas del género. Sin duda, el contexto sociopolítico del siglo XX fue de gran influencia y no es para menos. Después del horror de las dos guerras mundiales, de desastres nucleares, problemas ecológicos, crisis económico-sociales y terrorismo, es entendible que las historias distópicas estén llenas de referencias a este pasado. Por otro lado, en el siglo XX y lo que va del XXI los desarrollos en el campo de la biotecnología han sido campo fértil para la inspiración de los autores.

Como lo hemos visto, los orígenes de la ciencia ficción se pueden rastrear hasta llegar a las utopías e incluso a los mitos y las cosmogonías religiosas. Por ello, no es de extrañarse que detrás de la mayoría de estas historias existan referencias explícitas a premisas religiosas y míticas. En las obras culturales –como el cine– se deja ver la influencia que siguen

teniendo éstas ideas en las ansiedades del imaginario colectivo. Este trabajo revisa de qué manera se expresan estos temores.

Distingo también otras dos líneas que cruzan estos textos. Por un lado, la tecnología aparece claramente referida al contexto sociopolítico de la época y a las ansiedades que los desarrollos tecnológicos y sus usos generan. Al mismo tiempo, el peso que se le da al arte es también muy importante ya que se le considera como un recipiente de la esencia humana, algo que hay que atesorar y proteger para que sobreviva a toda costa.

38

LA MODERNIDAD

En este trabajo analizaré la película *Children of Men* (Cuarón, 2006), basada en la novela homónima de la escritora británica P.D. James (1992), como ejemplo de imaginario distópico. La trama se desarrolla en Londres, en el año 2027. El mundo está en crisis, infestado de miseria, pandemias, guerra, terrorismo y criminalización de inmigrantes; consecuencias indeseables de la modernidad. El progreso prometido aún no llega, al contrario, se sigue alejando.

Aunado a esto, la infertilidad esparcida por todo el mundo no ha permitido que nazcan niños en dieciocho años. Theo, el protagonista, decide ayudar a Kee -una inmigrante ilegal que está inexplicablemente embarazada- a salvarse a sí misma y a su bebé de las condiciones de la época y de las intenciones de un grupo activista de utilizar a la niña como bandera de sus causas políticas. La infertilidad se representa como un castigo divino y también una paradoja, ¿qué sentido tendría heredar un mundo así?

Este castigo se muestra como una alegoría de la desesperanza en un mundo en el que todo ha fallado. No puede haber representación de lo real en su totalidad. Esta imposibilidad se hace presente en la película, que se vale de alegorías -entendidas como la representación parcial de una noción- para construir una realidad que nos resulte reconocible. Si

bien el cine de ciencia ficción no puede –ni pretende– dar cuenta de la realidad, lo que sí hace es restituirla en el terreno de lo imaginario, a través de alegorías.

En la ciencia ficción, algún –o varios– aspecto(s) de la realidad son alterados para conseguir estímulos intelectuales –primero, los autores para ellos mismos y después, deseablemente, para sus lectores–. Nuestras estructuras mentales se ven retadas al enfrentarnos a realidades antes desconocidas y se produce lo que Phillip K. Dick llama el “shock del extrañamiento”¹ (1981, p.99). Una dislocación conceptual que al mismo tiempo está asentada en pautas reconocibles: los personajes no dejan de encarnar valores humanos con los que podemos identificarnos (Zorroza, 2007, p.76).

39

¿Cómo sería un mundo sin niños? ¿Qué haríamos si supiéramos que en menos de cien años no habrá nadie en la Tierra? ¿Si estuviéramos seguros de que nada de lo que somos o hacemos hará alguna diferencia? No hay algo inmediato con lo que podamos relacionar esta realidad ya que el sentido de trascendencia está siempre presente en la sociedad. Sin necesariamente tener descendencia, tendemos a pensar que algo positivo de lo que somos o hacemos hará alguna diferencia, a nivel individual o social. Esta noción intrínseca de la naturaleza humana aparece totalmente clausurada, llevándonos a experimentar ese *shock*.

En *Children of Men* se percibe un ambiente angustioso. Los habitantes, –y en especial Theo–, aparecen como muertos en vida, sin ninguna motivación y con la posibilidad constante del suicidio, incluso promovido por el Estado. Desde la primera secuencia, con la muerte de “baby Diego” –un muchacho de dieciocho años, famoso por ser la persona más joven del mundo–, se instala esta sensación de pesadumbre. En la oficina de Theo todos están tristes y magnifican la muerte de alguien a quién nunca conocieron. Lloran por lo que ello significa: un paso más cerca del fin de la humanidad. Las noticias sólo hablan de ello, con la espectacularización de la tragedia que caracteriza los tiempos actuales.

¹ Traducción mía de “shock of dysrecognition”

Benjamin abordó el concepto de melancolía desde su preocupación por las consecuencias de la modernidad (1939). Él entendía la melancolía o *spleen* como el deseo sin objeto de deseo. Si en la modernidad el progreso se sigue alejando, y nosotros nos hacemos más conscientes de que nunca llegará, entonces experimentamos un vacío interior imposible de satisfacer.

40

Theo es la personificación de este sentimiento. Alcohólico, sin interés por su trabajo y con el recuerdo constante de su hijo muerto, está decepcionado de las personas y de la sociedad. Su caracterización corresponde con ello, sobretodo en la primera parte de la película: su atuendo y su rostro parecen descuidados, camina encorvado y se le ve abatido. Su actitud es cínica y su personalidad está diluida. A partir de que es convencido por el grupo activista “Los Peces” -liderado por su exesposa- para conseguirle papeles de tránsito a Kee, las circunstancias lo llevan a tomar decisiones que hacen que poco a poco le encuentre un objetivo a su vida, dejando atrás la melancolía.

EL CASTIGO DIVINO

Las causas de la infertilidad son sutilmente sugeridas en la película. Con el pretexto de un chiste, Jasper -el único amigo de Theo- dice en una escena en su casa: “algunos dicen que es por experimentos genéticos, rayos gama, contaminación, lo mismo de siempre”. La tecno-ciencia también está en el fondo entre los pecados de la sociedad. En otra escena, mientras Theo cena con su primo Nigel y su sobrino en un lujoso comedor, vemos la mano del chico conectada por varios cables a una especie de videojuego virtual que lo mantiene aislado del entorno. Nigel le pide a su hijo que se tome su medicamento y ante su indiferencia, le grita hasta que el chico reacciona. La tecnología aparece como aislante entre el ser humano y su entorno. Se percibe como indeseable.

La relación del ser humano con la tecnología ha sido ampliamente explorada en la ciencia ficción; la manipulación o alteración de la natu-

raleza ha provocado ansiedades desde hace mucho tiempo y sus efectos se consideran una de las causas de los infiernos imaginarios que se viven en la Tierra, haciendo una llamada de atención y una crítica. En una simplificación, podemos decir que *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Shelley, 1818), *Jurassic Park* (Spielberg, 1993) y en cierto grado *Children of Men* dibujan la historia del castigo al hombre, entendido como divino, como consecuencia de jugar a ser dioses, a crear vida en donde no la había o insistir en la perfectibilidad del ser humano como especie. El mito prometeico, referido a la osadía del hombre de hacer o poseer lo divino, se mezcla con la culpa cristiana.

La presencia de la religión es explícita en *Children of Men*. La historia y el discurso narrativo plantean que las sectas religiosas surgen desde la desesperación. Sus seguidores tratan de encontrar algún consuelo ante el sinsentido de sus vidas. En palabras de Louis Roger, “si el espíritu humano requiere una explicación, es a propósito de la muerte y el sufrimiento, considerados indignantes. Ése es el origen de las religiones.” (Roger, 1984, pp. 9-10). Theo le explica a Jasper que su última novia se convirtió a la secta de “Los Arrepentidos” y después menciona a otra secta, “Los Renunciantes”, que se flagelan para pedir perdón.

Cuando Theo hace el trayecto en automóvil para visitar a Nigel, a través de un plano secuencia vemos y escuchamos a miembros de “Los Arrepentidos” manifestándose en la calle. Una de muchas pancartas señala: “La infertilidad es el castigo de Dios”², mientras el líder de la manifestación, en medio del caos vial y de mucho ruido, grita en el altavoz: “¡Terremotos y contaminación!, ¡Enfermedades y hambruna!, ¡Nuestros pecados han provocado la ira de Dios y Él nos ha quitado su regalo más valioso!”. Theo se mantiene aislado en el coche pero su rostro nos habla también de esa desesperación.

En la escena en la que Kee revela su embarazo a Theo hay referencias claras al cristianismo. La secuencia enfoca primero a las vacas que rodean a Kee, moviéndose y mugiendo. La música aporta un tono sagrado mien-

²Traducción mía de “Infertility is god punishment”.

tras la toma sube para mostrar el cuerpo de Kee desnudo, con el vientre de perfil, en medio de esa nueva versión de establo. La cámara gira para enfocar las reacciones. Luke le dice a Theo: “Ahora ya sabes lo que está en juego” y Theo exclama sorprendido “¡Jesucristo!, ¡Está embarazada!, ¡Está embarazada!”. Luke reafirma el sentido de toda la escena diciendo: “Ya sé... es un milagro, ¿no?”. Después de esta escena, se refieren varias veces al embarazo de Kee como “un milagro”, una luz de esperanza que se percibe como una nueva oportunidad para la humanidad.

EL ARTE

El lugar que se otorga a las obras de arte y a los bienes culturales en este tipo de historias, aporta riqueza a la visión crítica de la sociedad, a sus contradicciones y paradojas. Dentro de la trama, *El Arca de las Artes* es una reserva que protege a la aristocracia y resguarda los bienes culturales de todo el mundo. Nigel, el poderoso primo de Theo, es el guardián de este lugar.

Nigel lo recibe diciendo: “no pude salvar *La Pietà*, la destruyeron antes de que llegáramos”, -refiriéndose a un ataque terrorista-. Durante la elegante comida podemos admirar *Guernica*, colgado en la pared del comedor, mientras Nigel sigue hablando: “rescatamos a *Las Meninas* y unos Velázquez más... pero sólo dos Goyas. Lo de Madrid fue un verdadero golpe al arte”. Theo, irónico, responde: “ya no digamos a la gente.” En esta escena, podemos ver a las obras de arte descontextualizadas, haciendo que la síntesis de cada una se haga más evidente. Es decir, en cada obra están colapsados muchos elementos; situaciones políticas, tragedias, ideologías y concepciones únicas del mundo, en una época y un lugar específicos y sin ese contexto su significado está fuera de lugar (Žižek, 2006).

Por otro lado, el significado podrá estar desarticulado pero las obras siguen existiendo en la película. La (re)significación de la que habla Bazin se hace presente:

“La paradoja [del film sobre pintura] consiste en utilizar una obra ya totalmente constituida y que se basta a sí misma. Pero es precisamente porque realiza una obra en segundo grado, a partir de una materia ya estéticamente elaborada, por lo que arroja sobre aquella una nueva luz.” (Bazin, 1996:116)

La escena activa otros elementos que giran alrededor de las obras de arte. A la unidad compleja conformada por cada cuadro se le suma el universo diegético planteado en la cinta. Los conflictos sociales se representan en forma alegórica en la composición de esta escena, incluso llegando a la modificación material para ilustrar estos nuevos elementos, con la prótesis metálica en la pantorrilla de *El David*.

Con la presencia de *Guernica* se revela una contradicción. La inspiración de esa pintura fue una barbarie cometida contra la humanidad. El escenario imaginado es también de barbarie y sin embargo la obra es valorada como lo que es: una pieza de arte en sí misma, de un gran maestro. Lo que representa ya no tiene mucha cabida y la obra no sólo está insípida, como afirmaba Benjamin al problematizar el concepto de Historia, sino clausurada y burlada: “[en la obra] está toda la época y en la época el curso entero de la Historia. El fruto substancioso de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo, como semilla preciosa pero insípida” (Benjamin, 1942).

¿No es el mismo mecanismo que produce el poder del cual surge esta obra de arte? Este cinismo lo vemos de cerca con la actitud de Nigel. Ambos están de espaldas mirando a través de un gran ventanal cuando Theo dice: “en 100 años no habrá nadie que pueda ver esto, ¿qué te hace seguir?” Nigel contesta: “nada más no pienso en eso”.

EL ESTILO

Para hablar del estilo cinematográfico de la película, hay que referirnos al trabajo del director mexicano Alfonso Cuarón. A través de diversos elementos, sus películas crean universos diegéticos que cobran un sentido artístico y poético logrado a través de la unidad, es decir, de la conjunción entre diversos recursos.

Desde *Great Expectations* (1998), culminando con *Gravity* (2013) los largos planos secuencia han caracterizado su estilo personal. Tomas sin cortes que se perciben como subjetivas y que nos adentran en las historias como si fuéramos un personaje más. Las proezas que ello le ha exigido no son pocas y en ocasiones se ha valido de una postproducción sofisticada para obtener el estilo deseado (Udden, 2009). En *Children of Men*, se hace un alarde técnico en ese sentido.

44

Deleuze afirma que “[el largo plano-secuencia] presenta simultáneamente una relación de fuerzas en su variabilidad, en su inestabilidad, en la proliferación de centros y en la multiplicación de vectores” (1987, p.188). En la escena de la persecución en el automóvil, en la que “Los Peces” traicionan a Julianne, vemos los rostros de los personajes desde la mirada subjetiva de cada uno de ellos; la cámara gira y somos testigos de la angustia e impotencia de Theo; su rostro está tenso. El lente sigue girando y vemos la histeria de Marianne. Las reacciones de los rostros, cuando Julianne recibe un disparo, actúan como un conjunto de fuerzas concatenadas entre sí, dejándonos una imagen cargada de afecciones.

La música es otro elemento importante en la película. En cuanto empieza la secuencia del camino de Theo para visitar a Nigel a bordo de un automóvil de lujo, escuchamos los primeros acordes de la canción *The court of The Crimson King* (King Crimson, 1969), mientras la cámara avanza hacia el frente en un *travelling* desde el punto de vista del piloto. La música en esta escena es extradiegética y aporta mucha fuerza a la toma. Sobre el sonido de la canción escuchamos ruidos violentos; golpes en el coche, voces que condenan y la consigna del líder de una secta religiosa, pero el tono de la música es más alto y da una sensación de separación y protección del exterior. Theo en ese momento es ajeno a todos los enfrentamientos que se dan en la calle, la música lo envuelve en sus emociones y al mismo tiempo le habla de ese mundo amenazante del exterior.

Cuando la letra de la canción se comienza a escuchar, los demás ruidos parecen apagarse mientras el coche avanza y entra en la zona protegida, reservada para los pocos ricos que quedan, no sólo en la ciudad, sino en

el mundo. Podemos ver jardines muy cuidados, una guardia montada, gente ataviada elegantemente, una banda de guerra ensayando, una persona paseando a un *puddle* gigante, un hombre árabe paseando a su camello; la opulencia en su mayor esplendor. Theo hace un gesto de desaprobación.

Cuando éste por fin entra en la casa de Nigel, la canción continúa pero con un tono de menor calidad; la música pasa de ser extra diegética a ser diegética. Nigel sostiene en la mano un reproductor de música mientras escuchamos la letra, con claras referencias al poder:

”The keeper of the city keys / Put shutters on the dreams / I wait outside the pilgrim’s door / With insufficient schemes / The black queen chants / The funeral march / The cracked brass bells will ring / To summon back the fire witch / To the court of the crimson king”.

45

El volumen de la música va aumentando mientras Theo se acerca caminando hacia Nigel, pues es de él de quién surge la música ya que va cargando el reproductor. La unidad que el trabajo sonoro logra nos adentra de una manera muy sutil en la ficción. Desde que Theo comenzó el trayecto hasta que su primo lo recibió con un abrazo, no tuvo más compañía que la canción. Sumido en sus reflexiones, la letra pareció hablarle de un mundo cada vez más incomprensible y absurdo para él: “En el cine sonoro, la música resuena fácilmente como voz que se eleva allá donde no alcanzan las palabras, o bien como grito interior contenido” (Chion, 1997, p.283).

La unidad de la que hablamos también se logra con elementos de realismo –o mejor dicho del código realista- que aportan fuerza al discurso narrativo. Por ejemplo, en una de las escenas más violentas de la película, se hace evidente la ambigüedad entre el estilo documental y la ficción. En medio del levantamiento entre el Estado y la resistencia, unas gotas de sangre en el lente son un elemento del código documental, evidenciando la presencia y el registro de la cámara en tiempo real, aportando realismo a la ficción. En una segunda lectura, esas gotas de sangre también son

el recordatorio de que estamos ante un texto de ficción, que no por ello deja de ser reflexivo. Para cuando llega ese momento –hacia el final de la película- estamos ya adentrados en la historia y no hay marcha atrás. La naturaleza –y sobre todo el agua-, es un recurso también importante en casi todas las películas de Cuarón. La salvación de Kee y su bebé se encuentra en el mar. Dentro de la trama, el *Human Project* es una asociación de científicos e intelectuales –cuya sede itinerante es un barco llamado *Tomorrow*-, que pretende permanecer aislada de la putrefacción del mundo y empezar desde cero. Es también una idea utópica –hay que recordar que *Utopía* es el nombre de una isla-, que se presenta como la única posibilidad de salvación. Para llegar a este barco, Theo y Kee consiguen un bote. Slavoj Žižek se refiere a ello: “[el bote]...carece de raíces, flota por allí. Para mí, éste es el significado de esta maravillosa metáfora, el bote. La condición de una renovación es cortar tus raíces, ésa es la solución” (2006). En el desprendimiento que provee el mar los protagonistas encuentran liberación, perdón y esperanza.

CONCLUSIONES

En un clásico final hollywoodense, las risas de los niños al final, la repetición del título en letras mayúsculas y la agradable melodía colocan al espectador en una posición cómoda. A pesar de ello, Theo no es un héroe en el sentido más clásico. Si bien logra el objetivo individual que le dio sentido a su vida, la sociedad no cambia significativamente con su sacrificio. Se martiriza y logra salvar a Kee y a la bebé pero sigue habiendo pesimismo en la sociedad que deja atrás. Tendrían que pasar muchas cosas después para que la humanidad realmente tenga su final feliz. Si se mira de cerca, la crítica sigue latente.

Los textos de ciencia ficción pueden ser considerados, desde un enfoque cognoscitivo, como cualquier otro texto de ficción. El contar historias es algo inherente al ser humano (Abbott, 2002, p.3) y no sólo eso sino que es necesario. A través de ellas hacemos sentido en nuestro

mundo, nos emocionamos y sufrimos con los personajes y sobre todo, adquirimos experiencias nuevas. Leer cuentos, ver películas y jugar videojuegos “nos han hecho quienes somos” (Volpi, 2011, p.30), como especie y a nivel individual.

Al estar relacionadas con su contexto, los textos distópicos evidentemente se actualizan. A diferencia de los mitos, en dónde los fenómenos se explican de manera fija, las distopías exploran la dirección siempre cambiante de las condiciones sociales (Suvin, 1984, p.30).

La ciencia ficción, al recordarnos que vivimos en un mundo de patrones socioculturales dinámicos, funciona como una ventana al futuro; un espacio para explorar, ensayar, reflexionar y una oportunidad para empoderarnos (Pringle, 2013, p.33). No quiero exagerar. No son un llamado a la acción, ni tienen tintes activistas pero sí nos retan al tratar de visualizar lo deseable, lo indeseable y lo problemático de los límites entre ambos.

La visión crítica de esta película es en sí una paradoja. En palabras de W. Benjamin, con la modernidad:

“llegó el día en que el film correspondió a una nueva y urgente necesidad de estímulos. En el film la percepción por shocks se afirma como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en cadena condiciona, en el film, el ritmo de la recepción” (1939, p.20)

Es interesante cómo desde el cine –circunscrito en el mismo marco, objeto de crítica- se puede ingresar hacia reflexiones de los problemas actuales que apuntan a esa misma crítica. El cine es un medio de comunicación privilegiado que así como refleja preocupaciones de la realidad social, es un agente que modifica el imaginario colectivo en un ciclo permanente. La premisa benjaminiana contenida en el *Libro de los Pasajes* es precisamente que “cada época sueña a la siguiente” (1927, p.49). Me parece importante considerar a las obras de la industria cultural no sólo como entretenimiento, sino como el reflejo de nuestros miedos y esperanzas, para entender que esperamos del futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, Porter H. *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2nd edition. Cambridge:UP
- Bazin, A. (1966) *Pintura y Cine en ¿Qué es el cine?* Madrid, España: Rialp
- Benjamin, W. (2005) *El libro de los Pasajes*. 1era edición en 1927. Madrid: Akal
- Benjamin, W. (1939) *Sobre algunos temas en Baudelaire*. edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, recuperada el 4 de Mayo del 2013 <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/Sobre%20algunos%20temas%20en%20Baudelaire.pdf>
- Benjamin, W. (1942) *Sobre El Concepto De Historia*. Recuperado el 22 de Enero del 2013. Tesis VI <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>
- 48 Chion, M. (1997) *La música como tema, metáfora, modelo*. En "La música en el cine". Barcelona: Paidós. pp.287-288
- Cioran, E.M. (1981) *Historia y Utopía*. México D.F.: Tusquets
- Cuarón, A. (2006) *Children of Men*. Producción de Universal Pictures, Strike Entertainment y Hit & Run Productions (USA, UK). (Edición en DVD de Universal)
- Deleuze, G. (1987) *Imagen-tiempo. Reflexiones sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- K.Dick, P. (1981) My definition of science fiction en Sutin, L. (editor) (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*. First Vintage Books Edition
- Erreguerena, M. (2011) *Resistencia al porvenir. Las distopías en el cine hollywoodense*. México D.F., México: Universidad Autónoma Metropolitana
- González R., M.E. (2009) La utopía literaria entre la esperanza y el desconsuelo en *Literatura: imaginación, identidad y poder*. México D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. pp. 115-132
- James, P.D. (2006) *Hijos de Hombres*, Barcelona, España: Zeta Bolsillo (original en Inglés, 1992)
- Moro, T. (2006) *Utopía*. 1era edición en 1516. Buenos Aires, Argentina: Terramar
- Nichols, B. (1997) *La Realidad Del Realismo y La Ficción de la Objetividad en la Representación de la Realidad*. Barcelona, España: Paidós
- Pringle, R. (2013). Life Imitates Art: Cyborgs, Cinema, and Future Scenarios en *Futurist*, 47(4), 31-34.

- Roger, L. (1984) *Del Paraíso a la Utopía*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica
- Suvin, D. (1984) *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Udden, J. (2009) *Child of the long take*. *Style*, 43(1), 26-44.
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. México: Alfaguara
- Žižek, S. (2006) *Children of Men*. Comentarios del DVD. Producción de Universal Pictures, Strike Entertainment y Hit & Run Productions (USA, UK). (Edición en DVD de Universal)
- Zorroza, M. (2007) *Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida?* Revista de Comunicación-Universidad de Piura. Vol 6. pp. 70-80



A construção do devir adolescente no cinema contemporâneo: um estudo comparado entre Brasil e Espanha

Michael Peixoto

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar a construção imagética e sonora do devir em filmes nos quais o protagonista adolescente se encontra em estado de suspensão, ou seja, imerso em uma perambulação solitária e deslocando-se de forma hesitante no tempo e espaço narrativo. A partir da análise de “Os famosos e os duendes da morte” (Brasil, 2009, Esmir Filho) e “Petit indi” (Espanha, 2009, Marc Recha), buscou-se compreender composições estéticas sobre o universo íntimo do adolescente, a partir da verificação da recorrência desta abordagem temática na última década.

Palavras-chave: cinema, imagem, som, adolescência, devir.

ABSTRACT

This article aims to investigate imagery and sound composition of the uncertainty in films in which the adolescent protagonist is in a state of suspension, ie, immersed in a solitary wandering and moving tentatively in time and narrative space. From the analysis of “Play a song for me” (Brazil, 2009, Esmir Filho) and “Petit indi” (Spain, 2009, Marc Recha) we sought to understand how teenagers’ intimate universes are aesthetically constructed after noting the recurrence of this thematic approach in the last decade.

Key-words: cinema, image, sound, adolescence, uncertainty.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo investigar la construcción de la imagen y del sonido del devenir en películas en las que el protagonista adolescente se encuentra en un estado de suspensión, es decir, inmerso en un deambular solitario y vacilante en el tiempo y espacio

narrativo. A partir del análisis de *Os famosos e os duendes da morte* (Brasil, 2009, Esmir Filho) y *Petit indi* (España, 2009, Marc Recha), hemos tratado de comprender composiciones estéticas sobre el universo íntimo de los adolescentes, teniendo en cuenta la recurrencia de este enfoque temático en la última década.

Palabras clave: cinema, imagen, sonido, adolescencia, devenir.

PERSONAGENS PASSIVOS LANÇADOS AO ACASO: A ADOLESCÊNCIA NO CINEMA

52

Não é de hoje que personagens solitários e à deriva, sem objetivos claros e/ou consistentes, protagonizam tramas cinematográficas. Se desde o neorrealismo o retrato do homem comum imerso em sua rotina e em busca da compreensão primordial de seu estado prosaico tornou-se recorrente¹, o que se percebe na contemporaneidade é, mais do que uma banalização do conflito trivial, a atenção voltada para novos agentes reflexivos que até então estavam associados majoritariamente a outras imagens e outros modelos de construção narrativa, dentre os quais destacamos neste estudo os adolescentes.²

A partir de uma série de levantamentos e investigações³, verificamos que um número expressivo de filmes com protagonistas adolescentes realizados nos últimos anos fogem aos estereótipos forjados nas últimas

¹ Informações sobre o movimento histórico e sua estética podem ser encontrados em “O neorrealismo cinematográfico italiano: uma leitura”, de Mariarosaria Fabris (São Paulo: Edusp, 1996), ou em um número considerável de artigos no livro de André Bazin, “O cinema: ensaios” (São Paulo: Brasiliense, 1991).

² A adolescência é aqui compreendida como a fase intermediária entre a infância e a maturidade, representada por personagens entre 12 e 18 anos. O recorte foi realizado pelos autores do texto, com base em um levantamento de filmes de cinematografias diversas, tendo como ponto-de-partida o momento de auto questionamento da condição de adolescente, o que se mostrou recorrente em personagens na faixa entre os 14 e os 17 anos. Entretanto, ressaltamos que o recorte aqui aplicado não foge à noção tradicional de adolescência, compreendida pela Organização Mundial da Saúde como a faixa entre os 10 e os 19 anos. Ver: <http://www.who.int/topics/adolescent_health/es/>. Acesso em: 26 nov.2012.

³ A abordagem do universo adolescente no cinema vem sendo interrogada há algum tempo pelo autor do texto. Parte da pesquisa pode ser encontrada nos seguintes textos

cinco décadas, que passam, em grandes linhas, pela rebeldia transgressora da década de 1950; a diversão alienada dos filmes de rock e praia da década de 1960; a vertente politizada da transição dos sessenta para os setenta; e as tramas colegiais ou terroríficas dos *buddy films* tão comuns nas décadas de 1980 e 1990.

Nos últimos anos, tornou-se cada vez mais frequente uma associação do universo adolescente com a introspecção e o isolamento. Dessa forma, filmes como os estadunidenses *As Virgens Suicidas* (1999, de Sofia Coppola), *The Exploding Girl* (2009, de Bradley Rust Gray), *Elefante e Paranoid Park* (2003 e 2007, de Gus Van Sant); os belgas *Rosetta* (1999, dos irmãos Dardenne), e *Ben X* (2007, de Nic Balthazar); os argentinos *Nadar Solo* (2003) e *Como un avión estrellado* (2005), ambos de Ezequiel Acuña; os espanhóis *7 Virgens* (2005, de Alberto Rodríguez), *Cabeza de Perro* (2006, de Santi Amodeo) e *Petit Indi* (2009, de Marc Recha); os brasileiros *Os famosos e os duendes da morte* (2009, de Esmir Filho), *As Melhores Coisas do Mundo* (2010, de Laís Bodanzky), e *Antes que o Mundo Acabe* (2010, de Ana Luiza Azevedo); o polonês *Quarto do Suicídio* (2011, de Jan Komasa); o chileno *Navidad* (2009, de Sebastián Lelio); o canadense *Os Fragmentos de Tracey* (2007, de Bruce McDonald); o uruguaio *25 Watts* (2001, de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll); o peruano *Madeinusa* (2006, de Claudia Llosa); o francês *Garçon Stupide* (2004, de Lionel Baier); entre outros, direcionam seus olhares para a intimidade do adolescente e sua deambulação no intervalo entre a infância e a maturidade.

Longe de apresentarem conflitos que concedem aos adolescentes certo caráter heroico em uma luta determinada pela superação dos próprios limites, todos estes filmes dialogam entre si por lançarem seus protagonistas em um estado de suspensão no qual imperam as incertezas e o

e artigos: PEIXOTO, Michael. *O universo intertextual de Os famosos e os duendes da morte*. Trabalho apresentado na xv Socine, ocorrido entre 20 e 24 de setembro de 2011, na ECO-UFRJ. Ver: <http://www.socine.org.br/adm/ver_sem2.asp?cod=582>; MONTORO, Tânia; PEIXOTO, Michael. *Hibridismos e intertextualidades no cinema contemporâneo de temática adolescente*. In: “Dossiê História e Cinema”, v.19, n.27 (2012). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n27p258>>.

acaso é o fio condutor da narrativa, substituindo o esquema habitual de ação e reação.

54 Neste artigo, serão analisadas as construções imagéticas e sonoras do devir que envolvem os protagonistas adolescentes dos filmes *Os famosos e os duendes da morte* e *Petit indi*. O recorte quantitativo mostrou-se necessário para a realização de uma análise satisfatória dentro do espaço reduzido que conforma este artigo; já a seleção destas duas produções, a primeira brasileira e a segunda catalã, deu-se pelas características comuns que guardam os personagens (de mesma idade, solitários e silenciosos, moradores de um lugar relativamente isolado e desprovidos da figura paterna), porém abordados de formas narrativas e estéticas distintas – basta aqui adiantar que enquanto *Petit indi* é um filme luminoso e colorido, *Os famosos e os duendes da morte* apresenta uma atmosfera opaca e obscura. Interessante destacar que, ainda que por meio de abordagens diferentes, ambos investem no campo do sensorial na ânsia de expressar a subjetividade dos personagens; e é nessa pluralidade de olhares que acreditamos estar a riqueza da análise conjunta.

AS DIMENSÕES ESTÉTICAS DO DEVIR SEGUNDO DELEUZE

No segundo volume de seus escritos sobre cinema, Gilles Deleuze⁴ empreende uma investigação sobre um novo modelo de imagem que ganha relevância no período pós-Segunda Guerra Mundial e que corresponde à descrença na figura heroica e a presença evidente de um sentimento de impotência diante não apenas do grandioso, mas principalmente do prosaico. O cotidiano passa a assumir proporções catastróficas e lança os personagens em estados de suspensão, nos quais a reação física para solução do conflito mostra-se ineficaz.

⁴ Referimo-nos aqui ao livro “L’image-temps: cinéma 2” (primeira edição francesa de 1985), que sucedeu o volume intitulado “L’image-mouvement: cinéma 1” (de 1983). Utilizamos neste artigo a versão traduzida para o português por Eloisa de Araújo Ribeiro, relançada pela editora Brasiliense em 2007.

A construção dramática que exercia hegemonia no cinema até então, baseada no esquema equilíbrio/ ação/ reação/ novo equilíbrio, é desconstruída por uma crise interna nos personagens que impossibilita a recuperação de um equilíbrio perdido, quando muito um estado impreciso de busca pela compreensão do processo experienciado. Propondo uma taxionomia destas abordagens, Deleuze (2007) nomeia imagem-movimento a construção estética articulada a uma estrutura dramática estabelecida no esquema ação-reação, enfatizando o sistema sensório-motor, uma vez que o personagem percebe uma ação (imagem-percepção), é solicitado por ela (imagem-afecção) e responde a mesma por meio de ações físicas (imagem-ação).

No modelo que rompe com o esquema binário de ação-reação, e que Deleuze chama de imagem-tempo, a imagem-ação entra em crise, imergindo o personagem em situações dispersivas e deslocadas de um centro, fazendo com que o mesmo se confronte com a incapacidade de assumir posturas heroicas, e conseqüentemente se choque com a sua banalidade, o seu “ser” ordinário. Esse estado de suspensão, resultado do confronto com as próprias limitações, não estimula situações sensório-motoras, mas sim situações óticas e sonoras. Posto que a força física não dá conta de resolver os conflitos, os personagens passam a olhar e ouvir de modo distinto, alterando a sua percepção do mundo e das coisas a partir de processos de visão e audição aguçados, tornando-se, como denomina Deleuze, personagens-videntes.

Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo do movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (Deleuze: 2007, p.55).

As construções imagéticas e sonoras destas situações que passam por processos de visão e audição aguçados, solicitando assim uma vidência ao personagem (e, conseqüentemente, ao receptor), e que se realizam em meio a uma constante deambulação ou perambulação, resultado de um

sistema sensorio-motor inibido pela percepção da própria impotência, são os instrumentos que nos interessam estudar nos filmes aqui propostos, direcionando dessa forma a investigação para o devir adolescente em obras cinematográficas.

56 A análise toma como ponto de partida a relação dos personagens com o espaço – em se tratando de espaços inicialmente localizáveis (cidades do Brasil e da Espanha), os quais são, por meio do tratamento estético, gradualmente desterritorializados a fim de dimensionar tempos puramente perceptivos e sensoriais dos personagens. Os recursos estéticos apontados na análise como reveladores desse estado de suspensão são: o enquadramento (articulação de tamanhos e massas no quadro); a fotografia (manipulação do foco e papel da câmera); e o som (valor agregado pelas músicas e ruídos, além do uso do “efeito silêncio”).

A REDOMA DE VIDRO: ESPAÇO E TEMPO NARRATIVO

O protagonista sem nome de *Os famosos e os duendes da morte* intitula a cidade onde vive de “cu do mundo”. A pacata cidade interiorana do sul do Brasil é desprezada pelo adolescente, uma vez que oferece poucas possibilidades de diversão e parece espelhar em suas ruas e casas um futuro pouco atraente e sem surpresas para ele. Assim, são inúmeras as cenas em que o garoto aparece caminhando pela cidade, desinteressado da paisagem, porém integrado nela – é recorrente a sua imersão e desaparecimento na névoa da manhã ou na escuridão da noite, quando o garoto dilui-se na paisagem, porém não a reconhece enquanto parte de si.

O espaço da cidade é conscientemente negado pelo personagem ao ser tomado como uma prisão da qual ele anseia fugir. Se há uma motivação para o protagonista de “Os famosos e os duendes da morte” é justamente partir. No entanto, a jornada do adolescente em busca da realização deste objetivo é, diferente dos heróis clássicos, frágil, incerta e passiva. Seu itinerário vai sendo traçado mais em consequência das ações de outros do que de ações próprias, sustentando assim uma postura hesitante e até

certo ponto covarde. Ao inibir o sistema motor, postergando as reações até o seu eventual esvaziamento, o personagem acaba por estabelecer uma relação mais sensorial do que efetivamente física com o espaço. Já que não concentra suas atenções no agir, abre novas possibilidades para o ver e o ouvir, suspendendo o tempo e o espaço para além de suas atribuições materiais e cronológicas.

De acordo com Deleuze, nas situações óticas e sonoras vivenciadas pelos personagens, os espaços deixam de ser explicados de modo espacial, ou seja, não são capturados como a localização de um movimento, mas sim indicam situações que extrapolam a ação física e refletem um pensamento do personagem. Consequentemente, os espaços “implicam relações não localizáveis” (ibidem, p.159).

57

Os locais experienciados pelo adolescente na cidade são lugares de passagem: as ruas, os trilhos do trem, a ponte. Entretanto, são lugares que ressaltam o trajeto labiríntico, já que a cidade se mostra isolada do mundo: os trens foram desativados em um passado longínquo e as ruas traçam um percurso cíclico, posto que se repetem constantemente. A ponte, mais que qualquer outro espaço retratado, reforça uma relação não localizável no espaço, mas no tempo. Atravessar a ponte, palco recorrente de suicídios dos moradores da cidade, indica a necessidade de seguir em frente, partir, dar o próximo passo - e, de maneira metafórica, superar a própria adolescência como fase intermediária e indeterminada entre a infância e a maturidade. A constante hesitação do personagem frente à ponte denuncia seu receio e, para além dele, seu desnortamento.

Em *Petit indi*, a cidade em que reside Arnau é tomada como uma ilha. Isso porque, ainda que considerada como parte integrante do território de Barcelona, fica nos limites de sua extensão e está separada da metrópole pela linha de trem, além de conservar hábitos rurais e tradições pouco conectadas com a modernidade, como o campeonato de canto de pássaros e as apostas em cães de corrida. Não obstante, ultrapassando este aspecto realista/ localizável, a cidade traz à tona o isolamento do adolescente Arnau, introspectivo e imerso em um universo bastante particular.

Mais ainda do que em *Os famosos e os duendes da morte*, a cidade de *Petit indi* se assemelha a uma redoma de vidro. A metrópole é avistada ao longe, nela se encontra uma possível solução para uma de suas angústias (o escritório de advocacia onde ele gostaria de solicitar a defesa da mãe, que está encarcerada em um presídio), nela também se apresenta uma mudança de perspectivas e melhoria de vida; porém aos olhos do garoto Barcelona aparece como um espaço de contemplação ao longe, como uma paisagem de cartão-postal, de difícil acesso, e que vem a reafirmar a conformidade de sua situação de isolamento.

58 Da mesma forma que o personagem sem nome do filme brasileiro, Arnau transita errante por vários espaços de sua pequena cidade, sem um objetivo claro e ponto de chegada. Curiosamente, quando é solicitado a ir a algum lugar, em seguida é mostrado em seu destino final; quando aparece caminhando, não chega a lugar algum – recurso que ressalta a sua errância perambulante e cíclica. Assim, o espaço onde interage não lhe proporciona saídas, quando muito soluções imediatistas de caráter provisório que surgem sem serem, de fato, solicitadas pelo garoto. Desta maneira, e também aqui, “o espaço, tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado” (idem, 1992, p.69).

NÃO-PERTENCIMENTO E FATASMAGORIA: TRADUÇÕES ESTÉTICAS DO DEVIR

Petit indi é o que podemos chamar de um filme diurno. Toda a trama se passa durante o dia, quase totalmente em exteriores e conta com uma grande quantidade de luminosidade. A perambulação silenciosa de Arnau pela cidade de Vallbona d’Anoia (província de Barcelona) é capturada em planos muito abertos, com longa profundidade de campo. O adolescente corta o enquadramento caminhando ao lado dos trilhos do trem, subindo colinas, seguindo estradas de chão batido, atravessando rios, cruzando plantações. Se, a princípio, mostra-se integrado à paisagem, sua aparição solitária e errante resulta por romper com a estabilidade do cenário,

insinuando assim uma subversão do quadro. Tal é superdimensionada pelo formato panorâmico da tela, que compreende uma grande extensão de horizonte, no caso do filme, em grande parte das cenas, desértico de outras figuras humanas.

Intercalando com esses planos muito abertos das paisagens, estão os planos médios e próximos que destacam a figura de Arnau, descolando-a do fundo. Este descolamento é provocado pela manipulação do foco, ressaltando em primeiro plano o personagem e tornando o foco nebuloso ao seu redor. Tal recurso é utilizado de forma bastante recorrente durante todo o filme e, além de inserir o adolescente em um não-espço, impreciso em sua localização, propõe uma imersão no universo subjetivo do personagem.

59

Em diálogo com os conceitos de Deleuze apresentados na seção anterior, o espaço objetivo perde a importância, possibilitando assim a expressão pura de um tempo perceptivo e potencializando o sensorial sobre o físico. O isolamento do personagem se evidencia nestes casos não tanto pela proximidade ou distância concreta de outras pessoas (como nos planos gerais, em que o garoto habita solitário o quadro), mas sim pela expressão sensorial de um não-pertencimento, revelado pelo descolamento do adolescente de seu entorno e pela falta de clareza das formas deste.

Já em “Os famosos e os duendes da morte”, a manipulação do foco é utilizada para provocar outros efeitos estéticos, ainda que com o mesmo objetivo de dimensionar o espaço perceptivo do protagonista adolescente. O foco difuso no filme, em conjunto com a iluminação de forte contraste, que preserva grandes áreas de luz ou escuridão, insere os personagens em ambientes lúdicos, conotando aspectos oníricos. Assim, quando as luzes dos postes no fundo do plano são desfocadas, o entorno ganha aspecto de sonho e, ao invés de descolar o personagem do que o envolve, o submerge em um espaço sensível, resignificado por sua percepção.

Diferente de *Petit indi*, no qual o espaço é, de certa forma, neutralizado por sua inexatidão, destacando a figura humana e insinuando o seu não-pertencimento; em “Os famosos e os duendes da morte” a perda de visibilidade anuncia uma dificuldade de compreensão, uma incerteza

do olhar. Esta suspensão perceptiva é radicalizada na construção estética pela diluição dos próprios personagens, os quais, a partir da manipulação do foco, sofrem um efeito de fantasmagorização. Oscilando entre a clarividência e a obscuridade da imagem, entre o visível e o não-visível, o recurso aponta para a indiscernibilidade entre os universos objetivo e subjetivo do personagem.

60 A difusão do foco é aplicada inicialmente ao casal de jovens suicidas, pelo qual o adolescente sente forte admiração, tornando-os etéreos, fantasmáticos e deslocando-os de uma dimensão temporal precisa (passado ou presente), passando a interagir com o protagonista em uma esfera plenamente sensível. Na última cena do filme, quando o personagem atravessa a ponte, como símbolo da partida (ou da maturidade), ele também se converte em fantasma, uma vez que a manipulação do foco dilui por completo sua imagem. A opção estética de mantê-lo no quadro, mas de forma difusa, revela muito sobre a persistência de sua errância, imprecisa em seus contornos.

O conflito entre o ver e o não ver em “Os famosos e os duendes da morte” possibilita o acesso a um estágio de vidência, ao mesmo tempo em que o tensiona; e pode ser constatado também na composição do enquadramento em relação à posição dos personagens e à distribuição das massas no espaço do quadro. A recorrência das imagens em que os personagens se situam em um dos cantos do quadro, deixando o outro lado completamente desértico, é evidente desde a primeira sequência do filme. São bem pontuais os planos próximos que preenchem a totalidade da tela, enquanto são insistentes os planos de diversos tamanhos nos quais a descentralização da figura humana, ou mesmo dos objetos cênicos, abre um grande espaço para o vazio.⁵ A persistência de amplas zonas desocupadas em cenas com duração estendida excitam e reflexionam sobre o exercício do olhar, chamando a atenção para o tempo da não-ação.

⁵ Um estudo aprofundado sobre a composição de enquadramentos e alternativas para o esquema clássico da centralização, e que serviu de base para as afirmações realizadas neste artigo, pode ser encontrado no livro de Jacques Aumont (consultar bibliografia).

Tanto em *Petit indi* quanto em *Os famosos e os duendes da morte*, a construção dos espaços perceptivos marcados menos pela localização territorial e mais pela sensação de devir no tempo, depende de uma atuação ativa da câmera, que não apenas mostra, mas também descreve a cena, propondo uma vidência não somente pelo que torna visível, mas igualmente pelo que permite de legível no quadro. Sobre a importância do papel participativo da câmera, Marc Recha, diretor de *Petit indi*, comenta:

A rodagem de “Petit Indi” foi bastante complexa porque havia uma vontade de ordenar o espaço através da escritura fílmica, ou seja, através da câmera e do som; e que a dimensão humana dos personagens não se construísse exclusivamente através do olhar e da gestualidade, mas também pelo trabalho de atuação da câmera. A câmera sempre está em movimento, sobre um travelling ou uma grua. Há como uma sinfonia móvel seguindo o personagem de Arnau.⁶

61

Recuperando uma vez mais os conceitos de Deleuze, é possível falar de uma “consciência-câmera” (2007, p.34), que se manifesta na investigação e contemplação das relações mentais, do tempo perceptivo dos personagens e da cena, interrogando-o, lançando hipóteses sobre o mesmo e insinuando possíveis leituras, instigando assim outras formas de ver. Nesse sentido, ambos os filmes aqui analisados propõem um estudo do universo íntimo dos protagonistas adolescentes para além do seu registro realista ou naturalista e, uma vez que a câmera menos afirma e mais compartilha do olhar e da audição do personagem, tanto em *Petit indi* quanto em “Os famosos e os duendes da morte”, é válido constatar que “a imagem torna-se pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções posicionais” (idem: 1992, p.70).

⁶Depoimento extraído do making of do filme que consta no material extra do dvd.

BOB DYLAN O CANTO DAS AVES DO PARAÍSO: ELEMENTOS SONOROS

62 A perambulação dos personagens adolescentes aqui destacados é silenciosa, porém apenas no que concerne à presença, ou melhor, à escassez da palavra pronunciada pelos mesmos. Se o cinema, desde a consagração do sistema sonoro em fins dos anos 1920, tornou-se assumidamente verbocentrista, *Petit indi* e *Os famosos e os duendes da morte* se mostram na contracorrente deste esquema hegemônico. Os protagonistas, que aparecem em quadro na maioria das cenas, assumem posturas caladas e utilizam a voz de forma pontual, apenas quando necessária e geralmente em resposta aos estímulos externos, retirando dela o seu uso explicativo-argumentativo. No entanto, se a palavra tem importância restrita, todo o entorno sonoro aos personagens ganha uma maior relevância, expondo os adolescentes a situações sonoras organizadas igualmente por suas percepções sensoriais.

Em *Petit indi* há uma profunda articulação entre o ponto-de-vista (PDV) e o ponto-de-escuta (PDE). Os quadros visuais oscilam entre “o olhar para Arnau” (plano objetivo mostrando o personagem) e “o olhar de Arnau” (plano subjetivo no qual a câmera assume a visão do personagem), com a recorrência de *raccords* de olhar (montagem em continuidade que intercala os dois planos apontados acima). De modo similar, predomina uma escuta ativa a partir da tentativa de reconstituição da audição de Arnau. Por mais que os sons que preenchem o espaço atravessado pelo adolescente sejam naturalistas e, de forma geral, obedeçam a uma lógica interna da narrativa (modificando-se em conjunto com a imagem, sem rupturas), há um trabalho de depuração técnica de sons específicos visando à obtenção de resultados estéticos.

Destacamos a presença constante do canto de pássaros, que acompanha Arnau durante grande parte do filme, em especial em suas caminhadas solitárias. Contextualizando que Arnau é um competidor de êxito em concursos de canto de pássaros, graças a um eufórico pintassilgo, é de se esperar que sua percepção auditiva seja treinada para tal. A edição de som no filme ressalta este sentido aguçado do personagem, compar-

tilhando-o com o receptor. Assim, mesmo em ambientes barulhentos, o canto dos pássaros se sobressai às vozes e aos demais sons, a partir de um aumento de intensidade com fins expressivos. Nem sempre estes pássaros são visualizados e, principalmente nas cenas de caminhada à deriva, permanecem como entes acústicos⁷, consolidando desta forma um espaço sonoro particular do protagonista.

Se os ruídos e os sons que compõem o entorno sonoro de Arnau são ricos em referências, as músicas atuam de maneira bem mais discreta, jamais interferindo na ação, muito menos revelando algo sobre ela – é notável que a música sempre cessa quando os personagens começam a falar, assumindo uma postura introdutória. Todas as músicas (compostas especialmente para o filme por Pau Recha) são instrumentais e, em sua maioria, abrem as sequências, ambientando-as de forma genérica. Não há um diálogo estreito entre o sentimento de Arnau e as músicas, o que confere a elas um caráter muito mais ilustrativo do que efetivamente dramático. Os títulos das músicas reforçam esta afirmação. Salvo “Solitud” (Solidão), todos os demais se referem a situações pontuais: “Arnau i la guineu” (Arnau e a raposa); “Amb la Sole” (Com Sole); “La família” (A família); “L’ocellet petit indi” (O pequeno pássaro índio); “Un nou món” (Um mundo novo); “Títols finals” (Títulos finais).

Já em “Os famosos e os duendes da morte”, a música atua de maneira intensa na construção de um tempo perceptivo do protagonista. As canções não foram compostas para o filme, mas participam ativamente da trama, gerando atmosferas sensoriais. Para começar, vale destacar que todas as canções que acompanham o protagonista em sua errância são em inglês, reforçando a desconexão com os costumes e as tradições do lugar onde reside. Bob Dylan não é apenas o intérprete da canção que maior destaque do filme, como também aparece como personagem, em uma

⁷ Como define Ángel Rodríguez (2006, p.57), ente acústico é “qualquer forma sonora que, tendo sido separada de sua fonte original, é reconhecida pelo receptor como uma fonte sonora concreta situada em algum lugar de um espaço sonoro”, ou seja, é o reconhecimento de um som e sua associação com uma fonte sonora virtual, que atua no espaço retratado, porém não é visualizada.

seqüência de sonho. A sua canção, *Mr. Tambourine Man*, que pontua os momentos-chave da narrativa, fala sobre o anseio de partir, sendo esta partida um mergulho ainda mais profundo no vagar, uma imersão no incerto.

Take me on a trip upon your magic swirlin' ship. My senses have been stripped, my hands can't feel to grip, my toes too numb to sep, wait only for my boot helles to be wanderin'. I'm ready to go anywhere. I'm ready for to fade. I promise to go under it.

64 Os versos da canção, destacados acima, lançada originalmente por Bob Dylan em 1965, falam de sentidos desnudados, de pés dormentes esperando botas para perambular, de estar preparado para ir para qualquer lugar, de desaparecer. Ou seja, a canção traduz esta imersão no intervalo percebida pelo protagonista, revela seu desejo de investir em uma perambulação ainda mais incerta, atua quase como um monólogo interior que relata uma possível aventura no vazio, diante da qual o garoto hesita em seus movimentos físico-objetivos (inibição do esquema sensório-motor), mas não em seus anseios subjetivos (promoção do sistema ótico e sonoro).

As demais canções, compostas pelo músico Nelo Johann, acompanham melodias que lembram muito o *folk* norte-americano, dialogando assim com o universo autoral de Bob Dylan e reforçando a noção de estrangeirismo. No entanto, carregam nos tons nostálgicos e dimensionam tanto a ausência de expectativas como uma postura passiva e melancólica diante das situações, com destaque para a obscura canção “Pigeon Suicide Squad”. Como residente da região onde se passa a trama – a cidade de Lajeado, no interior do Rio Grande do Sul, e profundo conhecedor de sua atmosfera, Nelo ajuda a compor as texturas de um espaço não-localizável, trazendo à tona o sentimento de não-pertencimento, ou ainda, de um devir no tempo puramente perceptivo.

O trabalho com a banda sonora em *Os famosos e os duendes da morte* também se destaca no que concerne ao tratamento dos sons que envolvem o personagem em seu cotidiano. Há uma falsa sensação de silêncio, manipulada por mudanças bruscas de intensidade de determinados sons. O

“efeito silêncio”⁸, construído de forma dramática, e mesmo poética, mais do que evidente, torna-se quase tangível ao ser subitamente interrompido por sons de alta intensidade que se estendem na duração, como uma lufada violenta de vento, uma orquestra de cães ao longe, uma respiração ofegante e contínua, ou mesmo o tinido do *messenger* que passa a ecoar insistente no computador do adolescente. O tratamento dos sons-ambiente, por seus câmbios inesperados de intensidade, além de sua permanência e repetição, auxiliam na composição de um circuito labiríntico do qual o adolescente, por sua postura hesitante, não consegue se desvencilhar.

O PEQUENO ÍNDIO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

65

Em uma grande paisagem desprovida de outras figuras humanas, Arnau caminha até o rio para coletar água. Ouve uma respiração cansada e avista nas proximidades, igualmente à margem como ele, uma raposa suja e aparentemente doente. O garoto leva-a para casa, dá-lhe banho, comida e carinho. Escondida no fundo do quintal, em uma espécie de galinheiro, a raposa vai aos poucos se recuperando e se aproximando afetivamente do rapaz. Até que um dia, Arnau volta para casa e encontra não apenas a porta do “galinheiro” aberta, como o seu passarinho-cantor devorado pelo bichano.

Mais do que os melhores amigos do *pequeno índio* (petit indi, em catalão), os animais aparecem como alvos de projeção. O pintassilgo, em seu canto entusiasmado e vencedor de competições, confere voz firme e

⁸ A partir da constatação de que a ausência absoluta de som não é possível, e que o silêncio nada mais é do que uma “certa sensação de placidez auditiva”, Ángel Rodríguez define o efeito silêncio como “o efeito de ausência de som que existe em função de sua própria presença”, uma vez que “o repouso só tem sentido, só existe, junto com o impulso”. Dessa forma, “quando determinado tratamento de intensidade sonora desencadeia o efeito silêncio em um discurso audiovisual, esse efeito imediatamente se carrega de valor informativo em função de seu contexto e de sua extensão no tempo” (2006, pp. 185-186). O autor destaca os principais usos do efeito silêncio, como o uso sintático (organizador dos conteúdos); naturalista (descrição e imitação da realidade referencial) e dramático (com carga simbólica).

exitosa ao personagem introspectivo do adolescente. Da mesma forma, a raposa, ao seguir seus instintos caçadores, traz à tona uma voracidade e uma fúria animalesca que é ocultada pelo garoto, e que, pela primeira vez, parece se manifestar no assassinato do animal.

A última imagem de *Petit indi* mostra o corpo da raposa sendo levado pelo rio. Arnau permanece solitário na margem, sem os companheiros animais, sem expectativas para a resolução do roubo do dinheiro do aluguel. O movimento do rio toma o quadro e Arnau segue estático, persistindo em sua inércia. Como sublinha Deleuze,

66 (...) um movimento de mundo supre o movimento falho da personagem. Produz-se um tipo de mundialização ou de ‘mundanização’, despersonalização, pronominalização do mundo perdido ou impedido. (...) O mundo pega para si o movimento que o sujeito não tem mais ou não pode fazer (2007, p.76).

De forma distinta, porém instigando sentidos similares, a última cena de “Os famosos e os duendes da morte” mostra o adolescente atravessando a ponte e desaparecendo do campo de visão, por meio da manipulação do foco, sendo assim lançado ao seu destino impreciso. Em ambos os casos, a câmera dimensiona a continuidade da perambulação e da incerteza. A “mundanização”, de que trata Deleuze acima, surge como a tomada de consciência da própria impotência, assim como a percepção da banalidade dos conflitos e da passagem – o rio e a ponte, como lugares de fluxo, reforçam esta ideia. A adolescência então, como período intermediário entre a infância e a maturidade, é mais uma vez interrogada no vazio ao qual os personagens se rendem nas últimas imagens, conotando dessa forma a imersão no intervalo entre um mundo perdido e uma completa despersonalização-desaparecimento no porvir da vida adulta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify.
Deleuze, G. (2007). *Imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
_____. (1992). *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed.34.
Rodríguez, A. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. SP: Senac.

Ficção Policial e Crítica Social – o lado negro de Tropa de Elite

Luiza Lusvarghi

RESUMO

O êxito internacional e nacional de “Cidade de Deus” representou um marco dentro do processo de retomada da produção audiovisual brasileira e levantou acaloradas discussões sobre gênero, estética e as relações entre representação social e narrativa ficcional. O sucesso das duas sequências de “Tropa de Elite” atualizou essa polêmica. Enquanto narrativa audiovisual, a obra de Padilha dialoga tanto com a tradição do gênero policial quanto com a questão da representação social no cinema brasileiro. O objetivo deste artigo é analisar a recepção do gênero policial nacional, entendido como uma categoria social e multicultural (MITTELL, 2004; STAM, 2004), e sua relação com os modelos hollywoodianos (NEALE, 2000), para discutir a apropriação do *noir* no filme de Padilha (NAREMORE, 2008, KRUTNIK, 2010) pelo filme de Padilha.

Palavras-chave: Docudrama; ficção seriada; série policial; neo-policial; world cinema

ABSTRACT

The domestic and international success of City of God became remarkable in Brazilian Cinema Revival and fed hot debates about genres, estethique and the relationships between social representation and fictional narrative. The huge box-office revenues of both “Elite Squad” sequels renewed old polemics. As cinematic

67

1 Artigo parcialmente baseado em trabalho apresentado no GP Comunicação Audiovisual, Cinema, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do xxxv Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

narrative, Padilha's film combines tradition of crime genres and social representation in Brazilian Cinema. The goal of this article is analyses the reception of Brazilian crime genres, considered as a social and multicultural category (MITTELL, 2004; STAM, 2004), and its relationship with Hollywoodian movies (NEALE, 2000) in order to discuss Padilha's appropriation of film *noir* (NAREMORE, 2008, KRUTNIK, 2010).

Keywords: Docudrama; serial movies; crime series; neopolicial; world cinema

INTRODUÇÃO

68

Este artigo integra um projeto de pesquisa sobre o recente surgimento de obras do gênero policial e de ação tanto no cinema quanto na televisão no continente latino-americano. Essa produção muitas vezes surge classificada como neopolicial, ou ainda como neo noir, ou negra, conceito que a distinguiria da matriz cultural norte-americana que celebrizou o gênero. O objetivo é discutir, a partir de uma análise das duas sequências de “Tropa de Elite”, não somente a consolidação de uma vertente do gênero policial no Brasil, mas identificar através do mapeamento de sua recepção novas estruturas de sentimento referentes ao tema presentes na produção audiovisual. Na continuidade do processo de retomada da produção audiovisual na década de 90, surgem obras que visam atender tanto ao mercado interno, quanto externo, e contribuem cada vez mais para fazer com que a categoria cinema brasileiro deixe de ser um gênero específico nas prateleiras de supermercado e videolocadoras.

A denominação preferencial para estes filmes no Brasil é policial, ou thriller de ação, enquanto que nos demais países latino-americanos a expressão negro (*noir*), ou neopolicial é a recorrente. Filmes como “Abutres” (Cagancho, 2010, Pablo Trapero), por exemplo, são considerados dramas “negros”, classificação sugerida na sinopse que acompanha o DVD, enquanto que “O Segredo dos seus Olhos” (El secreto de sus ojos, Juan Jose Campanella, 2009), baseado na novela policial “La pregunta de sus ojos” (Eduardo Sacheri, 2005) é descrito como *crime drama*. Essas

diferenças se devem não somente a diferenças culturais no campo da produção audiovisual, mas também no da produção literária. O diálogo que essas obras ficcionais estabelecem com sentimentos de nacionalidade e com o imaginário social também são relevantes para o entendimento da narrativa fílmica enquanto prática social e experiência.

A primeira sequência de “Tropa de Elite” contribuiu para alimentar no Brasil uma discussão que se iniciou ainda em “Cidade de Deus” (Meirelles-Lund, 2002), sobre as complexas relações entre representação social e cinema, mas desta vez sem as inevitáveis comparações com o Cinema Novo, que tanto assombraram o filme de Meirelles. Apesar de ser acusado de fascista pelo então editor da prestigiada *Cahiers de Cinema* ao conquistar o Urso de Prata em Berlim, “Tropa de Elite” agradou tanto ao mercado doméstico quanto ao internacional. “Cidade de Deus” introduziu no cinema nacional uma estética considerada hollywoodiana pela maioria da crítica, e era protagonizado por marginais sem a menor ambição revolucionária. A inusitada abordagem de exclusão social foi acusada de promover uma “cosmética” da fome, alusão irônica ao famoso manifesto de Glauber Rocha, “Estética da Fome”, e colocou o termo favela (ou neofavela) no dicionário mundial.

As duas sequências de “Tropa de Elite” utilizaram o editor do filme de Meirelles, Daniel Resende, e o seu roteirista, Braulio Mantovani, ambos indicados ao Oscar, juntamente com o diretor. No mercado internacional, a associação entre as os filmes de Padilha, e a realidade da neofavela de Lins, é imediata. Nos sites especializados em vendas online, como o Amazon, o documentário “Ônibus 174” foi comercializado sempre ao lado do filme de Meirelles. No imaginário nacional, a julgar pelos posts em blogs da internet, a identificação é semelhante. A crítica execrou o discurso moralista contra a classe média, o uso da maconha, e o tráfico de drogas, personificado por André Ramiro, como um capitão que vai estudar, porém não consegue aceitar os hábitos da turma da escola, mas o público amou o BOPE e o que ele representava no filme – a possibilidade de um país com uma corporação policial forte, empenhada, e comprometida com a eliminação do crime organizado.

Na segunda sequência de “Tropa de Elite” (2011), a questão do herói politicamente incorreto, que se coloca novamente a partir do personagem do Capitão Nascimento, aplaudido em diversas exhibições na cena em que espanca brutalmente um político corrupto, passou a ser menos questionada. O filme articula um discurso realista de conteúdo moral definido, apontando que o inimigo é outro – numa alusão à corrupção associada ao poder político –, e desta vez contou, aparentemente, com o apoio de intelectuais, público de todas as categorias sociais. As poucas críticas foram solapadas pelo êxito de bilheteria, sem contar com os aplausos do público no Festival de Paulínia, em São Paulo, durante a sessão de estreia.

70

A grande inovação de “Tropa de Elite”, baseado no livro “Elite da Tropa”, escrito pelos ex-policiais do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar (BOPE), André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares, foi ter consagrado como protagonistas pela primeira vez integrantes de uma corporação. Em geral, nos filmes brasileiros, o policial era sempre mais próximo do bandido do que da lei e da ordem. E, apesar da truculência, caiu no gosto do público. Durante a ditadura militar, as corporações foram instrumentos de repressão. Os baixos salários, o despreparo, a corrupção, não contribuem para uma imagem de mocinhos perante a população.

Ao adotar o título da conhecida música do conjunto Tihuana, em vez do título do livro, o filme “Tropa de Elite” conquistou definitivamente o público jovem. Quando a polícia carioca invadiu o morro do Alemão, no Rio de Janeiro, em 2010², as manchetes dos jornais falavam em “Tropa de Elite 3” e as crianças receberam o BOPE ao som da música do Tihuana, banda brasileira de metal alternativo surgida em 1999, na cidade de São Paulo. A música original não foi composta para o filme.

² Ver “A ocupação das favelas do Alemão”, em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-contr-o-crime/noticia/2010/11/ocupacao-das-favelas-do-alemao.html>; e Crianças cantam “Tropa de Elite” para policiais no Complexo do Alemão em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/837546-criancas-cantam-tropa-de-elite-para-policiais-no-complexo-do-alemao-veja.shtml>

A canção, escrita como um “grito de guerra” particular (a “tropa” seria a própria banda), no entanto, contribuiu para celebrar ainda mais o BOPE entre os adolescentes. O filme de Padilha adotou o ponto de vista dos policiais, e a narrativa *over* do Capitão Nascimento (Wagner Moura) acentuou nos filmes o caráter documental. Na sequência, a trilha sonora do filme passou a contar com três músicas do Tihuana: uma nova versão da música, incluindo a palavra BOPE, a “Tropa de Elite” original (gravada no primeiro CD da banda, “Illegal”, em 2000) e “Comboio do Terror”, feita especialmente para esta continuação³.

“Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro”, foi lançado em 2011, e atingiu a maior bilheteria da história do cinema nacional – o recorde anterior foi “Dona Flor e seus dois maridos”, de Bruno Barreto –, ao colocar em cena um Capitão Nascimento desiludido com a corrupção reinante na corporação, e voltar seu foco para Brasília, o centro do poder. A corrupção não estaria dentro da polícia, mas seria inerente à sociedade, ou ao menos, à sociedade brasileira. Um militante dos direitos civis, baseado na figura do deputado Marcelo Freixo, do PSOL, interpretado por Irandhir Santos, vai ser o inusitado aliado de Nascimento. Deslocado de suas funções para ser usado como joguete do poder, o capitão entra em crise com a corporação que defendia. Esta nova condição faz dele um investigador solitário, tema recorrente nas novelas negras, em conflito com o sistema.

71

GÊNERO POLICIAL OU CRÍTICA SOCIAL

O termo recorrente para classificar a narrativa policial negra no Brasil é o *noir*, poucas vezes utilizado para uma produção nacional. Existe, contudo, uma corrente forte no continente que prefere utilizar o termo neopolicial para distinguir justamente a produção latino-americana de

³ Ver Tihuana regrava novo “Tropa de Elite” para novo filme de Wagner Moura em <http://www1.folha.uol.com.br/folhateen/795329-tihuana-regrava-tropa-de-elite-para-novo-filme-de-wagner-moura-ouca.shtml>

ação e policial mais recente do modelo hollywoodiano e politicamente correto. A expressão neopolicial, oriunda da literatura, designaria uma releitura do gênero, uma vez que a América Latina não conheceu propriamente uma tradição literária do gênero em décadas anteriores, nem mesmo no cinema, de forma expressiva. Parte desta produção estaria ainda associada, contudo, ao boom mais recente da literatura policial e negra que se situa entre as décadas de 70 e 80, com nomes como Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Ramon Diaz Eterovic, Ricardo Piglia, Leonardo Padura Fuentes e Paco Ignacio Taibo, o PIT, creditado como o autor do conceito. Um conceito fundamental para o neopolicial latinoamericano seria justamente a subversão dos meios e da própria lei (JIMENES, 2006). No passado, o baixo prestígio literário do gênero levou intelectuais a escrever contos sob pseudônimo, caso de Jorge Luiz Borges⁴ e de Pagu. Nos anos 70, essa questão começou a mudar, e em meados da década de 80, diversos autores passaram a se dedicar ao gênero. Neopolicial, contudo, não significaria apenas uma releitura do gênero, mas uma interpretação latina e local da literatura *hard boiled*.

El neopolicial privilegia el reflejo del contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano. Ya lo señala José Daniel Fierro, el escritor metido a policía que protagoniza *La vida misma* (1988): [El neopolicial] Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policíaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué (Taibo, 1988: 144). Así, las novelas de Mempo Giardinelli -*Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985)- giran esencialmente en torno al tema de la culpa y el castigo. Del mismo modo, Luisa Valenzuela elige como protagonista de *Novela negra con argentinos* (1990) a un exiliado político que comete un asesinato gratuito y a lo largo de la trama intenta desentrañar las causas de su irracional conducta, provocada

⁴ Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, em conjunto, inventaram o pseudônimo Bustos Domecq para escrever contos de mistério. Patrícia Rehder Galvão, conhecida pelo pseudônimo de Pagu, escreveu também contos policiais, sob o pseudônimo King Shelter.

por el clima de violencia sufrido durante los años del Proceso (JIMÉNES, 2006, Disponível em <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html> acesso 20-06-2012)

A resolução do enigma deixa de ser o principal, e a sociedade também é culpada pelos crimes, tanto quanto o assassino. Não por acaso, muitas delas enfocam o horror vivido sob as ditaduras, ou trazem personagens a ela vinculados. Eterovic aborda o tráfico dos filhos de desaparecidos, em *Nadie sabe más que los muertos* (1993), Omar Prego retrata o Uruguai dos militares em *Ultimo domicilio conocido* (1990). Muitos dos autores citados tiveram suas obras convertidas em filmes e seriados policiais televisivos, caso de Patrícia Melo (*O Homem do Ano*, 2003), Rubem Fonseca (*A Grande Arte*, 1991), Ricardo Piglia (*Plata Quemad**, 2000), Miguel Barroso (*Hormigas en La boca*, 2005), e do próprio Diaz, cujo detetive Heredia foi tema de série da TVN e de histórias em quadrinhos.

A transgressão leva o conceito neopolicial a uma proximidade grande com o *noir*, ou novela negra, categoria que para Naremore (2008), invariavelmente, é um olhar sobre o passado. Para Krutnik (2010), os filmes *noir* eram dramas que representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, fiéis ao cinismo da literatura do período, representada por autores de esquerda como Dash Hammett e Raymond Chandler. Nelas, o investigador, por vezes um ex-policial, sempre solitário, incorpora o defensor da justiça. Para lutar pela verdade, entretanto, ele teria de romper de alguma forma com a lei. Mesmo porque o mal é intrinsecamente vinculado à sociedade moderna capitalista.

O termo *noir*, criado pela crítica francesa para classificar filmes americanos que originalmente foram avaliados como sendo mais uma crítica social, e mais usualmente ser adotado pelo Brasil, mas o restante da América Latina vai usar o termo negro para se referir a esta vertente ou ainda neopolicial. O prefixo neo é aplicado indistintamente, ora a produções cinematográficas, ora a livros, para situar a vertente contemporânea do gênero policial no continente. Muitos autores usam o termo como conceito de obras que unem a tradição da literatura policial à crítica social.

No Brasil, aparentemente, a literatura influencia menos o cinema e seu público do que o noticiário. O estilo documental de *Tropa de Elite*, que num primeiro momento remeteria ao docudrama ou ainda a filmes semidocumentais, considerados a maior influência dos seriados televisivos como as franquias *Law and Order* e *CSI*, é traído pelo personagem de Nascimento, que usa os mesmos métodos de violência dos bandidos para combatê-los, e que em sua ânsia por justiça, acaba por destruir sua vida familiar, tornando-se um problema para o sistema, o verdadeiro assassino.

74

O POPULAR COMO FATOR DE IDENTIDADE

O tema do marginal e das populações socialmente excluídas não é estranho ao cinema nacional, e vem desde a literatura. A temática envolvendo a organização habitacional das camadas populares urbanas é bastante tradicional nas artes brasileiras. A exclusão social e os conflitos sociais são o tema de *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida), de 1853, a obra que serviu de matéria-prima para o ensaio de Antônio Cândido *A Dialética da Malandragem* (1970), e perpetuou-se em autores tão diferentes entre si, como Aluísio Azevedo⁵, Lima Barreto, Jorge Amado até chegar ao romance *Cidade de Deus* (1997), de autoria de Paulo Lins, que deu origem ao filme homônimo (Lusvardi, 2002).

O primeiro tratamento do tema em cinema é provavelmente *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935). Desde esta época, não faltam filmes com referências às favelas, morros e cortiços, e cujas orientações ideológicas, se pautam em geral pelo populismo romântico (Autran, 1999). Com *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), obra em-

⁵ Embora “O Cortiço” (1890), de Aluísio de Azevedo, seja considerado o romance emblemático do naturalismo brasileiro, é com “O mulato” (1881), que o autor maranhense inaugura essa estética, seguida ainda por “Casa de pensão” (1884). A obra mereceu duas versões para o cinema, a primeira em 1945, dirigida por Luís de Barros, e a segunda em 1978, estrelada por Betty Faria e dirigida por Francisco Ramalho Jr,

blemática do moderno cinema brasileiro, que antecede o Cinema Novo, surge uma abordagem mais realista que terá continuidade em *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), e em *Cinco vezes favela* (Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962) e *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1965).

No caso do documentário, um filme fundamental é *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que aborda a vida dos migrantes nordestinos em São Paulo. Nos filmes de Eduardo Coutinho, de Santo forte à *Edifício Máster*, essa tradição se reafirma, sem falar no *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, e em *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1999).

Já os policiais como heróis ligados a essas mesmas populações excluídas é tema bem mais recente, e, aparentemente, não se vincula diretamente à literatura nacional, mas provavelmente, e, paradoxalmente, a um anseio legítimo por um país democrático e civilizado. O êxito de *Cidade de Deus*, que foi relançado em 2003 pela Miramax para concorrer ao Oscar 2004, e que recebeu quatro indicações na categoria principal – diretor, montagem, fotografia e roteiro adaptado – colocou a neofavela em evidência internacional, jogando por terra a visão romântica e ingênua de *Rio, 40 Graus*, mas por outro lado apontou a cumplicidade do Estado na manutenção do tráfico”. As qualidades de CDD como filme, entretanto, vão além do discurso social e da denúncia.

Após *Cidade de Deus* (Meirelles-Lund, 2002), vieram *Tropa de Elite* 1 (2007), e 2 (2010), ambos dirigidos por José Padilha, *Federal* (2010, Erick de Castro), *400 contra 1* (Caco Souza, 2010), e *Assalto ao Banco Central* (Marcos Paulo, 2011), sobre um dos maiores assaltos a bancos do país.

Outros filmes concluídos recentemente investem no filão. *O Crime da Gávea* foi baseado em obra literária homônima de Marcílio de Moraes, autor de uma das primeiras novelas da Record a se destacar pela abordagem realista do crime, *Vida Opostas* (2006-2007), além das séries *A Lei e o Crime* (2009), e da recente “Fora de Controle” (2012), protagonizado pelo ator Milhem Cortaz, o corrupto Zero 2 das duas sequências de

Tropa de Elite. O fenômeno do crescimento de filmes de ação e suspense parece incentivar o crescimento de seriados que seguem o formato das produções americanas do gênero, com temporadas temáticas e episódios. A influência do documental e do próprio jornalismo sobre essa narrativa também se colocam. O realismo como reprodução do real está longe do estilo narrativo desses filmes, que aliam uma fotografia hiperrealista a edições que lembram tele-reportagens e videoclipes, em que as próprias cenas articulam o discurso. Embora recorram frequentemente a um narrador, caso de *CDD* e *Tropa de Elite*, para dar maior verossimilhança à narrativa, é no desenvolvimento das cenas que a história se revela.

76

Em função de espelharem a sociedade brasileira contemporânea de forma realista, trazendo elementos que o próprio jornalismo se esquivava de abordar, filmes como *Carandiru*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* já chegaram a ser discutidos sob a perspectiva do docudrama (Abreu, 2009). Esse tipo de leitura, entretanto, pode ser problemática e especialmente redutiva de seu conteúdo ficcional. Em todos eles, a realidade serviu como elemento secundário: é precipitado dizer que esses filmes trouxeram informações à audiência sobre uma realidade que ela desconhecia ou ainda de que possam influenciar a opinião pública. O que não impede naturalmente que sejam instrumentalizados para isso. À exceção de *Tropa de Elite 1*, todos os demais filmes abordaram a temática da violência e foram produzidos pela Globo Filmes, que ao ser criada em 1998 pelo maior grupo de mídia do país ostentava o slogan “um cinema que fala a sua língua”. No entanto, desde o início, o ator e galã da Globo Wagner Moura, que protagonizou telenovelas na emissora, estabeleceu essa relação de cumplicidade com o público a partir de seus papéis na televisão.

Acusada de açucarar a realidade em suas telenovelas, e até mesmo em seu noticiário, a emissora da holding Globo, apoiada pelo site G1, transformou a invasão do complexo do Alemão em um autêntico *Tropa de Elite 3*, e angariou as simpatias do público.

WORLD CINEMA, EXCLUSÃO E ENTRETENIMENTO

No início do cinema nacional, a crônica policial alentou as primeiras produções brasileiras de sucesso, e os títulos dos filmes praticamente resumiam o noticiário daquele tempo. Em 1908, surge *Os Estranguladores* ou *Fé em Deus*, baseado em um crime real ocorrido no Rio. A história foi encenada ainda em teatro. *Tragédia Paulista*, também distribuída com o título *Noivado de Sangue* (1908), a estória do estrangulador Miguel Trad que esquartejou sua vítima e a despachou dentro da mala originou *O Crime da Mala* no mesmo período⁶ (Salles Gomes, 1980, p. 32) compõem ainda esse painel.

Em 1913, três fitas giram em torno deste tema: *O Caso dos Caixotes*, baseado em um assalto, *O Crime de Paulo Matos*, com o assassinato do industrial Adolfo Freire, e *O crime dos banhados*, um longa sobre o massacre de uma família com cerca de duas horas! Apesar do sucesso dos filmes-revista que faziam paródia do governo, colocando em cena as estrelas do teatro de variedades local, os filmes de crimes sempre tiveram sua vaga garantida no coração do público. Essas produções eram extremamente simplórias, montadas com muita rapidez para entrar em circuito antes que o assunto caísse no esquecimento (Lusvarghi, 2011). Ao longo da história do cinema nacional, o papel do policial da corporação, entretanto, sempre era secundário. A figura do marginal oscilava entre a do herói romântico ou a do excluído social, quase sempre o protagonista da maioria. Outra constante era a paródia, presente nas chanchadas, e ainda hoje em diversas produções, como *Billi Pig* (José Eduardo Belmonte, 2012). A insipiência da nossa produção, de altos e baixos, quase sempre dominada pela concorrência estrangeira, não contribuiu para uma discussão de gêneros. Mas a questão ideológica também foi importante. A discussão de gêneros era considerada um contraponto

⁶ Acerca do fato conhecido como o Crime da Mala (ver 1906) foram realizados três filmes: *A Mala Sinistra* (Antonio Leal); *A Mala Sinistra ou O Crime da Mala* (produtor Marc Ferrez) e *O Crime da Mala* (Alberto ou Jaime Botelho). O crime ocorreu em 1906.

à política de autores, fundamental para a estética cinemanovista de resistência à colonização cultural estrangeira, sobretudo à hollywoodiana. Desta forma, cinema nacional acabou se convertendo em um modelo genérico e idealizado de filme, como já observava Bernadet (1999), em um ensaio sobre o tema, preocupado com a questão do autorismo⁷ enquanto uma camisa-de-força no processo de criação. A ideia de uma discussão de gêneros em contraposição à política de autores também faz eco à tradição estruturalista de pesquisas sobre o tema (Lyra, 2007):

78

De modo mais comum, os estudos de gênero costumam ser delineados em contraposição aos estudos de autor. Essa oposição se dá, principalmente, em torno daquela necessidade de agrupamento, nascida na tradição semiológica: “A obra de um cineasta não é a única unidade textual sistemática maior do que um filme. Há também o que se chama ‘gênero cinematográfico’: burlesco, filme *noir*, comédia musical etc.” (METZ, 1971, p. 93 apud Lyra, 2007, p.142).

Por outro lado, o cinema, em sua origem, representa a imagem em movimento, a reprodução do real, um avanço tecnológico (Lyra, 2007). A contraposição entre o cinema das atrações e do entretenimento, vinculada a Méliès, e a do realismo, vinculada aos Lumières, conflito pertencente ao primeiro cinema, vem, cada vez mais, se colocando como uma falsa questão. A vocação comercial do cinema enquanto espetáculo pertence aos primórdios de sua história.

A origem do cinema brasileiro também se funda sob o princípio ontológico da reprodução do real, conforme atesta Paulo Emílio Sales Gomes (1980). Em 1898, Afonso Segreto realiza o histórico registro da baía da Guanabara, noticiado pelo jornal A Gazeta de Notícias, do Rio, no dia 20 de junho de 1898. O natural, como eram chamadas essas vistas, predominam na nossa produção (Gomes, 1980). Além de filmes

⁷ Termo utilizado para se referir aos defensores do conceito de cinema de autor, do conceito de cinema de autor surgido a partir da Nouvelle Vague, em oposição ao modelo de cineasta proposto pelo cinema americano dos grandes estúdios, em que o autor teria controle de todas as etapas do processo de produção.

policiais, logo surgiriam casos policiais famosos, melodramas, filmes religiosos, dramas históricos e patrióticos e filmagens de bailes e corsos carnavalescos. Mas os altos e baixos da produção nacional, desde cedo exposta à concorrência estrangeira, sempre impediram a consolidação de um público e de uma política de gêneros. A produção das películas nacionais, de resto, buscava sempre uma reafirmação no modelo estrangeiro, já consagrado entre a audiência.

O fato de os cangaceiros terem se transformado em mocinhos no imaginário audiovisual nacional, parcialmente herdada da literatura, não é de todo estranha à memória audiovisual contemporânea. Buscar referências nos gêneros consagrados pelo cinema hollywoodiano foi uma constante da cinematografia nacional, inclusive nos ciclos do cinema mudo, do qual Recife é representante. O lado interessante, que impede qualquer versão sobre o tema de se tornar um autêntico pastiche, é a natureza ambígua do “mocinho-marginal”. Assim como acontece com o traficante romântico da atualidade – e temos exemplos em “Cidade de Deus”, “Tropa de Elite” -, ou ainda como o policial-mocinho que não hesita em matar para afirmar a sua autoridade, a realidade se interpõe entre o arquétipo pretendido e o contexto, do qual não se pode fugir completamente (Lusvarghi, 2010, p.143).

79

As chanchadas da Atlântida, na década de 50, são consideradas hoje um primeiro momento genuinamente nacional do cinema brasileiro. Mas é importante lembrar que seus maiores sucessos eram paródias de produções hollywoodianas, com elementos de comédia mesclados a tramas policiais e de suspense, como *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949), *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950), *O Homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959).

Os elementos constantes destas produções, originadas do burlesco, eram sempre o mocinho e a mocinha em perigo, com um personagem cômico tentando ajudar, e um vilão, com mistérios, luta e, naturalmente, um final feliz. Desprezadas pela intelectualidade, mais voltadas para o movimento Cinema Novo, elas representam um momento importante de encontro entre o público e o seu cinema.

Na Cinédia foram produzidos “A voz do carnaval”, em 1933, e “Alô, Alô, Brasil”, 1935, dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, representante dos discos Columbia em São Paulo. Em sua realização, esse filme contava com uma imensa constelação de estrelas do rádio e do mercado fonográfico. Em 1936, a Cinédia lançava um filme carnavalesco que alcançou enorme sucesso, Alô, Alô, Carnaval. E em 1939, era produzido Banana da terra, filme em que Carmen Miranda se despedia do cinema no País (Lyra, 2007, p.152).

80

O desprezo às chanchadas é característico de um país em que a indústria do entretenimento se desenvolveu na televisão, e não no cinema ou na literatura (Paes). Às chanchadas seguiram-se as pornochanchadas e a era de ouro da Boca do Lixo, região de prostituição e tráfico em São Paulo que reunia produtoras e distribuidoras de cinema e que ancorou o movimento conhecido como Cinema Marginal, que se desenvolve logo após o fim do Cinema Novo.

Se no DVD de *Tropa de Elite 1 e 2*, a produção e a sinopse falam diretamente em thriller de ação, nas críticas do jornal inglês *The Guardian* (French, 2008), por exemplo, a seção do jornal menciona as categorias *World Cinema*, *Thriller*, *Crime* para se referir a *Tropa de Elite 1*, descrito como uma “dramatização da vida nas favelas do Rio de Janeiro”, relacionando o filme com *Cidade de Deus*, e reportagem da guerra de tráfico.⁸ Na sequência 2 do filme, o mesmo jornal e o mesmo crítico dispensam o adjetivo *world cinema* para se referir a simplesmente *crime thriller* (French, 2011)⁹. Em outra crítica, Nascimento era exaltado como nosso “*Brazilian Dirty Harry*” (Hoad, 2011)¹⁰. Já o *The New York Times* fala claramente em thriller de ação (Holden, 2011)¹¹. O termo *World Cinema*, em geral utilizado para se referir às produções de cunho crítico e independente que não gravitam em torno de Hollywood, deixa de ser apropriado.

⁸ <http://www.guardian.co.uk/film/2008/aug/10/worldcinema.thriller>

⁹ <http://www.guardian.co.uk/film/2011/aug/14/elite-squad-2-review?INTCMP=ILCNETXT3487>

¹⁰ Filme lançado no Brasil como “Perseguidor Implacável”, em 1971, protagonizado por Clint Eastwood.

¹¹ <http://movies.nytimes.com/2011/11/11/movies/elite-squad-the-enemy-within-from-brazil-review.html>

Em um estudo sobre *Cidade de Deus*, a pesquisadora inglesa Miranda Shaw (2005) relacionou 27 resenhas publicadas sobre o filme nos Estados Unidos e no Reino Unido, estabelecendo uma comparação recorrente da obra com *Godfellas* (Martin Scorsese, 1990), traduzido no Brasil como *Os Bons Companheiros*, sobre a Máfia americana. Mas a classificação da obra como *gangster movie*, estratégia adotada pela Miramax para conseguir cativar as audiências americana e europeia, é classificada por ela como fator de relativização da importância da obra, que não é reconhecida como integrante deste gênero em seu país natal, e acaba contribuindo para a reedição de um antigo clichê colonizador ao olhar para o “terceiro mundo”.

81

“City of God” as a gangster film may have enabled it to be recognised by a non-Brazilian audience, this can be particularly misleading in some respects. It has made the film into an international commodity, and this has led to the neglect of some of its most important aspects. These are: its national relevance, its social agenda, and its link to the historically politicised Brazilian cinematic tradition. Such categorisation may also give those already unwilling to look at Brazil’s social problems a further excuse to misunderstand the country and fall into the paternalistic trap of the First World’s image of violence and social problems in the Third World (Shaw in Vieira, 2005, pág.58)

Entretanto, a associação com os filmes de gângsteres não é tão gratuita quanto parece. A identificação do público americano com o gangsterismo está bastante relacionada a um desencanto com o *american way of life* e com os duros momentos vividos sob a depressão, como demonstram os diversos filmes sobre o tema e ensaios como *The gangster as a tragic hero*, de Robert Warshow.

No caso brasileiro, um ponto importante desses filmes é que o público brasileiro se reconhece neles, o que não necessariamente ocorre em função de uma historiografia passada. A ideia de viver em uma sociedade efetivamente democrática e livre da violência e do crime organizado é real, condizente com o contexto político atual, e a audiência se espelha nela. E o fato da narrativa lançar mão de recursos narrativos relacionados

a modelos de produções internacionais, sobretudo americanas, a influência mais forte na cinematografia nacional do gênero, só contribui para fortalecer essa estrutura de sentimentos.

CONCLUSÕES

82 As narrativas cinematográficas policiais ou neopoliciais que surgem na virada do milênio representam um novo tipo de gênero ficcional brasileiro, constituindo um fenômeno distinto de produções de décadas anteriores.. O sucesso internacional de filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), lançado na Europa como um *gangster movie*, a premiação de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2008), em Berlim (2008), com o *Golden Bear*, sucedida pelo estrondoso êxito de *Tropa de Elite – O inimigo agora é outro* (Brasil, 2011), de José Padilha, o filme mais assistido da história do cinema nacional, parecem ter contribuído para estimular essa nova produção.

O policial-herói representado pelo personagem de Nascimento, que não deixa de ser um representante do cidadão comum, abandona de vez a ingenuidade de personagens típicos de nossa cinematografia, como o Zé do Burro de *O Pagador de Promessas* (1957) e de tantos outros personagens simplórios que por muito tempo significaram no imaginário social o brasileiro oprimido, idealizado pela esquerda como o verdadeiro “salvador” da pátria, pertencentes ao campo (Ridenti, 2005).

A corporação policial, analisada quase sempre como aliada da ditadura no passado, passa a ser identificada com a sociedade civil. Os policiais são protagonistas de algumas dessas produções. A corrupção, e as alianças políticas, estão presentes, mas nem todos os policiais são expressão do poder ou da marginalidade. Já a questão da violência é mais complexa. Na questão de método, mocinhos e bandidos por vezes se igualam. Mas é natural que parcelas da população considerem a “violência” um mal necessário. Não se pode ser tão ingênuo no combate à criminalidade.

REFERÊNCIAS

- Abreu, A. (2012). *Docudrama Brasileiro: Cidade De Deus, Carandiru E Tropa De Elite*. Dissertação De Doutorado Defendida Em 2009 Na Universidade North Carolina Em Chapell Hill, Estados Unidos. Disp. [Http://Gradworks.Umi.Com/3366477.Pdf](http://Gradworks.Umi.Com/3366477.Pdf) 20-06-2012
- French, P. (2012) *Film Review: Elite Squad*. The Observer. The Guardian Sunday 10 August 2008. Disp. Em [Http://Www.Guardian.Co.Uk/Film/2008/Aug/10/Worldcinema.Thriller](http://Www.Guardian.Co.Uk/Film/2008/Aug/10/Worldcinema.Thriller) Acesso 22-06-2012
- French, P. (2012) *Elite Squad 2: The Enemy Within – Review* The Observer. Tue Guardian, Sunday 14, August 2011. Disp Em [Http://Www.Guardian.Co.Uk/Film/2011/Aug/14/Elite-Squad-2-Review?Intcmp=Ilcnetxt3487](http://Www.Guardian.Co.Uk/Film/2011/Aug/14/Elite-Squad-2-Review?Intcmp=Ilcnetxt3487) Acesso 22-06-2012
- Gomes, P. E. S, (1980). *Cinema: Trajetória No Subdesenvolvimento*. Rio De Janeiro: Paz E Terra; Embrafilmes. (Col. Cinema, V.8)
- Holden, S. (2011). *In This Version Of Rio, Violence And Gore Are All In A Day's Work*. November 10, 2011. Disp, E.(2012) [Http://Movies.Nytimes.Com/2011/11/11/Movies/Elite-Squad-The-Enemy-Within-From-Brazil-Review.Html](http://Movies.Nytimes.Com/2011/11/11/Movies/Elite-Squad-The-Enemy-Within-From-Brazil-Review.Html) Acesso 22-06-2012
- Jiménez, F. (2012). Neopolicial Latinoamericanoel Triunfo Del Asesino. Ciberletras: *Revista De Crítica Literaria Y De Cultura*, Issn 1523-1720, Nº. 15, 2006. Disponível Em [Http://Www.Lehman.Cuny.Edu/Ciberletras/V15/Noguerol.Html](http://Www.Lehman.Cuny.Edu/Ciberletras/V15/Noguerol.Html) Acesso 20-06-2012.
- Krutnik, F (2010). *In A Lonely Street: Film Noir, Genre And Masculinity*. New York:Routledge.
- Lusvarghi, L., (2011). Mocinhos E Bandidos: O Policial Brasileiro Como Gênero Na Televisão In *Televisão: Formas Audiovisuais De Ficção E De Documentário*, Vol 1. Borges, Gabriela; Pucci Jr., Renato; Seligman, Flávia (Eds.) Faro E São Paulo: Edições Ciac
- Lusvarghi, L. (2010). A Reinvenção Do Nordeste: Pós-Modernidade E Indústria Do Audiovisual In *Fora Do Eixo; Indústria Da Música E Mercado Audiovisual No Nordeste*,
- Gomes, Isaltina, Trotta, Felipe, Editora Da Ufpe, Recife,.
- Lyra, B. (2007). *A Emergência De Gêneros No Cinema Brasileiro. Do Primeiro Cinema Às Chanchadas E Pornochanchadas*. Conexão, Comunicação E Cultura. Ucs Caxias Do Sul.V.6, N. 11, Jan/Jun
- Mittell, J. (2004), *Genre And Television. From Cop Shows To Cartoons In American Culture*. New York And London: Routledge.

- Naremore, J. (2008). *More Than Night. Film Noir In Its Context*. Berkeley: University Of California Press.
- Neale, S. (Ed.). *Genre And Hollywood*. Londres: Bfi, 2000.
- Paes, J. P. (1990b). “Por Uma Literatura Brasileira De Entretenimento (Ou: O Mordomo Não É O Único Culpado)”. Em *A Aventura Literária, Ensaios Sobre Ficção E Ficções*. São Paulo Sp. Companhia Das Letras. Pp. 25-38.
- Shaw, Miranda (2005). “*The Brazilian Goodfellas: City Of A God As A Gangster Film*” In Vieira, Else. (Org.) *City Of God In Several Voices: Brazilian Social Cinema As Action*. London: Cccpress.
- Stam, Robert, (2003) *Introdução À Teoria Do Cinema*. Campinas, Editora Papirus.

84

FILMES

- 400 contra 1. Direção: Caco Souza, 2010. Brasil.
- A Grande Arte. Direção: Walter Salles, 1991. Brasil/EUA
- A grande cidade. Direção: Carlos Diegues, 1965. Brasil.
- A Mala Sinistra. Direção: Antonio Leal. Brasil, 1908.
- A Mala Sinistra ou O Crime da Mala. Direção Marc Ferrez. 1908 Brasil.
- A voz do carnaval. Direção: Wallace Downey. 1933, Brasil
- Abutres (Carancho). Direção: Pablo Trapero. 2010. Argentina, Chile, França, Coreia do Sul.
- Alô, Alô, Brasil, Direção: Wallace Downey, 1935.
- Alô, Alô, Brasil. 1936. Brasil
- Assalto ao Banco Central. Direção: Marcos Paulo, 2011. Brasil
- Aviso aos Navegantes. Direção: Watson Macedo, 1950. Brasil
- Banana da Terra. 1939. Brasil.
- Billi Pig. Direção: José Eduardo Belmonte, 2012. Brasil.
- Carandiru. Direção: Hector Babenco. 2003, Brasil.
- Carnaval no Fogo. Direção: Watson Macedo, 1949. Brasil
- Cidade de Deus. Direção: Fernando Meirelles, Katia Lund, 2002, Brasil.
- Cinco vezes favela. Direção: Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges. 1962, Brasil
- Dona Flor e seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto, 1970. Brasil.
- Favela dos meus amores. Direção: Humberto Mauro, 1935. Brasil
- Federal. Direção: Erick de Castro, Brasil. 2010
- Hormigas en La boca, Direção: Mariano Barroso, 2005. Espanha/Cuba.
- O Caso dos Caixotes, Brasil, 1913.

- O Crime da Gávea. Direção de: . 2013. Brasil.
O Crime da Mala. Direção Alberto ou Jaime Botelho. 1908. Brasil
O Crime de Paulo Matos, 1913. Brasil.
O crime dos banhados, Direção: Francisco Santos/ Manuel Pera, 1913. Brasil.
O Homem do Ano. Direção: José Henrique Fonseca, Brasil. 2003.
O Homem do Sputnik. Direção: Carlos Manga, 1959. Brasil
O Segredo dos seus Olhos (El secreto de sus ojos). Direção: Juan Jose Campa-
nella, 2009, Argentina/Espanha.
Ônibus 174. Direção: José Padilha, Felipe Lacerda. 2005, Brasil.
Os Bons Companheiros (Goodfellas). Direção de Martin Scorsese, 1990.
Estados Unidos.
Os Estranguladores ou Fé em Deus. Direção: Francisco Marzullo. 1908. Brasil
Perseguidor Implacável (Dirty Harry). Direção de Eastwood. 1971. Estados
Unidos.
Plata Quemada. Direção: Marcelo Piñeyro, Argentina. 2000
Rio, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1955. Brasil
Rio, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1957, Brasil
Tragédia Paulista ou Noivado de Sangue. Direção: Antonio Leal. 1908, Brasil.
Tropa de Elite – O inimigo agora é outro. Direção: José Padilha, 2011. Brasil.
Tropa de Elite. Direção: José Padilha, 2007. Brasil



El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis

Jesús Alberto Cabañas Osorio

RESUMEN

En las películas de ficheras del cine mexicano, el planteamiento en imágenes aparece como experiencia y síntesis de acontecimientos de la sociedad mexicana del periodo 1970-1995. Los filmes construyen una imagen de la mujer como soporte expresivo y como terreno de convergencia y significación para representar a la fichera. En esta imagen femenina, la narrativa cinematográfica hace converger elementos constitutivos como el albur y el chiste sexual, así como el cuerpo de la mujer, la noche y el cabaret, como ejes narrativos de las películas. Aspectos que exponen a la fichera como objeto de placer visual para un público masculino.

Palabras clave: Cine, Ficheras, Cabarets, Cuerpo, Imagen, Desnudez.

ABSTRACT

In films about “Ficheras” in Mexican cinema, the approach in images appears as experience and synthesis of Mexican society events of the years 1970 to 1995. The films took the female body as an expressive support and the basis of meaning to construct an image of “fichera”. In this context, the film narrative converges with sexual jokes, the female body, the cabaret and the night as narrative axes of the film. Aspects of plastic form that expose the female body as an object of visual pleasure to a male audience.

Keywords: Cinema, Ficheras, Cabarets, Body Image, Nudity.

87

INTRODUCCIÓN

88 **U**na revisión del género de películas de ficheras del cine mexicano, debe articular aspectos que arrojen nuevas interpretaciones sobre el valor simbólico de los filmes, pues este cine se conforma de elementos diversos y complejos: la producción, las temáticas, las estructuras narrativas y dramáticas de los filmes, la representación y la mirada del espectador masculino. En este sentido, las películas revelan un conjunto de valores como componentes que requieren de nuevos estudios para su análisis y comprensión, pues el cine de ficheras hoy se muestra como la articulación de procesos históricos, sociales y políticos que toman como soporte expresivo a la mujer, al cabaret y la noche, entre múltiples significados que dejan ver las películas.

En este orden de ideas, el análisis propuesto, pone en evidencia la construcción de una imagen cinematográfica articulada desde distintos ejes narrativos como el cuerpo, la desnudez, el chiste sexual y el albur, entre otros aspectos que convergen en la creación de esta imagen femenina. Nuestra propuesta estructura esas representaciones como premisas de aceptación y de rechazo, de continuidad y ruptura respecto a lo femenino en la sociedad mexicana, y ponen de relieve la corporeidad y la imagen que el cine de ficheras prioriza y crea.

El enfoque permite rememorar la pertinencia y vigencia de los diferentes temas que preocupan a la sociedad, como la sexualidad, la corporeidad, la prostitución o la exhibición pública del cuerpo femenino, entre otros aspectos relevantes que presentan las películas. Se estudia este género cinematográfico para hablar del mundo nocturno y como parte de los problemas morales que mantienen vigencia y validez en la cultura en que se producen y emergen los filmes.¹ Con ello, el género de filmes de ficheras, se nos revela como un legado simbólico que apela a la conciencia histórica, al imaginario colectivo, a la ubicación de la moral

¹Para mayor información sobre los diferentes aspectos que conforman un género cinematográfico véase el texto de Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrima en América Latina*.

y los sentidos del mexicano, en una época, en apariencia lejana, que aún mantiene su vigencia en nuestra cultura. Películas que a la luz de recientes investigaciones, pugnan por el reconocimiento y fijación de esas épocas y sus significados entre la cabaretera y su público, entre la historia y la modernidad, entre el presente y lo mexicano, en aproximadamente dos décadas de producción cinematográfica. Mujeres y filmes enmarcados en un sistema social tan cambiante como complejo, siempre en interacción con la formación histórica y social, moral y espiritual que estructura al y a lo mexicano.

Cambios y acontecimientos que lo mismo implican rupturas que transiciones, coaliciones que identidades e influencias, en lo individual y en lo colectivo, de un imaginario sensual, sexual y erótico creado por las ficheras del cine mexicano. Una configuración hecha a través de escudriñar los actos y las representaciones de la mujer de cabaret, traducidas en desequilibrios y seducciones, en acciones e imágenes, en omisiones y desafíos entre otros aspectos que este cine ha creado y recreado en la pantalla. Las cintas ponen de manifiesto esos valores, a través de imágenes, esquemas narrativos, con música y danza, cabarets y cuerpos desnudos, influencias y asentamientos culturales vistos como convergencias y rupturas, entre una cantidad de signos y significados de la mujer de cabaret. Filmes en donde las mujeres irrumpirán como un reflejo legítimo de aceptación y rechazo en el conglomerado social que las contextualiza. En este escenario, el presente trabajo tiene como propósito exponer las características primordiales que conforman la imagen de la mujer en el cine de ficheras como condensación de un orden simbólico.

EL CONTEXTO

Para mediados de la década de 1950, el cine mexicano de cabareteras y rumberas había llegado a la saturación de contenidos y representaciones de lo femenino. Los temas se tornaron recurrentes y poco a poco fueron desapareciendo del gusto del público. Las películas dejaban de aportar



Collage de carteles del cine de ficheras (S/A, 2009).

elementos nuevos en sus historias, lejos de ello, la publicidad y la mercadotecnia, veían en el cine de cabareteras y rumberas, una reducción a esquemas melodramáticos y signos físicos en la representación, así como un sistema simplificado de clichés corporales e imágenes estereotipadas para el consumo masculino. Aspectos que, dos décadas después, retomará el cine de ficheras como continuidad y ruptura, como añoranza y evolución del cine de cabareteras y rumberas, pero bajo los signos culturales y políticos del periodo comprendido entre 1970 y 1994. Un cine que recogerá múltiples componentes de los filmes de mujeres nocturnas, como el cabaret, las prostitutas, la danza, la bebida, la desnudez y la noche, entre otros aspectos constitutivos y expresivos propios de las películas llamadas de ficheras.

Más aún, los filmes emergerán bajo los objetivos característicos de la mercancía y la venta de placeres visuales a través de su reducción mer-

cantil a objeto de placer visual y consumo sencillo. Procesos políticos, sociales y mercantiles propios de un sistema de comunicación de masas que condensarán esos nuevos signos en las tres últimas décadas del siglo xx en México, a través de su forma plástica y su peculiar narrativa cinematográfica. Una narrativa que se revelará como un novedoso orden simbólico de lo mexicano, propio del modelo de libre mercado y del sistema político decadente que experimenta la sociedad mexicana desde la década de 1960 y que se condensarán en las representaciones de lo femenino, lo social, lo cultural y en lo político, a manera de expresión y relatos subterráneos de los filmes de ficheras.

91

EL ESCENARIO SOCIAL Y POLÍTICO DEL CINE DE FICHERAS: LA DÉCADA DE 1970

Las décadas de 1970 y 1980, en la historia contemporánea de México, son el resultado y síntesis de un conjunto de acontecimientos político-sociales, cambios, rupturas y retrocesos asentados en la primera mitad del siglo xx, así como su radicalización en la década de 1960. Estos procesos y acontecimientos emergen como convergencias, ideologías y acontecimientos que constituyen el escenario político y cultural del cine mexicano. En lo político, es el periodo de la consolidación de un priismo representado por el presidente Luis Echeverría (1970-1976) quien había desarrollado con éxito represor y aniquilador las expresiones democráticas del movimiento de 1968 como secretario de Gobernación en el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).² Un periodo en el

²La década de 1970 se conoce también como el periodo de los experimentos populistas, de las crisis económicas, de la deuda externa, de la devaluación más radical del peso frente al dólar y del sueño de implementar un proyecto político estabilizador para el país. A México no se le consideraba un país de primer mundo, pero sí como uno en vías de desarrollo. También la sociedad mexicana padecía el golpe a la libertad de expresión a través del desmantelamiento del periódico *Excélsior*. Un golpe que daría como respuesta, la aparición de las revistas *Proceso* y *Vuelta* como parte de las propuestas de resistencia

que confluía el nepotismo, lo discrecional, la corrupción, el saqueo, el charrismo sindical y la guerra sucia, así como los encarcelamientos y desapariciones de las voces críticas del sistema, entre otros aspectos sociales y políticos de la época. Un sistema en contra de una sociedad progresista, que vivía y heredaba el movimiento de 1968 y su reedición con la matanza estudiantil del llamado jueves de Corpus del 10 de junio de 1971 (el *halconazo*) (Krauze, 1997, pp. 274-394). Un sistema con sus excesos y contextos que dará forma y estructura a la sociedad mexicana, escenario y antesala de las políticas públicas y culturales que, en términos genéricos, constituyen el contexto de manifestaciones, configuraciones y formas artísticas sintetizadas en expresiones como cine de ficheras.

En la década de 1970, las tendencias del cine se diversificaron y proliferaron radicalmente; por un lado, se desarrolló el cine de enmascarados contra monstruos de utilería, un cine de horror, y por otro, melodramas rancheros y un cine esotérico (léase Alejandro Jodorowsky) del mismo modo que comienza el cine de narcos y, por supuesto, el de ficheras, conocido también como cine de bajo presupuesto o sexicomedia (Yavuz, 2011, p. 7).

En este contexto, dos tendencias se desarrollan en los ámbitos público y privado, las cuales constituyen la decadencia del cine de autor apoyado por el Estado y el ascenso del cine de productoras privadas que encumbrarán a las ficheras. En el primero caso, Echeverría nombra a su hermano Rodolfo Echeverría como director del Banco Cinematográfico Nacional, su intención era desarrollar un cine mexicano de búsqueda, de temáticas actuales y sociales, pues había que atender las inercias e imágenes recientes que dejaban los movimientos estudiantiles de 1968

de la prensa independiente. En esta década se constituye una política oscurantista del régimen priista, que enriquecería sus vicios de singular manera en el sexenio de José López Portillo (1976-1982), el de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y el de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) como voceros y artífices del régimen (Krauze, 1997, pp. 274-394).

y 1971 en el sentir de la sociedad nacional e internacional (Krauze, 1997, pp. 274-394). En esta política, el Estado toma la dirección de la industria cinematográfica, la fortalece y la impulsa para generar nuevas tendencias en el llamado cine de autor, que se caracterizaba por la búsqueda y la experimentación con las novedosas problemáticas sociales de la vida citadina y moderna. Películas que otorgaban un tratamiento a la reorganización de la familia, a la homosexualidad, al ambiente político de represión, así como a la liberación de la corporeidad en los terrenos sexuales y de las nuevas libertades logradas por las juventudes de la década de 1960. Un cine que hablaba de rupturas, de drogas, y que convertía los problemas personales e individuales en problemas de clase, de ideología y de contenido social (Manrique, 1999, p. 1359).

93

A finales del sexenio de Echeverría, se implementaron un conjunto de políticas que contemplan el apoyo a la industria fílmica nacional para beneficio de los nuevos realizadores y directores como Jorge Fons, Arturo Ripstein o Alberto Izac, entre otros, con cintas como *Fe, esperanza y caridad*, *El castillo de la pureza*, o *El rincón de las vírgenes*, en las que proponían y generaban un nuevo cine mexicano (García, 1997, 7-10). Una forma de hacer, realizar y dirigir cine que entrará en crisis en los años siguientes a raíz de los problemas económicos del país (deuda externa, devaluaciones del peso, corrupción, saqueo, etcétera), así como las pésimas administraciones públicas y el cada vez menor o nulo apoyo económico del Estado al cine mexicano. Crisis y decadencia que dañará al cine de autor y que propiciará el desarrollo potencial y fortalecimiento de las productoras privadas como *Company Produccion*, Películas Latinoamericanas S. A, Productora Calderón, entre otras (García, 1997, t. II, pp. 7-10). Pequeñas empresas privadas cuyo principal objetivo no será la calidad ni la búsqueda o tratamiento artístico de las nuevas temáticas en boga, sino la comercialización en serie de sus productos cinematográficos y su rápida manufactura para el mercado. Empresas y directores que comienzan a producir un cine cuyo atractivo comercial y visual, recaerá en la explotación visual de la corporeidad femenina y en un modo de sexualidad encubierta para la diversión y los gustos masculinos

de la época. En este escenario, el cine de ficheras³ o sexicomedia,⁴ inicia con el sello de lo comercial y lo privado, con un proceso de maquila de bajo presupuesto; en locaciones de cabarets reales y en activo (fotografía directa) y de confección rápida para satisfacer las demandas del mercado. Producciones que respondían a las lógicas de la mercancía en serie y sin los cuidados y calidad de la puesta en escena, pues lo que más importaba, era el producto terminado y la eficaz recepción de la película a través

94

³En la jerga de los cabarets, a las mujeres que trabajan en los centros nocturnos alternando con la clientela masculina se les conoce como ficheras. Su labor consiste en conversar, bailar o acompañar al cliente que esté dispuesto a invitarle a beber durante su compañía, en todo caso, ella debe estar consumiendo bebidas alcohólicas; por cada copa o botella que les sea invitada por los clientes ellas cobran comisión. Ese es fundamentalmente su trabajo, provocar al cliente para que les invite a beber, para incrementar el consumo y las ganancias del lugar. Por cada botella o copa consumida o que el cliente les invite, reciben fichas que al final de la jornada cambiarán por dinero. Las ficheras más astutas son las que no se embriagan con los clientes ni durante la jornada de trabajo. Son las que tiran, esconden o desaparecen la bebida que les es invitada, con ello la fichera sale totalmente sobria del cabaret, cosa que rara vez sucede. Esta práctica se inicia en México en las primeras décadas del siglo xx, en los primeros cabarets y centros nocturnos de todo tipo (entrevista a Silvia del Valle, bailarina, vedette, actriz, cantante y fichera de cabarets, teatro de revista y cine).

⁴Podemos aseverar que el cine de ficheras o de sexicomedia conforma un subgénero cinematográfico derivado del cine mexicano de mujeres caídas, rumberas y cabareteras, producidas en décadas anteriores, así como en sus antecedentes en el vodevil. Un subgénero, que como su nombre lo indica, siempre antepone la exaltación de la corporeidad y la desnudez femenina bajo situaciones sexuales, en medio de anécdotas y estructuras narrativas de enredos, malentendidos y chismes que generan situaciones incómodas, chuscas, entretenidas y divertidas. Es decir, una comedia ligera que se fortalece por una sexualidad encubierta, situaciones simplistas y cursis, que generalmente ponen en escena la cultura popular y su inconsciente colectivo respecto a la sexualidad y la forma de verla y vivirla del mexicano. Incluso, una comedia ramplona que parece ser extraída, con toda su naturalidad y espontaneidad, de la vida cotidiana y de lo popular mexicano de los cabarets de la época. Entre los principales componentes de este subgénero está la narración de situaciones ligeras, la exaltación de las expresiones corporales y faciales de los protagonistas como centro, foco y *leitmotiv* de esas acciones dramáticas tipo escenas de teatro de revista. En esta dramaticidad anecdótica se estereotipan los discursos corporales, las palabras, los chistes, los albures y las situaciones divertidas, para dar lugar a un cine más anecdótico antes que narrativo y argumentativo. Con ello, el subgénero se torna en consumo sencillo, ágil, grotesco, chistoso, pícaro y morboso. Una serie de ingredientes estructurales que dan forma plástica a la corporeidad femenina y la sexualidad encubierta como ejes narrativos y avance de acción de los filmes.

de cuerpos de mujeres bellas, desnudas y semidesnudas, albures y una cultura popular que veía su ascenso y su presencia pública en el cine, a través de su representación en los filmes: clases sociales, chistes, oficios, albures, cabarets, canciones, cantantes, etcétera.

En su veloz aceptación y ascenso al mercado, la sexicomedia logra fortalecer en poco tiempo, la ya casi extinta o nula industria cinematográfica mexicana, incluso, algunas crónicas del momento comienzan a observar este cine, como la nueva y exitosa industria cinematográfica mexicana. Algunos datos darán cuenta de ello, en principio, a partir de la segunda mitad de la década de 1970, se producen alrededor de 80 películas por año; en un segundo ejemplo, la película *Bellas de noche* (1974) se exhibirá en 34 salas del país (González, 2008); los productores hablan de ganancias millonarias, se comentaba que el filme había dejado aproximadamente 400 millones de pesos a sus realizadores. Estos y otros aspectos son los que pondrán en marcha la producción exitosa y la maquila del cine de ficheras a nivel nacional y posteriormente en Centro y Sudamérica. Los filmes inician su producción en formatos caseros, como el *videohome* de baja calidad en la imagen, así como con pésima iluminación, requerimientos de sonido y actuaciones e improvisaciones bailadas en los cabarets en boga con todo y sus elencos. Las locaciones son los mismos cabarets y sus zonas privadas o exclusivas, así como departamentos o casas de amigos de las propias artistas. Lo importante era producir rápido, en serie y en clasificación “B” y “C” en un claro y evidente desplazamiento de las búsquedas artísticas y argumentativas con la exhibición de cuerpos desnudos y semidesnudos aderezados con chistes y albures a la mexicana. El objetivo fundamental era la realización y la mercantilización de los productos mediante un esquema cinematográfico que se sintetizaba en aspectos elementales, a saber: a) un mínimo presupuesto de la producción que se sustentaba en la cotización de actores de segunda y tercera pertenecientes a la Asociación Nacional de Actores (ANDA) con participación gratuita de personal de cabaret y antros de todo tipo, y que además proponía la incursión de extras (sin sueldo) de meseros, garroteros y capitanes de los centros nocturnos; b) una forma de

producción que daba paso a la rápida manufactura del filme, a realizarse en aproximadamente cuatro o cinco meses, con temáticas sexuales y una exposición corporal exuberante que se desempeña como atractivo y eje narrativo de las escenas; c) la exhibición de cuerpos y de una sexualidad sugerida e implícita, nunca explícita, que garantizaba el consumo de la película de manera rápida y sin mayores argumentos moralistas; y que además incorporaba, como parte de esa fórmula plástica y de producción rápida, escenas, palabras altisonantes, albures y chistes dichos por hombres comediantes y vedettes de cabarets y teatro de revista en activo como el teatro Blanquita, entre otros.

96

De estos centros nocturnos y teatros de revista, sólo la estrellas del cabaret y teatro, ya fuese de primera, segunda o tercera categoría (Silvia del Valle, André More, Grease Estar, La Princesa Lea, Carmen Salinas, Rosella, Rosy Mendoza, Lyn May, Lorena Herrera, Maribel Guardia, entre otras), recibirán sueldos según el tipo de desnudo o escena para la que se alquilaban. Elencos que se fortalecía por el reclutamiento de mujeres que trabajaban como vedettes, cantantes, actrices, bailarinas, cuerpo de baile o meseras, entre otras categorías propias de cabarets como El can-can, El Lido, El Momparnase, El Cadillac, El King Kong, entre otros centros nocturnos que estaban en activo desde la década de 1970 y hasta finales de la de 1990 en la Ciudad de México.

En su gran mayoría, estas mujeres serán los personajes que aparecerán en las películas como bailarinas, extras, ficheras o vedettes para los desnudos y escenas sexuales de las cintas. Fémimas de teatro de revista, pseudoartistas, cabareteras, prostitutas o ficheras reales y de apariencias voluptuosas, joviales y maduras, seductoras y sensuales, de cuerpos serviles, siempre envueltos en una ideología patriarcal, con su consecuente estructura de intercambio y comercio de placeres, al estilo del modelo económico de compra-venta ya desarrollado desde 1930 en México. Personajes cuyos rostros y cuerpos aparecerán expuestos a las exigencias y ejecuciones de los gestos propios de la sexualidad, del deseo y de la seducción para el fortalecimiento de significados sexuales en el imaginario colectivo y las leyes del mercado masculino. Un modelo de compra,

venta y alquiler de lo femenino que revelaba la articulación e influencias de los nuevos tiempos que se vivían en el México moderno y ciudadano.

En este escenario, el cine de ficheras irrumpe en las pantallas como la exhibición de la corporeidad de la mujer, al deseo de posesión masculino y la sexualidad implícita, tomando como soporte significativo la desnudez y la mirada de sus espectadores, como principal valor de expresión e intercambio comercial, pero, sobre todo, como valor y síntesis de idiosincrasia e ideología de la sociedad mexicana. Un cine que recogerá la inmediatez de la vida cotidiana de los centros nocturnos, de los cuerpos femeninos, preocupado por la satisfacción y el placer de exhibir a las mujeres, así como por la fascinación de esos cuerpos voluptuosos, sus formas, la piel y sus mensajes en abierta exaltación pública del deseo carnal llevado a la pantalla.

97

LA ARTICULACIÓN DE LA NARRATIVA Y LA FORMA PLÁSTICA DEL CINE DE FICHERAS

Para la articulación de los componentes relevantes del cine de ficheras, consideramos la participación de cuatro películas como amalgama y punto de partida para este cine. Filmes que aportan y sintetizan elementos constitutivos para la forma plástica, la narrativa y las estructuras dramáticas que desarrollará la sexicomedia. La cintas son: *Mecánica nacional*⁵

⁵ En *Mecánica Nacional*, el tratamiento de lo mexicano urbano, convierte a la cinta en un basurero de símbolos de lo popular, lo nacional y lo ciudadano, pues en el contenido, la narrativa y sus personajes se los expone en el contexto urbano de la época: caos, sobrepoblación, corrupción, tráfico en exceso, sexo, personajes prototipo, etcétera. Con ello la cinta se torna en una fotografía de la modernidad mexicana con toda su incoherencia y excentricidades, así como en una radiografía del sistema social, político e ideológico del mexicano del momento. En el filme, lo mismo convergen personajes populares como la madre o la abuela (transformadas por los nuevos tiempos), y el macho mexicano con su galantería, picardía y lenguaje alburero y pintoresco (léanse leperadas, chistes sexosos, señas corporales, ademanes, miradas etcétera). De igual forma, la cinta deja ver la mentalidad ciudadina a través de la idiosincrasia de sus personajes, traducida en sentimientos, emociones, actitudes, relaciones sexuales y de parentesco

(1971) de Luis Alcoriza,⁶ *Basuras humanas*⁷ (1972) de Emilio Gómez Muriel, *Bellas de noche* (1974), *Las ficheras* (*Bellas de noche II*) (1977) de

98

que configuran el sentir, pensar y actuar de amplios sectores de la sociedad, como aspectos que configuran la forma plástica del filme. La película expone convergencias de clases sociales, lenguaje y comportamiento que dan forma a personajes icónicos de la cultura nacional de la década de 1970, pero forjados en nuestro pasado, pues los personajes son retratados a través de la exaltación picaresca, humorística y chusca de lo mexicano llevado al extremo de la tragicomedia. Sobre la película se pueden leer algunos comentarios: “En *Mecánica nacional* nos enfrentamos a un México dividido generacionalmente. Es el México de principios de los setenta: un país desconcertado, radical, a punto de entrar en una profunda crisis social. Los valores tradicionales han sufrido una rápida transformación, aunque los personajes todavía no son conscientes de ello [...] El México de *Mecánica nacional* es un país sobrepoblado y caótico que viaja a toda velocidad hacia el futuro; es un mosaico satírico de personajes y situaciones llevadas al extremo. Los personajes del filme forman un enorme coctel con las formas más variadas de la existencia urbana” (ITESM, s/f).

⁶ Sinopsis: el dueño de un taller mecánico viaja con su familia y amigos a presenciar el final de una carrera de autos, lo que da lugar a una serie de situaciones caóticas y desenfadadas. Siguiendo la anécdota apenas trazada –los personajes que se cruzan en el camino rumbo a la carrera de autos– ante todo, son un mural en movimiento acerca de las actitudes, conductas, pasiones y emociones predominantes en el México moderno.

⁷ En 1972, se produce la cinta *Basuras humanas*, dirigida por Emilio Gómez Muriel, en la que se marcará la sexualidad y la corporeidad masculina y femenina como los principales protagonistas del filme; en el subtítulo se lee ¡una pareja sexualmente incomparable! La producción estuvo a cargo de Películas Latinoamericanas SA, cuyos personajes protagónicos son interpretados por Isela Vega y Jorge Rivero. *Basuras humanas* abre la época para la exposición de la corporeidad femenina en el desnudo frontal, la descripción de la corporeidad y la sexualidad encubierta. Con toques moralistas por la carga sexual que presentan las escenas, la sexualidad no se desarrolla ni en el terreno de lo erótico ni de lo artístico o el del de la sexualidad explícita, sino que caen en una sexualidad ramplona y forzada. Un tratamiento que deja ver los primeros cuerpos femeninos al desnudo como foco intenso de atención. Una desnudez que aún no llega al *striptease* que aparecerá en subsecuentes filmes como eje narrativo del cine de ficheras. Sobre la cinta, García Riera comenta: “Toca pues a Jorge Rivero e Isela Vega, anunciados como ¡una pareja sexualmente incomparable! ilustrar un romance que debe ser ardoroso en extremo, pero al que enfrían la torpe solemnidad moralista de la realización. El diálogo no se cansa de llamar basura a la pareja por cachonda; en cambio, da por muy espiritual a una parálitica (la argentina Martha Bianchi), por impotente [...] al principio un *tilt up* dirige la mirada de Rivero al escote de Vega; ésta aparece desnuda al desabrocharle en la cama el cinturón a Dávila (esa escena gustó mucho al público) y después, y de modo más discreto, al abrazar a Rivero; Vega se emborracha y dice: tú Tarzán, mí Jane” (García, 1977, t. XVI, pp. 46-47).

Miguel M. Delgado y *Tívoli* (1974) Alberto Isaac. Tanto *Bellas de noche*⁸ como *Tívoli*, aportan múltiples aspectos al desarrollo y consolidación del cine de ficheras. Ambas películas nacerán de los espectáculos que se presentaban en los centros nocturnos ciudadanos, teatros de revista y burlesque, llámense coreografías, experimentos escénicos, canciones, doblajes, tinas de baño y toda clase de números escénicos y de artefactos llevados a las pistas nocturnas. Las películas se nutrirán de las escenas picaras, desnudos y estriptises que se presentaban en los espectáculos del *Tívoli* o el *Frufrú* entre otros. Sitios de diversión nocturna, que en lo fundamental constituían sus elencos con mujeres para la diversión y clientela masculina. Lugares que presentaban toda clase de atractivos femeninos, de desnudos, de shows, siempre aderezados con la sexualidad y la desnudez de los elencos.

99

La vida nocturna de la Ciudad de México aparecerá representada inicialmente en la comedia teatral “Las ficheras” y en lo sucesivo en las películas del mismo corte. Con ello, el cine de ficheras tomará las narrativas del cabaret, del teatro chico y de la cultura popular para llevarla a la pantalla grande, primero con el título *Bellas de noche*⁹ (1974) y después como *Las ficheras (Bellas de noche II)*,¹⁰ (1977), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado.

⁸ Sinopsis: un boxeador en el ocaso de su carrera se ve obligado a trabajar en un famoso centro nocturno llamado King Kong, para poder mantener a su adorada hermana. Pero todo comienza cuando un amigo le ofrece dinero para que le pueda conseguir un “reservado” en dicho cabaret y abusar de su novia. Pero, tal fue la sorpresa para el boxeador que a quien había empujado a ese “reservado” era a su propia hermana. Un elenco que estaba compuesto por Jorge Ribero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña, Rosa Carmina, entre otros (García, 1977, t. XVII. pp. 46-47).

⁹ *Bellas de noche* (1974), adaptación cinematográfica de la obra de teatro “Las ficheras”, se estrenó en cuatro salas cinematográficas y se proyectó durante 26 semanas. Fue una producción de Cinematográfica Calderón. La censura gubernamental impidió que la cinta se titulara *Las ficheras*, como la obra de teatro. Por lo tanto, a manera de “homaje” a Luis Buñuel, el guionista Manuel Castro tomó el título Belle de Jour –*Bella de día*– (1967), le cambió número y horario, y así quedó: *Bellas de noche* (Algarabía, 2012).

¹⁰ Al respecto, Juan Pablo González (2008) comenta: “El cine de ficheras tomó su estilo del teatro. El actor Eduardo de la Peña (Lalo, “el mimo”) convenció al productor Guillermo Calderón, quien venía de un rotundo fracaso con una película sobre la Virgen

En síntesis, las cuatro películas aportan elementos para la escena como punto de partida de una fórmula plástica, de una narrativa anecdótica y una recurrencia visual cinematográfica de corte cabareteril. Una fórmula novedosa y con un profundo impacto para la sociedad mexicana y la industria del cine. Un amalgama de lo mexicano que dará lugar a un tipo de cine exitoso en el mercado, de dudosa aceptación en la búsqueda artística y propuesta estética, a la vez que de críticas moralistas y superficiales de todo tipo. En síntesis, de estas cintas, *Mecánica nacional* arroja los componentes de la cultura urbana y popular como se vive en la vida cotidiana de la Ciudad de México. *Basuras humanas* aportará los primeros desnudos frontales como foco intenso de atención, y la cachondearía como avance de acción del filme para un argumento de consumo sencillo para los espectadores masculinos, en tanto que *Bellas de noche* y *Tivoli* aportarán el mundo nocturno ciudadano como soporte expresivo, narrativo y de locaciones para el cine de ficheras (Vázquez, 2010). En este contexto, para la segunda mitad de la década de 1970, comienza la sistematización de una fórmula plástica de gran impacto económico y social para la cartelera de la sexicomedia mexicana en la que destacan varios títulos con pequeñas variantes anecdóticas y argumentativas. En esta fórmula, los esquemas, los elencos, las situaciones, los albrures y los desnudos, entre otros aspectos, se repetirán como un modelo y esquema de producción de este cine, así como las formas de realizarlo y de dirigir las cintas. Como muestra representativa de esta receta cinematográfica están las películas *Bellas de noche* (1975), *Las ficheras*¹¹ (1976), *Las cari-*

de Guadalupe, de incursionar en un mercado totalmente inédito para el cine mexicano. Fue así que el actor llevó al productor a ver la comedia “Las Ficheras” de Víctor Manuel Castro Arosemena (“El Güero” Castro) al Teatro Principal; había sido un éxito teatral con 2 mil 500 representaciones consecutivas. Algunas autoridades impidieron que la película tuviera el mismo título que la obra de teatro, así que la cinta se exhibió como *Bellas de noche* en el cine Roble; fue un éxito y tal fue el aforo que se decidió exhibirla en 34 salas” (González, 2008).

¹¹ Durante el auge del cine de ficheras, por mencionar a un solo director, Víctor Manuel “El Güero” Castro dirigió *La pulquería* (1981) y *La pulquería 2* (1982), *Bellas de noche* (1971), *Noches de cabaret* (1978), *Las cariñosa* (1979), *Muñecas de medianoche* (1979),

ñosas (1978), *Macho que ladra no muerde* (1984), *Chile picante* (1983), *3 lancheros muy picudos* (1988), *La pulquería* (1981), *Tres mexicanos ardientes* (1986), *Los verduleros* (1986), *Picardía mexicana 2* (1986), y *El rey de las ficheras* (1989), entre muchas otras.

Durante las décadas de 1980 y la de 1990, múltiples cintas aparecen en cartelera con títulos como: *Las tentadoras* (1980) de Rafael Portillo, *La golfa del barrio* (1982) de Rubén Galindo, *El día de los albañiles* (1984) de Adolfo Martínez Solares, *La negra Tomasa* (1993) de Gilberto Martínez Solares, *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986) de Víctor Manuel Castro, *Las siete cucas* (1981) de Felipe Cazals, *El vecindario* (1981) de Gilberto Martínez Solares, *Dos nacos en el planeta de las mujeres* (1991) de Alberto Rojas, *El garañón* (1989) de Alfredo B. Crevenna, *Esta noche cena pancho* (1986) de Víctor Manuel Castro, entre otros títulos representativos del subgénero.

101

En estas películas los intérpretes se repetían una y otra vez en cada cinta. Las mismas vedettes, actrices, bailarinas y actores iban y venían de una película a otra. Dentro de este elenco base, podemos destacar a: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Rafael Inclán, Carmen Salinas, Alfonso Zayas, Rebeca Silva, Maribel Guardia, Alberto Rojas “El Caballo”, Rafael Inclán, Cesar Bono, René Ruíz “Tun tun”, Hugo Stiglitz, Lina Santos, Lyn May, entre otras y otros comediantes de cabaret y teatro de revista. En estas películas, diversos aspectos sobresalen para la confección de su fórmula plástica y narrativa cinematográfica. Aspectos que a continuación destacaremos de forma genérica, pues, entre los objetivos de este trabajo, no están el análisis del filme, sino el de nombrar los aspectos más relevantes que permiten la articulación de un orden simbólico en el cine de ficheras.

Un macho en el salón de belleza (1987), y más de un centenar de películas vinculadas a este género (González, 2008).

LA FORMA PLÁSTICA DEL CINE DE FICHERAS

La puesta en escena del cuerpo

102

En un primer nivel de análisis, destacaremos la puesta en escena del cuerpo femenino. Bajo este concepto sobresalen diversos elementos constitutivos para la composición del cuadro, la continuidad de la escena y la narrativa cinematográfica. En esta estructura sobresale, en primer término, la corporeidad. Una exposición que queda enmarcada en la sensualidad, la seducción, el deseo, la mirada, lo pícaro mexicano, el albur y los números musicales como el striptease. Los múltiples referentes a la forma corporal de la mujer construyen la imagen: las poses, las actitudes, los gestos y los movimientos sinuosos, la desnudez y la coquetería, aspectos que aparecen como protagónicos de los filmes. La puesta en escena del cuerpo alude de manera reiterativa a la exaltación del deseo, del placer, vinculándolos en todo momento a la exposición del cuerpo o sus fragmentos en el cuadro. Se trata, de una descripción e idealización del deseo y del placer configurado para mostrar y ocultar las formas de la mujer: caderas, senos, muslos, glúteos o rostros. La sexicomedia se revelará como un cine que muestra y oculta las zonas erógenas que proponen y encubren las promesas de placer de esos cuerpos y sus partes. Es el cuerpo en expectación, en espectáculo, construido por la pose, por el movimiento sinuoso, por la desnudez, por sus partes, por los gestos de posesión y deseo de esas mujeres convertidas en espectáculo.¹² En esta forma plástica, el deseo masculino hacia la mujer queda plasmado en la toma y en la escena para articular figuración e imaginación, pues las protagonistas están ahí para ser vistas, admiradas y provocar el deleite

¹² Parte sustancial de esa exposición de la corporeidad femenina y masculina también responde a la liberación de la corporeidad que surge en los movimientos sociales de la década de 1960 y se desarrolla en la de 1970, proceso que posibilita la liberación de las ataduras físicas, éticas y morales del cuerpo y, en consecuencia, de sus atuendos y vestiduras para desnudarlo y exhibirlo con menos pudor que las generaciones pasadas. Al respecto, véase el texto de Jean-Marc Lachaud y Oliver Neveux, *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura* (2007).

de su espectador. La toma las expone para ser consumidas visualmente, admiradas y deseadas, no para ser interpretadas, están ahí para apelar a la memoria sensitiva del varón, no para ser entendidas en su condición de mujer. En este proceso se hace evidente la puesta en escena del acto carnal sugerido, no explícito; de la cosificación del acto corporal: de lo sexual inferido, aderezado de lo verbal metafórico, de lo motriz provocativo y de lo visual codificado. Un montaje y su composición en el cuadro, en donde la belleza femenina aparece ostentosa, excéntrica y provocadora en exceso, pues el corte corporal de los personajes es exuberante, en caderas, piernas y muslos; cuerpo y segmentos expuestos permanentemente, semidesnudos o desnudos, con prendas ajustadas o transparentes. Formas de lo corporal que se hacen acompañar de las miradas de los personajes masculinos del filme, a fin de acentuar la exposición corporal en el cuadro y la mirada de los espectadores que participan en la película.

103

La narrativa cinematográfica y el deseo como avance de acción

En esta narrativa, el discurso está configurado para la construcción del placer, del deleite y la voluptuosidad de hombres y mujeres, ingredientes imprescindibles del deseo de posesión de esos cuerpos-espectáculo. El discurso está hecho para activar el instinto y la marcha voraz de lo masculino, como componente sustancial de lo mexicano y su cultura. Es el deseo de ver y de poseer el que se convierte en motor en el filme, en avance de acción, en narrativa y en la estructura dramática y argumentativa del filme. Pues el deseo aparece al mostrar lo femenino y en el acto de ver de lo masculino. Un proceso que articula un fundamento sexual profundo de lo mexicano, siempre bajo las estrategias de la seducción y el erotismo de la mujer en pantalla. Una narrativa y puesta en escena que sintetiza el acto de imaginar, de escudriñar en la memoria sensitiva e histórica del varón, así como en su mirada que, finalmente, es la que da significado al cuerpo expuesto de la mujer. Es en este sentido que se analizará la segunda parte del proceso de representación de la fichera: la activación de la mirada del hombre.

*La mirada del varón como condensación y objetivación de lo femenino*¹³

En el cine de ficheras, la mirada del hombre juega un papel preponderante, pues es en el modo de ver del varón sobre el que se construye y objetiviza la masculinidad histórica del y de lo mexicano. En el acto de posar y proyectar la mirada del director y el espectador sobre esos cuerpos, es que la mujer se convierte en espectáculo. La mirada se despliega como el lugar que produce, recrea, configura y objetiviza a la mujer.¹⁴ Aquí, la representación es un proceso constituido por dos caras: uno, el esquema corporal femenino semidesnudo y desnudo como el lugar y el objeto del placer, y dos, por la mirada del espectador, que revela su paisaje interior y exterior, es decir, su ideología, cultura e historia. Sobre estos aspectos de la mirada masculina en el cine, Laura Mulvey escribe:

104

En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino, la determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada como corresponde a aquella. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son

¹³ Como observamos, en la representación femenina la mirada masculina también sugiere una actividad de construcción y la mujer procede como la que es vista pasivamente, se presenta y aparece como un cuerpo sexuado, como carne de mujer, en donde la mirada de quien la ve y la construye encuentra placer: ver lo que es prohibido en relación al cuerpo de la mujer, ahí está el lugar del deseo. El cuerpo femenino que aparece bajo la mirada del hombre y su placer se aparta del estereotipo de maternidad y madre hogareña, de la mujer como objeto de veneración. La mirada masculina tiene que ver más con la mujer vista como terrorífica y devoradora, objeto de deseo: arquetipos creados del discurso falocéntrico, en donde quedan reflejados los temores y deseos del hombre (Bourdieu, 1996, p. 20).

¹⁴ Laura Mulvey analizó los procesos de la mirada masculina en el cine erótico y explica: “El cine ofrece un número de placeres posibles. Uno es la Escapofilia (el placer de ver). Hay circunstancias en las que verse a sí mismo es una fuente de placer, del mismo modo que, a la inversa, hay placer en lo visto”. Freud aisló la Escapofilia como uno de los instintos componentes de la sexualidad independientes de las zonas erógenas. En este punto asoció la Escapofilia con tomar a los demás como objetos, sujetándolos a una mirada controladora y curiosa. Sus ejemplos particulares se centraron en las actividades voyeristas de los niños, su deseo de ver y asegurarse de lo privado y lo prohibido (curiosidad acerca de las funciones genitales y corporales de los demás. acerca de la presencia o ausencia del pene y, retrospectivamente, acerca de la escena primordial) (Mulvey, 2007, p. 86).

simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada, para un impacto fuertemente visual y erótico, de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leit motif* del espectáculo erótico: de las *pinups*, al *striptease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley. La mujer retiene la mirada e interpreta y da sentido al deseo masculino (2007, pp. 86-89).

En este sentido, la mirada del varón¹⁵ no emerge sencillamente como la aprehensión subjetiva de la forma corporal de la mujer en la toma y en el cuadro, tampoco surge por la mera vía de reconocimiento cognitivo y sensitivo del hombre hacia la mujer, sino que todos estos elementos pasan necesariamente por el ojo rector de la cámara y su espectador. Esto es, por la mirada del director hombre, que filtra su cultura pasada y presente a través de la cámara. Al respecto Walter Benjamín explica que: “La relación entre subjetividad y técnica constituyen la vía por la cual la mirada y el trabajo estético se insertan en el campo de lo político y revelan su fuerza de creación y de iluminación del sentido de lo histórico” (Mier, 2007, pág. 52). Al igual que en un sentido freudiano y voyerista, los placeres de la mirada hacia un objeto de placer y la técnica, y en particular la cámara y el director, no son ajenos al psicoanálisis para el análisis del cine. Pues son aspectos que revisten la forma plástica, la puesta en escena y la narrativa de los filmes, entre otros aspectos que revisamos. Aunado a estos elementos, también destacan los albures como parte sustancial de las películas, de la narrativa y de la representación de la imagen femenina en el cine de ficheras.

105

De albures, resistencias e idealizaciones en el cine de ficheras

El cine de ficheras está replegado en la astucia de la metáfora, ya sea corporal a través de la exhibición del ademán y la señal o en lo visual

¹⁵ Al respecto de la mirada masculina en el cine, Mulvey subraya que las estructuras de poder y la ideología dominante, así como las estructuras culturales del individuo, son las que estructuran la forma de ver de una época determinada. La mirada construye esas estructuras profundas y ve en el objeto de placer la objetivación de esa carga histórica, cultural y social. La mirada objetiviza el control, el poder, el placer, y torna a la mujer en la concreción de las estructuras culturales e históricas (Mulvey, 2007, p. 89).

a través de la mirada y su expresión, y por supuesto, en el lenguaje, entiéndase en principio, la figura retórica y lingüística del albur,¹⁶ con toda la creatividad y habilidad de sus hablantes. En el cine de ficheras, el albur aparece como un tipo de jerga popular que emerge como sustrato de expresión y contenido del deseo sexual históricamente reprimido en el mexicano. Constituye y configura de manera lingüística, los deseos masculinos que surgen como comprimidos de imágenes sexuales, tanto de lo femenino como de lo masculino.

106

En este sentido, el albur se despliega en la pantalla, y en sus personajes masculinos, como una realidad de clase, que emerge de la vida cotidiana del mexicano y de su condición social: es expresión de clase, y por ende, resistencia de clase, presencia y síntesis histórica de una cultura que al fin tiene acceso y presencia a los espacios públicos como el cine. Una expresión de lo popular que exhibe sin el menor pudor o temor la picardía y el relajo como creatividad y cualidad, característica y consistencia de lo mexicano popular y urbano. Es la abstracción del deseo y su rapidez creativa, la *cachondería* y sus metáforas imaginarias, la sexualidad y su imaginación hecha expansión y extensión de lo corporal y lenguaje; es la voluptuosidad hecha palabra, el concepto convertido en imagen, y el doble o triple sentido como instrumento de venganza histórica, llámese, represión o antídoto contra la censura, el falso pudor y su doble moral histórica.

Como resistencia y como cultura, el albur en el cine de ficheras, configura sus propias imágenes de sexualidad en lo individual y en lo colectivo, dando respuestas astutas a los propios temores, represiones y ausencias pasadas y presentes del mexicano. En este sentido, el albur abandona la

¹⁶El albur, según Helena Beristaín, “es un juego de palabras de doble sentido, acostumbrado en México y en Puerto Rico. Por lo común, lo que se expresa está velando otro significado –grosero, zafio, impertinente– que forma parte de una jerga o dialecto social que no todos comprenden, cuya especificidad radica en que generalmente se refiere a aspectos y zonas del cuerpo humano o a cuestiones sexuales. Con mayor frecuencia se utiliza como un arma en una contienda dialogada donde triunfan el ingenio y la rapidez de respuesta [...] Asimismo se utiliza como sustrato de la parodia política de teatro de revista” (1997, p. 23).

idealización del amor caballeresco y el cortejo como preámbulos de lo amoroso y el romance, para dar paso a la inmediatez del deseo carnal a través de una sexualidad hecha palabra, oculta e inferida, recurrente y metafórica como sustrato del deseo sexual y del yo profundo de los sujetos sociales que lo practican.

Con ello el albur, el chiste sexual, la señal sexual o el ademán sexual, son creaciones metafóricas del inconsciente individual y colectivo que el cine de ficheras sintetiza en narrativa y esqueches filmados. Representa las astucias de la hipérbole y metáfora, pero también es creación y comprimido cultural e histórico. Se inserta en el cine de ficheras para generar imágenes entre oponentes masculinos, demostrarse poder y virilidad, pero también para crear paralelismos coloridos y habilidades respecto a los atributos y exuberancias de las protagonistas. En este cine, el de ficheras, la función del albur es fundamentalmente expresar y dar respuesta, dar forma inmediata a todo tipo de situaciones y sensaciones de orden sexual, sea esta mimética, imaginaria o explícita y, en consecuencia, evadir de forma directa, los temas moralistas y tabús de la cultura mexicana, generando con ello un modo de respuesta a las concepciones históricas de la sexualidad mexicana, sean estas respuestas, juego de palabras, burla a las clases sociales poderosas, censura moralista, proyección psicológica o mera evasión, diversión o ritmos fonéticos aderezados con el gesto corporal del alburero.

Estos despliegues lingüísticos del albur en pantalla, son los que, en opinión de algunos cinéfilos, elevan al cine de ficheras a nivel de producción cinematográfica nacional lépera, grosera o de palabrotas, pues su metonimia y sintaxis, sus imágenes y recubrimiento de lo sexual, se convierten en certidumbre de un modo de masculinidad, de una clase social golpeada históricamente y de una forma de expansión y resistencia a través del lenguaje, así como premisa e hipótesis de un machismo y una homosexualidad encubierta. En última instancia, en el cine de ficheras, los albures son vocablo y realidad, lenguaje e imagen que pugnan por su derecho a ser y a existir, frente a una doble moral social, producto de un catolicismo poderoso, pudoroso y represivo, así como de una sociedad

represora y reprimida que superficialmente crítica, califica y descalifica el albur como baja cultura. Una doble moral recubierta de aparente civilidad, que lejos de explicar, denigra, que antes de examinar, sobaja lo que no entiende o carece de articulación académica; una moralina que antes de probar, no analiza esa extensión y herramienta del lenguaje y del imaginario colectivo hecho albur.

Una metafísica del cine de ficheras

108

El cine de ficheras es y constituye un abierto desafío a la simulación, a la doble moral y a la cursilería heredada del viejo mundo, pues en los subtextos de las películas, se despliega una herencia histórica diluida en el tiempo. Un pasado prehispánico y colonial que interactúa con una doctrina cristiana que impuso su moral y formas de vivirla, y que hoy sigue conviviendo entre nosotros como soporte espiritual y social de nuestras vigilias. Por ello, el cine de ficheras siempre muestra una sexualidad velada y encubierta, y en términos políticos, muestra una realidad caótica y corrupta que de igual forma aparecen disfrazadas e inferidas. Una realidad que no se despliega como expresión o proyecto político, sino que se expresa en escenas como en el cabaret o el teatro de revista, en los números de cabaret y en las ocurrencias, burlas o venganzas del albur, propias del mexicano. Una realidad plástica y simbólica que a la vez que nos retrata y dice de nosotros, también nos divierte y nos hace sentir y desear, amar y odiar, repudiar y reír, e incluso olvidar cómo revela el momento histórico que propició en los consumidores: un olvido efímero de los regímenes políticos corruptos y las crisis económicas que éstos provocaron.

Es por ello, que las películas nos permiten ver mucho de lo que articula lo mexicano, pues las ficheras con su cinismo y erotismo, con su despilfarro, su desnudez y sus cuerpos, expanden y sintetizan las identidades de clase y la posibilidad de interacción entre las épocas y los procesos sociales en México. En este sentido, la sexicomedia es multiculturalismo y articulación de ideologías e idiosincrasias. Es convergencia de moralidades y de conquistas, lo mismo que de conquistadores e influencias.

Una coincidencia que se expresa a través de la pantalla y que le abre paso y forma a un inconsciente colectivo, con sus propias necesidades de expresión, de ser y de existir para formar y reafirmarse como lo mexicano. Es la obscenidad, el relajó, lo grotesco, el albur, el desnudo frontal sin la menor justificación, lo que conforma el rostro velado de un erotismo mexicano recubierto de doble moral y un modo de vivir y existir en la sexualidad y en la simulación, aunque se les quiera ver o calificar de bajas e inmorales. Es el llorar, el sentir, el desear, el reír, el modo de ver de una época y una sociedad, expresado en la fugacidad nocturna del cabaret, de la metáfora verbal y del *striptease*. Una manifestación simbólica que va más allá de un realismo simplón, para devenir en hiperrealismo e identidad de un nacionalismo contemporáneo, y aquí tradúzcase, nacionalismo en picardía a la mexicana, corrupción y neomachismo.

109

Un hiperrealismo que aparece como regresión de un modo de cosmovisión prehispánica, pues las nuevas deidades de las décadas de 1970, 1980 y 1990, ya no son Dios o el Diablo, sino la corrupción, el caos, la bebida, el desnudo, el poder o el dinero. Es decir, un orden simbólico diluido en un mundo nocturno que deja ver nuevas deidades e identidades de lo popular mexicano a través del cabaret y la fichera. Pues aquí los desnudos, sólo revelan un modo de idealización de la felicidad inmediata y de un futuro tan fugaz como cercano, a través de las promesas de placer que revelan esos cuerpos femeninos; aunque esas promesas aparezcan únicamente como intuiciones metafísicas, tan irreales como efímeras, tan bellas como verdaderas. El cine de ficheras es la declaración abierta y sin moralinas del deseo, un cortejo con el presente a través del cuerpo de la mujer y el albur. Un modo de exhibir y existir al insertar la intimidad en lo público y en la inmediatez sin conciencia como identidad y compromiso.

Es un cine que abre las puertas de nuestra historia a un realismo social y político, pues constituye un hiperrealismo cinematográfico compuesto de la verdad social de los bajos mundos nocturnos y los lugares de divertimento en la Ciudad de México. Es una forma plástica y una narrativa, en donde la sexualidad, el alcohol, la prostitución, la pobreza y

sus antecedentes en la desintegración familiar y la falta de oportunidades, son el soporte expresivo de la imagen cinematográfica. Pues no podemos olvidar que el cine de ficheras, emerge como consecuencia de las crisis económicas, culturales y políticas, del nepotismo y de la corrupción del sistema, de la fragmentación social y de las represiones coaguladas en exposiciones corporales crudas y cínicas. Es por ello que el cine de ficheras, alude de manera velada desde la pantalla, a ese espejo de nuestra historia, en donde no podemos vernos de frente, sino solo de reojo, es decir, de forma velada e inferida, tal y como lo representa el deseo y la sexualidad en el cine de ficheras. Sin embargo, aunque pretendamos desviar la mirada de ese espejo de nuestra historia y de nuestra realidad aún cercana, ahí estamos de manera total o parcial, en ese cine que llamamos despectivamente de “ficheras”, “sexicomedia” o “de bajo presupuesto”, o lo peor, “la caída del cine nacional” o “cine de palabrotas” entre otras acepciones que este cine produce.

En conclusión, podemos confirmar que el cine de ficheras, es un grito de liberación sexual y comercial, sin rumbo y sin proyecto político, una expresión simbólica que evidencia, que exhibe, no que denuncia, que expone sexualidades y realidades encubiertas a través de albuces y cuerpos en movimiento bailado. Un cine que no interpreta mujeres, y que no cuestiona instituciones ni periodos históricos. Es un cine en rebeldía y en desacato moral, diluido en el ensueño del deseo carnal, en el albur, en la mirada del varón y en la cámara de sus directores siempre al amparo de la noche. En su forma plástica, es una utopía histórica encarnada en la imagen de la mujer, en su piel y en su cuerpo, mediante metáforas de seducción y de posesión, en donde la noche aparece desafiante y el cuerpo femenino es declaración pública. Un cine descriptivo en la inmediatez del cabaret, pero ligero en la búsqueda creativa y en el cuestionamiento social o político. Es la idealización de una época, motivada por la construcción del placer y su ruptura moralista como añoranza y promesa de libertad, pero de libertades consumistas exclusivas de un modelo capitalista que genera sus propias inercias y rupturas en un modo de ser de lo mexicano.

CONCLUSIÓN

En el género de películas del cine mexicano que caracterizamos como cine de ficheras aparece como caja de resonancia de múltiples convergencias, mutaciones históricas y culturales en la sociedad mexicana del siglo xx. En la representación, los personajes femeninos se entrecruzan con procesos políticos, culturales e históricos de las épocas, para construir un tipo de mujer idealizada, con las peculiaridades propias de los momentos históricos de la sociedad mexicana. Una imagen que alude a los mitos históricos que conforma la cultura entorno a la mujer y sus vínculos con la doctrina católica que prevalece en el soporte espiritual del mexicano. Una representación del cuerpo e imagen que se despliega como producto de una energía lúdica elaborada de historia, sociedad e imaginación ciudadana. En donde el mundo masculino pone en imágenes su historia, época y fantasías, como la representación de la mujer, del deseo y de la voluptuosidad, sustentadas en la negación erótica, en el control, aniquilamiento y en la muerte simbólica de la mujer seductora y sexual. Desafíos e historia, representación y mujer, forma plástica y mirada, susceptibles de interpretación y estudio en cada filme y en el conjunto de las películas que componen el género cinematográfico de las ficheras del cine mexicano.

III

BIBLIOGRAFÍA

- Algarabía*. (2012). “Los orígenes del cine de ficheras”. *Algarabía*, 6 de diciembre, recuperado de [<http://bit.ly/15GD5J4>], fecha de consulta: julio de 2013.
- Beristáin, Helena. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Beuchot, Mauricio. Pereda, Carlos. Mier, Raymondo. Coordinador, Arias, Diego. *Semántica de las imágenes, figuración, fantasía e iconicidad*. Editorial, Siglo XXI. México, 2007.
- Bourdieu, Pierre. (1996). “La dominación masculina”. *La Ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, México, julio de 1996.

- Cabañas Osorio, Jesús Alberto. (2008). *Representación y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano en el periodo 1931-1954*. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Riera, Emilio. (1997). *Historia documental del cine mexicano*. 18 tomos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura de Jalisco.
- González, Juan Pablo. (2008, 17 de mayo). "Ficheras: ¿heroínas o villanas del cine mexicano?" [entrada en el blog TVA]. Recuperado de [<http://bit.ly/15GEIfI>], fecha de consulta: 15 de agosto de 2013.
- 112 Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). (s/f). *Mecánica nacional (1971)*. En *Más de cien años de cine mexicano*. México: ITESM. Recuperado de [<http://bit.ly/14MJgze>], fecha de consulta: 18 de agosto de 2013
- Jiménez, Armando. (1991). *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*. México: Plaza y Valdés.
- Krauze, Enrique. (1997). *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. México: Tusquets.
- Lachaud, Jean-Marc y Neveux, Oliver. (2007). *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Claves.
- Manrique, Jorge Alberto. (1999). "Nacionalismo, cultura y modernismo. El proceso de las artes 1910-1970". Vol. II. En Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*. México: El Colegio de México.
- Monsiváis, Carlos. (s/f). *La capital. Dos murales libidinosos del siglo XX*. Ciudad de México: Instituto de Cultura. Recuperado de [<http://bit.ly/YSrkBI>], fecha de consulta: mayo de 2004.
- Mulvey, Laura. (2007). "El placer visual y el cine narrativo". En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 81-94). México: Universidad Iberoamericana.
- Oroz, Silvia. (1995). *Melodrama. El cine de lágrima en América Latina*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rosas, Alejandro y Villalpando, José Manuel. (2000). *Los presidentes de México. Historia de los gobernadores de México*. México: Planeta.

- S/A. (2009, 12 de mayo). Cine de ficheras [entrada de blog Fulano juego]. Recuperado de [<http://bit.ly/16QAvC9>], fecha de consulta: 25 de junio de 2013.
- Vázquez, Pablo. (2010, 19 de mayo). Entre ficheras anda el juego: la sexycomedia mexicana [entrada de Blog welovecinema.com]. Recuperado de [<http://bit.ly/15ruQHA>], fecha de consulta: junio de 2013.
- Yavuz, Öze. (2011). *La sexualidad y el humorismo en las películas Picardía mexicana III y Kayıkcının*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.



México inminente: imaginarios de la insurgencia en el cine contemporáneo

Mara Fortes
Antonio Ziri6n

PREÁMBULO

115

Por invitaci6n del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, los autores de este texto realizamos la curaduría de un ciclo de cine mexicano contemporáneo integrado por doce películas, que se proyectaron en el Auditorio del Edificio Sabatini del Museo, del 17 de julio al 30 de agosto del 2013.

De acuerdo con Chema González, Jefe de Actividades Culturales del Museo, la invitaci6n respondi6 al gran interés que siempre ha habido pero que se ha incrementado en los últimos años, no sólo en España sino en varios países europeos, por conocer más a profundidad el cine mexicano. Así, el Museo se convirti6 durante los meses de verano en una ventana abierta para mirar hacia la filmografía reciente mexicana, para ver las películas que han ganado premios en festivales internacionales, responsables de la buena fama de nuestro cine, pero también documentales relevantes difíciles de ver o un cine más experimental y autoral, dirigido más bien a festivales y con escasa circulaci6n. Esta curiosidad y avidez por el cine mexicano pudo confirmarse con el éxito del ciclo en términos de la nutrida asistencia que se registr6 en la mayoría de las funciones. Cabe mencionar que a principios de 2014, este ciclo se replic6 en la Ciudad de México, en el Centro de Cultura Digital, en colaboraci6n con la Gira de Documentales Ambulante.

Intentamos vincular las cuestiones formales y estéticas de las películas con una reflexión sobre la realidad y las problemáticas actuales del país. A la vez buscamos que la selección tuviera coherencia y respondiera a una línea temática, que ofreciera una “radiografía curada” del nuevo cine mexicano. Tomando esto en cuenta, presentamos el siguiente texto curatorial que reúne el conjunto de reseñas críticas de cada película, articuladas en un ensayo libre y reflexivo en torno a las nociones de tiempo, inminencia, convulsión e insurgencia, como claves para entender las películas. Este escrito no pretende ser un artículo formal de investigación; busca más bien sugerir y compartir algunas intuiciones sobre el panorama del cine mexicano contemporáneo, no sólo para los especialistas en el tema sino para el público en general.

...esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Jorge Luis Borges

I.

En México, el 2012 fue un año sobrecargado de símbolos y significados, de una complejidad fascinante en el imaginario colectivo. Por múltiples factores —las elecciones presidenciales, el supuesto fin del mundo según el calendario maya, el riesgo permanente de terremotos o desastres ambientales, la constante crisis económica y sobre todo la violencia generada por la guerra del gobierno contra el narcotráfico y el crimen organizado— en los últimos años ha persistido un clima generalizado de zozobra y expectativa. La idea de inminencia es quizá la mejor manera de aludir al estado de espera, al tiempo suspendido, al momento transitorio por el que atraviesa México. Vivir en estado de inminencia representa una transformación significativa en la noción del tiempo. Estos tiempos trastocados o contratiempos están marcados por la aceleración, la inmediatez y un sentido de urgencia. No obstante, esta sensación de inestabilidad e incertidumbre, signo inconfundible de nuestra época, ha generado

una gran riqueza y diversidad de estéticas y narrativas particularmente patentes en el cine mexicano contemporáneo.

Este ensayo emprende una revisión del cine hecho en México en un periodo enmarcado por la redramatización del origen de la patria en el ostentoso festejo del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución, en 2010, y la de su fin inevitable en la proyección del apocalipsis maya a finales del 2012. El conjunto de películas que analizamos reflejan cómo una generación de cineastas jóvenes –y no tan jóvenes– lidia con su presente provisional, ante la cercanía de un viraje profundo, y revela cómo se imagina un futuro incierto e inmediato ante la dificultad de soñar a largo plazo. Algunas películas que proyectan visiones pesimistas y casi apocalípticas sobre la realidad, pero también otras más esperanzadoras y constructivas. Seleccionamos doce filmes que realizan un comentario crítico sobre el momento histórico del país, pero a la vez exploran la diversidad de temas, formas y estilos que han proyectado el cine mexicano de los últimos años a nivel internacional. Abordamos películas que se ubican en todo el rango de modalidades fílmicas, desde las estrategias puramente documentales, los recursos de la ficción, o el espíritu irreverente del cine experimental; pero sobre todo queda clara la disolución de las fronteras obsoletas y la hibridación de los géneros. Se trata primordialmente de trabajos independientes, con voz propia y mirada de autor, representantes de un cine de vanguardia que difícilmente encuentra una exhibición y una distribución adecuada, no sólo en países europeos sino incluso en México, lo cual resulta todavía más preocupante.

Sin caer en el sentimentalismo ni la falsa catarsis de los códigos fílmicos clásicos, este nuevo cine dispone de la inteligencia de distintos géneros (la *road-movie*, la comedia, el horror, el *thriller* psicológico) para rehabilitar un realismo que describe el panorama afectivo y social del México contemporáneo. Destacan las narrativas palimpsésticas, surreales y minimalistas, y los paisajes caóticos y desolados que registran la violencia tácita que permea lo cotidiano. Ante la incertidumbre con respecto al futuro, varios cineastas se vuelcan hacia las vidas interiores,

vivencias subjetivas y dinámicas familiares. Su trabajo invita a emprender viajes a través de territorios fragmentados, a convivir con familias aparentemente disfuncionales, a habitar mundos paralelos que evidencian la extraña geografía trazada por la informalidad, el crimen organizado y los circuitos de migración, a seguir a personajes ensimismados que absorben el presente incierto y la resaca del futuro. El desapego de un cine contemplativo evoca el estado de alienación de un país donde se ha normalizado la alerta perpetua; la visceralidad de un cine de suspenso registra los cuerpos que dramatizan el deterioro social, y la comedia del absurdo nos recuerda que el fin del mundo responde a distintas lógicas: puede ser dramático, puede ser un lento fundido a negro, o puede ser el indicio de un optimismo liberador que devuelve la fe. En suma, la variedad de puntos de vista contemplada en este ensayo ofrece al espectador distintas alternativas cinematográficas para apreciar la realidad mexicana en toda su complejidad.

II.

Recientemente, al cine de arte mexicano se le identifica con el llamado *slow cinema*: un cine contemplativo que favorece la creación de atmósferas sobre la narrativa ortodoxa, que responde tanto a tendencias del cine de vanguardia internacional como al propio presente atrofiado por “los tiempos de crisis”. Sin embargo, esta denominación resulta engañosa, pues considerado desde otro punto de vista, el cine mexicano actual es más bien un cine en suspenso, que se pregunta cómo existir en este no-tiempo, cómo anticipar la ausencia de un futuro, cómo generar formas rudimentarias de esperanza en un presente eterno. Ante la incertidumbre o la sensación de amenaza, una de las respuestas que ha registrado el cine es el recogimiento de la gente en sus espacios de seguridad o zonas de confort, el ensimismamiento y la soledad de los sujetos, sus historias íntimas, la relación con su cuerpo, o casos relacionados con la enfermedad, la vejez y la muerte.

En sus respectivas películas, Michel Lipkes, Eduardo Villanueva y Roberto Fiesco abordan la presencia íntima de la muerte, siguiendo personajes en sus últimos años de vida, y revelando la textura del entorno cotidiano que cobra una calidad de extrañeza cuando se despega del horizonte temporal que le otorgaba coherencia. Lipkes prefiere un estilo minimalista, tomas largas que atestiguan respetuosamente el paisaje urbano del centro de la Ciudad de México, que captan la ralentización de los gestos vitales del protagonista, un anciano en el último día de su vida, y sus impulsos espasmódicos por permanecer perversamente afianzado al mundo que lo desecha, y al mismo tiempo afirmar las necesidades que lo anclan a la humanidad (comer tacos, asistir a un cine porno cutre). Y es el escenario que Lipkes utiliza para redimir aquellas imágenes indignas de la pantalla, los tabúes del cine comercial que se nutre de juventud y preciosismo: un día banal, un lugar decrepito y un viejo decaído. *Malaventura* (2012) muestra en riguroso detalle una vida poco excepcional, y sin embargo, singular.

119

Acercándonos, esta vez desde el documental, a la experiencia de un viejo cazador en el campo mexicano durante sus últimos años de vida, Eduardo Villanueva también se agencia de la opacidad para revelar un realismo crudo. Filmado justo en los primeros rayos de sol de la mañana o los últimos de la tarde, *Penumbra* (2013) es una pintura de la cotidianidad y pobreza en una zona rural de México, con su característico ritmo de vida lento, con muy pocos diálogos. La vida del personaje permite leer entre líneas la violencia que satura la vida en las zonas rurales del país: uno de sus hijos falleció al intentar cruzar la frontera hacia EEUU. En uno de los momentos más memorables, mientras la cámara observa el dormitorio donde duermen los protagonistas, comienza a temblar, la tierra se sacude ante la cámara, los personajes se despiertan, se dan cuenta de que es tan solo un temblor más, y se vuelven a dormir.

En *Quebranto* (2012), Roberto Fiesco rescata por medio de una puesta en escena casi teatralizada, la memoria, la fuerza y la vitalidad de dos mujeres que han enfrentado una sucesión de pérdidas. Habitantes en un mundo de recuerdos, Coral Bonelli, hoy actriz y bailarina trans-

género, junto con su madre, la también actriz secundaria Lilia Ortega, ambas personajes entrañables, comparten entre ellas y con el espectador testimonios tragicómicos. Coral padece una enfermedad que tarde o temprano acabará con su vida, y esta conciencia de la muerte la lleva a recapitular para la cámara, en complicidad con Fiesco, el rumbo de su carrera profesional y su vida personal, así como la estrecha relación que mantiene con su madre. El público es testigo de sus éxitos y fracasos en una carrera ingrata que va de la pobreza al estrellato y de vuelta a lo más bajo, hasta caer en la prostitución; presencia la lucha de estas mujeres apasionadas por vencer los prejuicios y ambigüedades de una sociedad hostil e incomprensiva.

120

III.

Otro elemento que aparece de forma transversal en casi todas las películas que analizamos es una reformulada concepción de insurgencia, entendida en sentido amplio como cualquier forma de levantamiento, revuelta, subversión o insurrección, contra algún tipo de autoridad que ostente y ejerza poder. Pero la insurgencia también traza formas laterales, asíntotas, marca espacios de pausa, de reflexión, de cuestionamiento y desafío sin confrontación. Este ensayo entiende la visibilización de las fracturas en el sistema que permite el cine como formas de insurgencia, al igual que las pequeñas luchas cotidianas de resistencia de la gente común. Estas acciones insurgentes, individuales o colectivas, no siempre logran ni pretenden generar una revolución.

Si bien la Independencia y la Revolución han sido las principales guerras que forjaron la patria, de hecho ambas permanecen inacabadas. A éstas han seguido innumerables luchas en las que diferentes ejércitos insurgentes han jugado un papel especial, ya sea irrumpiendo dramáticamente en el orden político, o generando pequeños tumultos en la fibra social: guerrillas rurales, urbanas, movimientos obreros, revueltas estudiantiles, levantamientos indígenas, etc. De esta manera, históricamente

la idea de insurgencia siempre ha estado muy presente en el imaginario colectivo de los mexicanos.

Cierto cine contemporáneo retoma decididamente algunas de estas viejas y nuevas formas de subversión; un cine de ideas radicales, comprometido con las insurgencias y anarquías del siglo XXI. La expresión más clara es *El lenguaje de los machetes* (2011) de Kyzza Terrazas. Una película muy visceral, desenfrenada, que se vale de la estética punk, anárquica, rabiosa y se centra en el romance explosivo de los protagonistas, inevitablemente ligado a la convicción de cometer un acto para desconfigurar el orden social. Terrazas se inspira en dos eventos que trastornaron el panorama de México y el mundo: los ataques del 11 de septiembre de 2001 (y la aprehensión generalizada que incitó) y la represión en San Salvador Atenco, en el Estado de México, que llevó a un grupo de campesinos a reivindicar el machete como símbolo de la lucha contra los intentos del gobierno por expropiar sus tierras para construir un aeropuerto. La turbulenta relación de Ray y Ramona (impecables actuaciones a cargo de Andrés Almeida y Jessy Bulbo) sirve para exponer las contradicciones de clase y sacudir los pilares postizos de unidad nacional, tendiendo una línea dramática que oscila entre el autosabotaje y el idealismo extremo, y que se cristaliza en el impulso iconoclasta de la pareja por pulverizar la Basílica de Guadalupe con la intención de crear “un mundo mejor”.

En la misma línea, siguiendo con las reacciones violentas ante un panorama catastrófico, se encuentra *El alcalde* (2012), que refleja un aspecto profundamente inquietante del país. Este documental es un retrato de Mauricio Fernández Garza, el controvertido alcalde de San Pedro Garza García, en Monterrey, Nuevo León, que es el municipio más rico y seguro de América Latina. Personaje radical e impredecible, sus ideas y estrategias para conservar el orden han desatado fuertes polémicas a nivel nacional. ¿Cuáles han sido los costos y las consecuencias de constituir una burbuja social de esta índole? ¿Es una solución válida combatir el crimen desde fuera de la ley, haciendo justicia por propia mano? Sin duda, *El alcalde* nos coloca en estas ambigüedades y plantea una serie de preguntas imprescindibles para el futuro de México.

IV.

122

En los últimos años, el territorio mexicano se ha convertido en una enorme frontera difusa, una tierra de nadie, un archipiélago de topografías tan inhabitables como inevitables. Algunas películas se enfocan en los procesos de adaptación a lugares inhóspitos o a condiciones extremas, en el fenómeno de desterritorialización, de desplazamiento forzado ante un entorno amenazante y en las correspondientes estrategias de supervivencia. Queda claro que estas regiones olvidadas resultan ser eventualmente un terreno productivo para desarrollar el arte de la resistencia, para impulsar y encauzar procesos de transformación. En esas latitudes se desarrollan las historias de documentales como *Cuates de Australia* de Everardo González y *Los que se quedan* de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman; pero el ejemplo más lúcido de la hostilidad del espacio es aquel desierto en el que se extravían los tres revolucionarios en *Matar extraños* de Nicolás Pereda.

Matar extraños (2013), una colaboración entre Nicolás Pereda y Jacob Secher Schulsinger, deconstruye el mito colectivo de la Revolución Mexicana. Por un lado, cuenta la travesía de tres hombres perdidos en el desierto buscando unirse a la lucha armada. En secuencias con un sofisticado tratamiento de la imagen, recrea los conflictos que surgen entre ellos por la falta de agua y las condiciones adversas del entorno. Por otro lado, muestra una serie de ensayos, castings, audiciones con diferentes actores que improvisan o repiten diálogos para una película sobre la Revolución Mexicana, conservando el registro ordinario e imperfecto de los preparativos detrás de cámaras. Esta yuxtaposición radical, la artificialidad del casting, donde se cuelan elementos aleatorios de la vida cotidiana y la cultura mexicana contemporánea, y el imponente paisaje abierto, desolado, hostil, que invade la conciencia de los hombres, establece la premisa de la cinta de Pereda. Quizá la película más analítica y reflexiva en la larga trayectoria del joven realizador, *Matar extraños* cuestiona la forma en la que integramos el pasado y la historia en el presente. El cine, como tecnología de la memoria y repositorio de la identidad mexicana,

en este caso se convierte en un instrumento que revela las incongruencias, que devuelve los intersticios, los tiempos muertos y las imágenes que no cupieron en el imaginario nacionalista.

Cuates de Australia (2011) de Everardo González acontece en un rancho perdido en la Sierra de Coahuila, en el noreste de México. Como sucede en muchas zonas rurales, los habitantes de este poblado se debaten entre permanecer en sus tierras o migrar en busca de mejores condiciones de vida. Pero sus razones no son solamente la pobreza y el abandono que han caracterizado a estas comunidades rurales, sino sobre todo la escasez de agua. Cada año son más difíciles de soportar las sequías, no llueve o llueve muy poco, se agotan las reservas y los animales mueren. La falta de agua amenaza seriamente la salud de los pobladores, los bebés nacen deshidratados. *Cuates de Australia* se adentra en la vida cotidiana de esta gente, observando cuidadosamente su relación con el entorno, trazando a su vez un retrato sobresaliente de la flora y la fauna de esta región desértica, de la tierra árida del norte de México. A pesar de que confabulan en su contra las fuerzas de la naturaleza y los problemas sociales endémicos del campo mexicano, la gente aún confía en que “Dios sabe lo que hace”. El documental registra el éxodo pero también la resistencia y las estrategias de supervivencia de la gente frente a las adversidades climáticas y las condiciones sociales que los aquejan; sugiere que hay esperanza, que después de todo en *Cuates de Australia* la vida continúa, casi como de milagro, pero el ciclo de la vida siempre vuelve a comenzar.

123

En *Los que se quedan* (2009), Rulfo y Hagerman dan un giro novedoso y necesario al ya trillado tema de la migración a los EEUU en el cine mexicano. Se centra en varios pueblos que se han quedado vacíos de hombres, que permanecen habitados exclusivamente por mujeres y niños. El documental aborda la transformación de las comunidades rurales en México desde la dimensión más humana del fenómeno, poniendo atención principalmente en el lado emotivo, en los sentimientos de abandono, de nostalgia, pero también de esperanza de los familiares de migrantes que se quedan a la espera de que vuelvan o les manden

dinero. En un rodaje que abarcó buena parte del territorio mexicano, desde los estados del norte hasta los del sureste, pasando por el centro del país, más de diez personajes narran sus historias con una gran confianza; de nuevo sobresale la fuerza con la que enfrentan la adversidad. *Los que se quedan* documenta las consecuencias íntimas de la migración, se enfoca en las historias personales de familias afectadas por la partida de sus miembros y registra sensiblemente cómo la migración transfigura la vida cotidiana, los proyectos y las aspiraciones de miles de personas en todos los rincones de la República Mexicana.

124

V.

André Breton alguna vez dijo que México era el país más surrealista del mundo. Y en efecto, el surrealismo se imprime y se palpa en la cotidianidad del país, y ha dejado una huella profunda en el cine (Buñuel, Ripstein, Jodorowsky). Ahora toma otra forma: ya no la ambición de resolver las condiciones divergentes del sueño y la realidad, sino de hacer inteligible una pesadillesca realidad que se despliega sin frenar. Aunque desde ángulos muy distintos, tanto Kenya Márquez como Carlos Reygadas aluden a la violencia latente que define la realidad del país, recuperando elementos surrealistas ya sea para neutralizarla o para acentuar su ominosa presencia. Advirtiendo desde su título, *Fecha de caducidad* (2011), que todo llega a un punto de deterioro, la ópera prima de Kenya Márquez sigue la historia de dos mujeres: una madre que busca a su hijo temiendo la posibilidad de que haya sucumbido a la ola de desaparecidos que se le atribuye al crimen organizado; y una mujer joven que huye de un pasado tormentoso, también marcado por la sangre. Entre la morgue y un edificio residencial, los pasos desesperados de estas dos mujeres nos implican y nos desvían en las entrañas de un México bizarro pero a la vez familiar. El guión presume de una intensidad *hitchockiana*, cada detalle se convierte en una clave, en un camino sin rumbo, y en una realidad donde los secuestros, las mutilaciones y los abusos se han vuelto lugar

común. Finalmente, una cabeza decapitada señala una posible respuesta. El humo negro y los momentos catárticos de comedia le permiten a Márquez ensayar otra manera de navegar las configuraciones sociales que generan el narco, el crimen organizado y los vestigios de un patriarcado caduco. Y por supuesto, reafirma la idiosincrática relación que tiene México con la muerte.

Carlos Reygadas opta por un discurso más hermético para destacar la violencia opresiva que se dispersa en el espectro social de México. Posiblemente la película más enigmática del *enfant terrible* del cine mexicano, que le valió el premio a mejor director en el Festival de Cannes de 2012, *Post Tenebras Lux* causó estruendo cuando se estrenó, polarizando al público y a la crítica. El cine de Reygadas destaca precisamente por su exigencia, por escarbar en realidades que pasan desapercibidas, por su estética contundente y composiciones visuales que captan imágenes de belleza sublime, y escenas repulsivas, atroces, que sacuden al espectador. Pero *Post Tenebras Lux* presenta una apuesta mucho más sensorial y personal. El prólogo de la cinta es una majestuosa escena de una niña corriendo en el campo en medio de vacas y perros, al tenor de una tormenta que se aproxima, que anuncia una caducidad difusa y amenazadora de la inocencia. Reygadas elige el formato 1:33 para encuadrar las imágenes, siguiendo un formalismo riguroso para imponer la precisión del punto focal en cada cuadro, y otorgar a la vez una calidad onírica. Así, nos lanza de inmediato en una densa cronología que capta el desmoronamiento de un hombre ante la inercia de su vida. Un aparente autoexilio en medio de la naturaleza junto con su familia no lo despoja de la carga oscura que lo acecha; ni el idilio del campo, ni el convivio con la gente del lugar apaciguan los arranques irracionales de furia y la soledad que lo invaden. La violencia latente empaña cada cuadro mientras se agudiza la fricción entre la clase alta y la “otra”. Finalmente, una auto decapitación; como en la cinta de Kenya Márquez, la decapitación es un guiño al espectador: esta película no (sólo) se piensa, se siente y se resiente.

En contraste con los itinerarios alucinantes de Márquez y Reygadas, dos de las películas más sobresalientes del año pasado se adentran en

la subjetividad femenina adolescente para discernir formas sigilosas de violencia y resistencia: *Un mundo secreto* (2012) de Gabriel Mariño y *Después de Lucía* (2012) de Michel Franco (estrenadas en el Festival de Berlín y el Festival de Cannes, respectivamente). En las lentes de Mariño y Franco, el cuerpo y la mirada de las jóvenes protagonistas se convierten en el registro de una realidad desarticulada por traumas, caos y parálisis. Los directores reparan en la turbulenta transición de la infancia al mundo adulto sin caer en los clichés de las narrativas del *coming-of-age*. Mariño aprovecha la arquitectura del *road movie* para captar el estado de vulnerabilidad e impenetrabilidad característico de la adolescencia. Siguiendo de cerca a una joven cuya convicción espontánea de abandonar el vacío de su hogar y de la vida escolar la lleva a cruzar los inseguros paisajes del norte de México, Mariño revela momentos improbables de ternura, solidaridad y soledad compartida. Michel Franco, por su parte, aborda el tema del *bullying*, enfocándose en una joven quien tras la pérdida de su madre (el personaje titular de la película) se muda con su padre a la capital. Pronto se convierte en el blanco de un vicioso ataque por parte de sus compañeros de escuela. Los desplantes extremos de violencia contrastan con el silencio y estoicismo de la chica, quien no osa alterar el precario estado mental de su padre, inmerso en un estupor depresivo, con sus propios problemas. La no resistencia de la chica y la parálisis del padre son el motor de este singular *thriller*, uno de los retratos más estremecedores de la crueldad del cine actual.

VI.

A fin de cuentas, mirando en retrospectiva la supuesta catástrofe, quizá situándonos en el inicio de una nueva etapa, parece que la convulsión no ha sido tanto un evento drástico y repentino, como un proceso dosificado y en cámara lenta, más un reacomodo del orden que el derrumbe dramático de las estructuras establecidas. Pero más allá de lo que pasó o no pasó en el 2012, esta convulsión imaginada ha definido un nuevo

cine en suspenso, que corresponde a las narrativas truncadas y a la parálisis del tiempo de crisis. La convulsión representa una reacción ante la imposibilidad de integrar el peso del mundo, una patada de ahogado que no obstante también genera ruptura y movimiento; se inaugura así una estética de contemplación inquieta y un sentido de urgencia distendido. El cine mexicano reciente habita el momento de calma antes de la tormenta, transita felizmente por el borde de la catástrofe y el colapso, y produce otros ritmos y destiempos para sobrellevar el mundo y asimilar su presunto final.

El sentimiento de inminencia devuelve, curiosamente, el sentido del tiempo, destila las temporalidades que normalmente se enmarcan en la rutina: el tiempo productivo del trabajo, el tiempo del cuerpo, el tiempo de la actividad humana, y las condensa en una nueva constelación que permite ver más allá del contorno del sujeto, incita a pensar más allá de las narrativas que nos anclan al tiempo histórico. En la sombra de la catástrofe existen vislumbres de creatividad, y el cine, en tanto intuición del tiempo, lo vuelve legible de otra manera: produce una imagen y una fenomenología del tiempo suspendido.

El sentido de lo inminente, hilo conductor de este ensayo, tiene también otro significado más allá de su fuerte carácter temporal. Néstor García Canclini esboza una teoría del arte basada en la idea de la inminencia. De acuerdo con su propuesta, el arte es aquello que “insinúa sin llegar a mostrar”[i], sugiere, evoca, provoca, pero en última instancia no se puede asir, no se muestra ni se entrega del todo; también puede entenderse como algo que siempre está a punto de suceder, pero nunca ocurre cabalmente. Estimula lo suficiente para despertar reflexiones profundas, emociones complejas y vivencias muy intensas, pero nunca nos ofrece una respuesta o una solución definitiva. Así entendida, la inminencia es un elemento constitutivo de toda experiencia estética, que tiene serias implicaciones epistemológicas. En este sentido, el conjunto de filmes aquí tratados proporciona vislumbres más que visiones exactas, devuelve refracciones distorsionadas más que reflejos fieles o imágenes especulares de la realidad; algunas películas intencionalmente proyectan

una mirada brumosa, fuera de foco o con una luz tenue, muestran sólo destellos, fragmentos, espejismos; develan aspectos del mundo a la vez que encubren otros, observan la realidad mexicana asumiendo su inevitable aura, ingrediente clave de una estética y un cine de la inminencia, que está dejando una huella considerable en la cultura audiovisual contemporánea.

[i] García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid, México: Editorial Katz, p. 59.

Los autores de este número

ANTONIO ZIRIÓN

129

Profesor de tiempo completo en el Departamento de Antropología de la UAM-I. Doctor en Ciencias Antropológicas por la UAM-I, Maestro en Antropología Visual por la Universidad de Manchester y Etnólogo por la ENAH. Sus principales líneas de investigación son la antropología visual y la antropología urbana. Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades 2010. Fotógrafo y documentalista independiente, sus fotos han sido publicadas en revistas como Cuartoscuro, La Tempestad y Tragaluz. Entre su producción documental destacan *Voces de la Guerrero* (2004), ganador del premio José Roviroso al mejor documental del año, otorgado por la UNAM, y *Fuera de foco* (2013), su más reciente producción. Ha sido jurado en festivales de cine y concursos de artes visuales en México y el extranjero. Fue coordinador general de las Jornadas de Antropología Visual, es curador de la muestra Cine entre Culturas dentro del Festival DocsDF y programador de la Gira de Documentales AMBULANTE.
zirion@gmail.com

CLAUDIA REGINA ADRIANZÉN

Estudiante de maestría del Programa de postgrado en comunicación social de la Universidade Federal de Minas Gerais e investigadora del Grupo de Investigación en Comunicación, Medios y Cultura.
claudiadrianzen@gmail.com

FERNANDO MORENO SUÁREZ

Tiene estudios de licenciatura y maestría en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Es académico de tiempo completo y coordinador del área de publicidad del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana. Es socio fundador de Productora Los Olvidados y colaborador habitual de Ibero 90.9 Radio donde dirige y conduce el programa “El Cine y...” desde hace más de 9 años. Ha escrito sobre cine en medios impresos como Esquire, Nexos, Fanzine, Revista Lee+ y Marvin, y en publicaciones electrónicas como correcamara.com y Welovecinema.es.

fernando.moreno@ibero.mx

130

JESÚS ALBERTO CABAÑAS

Doctor en historia del arte con especialidad en cine, maestro en historia del arte y licenciado en ciencias de la comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, es también licenciado en artes escénicas por el Centro Nacional de las Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha tomado cursos y diplomados en materia de arte, educación artística, comunicación y cultura. Es dictaminador de programas y planes de estudio de carreras artísticas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, asesor y maestro del Programa Nacional de Promotores Culturales de Conaculta. Ha ejercido la docencia en instituciones como la UNAM y escuelas del INBA, entre otras. Ha publicado ensayos y artículos sobre cine, performances y teoría del arte contemporáneo. Como conferencista, coreógrafo e intérprete ha realizado giras por Estados Unidos, Cuba, Sudamérica, Europa y Japón. Actualmente es académico de tiempo completo en el Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, donde imparte clase en los niveles licenciatura, maestría y doctorado.

jesus.cabanas@ibero.mx

LUIZA LUSVARGHI

Investigadora y reportera *free-lancer*. Licenciada en Letras y Periodismo, con maestría y doctorado en Comunicación. Es autora de los libros *De MTV a Emetevé* (2007), *Cinema Nacional e World Cinema* (2010) y coautora en *Fora do Eixo: Indústria da Música e Mercado Audiovisual no*

Nordeste (2010), y fue colaboradora en la antología *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário*, vol. 1, 2 e 3 (2011, 2012, 2013, respectivamente), editada por la *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (Socine) de Brasil. Actualmente, está desarrollando estudios sobre la ficción policiaca y de acción seriada para televisión en América Latina como post doctoranda en La Universidad de São Paulo (USP), en São Paulo, Brasil. Sus intereses incluyen la narrativa transmediática y la influencia del *noir* en la reciente producción audiovisual latino-americana, desde una perspectiva de estudio de los géneros audiovisuales como práctica social.
lumecom@uol.com.br

MARA FORTES

Realizó la licenciatura en Estudios Teóricos de Cine y Medios Audiovisuales en *Swarthmore College* en los Estados Unidos y el *Centre d'Études Critiques* en París, Francia. Actualmente realiza la tesis de doctorado en Estudios Teóricos de Cine y Medios Audiovisuales en la Universidad de Chicago. En el ámbito académico, ha escrito varios artículos sobre cine, entre los cuales destacan “Entre el burdel y el cine: La mujer del puerto, nacionalismo cosmopolita, y la chica moderna mexicana” que forma parte de la obra *México Imaginado*. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional (UAM, 2011) y ha participado en conferencias en Estados Unidos, Europa y México. Ha trabajado en la producción y distribución de cine independiente para organizaciones como *Women Make Movies* (NY) y *Tied to the Tracks Films* (NY). Entre 2005-2013 colaboró en el Festival Internacional de Cine de Morelia, ocupando los cargos de Programadora Asociada y Coordinadora de Relaciones Internacionales. Actualmente trabaja como Programadora en *AMBULANTE* Gira de Documentales y como Directora de Programación de *LondonMexFest* (julio 2013). Recientemente fue invitada a participar en el jurado de los premios Teddy en el Festival de Cine de Berlín (2011).
mara.fortes@gmail.com

MICHEL PEIXOTO

Estudiante graduado del doctorado en Comunicación Social en la Universidad de Brasilia con una estancia en la Universidad Autónoma

de Barcelona. De esa institución también se graduó en maestría. Es profesor de teoría y estética del cine y audiovisual, además desarrolla una investigación centrada en los campos de la teoría y el lenguaje visual.
mikecinema@gmail.com

PAULINA VÁZQUEZ

Egresada de Diseño Industrial por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente cursa la maestría en Comunicación en la Universidad Iberoamericana y su interés está enfocado en la línea de investigación orientada a la crítica de la cultura y estudios visuales.
vazquezpaulina@live.com.mx

132

SIMONE MARIA ROCHA

Doctora en Comunicación y Cultura por la Universidade Federal do Rio de Janeiro, con postdoctorado en Comunicación Social por la Universidade Federal de Minas Gerais. Profesora del Programa de postgrado en comunicación social de la UFMG y coordinadora del Grupo de Investigación en Comunicación, Medios y Cultura.
smarocha@ig.com.br

Guía de colaboradores

La *Revista Iberoamericana de Comunicación* acepta propuestas de colaboraciones académicas inéditas resultado de investigación en forma de artículos, ensayos, notas, reseñas bibliográficas y entrevistas que aborden temáticas referidas al campo de la Comunicación.

133

La extensión máxima de los textos de investigación deberá ser de 20 cuartillas a doble espacio, incluyendo las notas, mismas que han de ser colocadas numéricamente al final de cada texto. Sólo en casos excepcionales podrá rebasar este número, pero entonces se publicarán en varias entregas de la publicación. La extensión máxima de las notas será de 12 cuartillas, y de las reseñas y entrevistas de seis páginas.

Cada texto debe incluir en su inicio un breve resumen de un párrafo de extensión, mismo que ha de ser traducido al inglés (*abstract*), así como hasta cinco palabras clave, también traducidas.

Los cuadros, dibujos e ilustraciones deberán colocarse por separado al final de cada texto, señalando la página o ubicación donde va su inserción.

FORMATO PARA SU ELABORACIÓN

Se deberá escribir el texto a doble espacio en el procesador de palabras Word para Windows o procesadores compatibles, y tamaño de letra en 12 puntos.

El archivo deberá titularse con el nombre del autor.

La Coordinación Editorial se reserva el derecho de someter las colaboraciones a una corrección de estilo.

ENTREGA

Los trabajos se entregarán como archivos adjuntos, vía correo electrónico, al editor en la dirección electrónica [ric@uiadigital.net].

El autor deberá conservar copia de su trabajo para ser reenviada en caso de serle solicitada.

Se entregará una copia del Currículum Vitae, donde deberá aparecer su teléfono laboral, particular, correo electrónico y la dirección postal donde, en caso necesario, pueda enviársele correspondencia. Es importante entregar una versión resumida del Currículum Vitae con los datos que desee que aparezcan como información complementaria a su trabajo. Se sugiere un párrafo con la fecha y lugar de nacimiento, intereses académicos actuales, grados académicos y puesto laboral actual, y otro párrafo con las publicaciones más importantes, distinciones, etcétera.

Si se prefiere, es posible entregar el trabajo por correo postal o personalmente, dirigido a: *Revista Iberoamericana de Comunicación* (RIC), Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Prolongación Paseo de la Reforma No. 880, Lomas de Santa Fe, c.p. 01210, México, D.F. Tel: 5950-4000, Ext. 4658.

134

El autor deberá acompañar el texto propuesto con una carta de cesión de derechos a la Universidad Iberoamericana para su publicación.

Una vez publicados los trabajos, el autor podrá utilizarlos libremente, pero deberá indicar que la primera publicación se hizo en la *Revista Iberoamericana de Comunicación* de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La *Revista Iberoamericana de Comunicación* utiliza el Estilo APA, por lo que las referencias bibliográficas se escribirán y citarán como se presenta a continuación.

Para referencias de libros citar así:

Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, España: Lumen.

En el caso de que el autor tenga varios títulos publicados en el mismo año se citará de la siguiente manera:

Gubern, R. (1987a). *El simio informatizado*. Barcelona, España: Ediciones Péndulo.

——— (1987b). *La mirada opulenta. Exploración de la iconoesfera contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Múltiples autores:

Kovach, B. y Rosenstiel, T. (2007). *The Elements of Journalism. What newspeople should know and the public should expect*. Nueva York: Three Rivers Press.

Para artículos de revistas:

Barthes, R. (1964). *Réthorique de l'image*. *Communications*, 4(6), 40-51.

Cuando existen dos o más autores en un artículo de revista, se escribe:

Cox, G., McCubbins, M. y Sullivan, T. (1984). Policy choice as an electoral investment. *Social Choice and Welfare*, 1(2), 231-242.

Para artículos de periódicos:

Morales, Y. (2012, 28 de mayo). El riesgo puede venir de las economías desarrolladas. *El Economista*, 10.

Referencias a tesis:

135

Anderson, R. (1990). La filosofía de la comunidad de comunicación trascendental en J. Habermas. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Para citar artículos de internet:

Banco Mundial (BM). (2006). *Doing Business 2012*. Recuperado de [http://bit.ly/ulh2ve], fecha de consulta: 25 de enero de 2012.

Manuscript Guidelines:

- Manuscripts should contain a 100 word abstract.
- Submissions should usually not exceed 9 500 words, including references, appendixes, endnotes, tables, and figures (keep endnotes to a minimum).
- The entire manuscript should be double-spaced: standard Times New Roman type size (12-point) and standard margins are required; tables should be understandable independent of text.
- Authors should submit manuscripts to [ric@uiadigital.net].

REVISTA IBEROAMERICANA DE COMUNICACIÓN

CUPÓN DE SUSCRIPCIÓN

• Nombre completo _____

• Dirección (calle, número exterior e interior) _____

• Código postal _____ • Ciudad _____ • País _____

• Correo electrónico _____ • Teléfono _____

Año	2014		2015	
	(pesos)	(dólares)	(pesos)	(dólares)
Ejemplar suelto	\$130.00	US\$ 20.00	\$130.00	US\$ 20.00
Suscripción	\$240.00	US\$ 30.00	\$240.00	US\$ 30.00

Beneficiario: Universidad Iberoamericana, A.C.
Banco: Banco Nacional de México, S.A.
Dirección: Prol. Paseo de la Reforma 880,
Lomas de Santa Fe, C.P. 01219 México, D.F.
Sucursal: 4254
No. de Cuenta: 0012592
Referencia Numérica: 1000011937
Referencia Alfanumérica: Nombre del depositante
Swift Code: BNMXXMM (sólo para transferencias en moneda extranjera)

Es necesario que en cualquier depósito se otorguen tanto la referencia numérica como la alfanumérica para fines de identificación y aceptación del Banco.

Para suscribirse, complete esta forma y envíela, acompañada de su comprobante de pago, al número de fax (55) 5950-4331.

Universidad Iberoamericana • Dirección de Publicaciones
Prolongación Paseo de la Reforma 880, Lomas de Santa Fe, C.P. 01219, México, D.F.
Tels. (55) 5950-4330 y (55) 5950-4000, ext. 4919, 7600 y 7330, Fax: (55) 5950-4331
e-mail: publica@uia.mx