





**FUERA DE CAMPO**  
REVISTA DE CINE

Volumen 2, Número 2

Julio, 2018

ISSN 2477-9202

**A**artes  
EDICIONES





UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Consejero de Investigación y Relaciones Internacionales, Raúl Vallejo

Vicerrectora Académica, María Paulina Soto

D.R. © Universidad de las Artes

UARTES EDICIONES

Director, Mario Fernando Montenegro

Diseño y Diagramación, José Ignacio Quintana Jiménez

## FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 2, Número 2. Julio, 2018

ISSN 2477-9202

### CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad Nacional de Educación (Ecuador)
Juan Martín Cueva (Editor Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

### CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris I Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

*Fuera de Campo* es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

La revista *Fuera de Campo* pertenece al Directorio de LATINDEX y ha sido incluida en la Hispanic American Periodicals Index (HAPI) de la Universidad de California (EEUU).

**Artes**  
EDICIONES

*Fuera de Campo. Revista de Cine*

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo





# Índice

## ARTÍCULOS

- “Pilas de cadáveres”. Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado  
David Jurado 10
- Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine contemporáneo latinoamericano  
Lisandra Leyva Ramírez 30
- El furor y el rugido: la figura del Berserkr en los medios audiovisuales  
Alberto Robles 52
- Las razones de la carne. Cuerpos alterados en el cine latinoamericano  
Galo Alfredo Torres 70
- La imagen y las figuras del sensible en la obra de Miguel Rio Branco  
Marco Tulio Ulhoa 84

## MISCELÁNEA

- “El gran reto es que el festival no vuelva a perderse”.  
Entrevista a Isabella Parra  
Rafael Plaza Andrade 101
- Biografía de los autores de los artículos 110
- Instrucciones para los autores 111
- Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo* 112
- Declaración de Ética y Mala Praxis 113



Post Mortem (Pablo Larraín, 2011).

# "Pilas de cadáveres". Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado

David Jurado

Universidad de la Sorbona, Facultad de Letras  
david.jurado@sorbonne-universite.fr  
París, Francia

## Resumen

**TÍTULO:** "Pilas de cadáveres". Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado

En algunas de las películas latinoamericanas cuyas historias retoman episodios históricos de violencia de masa hay motivos recurrentes, tales como las escenas de masacres, de tortura, de represión o de fosas comunes. A través de cuatro películas se analiza uno de esos motivos, la representación de la "pila de cadáveres", grupos de cuerpos de personas muertas apilados en un espacio. Con ello se busca reflexionar sobre los problemas éticos y estéticos concernientes a la representación del horror y sobre sus lazos histórico discursivos relacionados con la evolución nacional y transnacional de la memoria histórica en la región.

**Palabras clave:** Violencia de masa. Representación del horror. Cadáveres. Memoria histórica. Chile. Colombia. México.

## Abstract

**TITLE:** "Piles of bodies". A horror motif in Latin-American films about State violence

Some of Latin-American films about State violence contain recurrent motifs, such as the representation of massacres, of torture, of police repression or of common graves. Through the analysis of four films, I will explore one of those motifs, the representation of the "pile of bodies", a group of death persons piled in a particular space. In this manner I will address the ethical and the aesthetical questions about the representation of mass violence and their relationship with the evolution of national and transnational historical memory in the region.

**Key words:** Mass violence. Representations of horror. Bodies. Historical memory. Chile. Colombia. México.

En algunas de las películas latinoamericanas cuyas historias retoman episodios históricos de violencia de masa se encuentran motivos recurrentes. Las escenas relacionadas con masacres, con el ejercicio de la tortura, con la represión militar o policiaca o con fosas comunes aparecen aquí y allá en el cine de Latinoamérica. Dichos motivos resuenan con aquellos provenientes de la imaginería del horror del cine sobre los campos de concentración de la segunda guerra mundial y que se encuentran sobre todo en el cine de ficción europeo y americano<sup>1</sup>. La cinematografía latinoamericana tiene sin embargo sus propios centros gravitatorios o memorias visuales. Uno de estos centros es, por ejemplo, la imaginería que rodea a la figura del desaparecido. Así, las madres con las fotos de sus hijos, las exhumaciones, los secuestros y los centros clandestinos de retención, tortura y muerte son motivos propios de la memoria visual de la región.

De igual forma, así como la memoria visual de la segunda guerra mundial se ha transformado en función de discursos específicos, la memoria visual de la región también ha vivido sus propios cambios. En el primer caso, como lo señala Arturo Lozano en su artículo sobre *Memory of the camps* de Sydney Bernstey, la imaginería de los campos de concentración ha seguido tendencias diferentes dependiendo de contextos particulares, desde la "pedagogía del horror", propia del discurso de post-guerra sobre el genocidio, hasta la "banalidad del mal", propia de un discurso antiautoritario, o la "obscenidad del mal", propia de un discurso ligado a la defensa de los derechos humanos<sup>2</sup>. En el caso latinoamericano, la evolución de la memoria visual ha dependido de la evolución de la memoria histórica a nivel nacional y regional. Así, por ejemplo, en Argentina la "teoría de los dos demonios" ha sido un marco interpretativo central en los debates sobre el pasado de la dictadura. Pero si en los primeros años de la transición a la democracia este marco era acreditado por una mayoría, a partir de mediados de los noventa cae en desprestigio. Estas transformaciones también se perciben en el cine si se toma como puntos de referencia *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La Sonámbula* (1997) de Fernando Spiner<sup>3</sup>.

12

---

1 Así lo demuestra Ophir Levy en su estudio sobre las metamorfosis de la memoria visual de los campos de concentración en el cine de ficción europeo y americano y también Philippe Mesnard, quien, desde una perspectiva crítica respecto al uso del realismo como medio de representación, analiza el mismo fenómeno. Cf. Ophir Levy, *Images clandestines: métamorphoses d'une mémoire visuelle des camps* (Paris: Hermann, 2016); Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance* (Paris: Stock, 2007).

2 Arturo Lozano, "De Ohrdruf a Auschwitz. Un imaginario para el mal", *Archivos de la filmoteca*, n.o 55: 58-79.

3 Para un análisis de *La historia oficial* en relación a la evolución de la memoria histórica de Argentina ver el libro de Gustavo Aprea. *La Sonámbula*, por su parte, puede ser tratada como una película que establece un punto de vista crítico respecto a la « teoría de los dos demonios ». Cf. Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008); David Jurado, "La Sonámbula: apocalipsis de la memoria", en Nancy Berthier y Julie Amiot (eds.), *Frente a la catástrofe: temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo* (Paris: Éditions hispaniques, 2017), 189-202.

La evolución de la memoria histórica de dicho país también ha estado imbricada en la evolución de lo que se ha dado a conocer como el paradigma del cono sur, compuesto por este país, Chile y Uruguay, y cuyo hilo conductor ha sido la condena al "terrorismo de Estado". En este sentido, si bien las cinematografías nacionales responden a discursos locales ligados a los avatares de los "pactos de silencio" tácitos entre la población civil, los gobiernos y los grupos armados y a los impactos de las comisiones de investigación sobre los crímenes de Estado y las guerras civiles, estas cinematografías también responden a un contexto transnacional.

Por otra parte, estas transformaciones histórico-discursivas han determinado los dilemas éticos, prácticos y epistémicos concernientes a la representación del horror. Dicho de otra forma, la representación del horror ha estado en contacto con contextos históricos específicos de los que emergen problemáticas éticas, como la presentación directa o indirecta de escenas de violencia, prácticas, como la exhaustividad o veracidad de dichas imágenes, y epistémicas, como la de encontrar formas conceptuales que den sentido a dichas imágenes. Así, por ejemplo, las representaciones realizadas en función de la llamada "pedagogía del horror" recurren a la representación directa, exhaustiva y de denuncia de las atrocidades de los campos de concentración con el fin de aleccionar al público. De la misma manera, en el contexto latinoamericano, un tipo similar de discursos visuales suelen aparecer en los momentos de violencia, es decir cuando se quiere denunciar a través de un cine contra-informativo las atrocidades cometidas por actores estatales, o cuando estallan los "pactos de silencio" y salen a la luz historias atroces sobre el pasado. *El grito* (1970) de Leobardo López Aretche, por ejemplo, denuncia no solo las atrocidades cometidas el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco en México, sino el autoritarismo intransigente del Estado mexicano de aquel periodo. *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera o *Garage Olympo* (1999) de Marco Bechis en Argentina o, en Chile, *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano<sup>4</sup>, son también ejemplos de films que abordan de manera cruda el horror en periodos en los que las comisiones de justicia transicional o las confesiones emblemáticas de verdugos hacen evidente el silencio respecto al pasado y generan un espacio apropiado para este tipo de películas.

---

<sup>4</sup> *La noche de los lápices* y *Amnesia* evidencian el impacto de los informes de Derechos humanos (CONADEP y Rettig respectivamente). Por su parte, *Garage Olympo* aparece en un momento en el que la memoria histórica de la Argentina está en plena ebullición después de las confesiones del militar Adolfo Scilingo en 1995 y la ruptura del "pacto de silencio" que esto significó. Cf. Eugenia Allier y Emilio Ariel Crenzel (eds.), *Las luchas por la memoria en América Latina: historia reciente y violencia política* (México: Bonilla Artigas Editores, 2015).

Las relaciones entre la memoria visual de la región y la memoria de cada uno de los países resulta no obstante compleja. Depende no solo de semejanzas e influencias estéticas e iconográficas, sino también de particularidades histórico discursivas. Si observamos además caso por caso nos encontramos con películas cuyas aproximaciones al horror son siempre singulares. La representación del horror causado por el "terrorismo de Estado" en la filmografía de la región ha sido sin embargo abordada a partir de motivos recurrentes. De hecho, el tipo de puesta en escena que se le da a dichos motivos es fuente de información para entender los componentes nacionales relacionados con los discursos sobre la memoria y sus marcos interpretativos, así como los intercambios transnacionales relacionados con la evolución de la memoria histórica de la región. En este sentido, abordaré en este artículo uno de los motivos de la memoria visual de la violencia de masa en América latina, para así establecer sus lazos con discursos históricos y problemáticas ligadas a la representación del horror. El motivo iconográfico que se analizará es el de las "pilas de cadáveres".

La descripción del motivo se hará película por película, desde la más antigua hasta la más reciente, teniendo en cuenta los contextos histórico-discursivos y la problemáticas de la representación del horror. Por cuestiones prácticas empezaré por describir la escena antes de empezar el análisis de cada uno de los films. Cabe señalar que tres de las cuatro películas tratadas son contemporáneas y una pertenece a un periodo ya lejano. Decidí no limitarme a un contexto contemporáneo para tener una perspectiva más amplia, aunque no exhaustiva, del motivo que se quiere analizar. De igual forma, me limito a un corpus de películas realistas. Por lo tanto no incluyo secuencias de films como *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky en la que aparece un camión lleno de cuerpos seguido por una pila de cadáveres de estudiantes, referencia a la masacre de Tlatelolco de 1968 en México. Las cuatro películas a tratar son *Missing [Desaparecido]* (1982) de Costa Gavras, *Santiago 73, post mortem* (2010) de Pablo Larraín, *Todos tus muertos* (2011) de Carlos Moreno y *Tlatelolco, verano del 68* (2013) de Carlos Bolado.

14

## 1. *Missing*: el exceso del horror

Han pasado dos semanas desde que Ed Horman, padre de Charles, con ayuda de Beth, esposa de Charles, comenzó a buscar a su hijo, ciudadano americano desaparecido pocos días después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Al entender que Charles podía estar muerto dados sus descubrimientos respecto a la intervención del gobierno de Richard Nixon en el golpe de es-

tado, Ed y Beth buscan en un establecimiento del gobierno en donde cientos de víctimas se encuentran apiladas en el sótano. Por intermediación de la embajada americana, cuyos representantes sostienen que Charles está escondido, Ed y Beth logran acceder a este edificio que podría ser un hospital, pero también un campo militar. Junto con un agregado de la embajada y un funcionario de la institución, Ed y Beth pasan por un pasillo y tres salones llenos de cadáveres. El funcionario les indica que los cuerpos del pasillo y de los dos primeros salones han sido ya identificados y solo los del tercer salón son víctimas aún por identificar. Intentando buscar a Charles, Beth encuentra a uno de sus amigos, Frank Teruggi, quien, según la embajada americana, se encontraba ya en territorio estadounidense. Ante el descubrimiento, el funcionario americano sugiere dejar el lugar. Beth rechaza dicha proposición y replica que no se irá sin antes encontrar a su marido. Dolorida, Beth se refugia en los brazos de Ed, quien descubre con la mirada que hay más cuerpos sobre una escalera que conduce a un segundo piso cuyo suelo transparente deja ver las siluetas de más víctimas.

De esta secuencia es importante retener tres elementos. Primero, la ambigüedad de la referencia espacial. En efecto, no es claro si se encuentran en la morgue de un hospital o en un campo militar. Hay soldados en las oficinas y en los corredores, pero también vemos una ambulancia en segundo plano. Los salones del sótano se asemejan además a los salones en donde se encontraban retenidos en el Estadio nacional Frank Teruggi y uno de sus amigos. Esta ambigüedad sugiere que las fronteras entre un espacio de concentración y un espacio civil se han vuelto difusas. De igual forma, esta ambigüedad se relaciona con la falsa postura de la embajada americana. Recordemos que la secuencia empieza con un plano sobre un funcionario de la embajada y un funcionario del gobierno chileno caminando juntos por el establecimiento. Este plano sugiere la complicidad del gobierno americano con el régimen militar.

En segundo lugar, el realismo de la película puede ser calificado de testimonial y su estilo de redundante. Basta remarcar la abundancia de cadáveres y de salones, puesta además de relieve a través del uso de la profundidad de campo, de los planos panorámicos y de las palabras del funcionario público, quien señala en cada sala si los cuerpos están o no identificados. El último plano nos muestra incluso que los personajes se encuentran rodeados de cadáveres de izquierda a derecha y de arriba abajo (Figura 1<sup>a</sup> y 1b). La escalera es en este sentido un elemento plástico que acentúa el número de víctimas. La secuencia se vuelve así reiterativa y subraya el efecto de realismo testimonial, más aún si se tiene en cuenta la casi total ausencia de planos extraños o de cortes abruptos. El punto de vista de la cámara siempre sigue el recorrido de los testigos, insistiendo en la objetividad en la que se está captando la escena.



Figuras 1a y 1b: *Missing* [*Desaparecido*] (Costa Gavras, 1981)

16

Costa Gavras añade sin embargo un plano subjetivo y un plano propio de una sinécdoque visual al final de la secuencia que suma un tercer elemento estético. El plano subjetivo aparece cuando el personaje femenino descubre el cadáver de Frank Teruggi. Este plano es el único que desobedece a la búsqueda de objetividad y resulta ser simbólico dado que el reconocimiento de la víctima a través de la figura femenina es un *leitmotiv* de este tipo de secuencias, como lo veremos en los siguientes ejemplos. La sinécdoque visual aparece por su parte cuando se muestran las siluetas de las víctimas sobre el techo transparente. La historia de un desaparecido no es sino la parte de un todo más atroz. Esta imagen es además un precedente de lo que se llamará en Argentina el "Siluetazo"<sup>5</sup>.

De las tres características mencionadas se desprenden tres conclusiones. Por un lado, la ambigüedad del espacio y el realismo testimonial y reiterativo ponen de relieve el carácter de denuncia de la secuencia, al punto incluso de señalar la

---

5 El 21 de septiembre de 1983, a partir de la iniciativa de un grupo de artistas, la población civil en conjunto con las Madres de Plaza de Mayo organizaron la manifestación de ese día con 30 mil siluetas que representaban a los desaparecidos y que buscaban concretizar la principal consigna de las Madres en ese período, "Aparición con vida". Cf. Ana Longoni, "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", en Emilio Crenzel, *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (Buenos Aires: Biblios, 2010), 43-46.



complicidad entre el gobierno americano y el gobierno golpista. Por otro lado, el uso de un discurso subjetivo y retórico conduce a un registro abstracto que acaba por hacer de una causa individual, la búsqueda de un desaparecido, Charles, una causa colectiva, la búsqueda de los desaparecidos. De hecho, por efecto de la misma abstracción, el personaje femenino se vuelve arquetípico, es decir que encarna el rol emblemático de las mujeres familiares de las víctimas. Por último, desde un punto de vista ético, el uso de la reiteración es un argumento visual para señalar que las imágenes no bastan para mostrar el horror de dichos crímenes, sugiriendo así que lo que se está representando excede toda representación. Es más, el uso de la sinécdoque como un recurso retórico para tratar de darle sentido a la desaparición forzada confirma que el realismo no basta para representar el horror.

Teniendo en cuenta el contexto del periodo, habría que considerar que a principios de los años 1980, al final del periodo de Jimmy Carter, el régimen militar chileno estaba en plena transformación. Por presión de la diplomacia americana que exigía respetar los derechos humanos, pero también por la búsqueda de legitimidad, el gobierno chileno estaba en proceso constituyente y la DINA se había transformado en CNI. La represión pasó así del ángulo militar al ángulo policiaco y clandestino, decreciendo el número de muertos, aunque no el número de desapariciones selectivas. La película de Costa-Gavras, producida en Estados Unidos y realizada en México, con un elenco mayoritariamente americano y mexicano, participa en este sentido del discurso de presión sobre el régimen militar de Chile, pero también habla de cuán evidente y público se había vuelto la participación del gobierno americano en un golpe de Estado criminal. La secuencia del reconocimiento de los cadáveres es de hecho ilustrativa puesto que se denuncia un crimen y se señala a su vez la colusión burocrática entre el gobierno chileno y americano. Los organismos institucionales se ven así cuestionados y supeditados a un discurso que prioriza las víctimas individuales y los testigos.

17

## 2. *Santiago 73, post mortem*: la banalidad del horror

En los días que siguen al golpe de Estado en Chile, las horas de trabajo de Mario Cornejo, un auxiliar en la morgue, se multiplican dada la cantidad de víctimas. Mario, un sujeto solitario y reprimido, no solo se ve en la difícil situación de transcribir la autopsia del cuerpo de Salvador Allende, sino de ayudar a una de sus colegas, Sandra, a salvar a los sobrevivientes que llegan moribundos a los depósitos en donde los cuerpos forman pilas de cadáveres. A esto se suma una relación con su vecina, una bailarina, cuya familia es secuestrada y cuyo padre aparece muerto en la morgue, junto a las otras víctimas. No obstante, dado que la vecina se encuentra escondida con un militante político, su amante, Mario no le da la información y en vez de ayudarlos acaba, en un acto vengativo, por clausurar la puerta del lugar en el que se encuentran escondidos.

La secuencia en la que se muestran las pilas de cuerpos aparece, como en el caso de *Missing*, hacia el final de la película. En ella, Mario, junto con Sandra, su colega, reciben la orden de un oficial de etiquetar y enumerar los cadáveres. Cuando una víctima todavía está viva, los dos personajes tratan inútilmente de salvarlas llevándolas a un hospital puesto que regresan muertas a la morgue, lo que provoca una crisis de impotencia y desesperación en Sandra. Esta última escena es la más emblemática de la secuencia. En ella vemos primero en plano general a Mario que entra a un pasillo custodiado por un soldado en donde hay cadáveres apilados en el suelo y sobre las camillas. En *off* se escucha la voz de Sandra que pregunta por qué unas personas que ella había salvado están entre los muertos. En el siguiente plano, siguiendo el punto de vista de Mario, vemos que Sandra está en un segundo piso, al final de unas escaleras tapizadas de cuerpos. En un primer plano vemos el rostro de Mario y, en segundo plano, el del médico director de la morgue. Sandra, filmada en plano medio, se dirige entonces a Mario y al doctor y señalando el rostro de uno de los muertos expresa su total decepción. En ese momento entra al plano de Mario y del doctor el oficial que dio la orden de etiquetar a los cuerpos. Al dirigirse hacia Sandra, quien lo insulta y le exige que detenga lo que están haciendo, el oficial saca su arma y dispara sobre los cadáveres, dejando claro que nadie será salvado (Figura 2).

18



Figura 2: *Santiago 73*, *Post mortem* (2010), Pablo Larrain.

En esta escena, como en el caso de *Missing*, la escalera se vuelve un elemento plástico para hacer sobresalir el número de cuerpos. A diferencia del film de Costa Gavras, la imagen es sin embargo más cualitativa que cuantitativa. Pablo Larraín acentúa el dramatismo de la escena y no tanto su aspecto testimonial. La reacción de Sandra al encontrar en la escalera las víctimas que ella había salvado, los primeros planos de los rostros lívidos de Mario y del médico de la morgue y la actuación agresiva del militar, así como los planos, mucho más centrados en los personajes y no tanto en los muertos, subrayan el lado dramático y subjetivo de la escena. Ahora, si bien la puesta en escena es más cualitativa que cuantitativa, este registro cualitativo banaliza la representación del horror. Recordemos que la secuencia cuenta con una docena de escenas y que algunas de ellas retratan la vida cotidiana y rutinaria de Mario en medio del horror. Esto supone el uso de elipsis y pausas narrativas que acaban por normalizar o anestesiarse el atroz contexto en el que vive Mario, un sujeto que además no se imputa ante los hechos y cuya solidaridad con las víctimas es ambigua. Recuérdese que no señala a su vecina la muerte de su padre y que además no opone ninguna resistencia ante las órdenes que recibe. El film muestra así los engranajes de un mundo del que emana una banalidad del mal que hace prevalecer la vida del individuo sobre la de las víctimas.

Por otra parte, como en *Missing*, la figura femenina también es el vector a través del cual se reconoce a la víctima. Se trata, claro está, de un personaje secundario, Sandra, y por lo tanto en vez de despertar el sentimiento de indignación, despierta una sensación de impotencia y de sometimiento ante la crueldad del evento. Esto es subrayado por una cámara que nunca deja el punto de vista de Mario, estableciendo así una distancia respecto al personaje femenino, su desesperación y sus demandas de justicia. Es más, el motivo estudiado aparece como algo retratable, es decir que no existen indicios que indiquen que el horror de dichas escenas excedan la capacidad representativa de la imagen en movimiento. Si bien los muertos se encuentran esparcidos por toda la morgue, desbordando, a veces, el cuadro mismo, no hay un efecto de reiteración sino de normalización o de familiarización con el espacio de trabajo propio de la morgue. A tal punto puede representarse el horror que el personaje mismo acaba por cometer una atrocidad al final de la película, al encerrar a su vecina y su amante en un espacio que podría calificarse de inhumano. El motivo es entonces tratado desde una perspectiva que no busca la denuncia, como era el caso de *Missing*, sino más bien mostrar de manera cruda la banalidad y fatalidad del mal que se impulsaron en el golpe de Estado. Los funcionarios del hospital terminan siendo, a pesar de todo, cómplices trágicos de los militares.

Desde un punto de vista histórico, cabe señalar que la banalidad con la que se presenta el horror obedece a un contexto preciso en el que ya no se pone en duda que la dictadura impuso prácticas propias de "terrorismo de Estado" y en el que se ha venido insistiendo en la importancia de una "reconciliación". La conmemora-

ción de los 30 años del golpe, la inauguración del Museo de la Memoria y la publicación del informe Valech fueron contundentes a este respecto. Igualmente, durante este periodo, las Fuerzas militares presentaron su "Nunca más", un documento en el que se reconocían los crímenes cometidos durante la dictadura, sin por ello poner en tela de juicio al régimen militar. En este sentido, el film de Pablo Larraín se inserta en los discursos propios de la "reconciliación". Las Fuerzas militares son representadas en efecto como sujetos violentos pero en un contexto en el que se ha instaurado una banalidad del mal, la cual humaniza mal que bien a los verdugos. El horror de los militares es además relativizado por la frialdad del personaje principal, por la atrocidad que comete al final de la película, pero también por el ambiente malsano en el que viven los personajes antes del golpe. Esta relativización del horror va de par con una relativización de la denuncia y de la representación de la militancia, algo propio del discurso de "reconciliación" en Chile <sup>6</sup>. *Santiago 73* evita así cualquier tipo de reivindicación de la memoria del militatismo de los años previos al golpe, un elemento que está también ausente del relato del Museo de la Memoria y del informe Valech, para configurar un relato conciliador con el pasado.

### Todos tus muertos: lo absurdo del horror

20

En un domingo de elecciones municipales, bajo un sol sofocante y un calor intenso y húmedo, Salvador, un campesino bizco más interesado en hacer el amor con su esposa, en sus gallos de pelea y en su maizal que en los sufragios de ese día, se va a cortar el pasto que crece en los bordes de su sembradío, ubicado en el Valle del Cauca, Colombia. Ya en el lugar descubre asombrado una pila de muertos en medio de su maizal. Asustado, Salvador regresa a su casa y luego de pedirle a su esposa y a su hijo que se queden allí y que no le abran a nadie, se va al pueblo a buscar ayuda. Solo que la situación se vuelve absurda puesto que no solo nadie le pone atención, sino que Salvador parece desconfiar de las autoridades del pueblo haciendo aún más difícil hablar del tema. Finalmente, después de dar aviso en la radio, el alcalde y dos policías van al lugar donde se encuentran los muertos. La esposa de Salvador y su hijo también terminan por ir al lugar, víctimas de la curiosidad y del miedo. Ante la mirada de los policías y del alcalde, el personaje femenino reconoce a una de las víctimas, el hijo de una señora anciana del pueblo. Temiendo que la policía y el alcalde desaparezcan los cuerpos, señala a Salvador que no puede dejar que se lo lleven puesto que ese cuerpo debería ser entregado a sus familiares. Finalmente le indica a los policías y al alcalde, quienes contrariados, tratan de identificar a los demás. Nadie sabe cómo manejar el problema, al punto que las acciones que se sucederán resultan ser tragicómicas.

---

<sup>6</sup> Claudio Javier Barrientos, "Políticas de memoria en Chile, 1973-2010", en Eugenia Allier y Emilio Crenzel (ed.), *Las luchas por la memoria en América latina. Historia reciente y violencia política*. (México: Bonilla Artigas - UNAM, 2015), 95-122.

En efecto, primero, un personaje sombrío, un terrateniente con visos de narcotraficante al que nunca se le ve el rostro y solo se le escucha la voz, Don Anibal, alias "rastrillo", intenta ayudarlos sin éxito dada la cantidad de cadáveres. Después, el alcalde y los policías deciden subir los cuerpos a un camión para llevárselos y esconderlos en otra zona. Pero temiendo la derrota en las elecciones, el alcalde pide que los bajen de nuevo para que venga la comisión de Derechos humanos que esta en ese momento en el pueblo, se arme el "mierdero" y así anular las elecciones. Don Anibal no está de acuerdo y obliga al alcalde a deshacerse de los cuerpos. El alcalde pide entonces que suban de nuevo los cadáveres al camión para sacarlos de su corregimiento. Y la tragicomedia no se acaba ahí, puesto que en el camino se encuentran a la comisión de Derechos humanos, quienes terminan asesinados y entre los cadáveres. Finalmente los muertos son depositados furtivamente en medio de un terreno de fútbol en otro municipio.

A diferencia de las dos películas anteriores, la secuencia de *Todos tus muertos* dedicada al motivo aquí estudiado tiene una amplitud narrativa mucho más importante puesto que casi la totalidad de las acciones suceden alrededor de la pila de muertos. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, los muertos están fuera de campo, evitando así el registro testimonial-documental. Los planos picados con grúa acompañados de un ruido semejante a un temblor de tierra a través de los cuales se muestran los cuerpos crea de hecho un efecto de suspenso y una distanciamiento del punto de vista del testigo. En vez del registro objetivo-testimonial, la instancia narrativa reafirma el tono de farsa de la escena a través de un punto de vista múltiple que enfatiza el enredo tragicómico de la situación. Se pasa así de un personaje a otro, e incluso existen puntos de vista que provienen de los muertos mismos.

Comparada con *Missing*, *Todos tus muertos* presenta también elementos reiterativos. Solo que esta vez la reiteración es la acción de subir y bajar a los cadáveres del camión. Más allá de denunciar la irresponsabilidad, la incompetencia y, en cierta medida, la complicidad de las autoridades ante la violencia, el film subraya el lado absurdo de la misma. Por otro lado, como en la película de Costa Gavras, el tema del desaparecido es tratado de manera retórica. Además de los planos provenientes del punto de vista de las víctimas, existen otros en los que las vemos abrir los ojos, mover la cabeza y agitar los dedos. Si bien los personajes no los perciben, estos gestos inquietan e interpelan directamente al espectador, llaman la atención sobre la condición de las víctimas. En cierto sentido, dar vida a los muertos les devuelve una cierta identidad y subraya, de nuevo, pero de forma metafórica, cuán disparatada resulta su condición de desaparecidos. El personaje femenino es en este punto esencial puesto que al reconocer a la víctima sirve de mediador entre el sujeto anónimo y el vivo en tanto que individuo y ciudadano.

De la misma manera, es interesante señalar que al final de la historia, cuando los cuerpos han sido tirados en territorio de otro municipio y han sido descubiertos

por niños, desde un plano picado en grúa se nos muestra que los muertos se levantan, dejando al descubierto unos bultos sobre los cuales estas personas estaban recostadas (Figura 3). Estos bultos nos reenvían a un elemento plástico de las dos películas anteriores, las escaleras. Como éstas, los bultos crean un efecto cuantitativo, dan la impresión de que hay muchos cadáveres. Pero a diferencia de las escaleras, los bultos son una metáfora reflexiva. Por un lado, ellos identifican a los muertos con su significado en la historia, es decir con un problema engorroso, "¿quién nos vino a dejar este bulto aquí?", exclama el alcalde en una de las escenas. Pero los bultos también ponen al descubierto la enunciación narrativa y, de nuevo, el tono de farsa de la película.

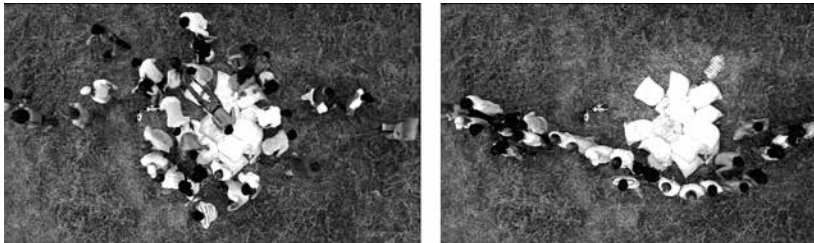


Figura 3: *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)

22

La representación del horror en el film de Carlos Moreno se vuelve absurda, imposible de comprender, al punto que el dispositivo fílmico es al final develado como si se confesara una cierta impotencia al respecto. Distanciándose de *Missing*, así como de *Santiago 73...*, *Todos tus muertos* no busca ni denunciar ni banalizar, en este caso el conflicto armado colombiano, sino evidenciar la absurdidad de la violencia del mismo. Hay, como en el film de Pablo Larraín, algo de crueldad y de fatalidad en la historia. Nadie, ni la Comisión de derechos humanos, se salva del "bulto" de cadáveres. La historia es además circular, es decir que todo vuelve a la normalidad como si nada hubiera sucedido. La penúltima escena es como la primera: salvador hace el amor con su esposa. Pero también hay algo de esperanza en la última escena o epílogo: los muertos se levantan y se alinean frente a la cámara como personas vivas dejando la enunciación al descubierto y, por lo tanto, la idea de que el horror no es solo irrepresentable, sino insoportable. Aparece además la figura del niño que en el cine sobre eventos traumáticos ha servido convencionalmente de una doble metáfora: por un lado hace figurativa la subjetividad de un adulto que debe hacer frente a eventos desconcertantes, inexplicables y abrumadores y, por otro lado, simboliza la posibilidad de un recomienzo puesto que hay algo de utópico en el personaje infantil <sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Tyrus Miller, "The burning babe: children, film narrative, and the figures of historical witness", en Ana Douglass y Thomas A. Vogler (ed.), *Witness and memory: the discourse of trauma* (New York: Routledge, 2003) 207-232.

En un contexto en el que se acababa un periodo en el que se había acrecentado el horror, el periodo de la presidencia de Álvaro Uribe Vélez, en el que aún no iniciaban los diálogos de paz con las FARC pero en el que la investigación que dará como resultado, en 2013, el informe "¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad del conflicto en Colombia", estaba en curso, el film de Carlos Moreno participa, en este sentido, de un momento de incertidumbre en el que no era clara la perspectiva de la paz pero tampoco el de la guerra.

#### 4. *Tlatelolco, Verano del 68*: un horror contenido

Semanas antes de la masacre del 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco, en México, Félix, un estudiante de la UNAM, y Ana María, una estudiante de una universidad privada apasionada por la fotografía, se encuentran en el contexto del movimiento estudiantil y comienzan una historia de amor. Como en todo melodrama esta historia es imposible y trágica. Imposible porque los dos estudiantes pertenecen a clases socio-económicas distintas y, además, el padre de Ana María, Ernesto, es funcionario del Estado, oponiéndose así a la politización de su hija y a que se vea con un militante estudiantil. A tal punto se opone que le miente afirmándole que su amigo está muerto. Trágica porque el 2 de octubre, a los ojos de Ana María, quien poco antes había descubierto que Félix estaba vivo, éste es asesinado por el batallón Olympia. En la penúltima escena de esta película, el padre de Ana María se encuentra en un lugar en donde se están los muertos de esta masacre, o una parte de ellos, alineados boca arriba sobre el suelo. Al descubrir a Félix entre ellos, Ernesto es presa de la consternación y de la tristeza.

Esta escena está filmada con dos travelling de izquierda a derecha, el primero a ras de suelo y el segundo picado, desde el punto de vista del padre. El primero muestra los pies de los cuerpos y el segundo sus rostros. Un primer plano del personaje muestra el momento en el que éste reconoce el cuerpo de Félix y termina consternado, triste y casi de rodillas. La escena es breve, está acompañada por una banda sonora dramática, es precedida por una recreación de la masacre y seguida de una escena sobre la inauguración de los juegos olímpicos de 1968, diez días después de la tragedia. La escena sirve así de transición entre el evento trágico, la masacre, y la celebración de los certámenes olímpicos, logrando dar un preámbulo negativo a dichos certámenes. Este orden narrativo es similar al de *El grito* (1971), solo que en esta película la escena de transición es un entierro en el que aparecen mujeres en duelo, probablemente las madres de algunas de las víctimas.

Como en el film de Costa Gavras, se utiliza el recurso de la reiteración, pero esta vez a través del travelling a ras de suelo y en plano picado. A diferencia de ese film, en *Tlatelolco, verano del 68*, el segundo travelling permite reconocer los rostros de las víctimas, algunas de ellas personajes secundarios que el espectador pue-

de identificar puesto que ya aparecieron en la historia aunque el personaje no pueda hacerlo. Es decir que el espectador sabe más que el personaje y por lo tanto se encuentra por encima de él. Es importante también señalar que si bien los travelling acentúan la presencia de los cuerpos, la ausencia de un elemento plástico como la escalera minimiza el carácter cuantitativo del horror y acentúa su lado cualitativo. La brutalidad de la masacre es así acentuada por los rostros ensangrentados, los pies descalzos y sucios y los impactos de bala sobre los torsos. Valga la pena decir que estas imágenes no dejan de tener un cierto dejo de amarillismo. Un último plano reafirma esta puesta en escena. Haciendo uso de la profundidad de campo, se muestra a la fila de cadáveres y al funcionario acucillado llorando y de espaldas a la cámara (Figura 4). Se alcanzan así a distinguir los rostros lívidos de las víctimas y se empequeñece a la figura del funcionario quien se encuentra en segundo plano y a quien no se le puede ver el rostro.

24



Figura 4: *Tlatelolca, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013)

La representación del horror es aquí objetivable y no constituye en sí un elemento excesivo imposible de mostrar a través de recursos fílmicos (travelling y profundidad de campo). No deja sin embargo de ser cuestionable la falta de indicios que señalen que de esa masacre no se conoce el número exacto de víctimas y, por lo tanto, la parte excesiva de dicho evento. Existe entonces una actitud indulgente respecto al crimen cometido por el Estado mexicano. El hecho de desplazar la escena del duelo de las madres de la película de Leobardo López Aretche hacia el “duelo” del funcionario público confirma además que lo que está en cuestión no es solo el rol del Estado sino su arrepentimiento. Igualmente, el rol típico del personaje femenino, el reconocimiento de la víctima, es aquí remplazado por el rol de un funcionario del Estado, haciendo de éste el mediador entre los vivos y los muertos. Por un efecto de sustitución (el funcionario en vez de la mujer y la madre) y de



contigüidad (el funcionario, la mujer y la madre) el Estado terminan encarnando el rol de protector y de identificador de las víctimas. Incluso al hacer del funcionario alguien inferior desde el punto de vista plástico (cuerpo acucillado y sin rostro) y desde el punto de vista del saber narrativo (el espectador sabe más que el personaje) se subraya el arrepentimiento de la figura al punto de victimizarlo. El melodrama es además un género que busca que el público tenga empatía con los personajes, quienes aparecen como víctimas de fuerzas que los sobrepasan<sup>8</sup>. Se diría entonces que la película se acerca a un discurso de "reconciliación" de un film como el de Pablo Larraín, pero sin relativizar ni banalizar los crímenes cometidos por el Estado, sino más bien tratando de restaurar la imagen del Estado mismo.

No es raro en este sentido que la película de Carlos Bolado emerja de un contexto a la vez de cambio y de retroceso. A finales de los noventa, la masacre de Tlatelolco había creado un consenso respecto a la responsabilidad del Estado y respecto a su valor casi mítico como iniciadora de un proceso de democratización que daría sus resultados en la derrota del PRI en el año 2000<sup>9</sup>. Sin embargo, los gobiernos del PAN (2000-2012), aparte de reivindicar el legado del movimiento estudiantil de 1968, no fueron eficaces, como tampoco lo había sido el PRI, en juzgar a los responsables y en conformar una comisión de investigación efectiva para el esclarecimiento de los hechos<sup>10</sup>. La masacre de Tlatelolco se transformó así en un hito nacional de la lucha por la democracia pero en un ejemplo de impunidad que el Estado parecía, y parece aún hoy, no poder resolver. El film de Carlos Bolado muestra a este Estado más indignado que las víctimas, pero que silencia todavía su falta de compromiso con las mismas. De hecho, el uso del melodrama y de una historia de amor propia de una telenovela elimina todo discurso de denuncia y toda apuesta militante.

25

## Cuatro películas, cuatro motivos, cuatro memorias y un mito

De *Missing a Tlatelolco, verano del 68*, pasando por *Todos tus muertos* y por *Santiago 73. Post mortem* el motivo de las pilas de cadáveres es abordado a partir de iniciativas distintas. En el primero se hace uso de un estilo documen-

---

8 Geneviève Sellier, "Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses...", *Sociétés & Représentations*, n.º 39: 151-64.

9 Eugenia Allier, «De conjura a lucha por la democracia: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano», en Allier y Crenzel, *Las luchas por la memoria en América Latina*, 185-216.

10 Con la llegada de Vicente Fox (PAN) a la presidencia se crea la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) cuyo objetivo era el de indagar sobre 532 casos de personas desaparecidas después de Tlatelolco. Sin embargo, el informe fue censurado por el Ministerio del interior y retirado de circulación. Solo se conoce una versión de borrador filtrada en 2005 y publicada por la prensa. Ver también: Anna-Emilia Hietanen, *No hay mañana sin ayer. Las políticas de la memoria en Chile y México, 2000-2008* (México: Instituto de Estudios Latinoamericanos - UNAM, 2011).

tal que busca la objetividad y la denuncia política. En el film chileno se sigue un estilo marcado por el subjetivismo crudo del personaje principal. En el film colombiano la tragicomedia da la pauta y en el film mexicano el melodrama familiar, así como una instancia narrativa que pone por encima del personaje al público, establecen las reglas de juego.

A diferencia de *Post mortem*, en donde el horror es banalizado, en la película de Costa Gavras, en la de Carlos Moreno y en la de Carlos Bolado el horror es denunciado. Sin embargo, si en las dos primeras el horror es presentado como algo casi irrepresentable, en la última éste resulta ser representable, lo cual disminuye el nivel de denuncia del mismo. Por otra parte, el tratamiento que cada película hace de la representación del horror es un indicio de la manera en que los films se insertan en los debates sobre la memoria histórica. Si bien todos los largometrajes ponen en tela de juicio el rol del Estado y coinciden en que el "terrorismo de Estado" existe o existió, la forma de afirmarlo es en cada uno de los casos distinta. La banalización del horror en Pablo Larraín resuena con los discursos de "reconciliación" que se consolidan con las políticas sobre la memoria en la primera década del siglo XXI en Chile. La denuncia de la atrocidad del golpe de Estado en Chile y la complicidad de la diplomacia americana en el film de Costa Gavras obedecen a un periodo particular de apoyo a la defensa de los Derechos humanos durante el gobierno de Jimmy Carter. En el caso colombiano, la presentación del horror como algo absurdo e incomprensible, tal vez fatal o tal vez finito, se relaciona con el momento de incertidumbre en el que los discursos sobre la continuación del conflicto armado conviven con discursos que avizoran señales de un proceso de paz. Finalmente, en el caso mexicano, la película de Carlos Bolado convive con los discursos de condena al régimen priista de la época, sin por ello apelar a un discurso militante que ponga en tela de juicio la ineficacia de la justicia. En vez de ello, se presenta a un Estado arrepentido, lo que acerca la película a un discurso de "reconciliación" del tipo chileno.

Por otro lado, existen elementos plásticos y de puesta en escena que circulan entre las películas. Primero, las escaleras o los bultos resaltan cuantitativamente la violencia de masa. Solo que estos últimos inducen también una reflexión sobre la irracionalidad de la misma y, como en el caso de las siluetas de *Missing*, incitan a pensar en la tragedia de los desaparecidos. El uso de la profundidad de campo y de ciertos movimientos de cámara "objetivos" (movimientos panorámicos y travelling) sirven también para reiterar la violencia extrema, si bien no siempre señalan que dicha violencia fue excesiva y por lo tanto irrepresentable. En el caso del film mexicano, por ejemplo, la profundidad de campo subraya la culpabilidad y el arrepentimiento del Estado, y reincide en un sensacionalismo foto-periodístico, dejando de lado la idea de una violencia excesiva.

Finalmente, es interesante resaltar el rol de la figura femenina como mediadora entre los vivos y los muertos a través del reconocimiento de la identidad de los cuerpos. Si bien es claro que el rol de la mujer en las luchas por la memoria, la justicia y la verdad en la región ha sido capital, desde un punto de vista iconográfico este rol es también central en los mitos de occidente. En los evangelios los personajes femeninos (las tres marías) que se dirigen al embalsamamiento de Jesús (Marcos 16,1) son los primeros en descubrir la ausencia de su cuerpo (Mateo, 28,1; Juan 20,1) y los primeros en presenciar su resurrección (Lucas 24,10). O en la Odisea, Penélope es la primera que reconoce a Ulises, quien se creía muerto y desaparecido. La mujer aparece así como la mediadora entre el mundo divino o el mundo de los muertos y de los marginales y el mundo terrestre o de los vivos. De igual forma, la mujer que sufre encarna por antonomasia al testigo ocular. La base mítica del rol femenino y su reformulación en los motivos de las pilas de cadáveres en la filmografía analizada hace quizás más representable y, por lo tanto, más accesible dicho motivo. Téngase en cuenta que la preexistencia de un marco interpretativo simbólico es esencial en la transmisión del testimonio y, por lo tanto, de la memoria histórica. Claro, esto también supone que dicho marco puede ser instrumentalizado, como sería el caso del film de Carlos Bolado, y que el rol del personaje femenino y, por oposición, el del masculino, acaben por ser estereotipados.

27

Para cerrar, no me queda más que señalar que los films aquí citados recurren a un pathos típico del realismo. La distancia respecto de la representación de la violencia para equilibrar la emoción producida por las imágenes del horror y estimular una conciencia crítica respecto al efecto de realidad producido está casi ausente del corpus. Al margen del discurso visual basado en una "banalidad del mal" que racionaliza de manera negativa la representación de la violencia en el film de Pablo Larraín y de la puesta en evidencia de la enunciación narrativa en el epílogo del film de Carlos Moreno, la búsqueda de "objetividad", de melodrama y de tragicomedia abisman al espectador en un cierto sensacionalismo que satisface su curiosidad, que rellena los espacios vacíos y las historias rotas e incompletas dejadas por la violencia de masa.

## Referencias bibliográficas

- Allier, Eugenia, y Emilio Ariel Crenzel (eds.). *Las luchas por la memoria en América Latina: historia reciente y violencia política*. México: Bonilla Artigas Editores, 2015.
- Ana Longoni. "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", en Emilio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblios, 2010.
- Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional ; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- Arturo Lozano. "De Ohrdruf a Auschwitz. Un imaginario para el mal". *Archivos de la filmoteca*, n.º 55: 58-79.
- Hietanen, Anna-Emilia. *No hay mañana sin ayer. Las políticas de la memoria en Chile y México, 2000-2008*. México: Instituto de Estudios Latinoamericanos - UNAM, 2011.
- Jurado, David. "La Sonámbula: apocalipsis de la memoria", en Nancy Berthier y Julie Amiot (eds.). *Frente a la catástrofe: temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*. París: Éditions hispaniques, 2017.
- Levy, Ophir. *Images clandestines: métamorphoses d'une mémoire visuelle des "camps"*. París: Hermann, 2016.
- Mesnard, Philippe. *Témoignage en résistance*. París: Stock, 2007.
- Miller, Tyrus. "The burning babe: children, film narrative, and the figures of historical witness", en Ana Douglas y Thomas A. Vogler (eds.). *Witness and memory: the discourse of trauma*. New York: Routledge, 2003.
- Sellier, Geneviève. "Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses...". *Sociétés & Représentations*, n.º 39: 151-64.

28

## Filmografía

- Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994)  
*El grito* (Leobardo López Aretche, 1970)  
*Garage Olympo* (Marco Bechis, 1999)  
*La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985)  
*La Sonámbula* (Fernando Spiner, 1997)  
*La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986)  
*La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1972)  
*Missing* (Costa Gavras, 1982)  
*Santiago 73, post mortem* (Pablo Larraín, 2010)  
*Tlatelolco, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013)  
*Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)





La teta asustada (Claudia Llosa, 2009).

# Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine

Lisandra Leyva Ramírez

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano  
La Habana, Cuba  
centroinformacion@fncl.cult.cu

## Resumen

**TÍTULO:** Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine.

El cine a través de su evolución se ha convertido en un medio que posibilita el estudio de las individualidades femeninas. En conjunto con la teoría cinematográfica legada por estudiosas del género femenino como Laura Mulvey, Anneth Kuhn y Teresa de Lauretis, han proliferado cineastas con el propósito narrar historias relacionadas con las mujeres, que las ubiquen dentro de la Historia y muestren la diversidad de sus identidades. La cineasta peruana Claudia Llosa, la argentina Lucía Puenzo y la mexicana Alejandra Sánchez muestran en sus obras características estéticas y temáticas que las distinguen como autoras y que son interesantes de valorar en el empeño de discernir las múltiples identidades de las mujeres latinoamericanas: desde la sexualidad, la procedencia étnica y problemáticas sociales específicas. Este ensayo quiere contribuir al estudio de estas cuestiones.

**PALABRAS CLAVES:** teoría feminista del cine, cine latinoamericano, identidad, sexualidad.

## Abstract

**TITLE:** Three women filmmakers, three different visions about women identities and sexualities in the contemporary cinema of Latin American.

Throughout its history cinema has become a means to make the study of female individualities possible. Along with gender studies articles written by authors like Laura Mulvey, Anneth Kuhn and Teresa de Lauretis, women filmmakers have arisen with the purpose of telling stories related to women. They want to place women inside History and to show the variety of

their identities. In their films, the peruvian filmmaker Claudia Llosa, the argentine Lucía Puenzo, and the Mexican Alejandra Sánchez, exhibit aesthetics characteristics and subject matters that distinguish them as authors. It is important to discern multiple identities of latin american women from the point of view of sexuality, ethnic origin and specific social matters. This essay wants to contribute at the studies of these problems.

**Key words:** gender studies theory, identity, sexuality, latin american cinema.

32 Conferirle importancia a la individualidad de cada mujer, considerando no solo las problemáticas comunes al género femenino visto como un sujeto universal, fue una de las proposiciones más defendidas por la llamada tercera ola del feminismo<sup>1</sup>. Formó parte de una necesidad generalizada de incluir en los estudios históricos, culturales, sociales y científicos, a quienes se diferencian del patrón masculino blanco heteronormativo, las nombradas minorías u "otredades". Integrantes de este grupo, a las mujeres también se hizo necesario visibilizarlas como participantes activas de la historia. No ha sido suficiente rebasar esta problemática, otorgarles el derecho al voto y a ocupar altos cargos políticos en la mayoría de los países, la posibilidad de abortar legalmente en algunos pocos, conferirle al acontecer del espacio íntimo, la casa y la familia, igual importancia que a lo concerniente al espacio público. Debates e investigaciones han evidenciado la imposibilidad de sostener homogéneamente sentencias sobre las mujeres y su condición en todos los países del mundo, de emitir leyes funcionales para todas las naciones que sean concluyentes respecto a la subordinación u opresión de su género. La complejidad y diversidad de las circunstancias merita particularizar los estudios y considerar a la vez el periodo histórico, la geografía, la religión, la economía, etc....Es preciso profundizar para entender y dar a conocer sus mentalidades en relación con su accionar cotidiano, las características de sus disímiles identidades, sus manifestaciones creativas o expresiones estéticas.

¿Cómo es el comportamiento de las categorías sexo, género y deseo en relación a la conformación de la identidad? ¿Cuánto la diversidad de elementos biológicos, históricos, sociales y culturales implica y diferencia la identidad de una mujer con respecto a otra? Son algunas interrogantes necesarias de explicar y definir para la comprensión de la existencia humana, las cuales han sido saciadas de debatir y causantes de variedad de planteamientos. Desde Simone de Beauvoir con su emblemático *El segundo sexo*, continuando otras como Michell Perrot con *Mi historia de la mujeres*, Joan Wallach Scott con su libro *Género e historia*, hasta Judith Butler a través de *El género en disputa* y Nelly Richard con sus estudios del género femenino en Chile, han expuesto criterios que aclaran, complejizan y relacionan variados aspectos de es-

---

1 La Tercera Ola del Feminismo se ubica en Occidente entre finales de los años ochenta y la entrada de la década del noventa del siglo XX. Se le debe la denominación del término Tercera Ola a la escritora Rebecca Walker, por su texto "Becoming the Third Wave", publicado en la revista Ms. en enero de 1992.



tas problemáticas. Los feminismos en su condición de teoría y filosofía, quienes que se dedican a su estudio, han presentado la necesidad y obligación de repensar constantemente sus postulados, siendo tan positivos los debates derivados de ello como a veces controversiales e incómodas las ambigüedades y paradojas resultantes.

El cine no ha dejado de responsabilizarse con la representación y la valoración de las consideradas "otredades". Además de los filmes realizados con una intencionalidad explícita de hacer cine feminista, la teoría filmica legada por figuras como Laura Mulvey, Ann Kaplan, Annette Kuhn, y Teresa de Lauretis, se respaldó en directoras y obras que consciente o inconscientemente apoyaban la deconstrucción de la representación patriarcal y convencional de la mujer. Varios enfoques y propósitos se derivaron de estos afanes teóricos, a partir de los cuales se incentivó a que el cine reflejara los múltiples factores y condicionantes que pueden hacer iguales o diferentes a las mujeres. En la medida que se ha progresado en el descubrimiento y reconocimiento de la participación de las mujeres en el medio cinematográfico latinoamericano, se han ido incluyendo valoraciones referidas a ellas en los libros que conforman actualmente la historiografía del cine de la región. Les son dedicados capítulos específicos dentro de estudios generales; también algunos proyectos e investigaciones docentes se centran específicamente en la personalidad o trayectoria de una cineasta, pero estas clases de investigaciones aún deben incrementarse, así como aquellos análisis con una perspectiva generacional como objeto de estudio.

En la última generación sobresaliente de cineastas latinoamericanas, Alejandra Sánchez, Lucía Puenzo, y Claudia Llosa, entre otras, proponen en sus obras lecturas, perspectivas de identidades y sexualidades femeninas dignas de valorar desde la teoría feminista actual. La mexicana Alejandra Sánchez en su documental *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*, denuncia la situación social crítica en que se encuentran las mujeres que viven en esa ciudad, donde un alto por ciento de ellas son raptadas, violadas y asesinadas por grupos de mafiosos sin que el gobierno erradique o minorice estos hechos. La permanencia y frecuencia de este problema, el tener que las mujeres afrontarlo diariamente, lo convierten en parte significativa de la identidad de quienes nacen en ese lugar. Lucía Puenzo, a través de sus filmes *XXY*, *El niño pez*, y *Wakolda, el médico alemán*, aborda conflictos de identidad de género vinculados con la genética y la sexualidad del cuerpo humano, como son las contradicciones y la incertidumbre psicológica que debe enfrentar una persona intersexual, así como la intensidad con que puede asumir el amor una pareja lesbiana. La peruana Claudia Llosa eligió, como protagonistas de sus filmes *Madeinusa* y *La teta asustada*, a mujeres de procedencia aborígenas quechua, informándonos sobre su manera de afrontar el pasado histórico, asomándonos a su imaginario mitológico, convirtiéndolas para los espectadores en personajes femeninos con el encanto de parecer tan excéntricos como reales. En su último filme, *No llores, vuela* su personaje principal no es indígena, pero centra su reflexión en la mater-

nidad, desde una visión dolorosa, compleja, distante de la dicha y lo positivo con que usualmente se representa.

### Claudia Llosa... ¿una mirada antropológica convertida en ficción?

Estrechamente vinculada con la de identidad, la categoría de género ha sido asociada tanto a factores puramente biológicos como a otros específicamente culturales, con el propósito de hacer visible como la mujer ha sido reducida como ser a cuanto le depara la vida según lo concerniente a su sexo y a las funciones que le han atribuido las sociedades. En la contemporaneidad es más acertado referirnos a la categoría de género relacionándola o tomando en cuenta un mayor conjunto de factores: las distintas nacionalidades a las que pertenecen las mujeres, las diversas religiones a las que se acogen, las variadas clases sociales a las que están adscritas, las múltiples preferencias sexuales que pueden desear, etc. En el caso de Fausta y Madeinusa, protagonistas de *Madeinusa* y *La teta asustada*, ambas son nacidas dentro de una etnia milenaria, la quechua, de la cual heredan sus tradiciones y enseñanzas, su "lugar en el mundo", para ellas no existe la oportunidad de formarse como sujetos antes de pertenecer a esta etnia, de la cual proviene la ontología de sus identidades. Es posible tomar a estos personajes como paradigmas para coincidir con el siguiente criterio de Judith Butler:

34

...la afirmación de que el género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. Cuando la «cultura» pertinente que «construye» el género se entiende en función de dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de que «biología es destino». En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino.<sup>2</sup>

*Madeinusa* y *La teta asustada*, como obras de arte exponentes de una representación de la realidad, específicamente de la cultura quechua, no están exentas de ser enjuiciadas por los diferentes tipos de espectadores acerca de la veracidad y fidelidad que muestran hacia las particularidades de esta etnia. Cuánto valor puede poseer una obra audiovisual (ficción o documental) sobre comunidades milenarias u originarias para los estudios antropológicos y sociológicos; cuán válido puede ser el mensaje o el contenido que expresan, son interrogantes para las cuales cada obra nos puede brindar un resultado diferente. Así se trate del género documental, desde

---

2 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la mirada* (Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007), p. 56.

el instante en que una cámara y un realizador/investigador median en la representación audiovisual de comunidades indígenas, inciden en su realización el interés, la visión selectiva y el pensamiento del artista; también sucede que la naturalidad e ingenuidad propias de estas culturas antiguas se pierden en un gran por ciento de las filmaciones, se transforman en pos de una puesta en escena o de una imagen pintoresca y comercial para la figura extranjera. En su ensayo *El ojo que mira lo real*, el investigador Adolfo Colombres conceptualizó algunas de las posibles maneras audiovisuales en que los cineastas ejercen su mirada sobre determinadas culturas y realidades, lo que más se identifica con el quehacer de Claudia Llosa, principalmente en *Madeinusa*, es el llamado por él "ojo exotista":

Su método es un extrañamiento exagerado hasta lo grotesco, o manipulado para producir un asombro que por lo general cristaliza en una imagen negativa del otro, y en algunos casos una exaltación romántica que lo idealiza hasta convertirlo en una entelequia. Es que al teñir la diferencia cultural con los colores subidos de la barbarie se clausura el camino que conduce al fondo de lo real. Esta mirada no resiste un abordaje serio desde la antropología visual.<sup>3</sup>

Aunque *Madeinusa* obtuvo numerosos lauros en diversos festivales, algunos criterios negativos fueron expuestos por parte del público y la crítica especializada, lo cual confirma cierta insatisfacción con respecto a la representación que del pueblo quechua se hizo en el filme. El pueblo andino en general, la protagonista y sus seres cercanos, son reflejados a través de cualidades negativas (la ignorancia, la suciedad, el abuso, el latrocinio, la promiscuidad, etc); el propósito de la realizadora no fue mostrar bajo una mirada respetuosa las tradiciones, creencias y problemáticas reales de la etnia, sino dar rienda suelta a su imaginación pensando todo lo posible de ocurrir durante un periodo de tiempo en que sus integrantes creyeran que les está permitido realizar toda clase de pecado. El personaje de *Madeinusa* a la vez que se representa como víctima del despotismo y el abuso de su padre, de la maldad y envidia de su hermana, además del fanatismo religioso propio del pueblo en el que vive, queda concebida en el desenlace como un personaje de cualidades negativas, capaz de envenenar a su padre, de traicionar y culpar al joven limense que estaba dispuesto a llevarla a la capital e irse sola. Es posible interpretar la mirada de la cineasta como una visión colonialista, contagiada de algunos clichés, más típica de una realizadora ya extranjera para su propio país que de alguien que se sienta comprometido con él; no obstante, pedir que se encasille el registro audiovisual de esta etnia nada más que a través del realismo o en el género documental por tal de

---

3 Adolfo Colombres, *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual* (Cuba, Ediciones ICAIC, 2012) p. 331.

alcanzar un valor etnográfico, resulta perjudicial y restrictivo, cercano a un esquematismo. Al igual que el resto de las culturas la quechua merita ser ficcionalizada, siempre con determinado cuidado y respeto, la cuestión es lograrlo, conferirle voz propia a sus integrantes, hacerlos dueños de su historia y romper con estereotipos conocidos. Claudia Llosa ha demostrado seguir avanzando en ese camino.

El segundo largometraje de la cineasta tuvo un fundamento básico más verídico que su ópera prima y fue menos proclive a ofrecer una visión distorsionada del pueblo quechua; el guión de *La teta asustada* no provino de la pura fantasía de la directora y guionista, se basó en el estudio de la antropóloga Kimberly Theidon *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. La cineasta tomó como motivo principal de su argumento la creencia de este pueblo en el mal de la teta asustada, *Mancharisqa Nuñu* en quechua: si una mujer es violada en estado de embarazo, el efecto negativo de la experiencia se traspasará a la criatura por medio de la leche materna o el útero, y hará que el recién nacido no posea alma. La obra se nos presenta desde el inicio como un relato enfático de la voz y el sentir de mujeres. El testimonio desgarrador que hace la madre de Fausta en la primera escena antes de morir, revela rápidamente al espectador circunstancias históricas-políticas vividas por estas mujeres quechuas, sucesos que se convertirán en un impedimento psicológico para que la protagonista viva plena y normalmente su sexualidad; justificarán su voluntad de renunciar a ella introduciéndose una papa en la vagina, lo cual se identifica con el temor de también ella ser violada. *Yo lo vi todo desde tu vientre...sentí tu desgarrar...Por eso ahora llevo esto como un escudo de guerra...Porque solo el asco detiene a los asquerosos*, le canta Fausta a su madre muerta.

36

Al dar a conocer un personaje como Fausta, Claudia Llosa obtiene el mérito de informar mundialmente a los espectadores de esta secuela mítica de los abusos cometidos por las fuerzas militares durante las décadas de los ochenta y noventa en Perú. Una consecuencia poco divulgada en el mundo, que no pocos jefes y oficiales militares desearían borrar de la historia, incluso ciertas figuras de la Iglesia, según da fe Kimberly Theidon como resultado de su investigación<sup>4</sup>. El filme ratifica la importancia de hacer visible(s) aquella(s) parte(s) de la Historia Universal que halla(n) quedado olvidada(s) y silenciada(s) por intereses de poder.

---

4 "...los sacerdotes, en alianza con el Ejército, comercializaban mujeres que pertenecían a Sendero Luminoso y que terminaban casadas con los indeseables de cada pueblo, tras una venta en el mercado... los sacerdotes ponían a caminar a las mujeres que atrapaban a los miembros del Ejército, y a la fuerza tenían que casarse...Estas mujeres salvaban su vida, casándose con los "opas" (tontos) o viejitos de cada pueblo; los sacerdotes sacaban dinero por el matrimonio, fue una manera de resignificar el parentesco con la violencia sexual". Entrevista realizada a la antropóloga Kimberly Theidon en el sitio web: <http://www.reportajealperu.com/2009/03/con-ustedes-kimberly-theidon-la-autora-intelectual-de-la-teta-asustada.html>

La historia que se conoce, se enseña y se estudia depende de quien la narre, la escriba o la valore. Es posible la confrontación de diversos criterios y opiniones acerca de un mismo suceso, pero generalmente solo una visión es aceptada oficialmente, en la cual influyen el pensamiento, las conveniencias, así como otros factores circunstanciales de las personas e instituciones que conformen la oficialidad. En *La teta asustada* no existe un narrador personaje que conduzca la historia, quien la haga sentir como subjetiva de una persona o de una comunidad particular, sin embargo, los espectadores pueden percibir en el filme una denuncia implícita sobre la violencia sexual practicada por diferentes grupos militares en los cuerpos de estas mujeres quechuas. A diferencia de otros filmes como *Yawar Mallku* (Jorge Sanjinés, 1969), en el cual es muy evidente la denuncia política contra los Cuerpos de Paz estadounidenses que realizaron campañas de esterilización contra las mujeres quechuas, Claudia Llosa sin hacer de su filme un documento de acusación abierta y ácida, sin culpar a un grupo militar específico de estas acciones, incita a la reflexión sobre la repercusión que tuvieron específicamente sobre el sector de las mujeres, testimonia la memoria colectiva de ellas, lo cual, en un mundo mayormente parcializado por la memoria masculina, es un hecho significativo para las diferentes ramas de los estudios del género femenino.

Otro aporte no menos positivo hizo Claudia Llosa a la representación del género femenino en *La teta asustada*: su protagonista no es una "mujer mito", "una buena o mala madre", "una esposa ejemplar", "una mujer fatal", "una santa", etc. Fausta se concibe como mujer según la realidad transmitida y vivenciada por su madre, en correspondencia con la clase social a la que pertenece, a partir sus propios pensamientos, deseos, miedos y reflexiones; resulta una persona verosímil, no concebida idealmente en el sentido sexual, tampoco en el espiritual ni en el carácter, para el placer de otro ser.

Para el sentir y la proyección de la identidad es determinante cuán orgulloso el personaje esté de su origen, de su familia o del lugar de donde proviene, el empeño que manifieste en mantener las tradiciones y los hábitos de su pueblo. Estos sentimientos de apego o amor hacia la cultura quechua no se visibilizan por parte de la protagonista de *Madeinusa*. La situación familiar en la cual está encerrada la joven puede tomarse como la causa o la justificación de su deseo de irse a la capital, con el objetivo de apartarse del padre y la hermana. Ella participa de las actividades realizadas por su comunidad, practica sin rebeldía ni desagrado su sistema de vida y creencias, pero toma la decisión de seguir el camino de la madre: emigrar a Lima. Los aretes, motivo principal por el cual asesina a su padre, son el símbolo de su sueño, representan la imagen y la clase social a la que desea pertenecer. El personaje de Fausta en *La teta asustada*, poco expresivo de otros sentimientos que no sean el miedo o el temor al contacto sexual con los hombres, deja sin mostrar explícitamente su amor y orgullo por su origen quechua, sin embargo, no hace caso

del criterio del médico que la atiende en el hospital por este expresar que no cree en el mal de la teta asustada, con lo cual Fausta sintió ofendida su idiosincracia, la hizo sentir fuera de lugar, incomprensida. También denota su identificación como se comunica con frecuencia en el dialecto quechua, no en español; no sólo habla sino también disfruta cantar en él, como reflejo de su dolor, para hacer más agradable el trabajo, etc, es un indicio de la significación e importancia que tiene en la vida diaria la oralidad y el canto para esta cultura y otras tantas.

Elemento imprescindible para definir la identidad cultural de las personas es la geografía particular de la región en la cual se encuentran asentadas. En *La teta asustada*, a pesar de no existir escenas en las que la discriminación hacia los quechuas sea explícita a través de los diálogos, los reiterados planos generales del paisaje, de la ubicación apartada del pueblo donde vive la comunidad de Fausta, lo muestran como un sitio lejano, recóndito, poco "desarrollado" o "civilizado", sugiriendo lo marginal.

Cuidar de no victimizar a los personajes femeninos hasta el punto exagerado de que los espectadores sientan lástima por ellos, ofrecer perspectivas positivas acerca de un desarrollo y futuro óptimo de estos, es una de las proposiciones realizadas por parte de la teoría feminista, en pos de mejorar la visión histórica que ha adscrito el género femenino fundamentalmente a la debilidad y al sentimentalismo fácil. Gracias a la certera caracterización del personaje de Fausta, *La teta asustada* no se nos presenta como la historia de un ser débil, incapaz de transformar su vida o salir de situaciones difíciles; ella es fuerte, trabajadora, obstinada, se escapa del hospital cuando el médico plantea que debe realizarle una operación para extraerle la papa; solo cuando su cuerpo no resiste más la afectación es posible la intervención quirúrgica.

Se establece un contraste entre las reiteradas escenas festivas de la familia, de la comunidad de Fausta, y el carácter seco y parco de ella. Fausta no participa activamente en las danzas como los demás, sin embargo, esto no parece importarle al resto de las personas: asumen de forma natural su comportamiento al saber que padece el mal de la teta asustada, no hay muestras de lástima hacia ella. "Está enferma..." le dice en una ocasión un primo a uno de los amigos que muestra interés por Fausta, no obstante, esto no lo limita a tratar de acercársele y decirle groserías. El final de la película es alentador respecto al futuro de Fausta, la papa florecida recuerda la belleza y la delicadeza que también existe en el mundo, los sentimientos del jardinero pueden formar parte de esta; indicios de una visión final y una concepción positiva de la protagonista, de su historia.

Las miradas ejercidas sobre los personajes femeninos a través de la historia del cine por diferentes elementos como el ángulo elegido por la cámara, los demás personajes de la historia y los espectadores, tienen implicaciones de relaciones de poder, de cuestionamiento humano, de posición e imaginario social, por lo cual la

teoría fílmica feminista ha hecho fuerte hincapié en valorar la manera en que estas miradas se proyectan, abogando por personajes femeninos no encasillados en los estereotipos propios de la visión patriarcal. La escasa existencia de planos subjetivos correspondientes al personaje de Fausta, parece evidenciar el deseo de la cineasta de convertir generalmente a la protagonista en objeto de la mirada de los espectadores, no así al resto de los personajes y el mundo como centro de reflexión e interés de ella. Fausta incluso aparece en ocasiones solitaria, con deseos de distanciarse del contacto social; sin embargo, es perceptible su enjuiciamiento, sus pensamientos respecto al mundo que la rodea, a través de sus reacciones ante el resto de los personajes y sus problemas. Es un ser poco comunicativo pero no pasivo, según sus características se desajusta del imaginario típico que la ideología falocéntrica espera de una mujer.

Tanto en *La teta asustada* como en su primer largometraje de ficción *Madeinusa*, Claudia Llosa propone como protagonistas a mujeres que padecen por su condición sexual, pero además por pertenecer a una clase social no privilegiada. Fausta, para poder darle un entierro digno a su madre, se ve precisada a trabajar como sirvienta en la casa de una pianista de posición social acomodada. Todas las escenas entre ellas serán testimonio de una relación de poder, en la cual Fausta es la que debe subordinarse. El conflicto se irá agudizando a medida que se desarrolla la historia, hasta llegar a su clímax cuando la pianista se apropia de la melodía de la canción improvisada por Fausta para alcanzar su éxito profesional.

No solo la toma de conciencia de la identidad sexual que la persona decide para sí (heterosexual, homosexual, transexual, etc) influye en la expresión de la identidad general del individuo. El cuerpo femenino históricamente ha sido significado, valorado y estéticamente transformado por las prescripciones de cánones de belleza, civilidad y moral exigidas por industrias culturales, sociedades, y religiones, como consecuencia las identidades sexuales de muchas mujeres han sido falseadas, impuestas o restringidas. Los cuerpos de Madeinusa y Fausta consisten negativamente en objetos de deseo para hombres que no les generan atracción o placer, viven física y psicológicamente bajo la coerción de este hecho; el sexo para ellas consiste en una obligación o en un ultraje a su físico, en ningún momento representan una fuente de placer, tampoco se percibe que alguna de las dos disfrute o busque el autoerotismo. Visualmente la realizadora no quiso erotizar ni embellecer físicamente en demasía a las protagonistas de sus filmes, los movimientos y ángulos de las cámaras no se detienen en fragmentar ni sensualizar las diferentes partes de los cuerpos de las jóvenes, recurso que consolidó la personalidad y las actitudes conferidas a Fausta y Madeinusa. La cineasta presentó a estos personajes como mujeres proclives a ser centro del deseo sexual de los hombres pero a la vez como seres que tienen anhelos diferentes e individuales en sus vidas y que por ello les restan importancia e interés a ese otro hecho. Fausta intenta escapar de ser un

ser sexual para otros y de los otros, en cierto modo lo consigue, sin embargo, como ser social, cultural, étnico, se ve obligada por las circunstancias a ser-para y de-los otros, sin poder transformar o cambiar su situación. Madeinusa se aprovecha del deseo sexual del joven limeño, le ofrece su virginidad con el interés de ganarse su simpatía y que la lleve a la capital, utiliza para su beneficio la atracción que sabe que puede sentir un hombre por su cuerpo.

Lucía Puenzo...la mirada no heteronormativa hacia los personajes y sus conflictos.

La publicación de *El género en disputa* (Judith Butler, 1990) y los debates incentivados en el ámbito de los estudios feministas, reafirmaron el criterio de que no solo se construye en el tránsito hacia la adultez el rol de género ejercido por las personas para el funcionamiento sociedad, sino que específicamente la identidad sexual de todas las personas también está sujeta a convenciones y a patrones dominantes, en defensa mayormente del antagonismo hombre/mujer y de la heterosexualidad. Así lo argumenta la investigadora y autora del libro referido:

40

La heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre «femenino» y «masculino», entendidos estos conceptos como atributos que designan «hombre» y «mujer». La matriz cultural -mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género- exige que algunos tipos de «identidades» no puedan «existir»: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son «consecuencia» ni del sexo ni del género. En este contexto, «consecuencia» es una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan la forma y el significado de la sexualidad.<sup>5</sup>

Lucía Puenzo ha conseguido a través de sus obras sumergir a los espectadores en la reflexión sobre la diversidad de la identidad sexual presente en los seres humanos, aquella que sobrepasa los límites de la heterosexualidad, así como expone las implicaciones sociales y psicológicas que conlleva tener una condición sexual diferente, asimilada en general como "no normal" o extraña.

Los primeros planos que nos muestran los créditos iniciales tanto de *XXY* como de *El niño pez* pertenecen al mundo submarino, un hábitat que se caracteriza por acoger diferentes clases de animales y de peces con sexualidades diversas, donde el hermafroditismo y el cambio de sexo en determinado momento están presentes en un buen por ciento de ellos como las anémonas, las estrellas de mar, en crus-

---

5 Judith Butler, *El género en disputa*, p. 72.



táceos, etc. Así, desde este inicio, la cineasta nos acerca simbólicamente al universo de la diversidad sexual que será el principal terreno del cual brotarán los conflictos y protagonistas de sus filmes.

Sin muchas otras referencias que citar en cuanto a personajes protagónicos intersexuales dentro del cine latinoamericano, *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) abre para los espectadores una ventana hacia la vida de Alex, adolescente intersexual<sup>6</sup>, en un período crucial de su vida en el cual debe tomar la decisión, bajo la presión de sus padres, de someterse a una operación para quedar con un solo sexo, o permanecer con su identidad sexual de nacimiento a pesar de no ser la común de la mayoría de las personas. La identidad, es dialéctica y dinámica, de manera natural proclive al cambio con el paso del tiempo y las circunstancias, pero *XXY* no desea presentarnos un proceso natural de transformación de la protagonista. Se trata en este caso de un forzamiento identitario que implica la intervención quirúrgica del físico. El cuestionamiento del filme se dirige principalmente hacia la manera en que la medicina tradicional ejerce la violencia sobre los cuerpos de las personas intersexuales, sobre todo mediante series de cirugías para "normalizar" sus genitales. Alex, el personaje protagonista, no siente que deba transformar su cuerpo, a pesar del maltrato que sufre cuando los muchachos y otras personas del pueblo se enteran de su condición de intersexual, de saber que la miran como un ser extraño o un monstruo. *Que se enteren*, le dice con decisión a su padre, en el momento en que este le expresa que de hacer la denuncia de la agresión todas las personas del pueblo conocerían su condición sexual. *¿Y si no hay nada que elegir?* le responde también a su predecesor cerca del desenlace al este decirle que la cuidaría hasta cuando ella pudiera decidir quedarse con uno de los dos géneros sexuales aceptados. A través de su pregunta la protagonista enjuicia el pensamiento típico heteronormativo de tener que pertenecer a solo uno de los géneros sexuales asumidos por la sociedad como normales, y visualiza otra opción de vida e identidad sexual por medio de la cual desea que se le acepte.

En general, mediante las escenas que estructuran a *XXY*, se establece un continuo asedio de la mirada de los otros personajes o de la propia cámara cinematográfica hacia Alex o lo que implica su intimidad: Álvaro entra al cuarto de ella y se fija en la muñeca a la cual le ha incluido un pene falso, el papá la ve teniendo sexo

---

6 En el filme *XXY* no queda aclarado desde la medicina cuál es la exacta condición intersexual de Alex, el título sugiere que el personaje presenta el Síndrome de Klinefelter, que se presenta en un cuerpo con genitales de "varón", "poco desarrollados" o ambiguos, y la posible evolución de características sexuales secundarias femeninas en esta persona; sin embargo en el sitio web de la cineasta se especifica que a Alex se le diagnostica al nacer una hiperplasia suprarrenal congénita, la cual se presenta en personas que al nacer presentan los dos cromosomas XX pero en las que luego durante su desarrollo sus genitales se van virilizando, el clítoris se alarga de manera similar al pene y las formas corporales al llegar a la adolescencia se asemejan a las del varón.

con Álvaro a través de la rendija de un puerta, un grupo de muchachos la fuerza en la playa para saciar la curiosidad acerca de sus genitales...etc. En breves escenas también se muestra a Alex observándose a sí misma a través de un espejo, no mediante un plano subjetivo, recurso para identificar a los espectadores con la mirada escoptofílica practicada por un extraño desde afuera. La angulación de los planos y la iluminación se conjugaron para ofrecer imágenes de desnudez de la protagonista pero sin llegar a mostrar explícitamente sus genitales, cuidándose de no caer o guiar a los espectadores en la misma morbosidad o posición indiscreta de los muchachos del pueblo que forzaron a Alex.

Alex (*XXY*) y Lala (*El niño pez*), desde su propio sentir y criterios no presentan conflictos de identidad de género, no se sienten mal consigo mismas, ni inconformes con sus cuerpos u orientación sexual, sus problemas e incertidumbres provienen del pensamiento y las reglamentaciones impuestas por la sociedad. Esencialmente la trama de *XXY* consiste en un proceso gradual de autorreconocimiento y autovaloración por parte de la protagonista, y como esta debe adoptar una actitud defensiva ante sus padres y la sociedad, debido a ser distanciada en lo posible del intercambio social, maltratada y casi violada por los muchachos de la región, próxima a padecer una operación genital que la transformaría en otra persona para toda su vida.

42

La clase social a la que pertenecen las familias de las jóvenes protagonistas determina bastante las circunstancias en que se ven envueltas y la presión que deben enfrentar. El conflicto que se establece en el *El niño pez*, está dado no solamente por la orientación sexual lésbica de las dos muchachas, sino por el hecho de que ambas se aman aunque pertenecen a clases sociales distintas, Ailín es la criada paraguaya de la familia de Lala, lo cual tendrá gran peso en el desarrollo de la trama; será ella quien sea culpada por la justicia del asesinato del juez federal a pesar de ser inocente, sin embargo, decidirá no dar a conocer la verdad por tal de proteger a Lala, la verdadera victimaria.

Ailín representa desde el punto de vista identitario a las personas que aman su país, la cultura de la cual provienen, pero que buscan mejorar la calidad de vida trasladándose a uno extranjero, en el cual suelen padecer del menosprecio y la subestimación de los nacionales. El mayor indicio de su identidad paraguaya es su dominio del lenguaje guaraní, en el cual desea cantar, en el cual le pide a Lala que le diga: *Te amo, quiero que nada más seas mía*. Aunque su imagen (su vestuario, su peinado, su maquillaje) no la caracteriza como una persona típica de nacionalidad uruguaya, el hablar guaraní la designa como tal y la diferencia de las personas que la rodean.

La atracción lésbica de las jóvenes de *El niño pez* es asimilada por ellas con absoluta naturalidad y desinhibición, sin indecisión ni contradicciones, ni siquiera por Ailín, que igual deja manifiesto su gusto por el sexo masculino en varias escenas; no obstante, para que se realice a plenitud su relación deben alejarse de sus familias

y de la ciudad. La historia de amor entre ellas la directora quiso presentarla como algo superior a los valores morales y civiles convencionales, se evidencia sobre todo en el final abierto y a la vez feliz que le confirió a la historia; Lala es capaz de robar a su propia familia, de asesinar a su padre por rabia y rencor, sin embargo, en ella no hay arrepentimiento sino bienestar al lograr ayudar a Ailín e irse a vivir con ella a Paraguay; un gran por ciento de los espectadores asimilarán aminorados o justificados los delitos cometidos por Lala debido al amor por ella sentido. Y es en verdad la magnitud del amor lo que le importa resaltar a la cineasta más que cualquier otro aspecto: la identificación de la criada con el origen paraguayo del que proviene, la concientización por parte de ellas y de sus familias del lesbianismo, la doble moral o la delincuencia existente en la ciudad y sus dirigentes, etc. Si el móvil dramático en *XXY* fue el conflicto entre el ser humano y la sociedad en relación con la identidad sexual, en *El niño pez*, aunque no deja de estar presente, cede el lugar principal a la reflexión sobre los límites de los sentimientos de las protagonistas.

La posición respecto a los hombres queda mucho mejor definida en el personaje de Lala que en el de Ailín. No se llega a conocer realmente la índole de la relación establecida entre ella y el Vasco, ni la que existió entre ella y el juez federal. Pueden hacerse suposiciones: conveniencia, dinero, placer, ¿asedio? En el filme se caracteriza como una muchacha que causa fuerte atracción en muchos hombres debido a su belleza y juventud, incluso su propio padre se siente seducido por ella.

La fotografía, dadas las necesidades y conveniencias de la historia de *El niño pez*, le confirió primacía a la creación de atmósferas en los planos interiores, los cuales resultaron muy expresivos de cada situación emocional que viven los personajes; conjugando luces y sombras, planos detalles y planos más generales. Acorde con el tinte un poco sórdido y morboso que colorea a la historia, mayormente la fotografía en este filme se decantó por situar un gran por ciento de las escenas en ambientes nocturnos o en penumbras. Los planos exteriores del Lago Ypoa son los más interesantes a mencionar de su clase solo debido a la mitificación del lugar, al misterio, o secreto que encierra, pero no por la belleza que puede emanar, no por la grandilocuencia de un plano general del lugar. Los planos del Lago Ypoa son a la vez los más representativos que aparecen en el filme de Paraguay como país.

En *El niño pez* las escenas de caricias, de sexo entre las protagonistas, no son muy explícitas. Representar erotismo en la relación lésbica de las jóvenes, exhibir el descubrimiento y disfrute de esta preferencia sexual por parte de ellas, quedan relegados a aspectos de menor importancia dentro de la historia; se dan como circunstancias ya sobrentendidas, ya vivenciadas, presentes pero de manera secundaria en la trama, que se centra en exponer los obstáculos de diversa índole que ellas deben superar para materializar su unión. Las escenas más íntimas y propicias para un erotismo bien explícito manifiestan más la compenetración espiritual entre las jóvenes que el apetito sexual de ambas. Interesante en cuanto a la representación

de la relación homosexual entre las jóvenes es que no se muestra un juego de roles convencional y dicotómico (hombre-mujer) establecido entre ellas, ni en el sentido sexual ni en otro tipo de aspectos.

La historia de *El niño pez* era bastante propicia para desarrollarla desde los códigos del thriller o suspenso tales géneros cinematográficos, para mantener un dato o elemento oculto a los espectadores, para valerse continuamente de escenas que generaran tensión, inquietud y dudas en ellos respecto al final que le depara a cada personaje; sin embargo, no fue esa la elección de la realizadora. Prefirió imponer a los espectadores una narración en un tempo lento; una diégesis no lineal mediante la cual ellos tendrían que elaborar y reconstruir la historia de las protagonistas; un desarrollo dramático que no presenta una evolución in crescendo del clímax, más bien está estructurado de manera que poco a poco los espectadores comprendan y se identifiquen con la situación de las jóvenes.

Al igual que ha enjuiciado y construido filosóficamente según su visión otros componentes de la Historia Universal, el hombre ha elaborado el sujeto mujer valiéndose en ocasiones de mitos, inseparables compañeros del origen de casi todo lo que existe en nuestro universo. Ha sido el género femenino quien mayormente se ha convertido en materia de mitos, y no viceversa, no se considera que las mujeres hayan sido los principales sujetos creadores de leyendas, fábulas o mitos. En *El niño pez* esta situación se muestra transformada, el orden simbólico en que se ubica a la mujer como sujeto no corresponde a un rol pasivo. La leyenda del niño pez es fruto de la imaginación de la cineasta transmitida al personaje de Ailín, no proviene verdaderamente de la cultura guaraní; Lucía Puenzo pudo hacer referencia o haberse apropiado para su guión de algunos de los mitos guaraníes del Lago Ypoa, como el de la isla flotante o el de la campana..., pero eligió crear uno propio que favoreciera y apoyara su historia. Está el mito del niño pez relacionado con un conflicto muy femenino: la maternidad frustrada o la maternidad en las adolescentes. El personaje de Ailín utiliza el mito como recurso psicológico para aminorar el dolor de la pérdida. En el filme nunca queda expuesto además este mito como algo imposible o irreal, siempre queda en el ámbito de la ambigüedad y la inquietud, de modo que no se le resta validez y respeto a este pensamiento de las jóvenes protagonistas, que es el mismo también de muchas culturas originarias de Latinoamérica.

En *Wakolda. El médico alemán*, el último de sus largometrajes nacido como versión de una de sus novelas, Lucía Puenzo dirigió nuevamente su atención hacia otra de las problemáticas referidas al cuerpo humano. En esta ocasión lo relaciona con el fascismo y la permanente obsesión con crear el ser humano perfecto. El personaje protagónico de *Wakolda...* es el alter ego cinematográfico del médico fascista alemán Josef Mengele, de quien se conoce que hizo estancia en Bariloche y que por ende se relacionaría con las familias de la región y las tomaría como objeto de sus experimentos. Alrededor de su personalidad se estructuran los sucesos y acciones

dramáticas que provocarán la evolución de la historia, sin embargo, la narración del filme no estará dirigida por él. Desde el inicio está narrado en primera persona por la adolescente Lilith, quien terminará siendo una de sus víctimas. A través de las frases, de los comentarios de ella, complementados con los dibujos de la libreta de anotaciones de Mengele, los espectadores irán conociendo la forma de pensar de este médico y sus propósitos, pero siempre bajo la visión "seducida" de la adolescente. Esta elección de narradora denota la ingenuidad de Lilith a la vez que la capacidad del personaje de Mengele para agrandar y manipular a sus víctimas.

Tanto en *XXY* como en *Wakolda. El médico alemán*, lo somático del cuerpo humano y su interacción con la psiquis se exponen como aspectos determinantes en la identidad de las personas. La directora y su equipo lo hacen leit motiv de sus obras y lo resaltan tal problemática que todos los seres humanos debemos dilucidar para conocer una parte significativa de quienes somos y a partir de la cual construimos nuestras vidas. Nos hace tomar conciencia de que nuestros cuerpos son fuente de inagotables placeres, pero también de impredecibles conflictos, y es esta disyuntiva la que puede provocar crisis.

Alejandra Sánchez...la mirada denunciante  
de la sociedad en que vive la mujer mexicana.

Un paradigma de como los documentales pueden consistir en crítica mordaz de los aspectos negativos de las personas y las sociedades contemporáneas, es el trabajo de la realizadora Alejandra Sánchez. Eligiendo en ocasiones el género documental (*Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas, 2006*), otras la ficción (*Seguir vi-viendo, 2014*), esta cineasta resalta en la cinematografía mexicana por la valentía de expresar sus preocupaciones como mujer mexicana y denunciar problemáticas sociales acuciantes en las que están directamente implicados dos centros de poder: el Estado y la Iglesia. Transita por un camino que en ocasiones le acerca y otras le aleja de la experimentación y la novedad estética, pero mantiene en todas sus obras un énfasis en la crítica social.

Construido mediante entrevistas, *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* (2006), va exponiendo poco a poco la alta cifra de mujeres jóvenes que han sido asesinadas y violadas, desaparecidas en Ciudad Juárez en el periodo transcurrido desde la década de 1990 hasta los años iniciales de la del 2000. La posición denunciante de la realizadora queda explícita cuando salen a relucir como fruto de un trabajo investigativo profundo, conjuntamente con el dolor de los familiares de estas muchachas desaparecidas: la oferta de empleo en la maquiladora como causa principal de la frecuente migración a Ciudad Juárez de mujeres jóvenes; la manera en que las autoridades políticas y fiscales restan importancia o se desentienden de la responsabilidad del problema; la posible implicación de grupos de poder políti-

cos y mafiosos en las violaciones y asesinatos de las jóvenes.

Obra mayormente elaborada mediante recursos comunes de la narrativa cinematográfica, sin ser osada en cuanto a lo visual o lo estético en general, *Bajo Juárez...sí* es esmerada en su realización al lograr un equilibrio entre la conmoción provocada por el testimonio de la familia de una de las desaparecidas, y la enunciación de los datos, las cifras oficiales expuestas para informar con precisión estadística a los espectadores. La narración construye justamente su coherencia y el ritmo interno del discurso a través de la alternancia en el montaje de las escenas más emotivas, referidas al caso particular de la violación y muerte de Lilia Alejandra García Andrade, con aquellas escenas relacionadas con la experiencia de Gaudencia Valencia, la joven llegada nueva al pueblo.

El documental no cuestiona ni tiene interés en exponer características identitarias de la mujer mexicana. Ni siquiera aborda otros problemas culturales que las jóvenes pudieran enfrentar al emigrar hacia Ciudad Juárez. Sin embargo, la obra transpira lo propio de México en la elección de la banda sonora, compuesta mayormente por rancheras, las cuales le imprimen con frecuencia el tono melodramático tan gustado en México y tan presente en Latinoamérica.

Tal vez por enfatizar cuanto dañan socialmente las muertes y violaciones femeninas en Ciudad Juárez, no están presentes en el documental preguntas, reflexiones, que hagan a los espectadores pensar sobre la sexualidad de estas mujeres a pesar del tema estar muy relacionado. La inquietud por la sexualidad sí se evidencia de forma más patente en su documental *Agnus Dei: Cordero de Dios*.

*Agnus Dei...*, tiene como tema la pedofilia clerical, específicamente el abuso sexual sobre varones cercanos a la adolescencia. La osadía de la cineasta al denunciar públicamente este problema, la doble moral presente entre algunos eclesiásticos católicos, representa una posición y una mentalidad bastante identificada con debates feministas sin Alejandra S. haberse expresado como tal a favor de esta filosofía de vida y movimiento social. Cómo las mujeres hemos sido subvaloradas y significadas solo en papeles como los de esposa, madre o hija por diversas religiones e instituciones, ha sido un tema recurrente en los análisis feministas. El documental *Agnus Dei...* se centra en la persona de Jesús Romero, quien fuera víctima de abuso sexual desde su infancia hasta su adolescencia y desea encontrar y confrontar a su agresor, el cura Carlos López., pero los espectadores a medida que avanza la obra podemos apreciar la importancia e influencia de la figura materna, Esperanza, en la situación de él.

No siempre el estudio del género femenino dentro del cine tiene que centrarse en personajes protagónicos, *Agnus Dei...* constata la posibilidad de analizar desde un personaje secundario la situación y la psiquis de una mujer en correspondencia con el rol social que asume predominantemente, en el caso de Esperanza: el de madre católica. Será en esta función de madre católica que la cineasta nos

mostrará únicamente al género femenino y no en otras facetas. La significación de Esperanza en la vida de su hijo está presente en todo el documental, en las declaraciones que tanto él como ella realizan. Desde el hecho de haber nombrado Jesús a su primogénito, se evidencia una fuerte influencia por parte de la fe religiosa de ella en el futuro devenir de su hijo. Al avanzar la obra descubrimos la presión sentida por el protagonista en su niñez y adolescencia al querer hacer feliz a su madre y no buscar problemas; actitud que lo llevó a permanecer por mucho tiempo callado respecto al abuso del sacerdote. A través de los testimonios la cineasta muestra como la obsesiva fe religiosa de la madre determinó la cercanía y la relación de la familia con el sacerdote. Incluso sale a relucir el sentimiento de culpabilidad que siente Esperanza por haber llevado a su hijo a la iglesia. Sin embargo, ella no renuncia a su fe católica y espera que Cristo le ayude a resolver el problema de la misma manera que lo plantó en su vida.

La cineasta deja explícito en el documental que la denuncia del abuso sexual no recae solamente en el sacerdote Carlos López, sino también en aquellos otros eclesiásticos que estaban enterados de la situación y las instituciones judiciales que responden a los intereses de la iglesia y no llevan completamente a cabo el proceso de declaración y detención de Carlos López. Hay una secuencia de intenso develamiento en la cual el montaje alterna escenas de Carlos López oficiando misa y fotografías de él de índole pornográfica homosexual. Luego de visualizar estas imágenes, a los espectadores nos queda claro la falsedad de la perfección y la santidad de las autoridades eclesiásticas, cuán artificial puede ser la imagen pública que ofrecen. En una de las escenas ubicada en el colegio de preparación para los seminaristas que luego podrán convertirse en curas, en la pizarra del aula se encuentra escrita la frase: "El seminarista está llamado a mostrar aquella perfección humana que brilla en el hijo de dios hecho hombre y que se transparenta en sus actitudes". Quienes incitan a los adolescentes a una imposible perfección y a ver su cuerpo como un enemigo de la castidad, a alejar de él toda impureza o lujuria aun así sea martirizándolo, no son ejemplo de sacrificio y sinceridad.

Aunque la entrevista suele ser un método reiterado en los documentales de Alejandra S., es bastante evidente la diferencia narrativa y visual existente entre sus obras. En *Agnus Dei...* la experimentación desde lo poético y lo simbólico en la técnica narrativa y visual, se aprecia desde el trabajo en los créditos iniciales con la utilización de los dibujos, que luego continuarán apareciendo, animados, con el propósito representar las pesadillas y recuerdos de Jesús Romero. La animación es una manera de acercar a los espectadores a los dolorosos momentos por los que pasó el protagonista. Como recurso enfatiza los efectos psíquicos negativos que permanecen en él.

En la secuencia inicial del documental mientras escuchamos en off el relato de la pesadilla de Jesús, se muestran unas ovejas pastando cerca de la tumba del

padre, como alegoría a la sumisión y la pasividad con que se identifican quienes deciden consagrarse a la vida religiosa o monástica. Mediante la edición y la banda sonora o el sonido, la directora establece un contraste entre la actitud de los religiosos entrevistados en el seminario, y la personalidad actual de Jesús, totalmente distinta después de su experiencia y el transcurso de los años. Existe una marcada intención de significar a Jesús como alguien muy diferente a los jóvenes seminaristas y a los sacerdotes que aparecen entrevistados. Cuando aparece su imagen en escena, generalmente la banda sonora que anteriormente escuchamos, casi siempre música o cantos religiosos, cede lugar a otra clase de género musical como la música pop rock o fusión. La presentación del título del documental está acompañada por el tema *One way or another* de la banda de rock estadounidense Blondie. Varias de las letras de las canciones utilizadas fueron escritas por la misma directora Alejandra S., (ej.: Lo que no puede decirse, Tengo mucho que decirte a los ojitos) en conjunto con el músico mexicano Tareke Ortiz. Esta circunstancia es muestra de una implicación total de la realizadora con todos los elementos de su obra, así como de un anhelo de impregnarle una estética autoral al documental.

El camino a transitar hasta la presentación cinematográfica de una obra de crítica social tan aguda como las realizadas por Alejandra Sánchez, nunca resulta sencillo. Es de esperar que el quehacer cinematográfico de esta cineasta esté bastante expuesto a la censura por la manera seria y comprometida en que aborda problemas graves de su nación. En entrevista a la escritora Cristina Liceaga, la cineasta comentó un poco sus experiencias al respecto:

48

...indicios como de molestia y algunas, digamos, amenazas, pero nunca de manera directa. En el caso de *Bajo Juárez*, sí fue un proyecto que tenía un riesgo muy alto. En este momento creo que yo no podría volver a filmar una película similar a *Bajo Juárez* sobre todo por las agresiones que sufren reporteros y periodistas, que han ido incrementándose hasta tener casos trágicos como lo del asesinato en la colonia Narvarte. En el caso de la pederastia clerical, la Iglesia siempre ha sido una institución que se maneja con mucha cautela, con mucha inteligencia y lo que hizo con *Agnus Dei* fue bajar un telón de silencio y no opinar nada y dejar pasar la película. Creo que hubo sabor a censura en muchos sentidos...<sup>7</sup>

No solo México, sino la región Latinoamericana en sentido general está ávida de cineastas y obras que denoten el carácter osado que ha mostrado Alejandra S. en su trayectoria, con el espíritu de mejorar nuestras sociedades a través del arte. Algunas palabras tan concluyentes como germinales

---

7 Cristina Liceaga, «Alejandra Sánchez Orozco presenta hoy su cortometraje ¡Smuack! en el FICM », [http://www.escenalatina.com/2015/10/smuack-de-alejandra-sanchez-ficm/...](http://www.escenalatina.com/2015/10/smuack-de-alejandra-sanchez-ficm/) Recuperado por última vez el 10 de diciembre del 2017.



Claudia Llosa, Lucía Puenzo y Alejandra Sánchez nos acercan a conflictos identitarios a los que las mujeres somos vulnerables desde tres perspectivas y enfoques distintos: desde la etnicidad, la sexualidad y el ser víctimas de un problema social específico de una región. En conjunto el quehacer de estas realizadoras favorece el esclarecimiento teórico del concepto de identidad, en un momento histórico en que es muy debatido y que no son pocas las voces teóricas que le implican un alto grado de subjetividad y detrimento debido a la globalización y a las características de la posmodernidad. La identidad en la contemporaneidad se asume como un fenómeno polisémico y heterogéneo, que se puede expresar diversamente entre personas del mismo sexo, nacionalidad, o habitantes de un mismo vecindario, en dependencia y relación con múltiples factores. Así nos lo expresa Marcela Lagarde con otras palabras:

A cada mujer la constituye la formación social en que nace, vive y muere, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o de actividad vital, las instituciones en que se desenvuelve, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, la sexualidad procreadora y erótica, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, y la subjetividad personal, los niveles de vida, el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, el manejo técnico del mundo, la sabiduría, las definiciones políticas, todo ello a lo largo del ciclo de vida de cada mujer.<sup>8</sup>

49

Dilucidar cuánto nos entregan explícita e implícitamente en sus obras Claudia Llosa, Lucía Puenzo y Alejandra Sánchez. Entender sus películas como integrantes del corpus complejo y diverso que conforma la identidad femenina latinoamericana. Nos ayuda a desentrañar el aporte cultural, social y espiritual obtenido con el actual crecimiento del número de mujeres directoras en el cine de nuestra región. Aún faltan muchas palabras por debatir y escribir al respecto. Como antes que se influyen y retroalimentan continuamente, el cine y los seres humanos ofrecen una relación continua e imprescindible a estudiar para entender quiénes somos y nuestras historias. Al margen de producciones audiovisuales realizadas con el único fin de entretener y recaudar ganancias, de reportajes televisivos y escenas cinematográficas preparadas con antelación para manipular a un público, existirán también imágenes en movimiento reveladoras realmente de la vida humana.

---

<sup>8</sup> Marcela Lagarde, «La identidad femenina», [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion\\_mayobre/identidad.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf)

## Referencias bibliográficas

- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica, SA, 2007.
- Carrasco, Pilar Aguilar. *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. España: Consejería de la Presidencia, Instituto Asturiano de la Mujer, s.f
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. España: Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, 1992.
- García González, Andrea. *Clases de cine. Compartir miradas en femenino y masculino*. España: Instituto de la Mujer, s.f.
- Lagarde, Marcela. *La perspectiva de género, Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. España: Ed. Horas y Horas, 1996.
- Núñez Domínguez, Trinidad. *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. España: Centro de Estudios, Investigación e Historia de Mujeres "8 de Marzo", Observatorio "Mujer Trabajo y Sociedad", s.f.
- Ruffinelli, Jorge E. *Locas mujeres. 130 directoras en América Latina*. Uqbar Editores, 2015.
- HEMEROGRAFÍA
- Bonfil, Carlos. «Mujeres y cine en América Latina ». *Revista Comunicación y Sociedad*, n.º 3, enero-junio (2005):195-199.
- Castro Ricalde, Maricruz. «Feminismo y teoría cinematográfica ». *Revista Escritos*, n.º 25, enero-junio (2002): 23-48.
- 50 Fregoso, Rosa-Linda. «Mujer y cine en América Latina: Proyectando una visión alternativa de la nación». *Papeles del CEIC*, n.º 2 (2016):1-18.
- Ruffinelli, Jorge. «Tabú, intimidad y pudor: El cine realizado por mujeres». *Revista Nuevo Cine Latinoamericano*, n.º 17 (2015) pp.4-10.
- Siles Ojeda, Begoña. « Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine». *Revista Caleidoscopio*, n.º 1 (2000)
- Torres San Martín, Patricia. « Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano». *Revista NUEVA SOCIEDAD*, n.º 218 (2008)

## WEBGRAFÍA

- Colaizzi, Giulia. « El acto cinematográfico: género y texto fílmico ». <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/viewFile/205418/281342>
- Cruz, Jacqueline. «Las mujeres en el ojo de la cámara (de cine) ». <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/IMG/pdf/LasMujeresEnElOjoDeLaCamara.pdf>
- De Lauretis, Teresa. « Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista ». [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005\\_22.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_22.pdf)
- Mulvey, Laura. «Cine, feminismo y vanguardia ». <http://www.youkali.net/youkali11-a-LMulvey.pdf>

Leyva, Lisandra "Tres realizadoras, tres visiones sobre las identidades y las sexualidades femeninas en el cine contemporáneo latinoamericano". *Fuera de Campa*, Vol. 2, No. 2 (2018): 31-51

Mulvey, Laura. « Placer visual y cine narrativo». [http://www.estudiosonline.net/est\\_mod/mulvey2.pdf](http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf)

Torres San Martín, Patricia. « Cineastas de América Latina: desacatos de una práctica fílmica ». <http://cinelatino.revues.org/747>



Fotograma de la serie de televisión *Vikings*,  
creada por Michael Hirst en el año 2003.

# *El furor y el rugido: la figura del Berserkr en los medios audiovisuales (cine, televisión y documental)*

Alberto Robles Delgado  
Universidad de Granada  
Granada, España  
alrobles@correo.ugr.es

53

## **Resumen**

**TÍTULO:** El furor y el rugido: la figura del Berserkr en los medios audiovisuales (cine, televisión y documental)

El berserkr es un personaje que ha despertado gran interés y fascinación, y ha sido llevado a la pantalla en numerosas ocasiones. Esto ha generado la necesidad de que los medios creen una figura sobre la que poco sabemos realmente, dotándola de una serie de elementos reconocibles que han dado lugar a ciertos estereotipos. El objetivo de este trabajo es abordar algunas de esas representaciones, desde diferentes medios audiovisuales, y evaluar el estereotipo creado en torno a esta figura.

**Palabras claves:** Vikingos. Berserkr. Ulfheðnar. Estereotipos.

## **Abstract**

**TITLE:** The Furor and the Roar: the Berserkr in audiovisual media (film, television and documentary)

The berserkr is a character that has aroused great interest and fascination, and it has been brought to the screen on numerous occasions. This has generated the need for the media to create a figure about whom we know very little, giving it a series of recognizable elements that have given rise to certain stereotypes. The objective of this article is to address some of these representations from different audiovisual media, and to evaluate the stereotype created around this figure.

**Keywords:** Vikings. Berserkr. Ulfheðnar. Estereotype.

## Introducción

Los *berserkr*<sup>1</sup> son feroces guerreros de la tradición escandinava, famosos por comportarse como bestias salvajes en el campo de batalla, siendo inmunes al dolor y poseyendo una total despreocupación ante la muerte misma. Vestían pieles de animales y tenían una fuerza sobrehumana, y a golpe de hacha, sembraban el caos y la devastación entre las filas enemigas.

Esta es una figura controvertida sobre la que poco se sabe realmente y que nada en un océano de ambigüedad y mitificación. Diversos e intensos son los debates que se mantienen acerca de diferentes aspectos de este personaje, sobre el que paulatinamente se va arrojando algo más de luz.

El surgimiento del Romanticismo en Escandinavia y la ulterior entronización de los vikingos como elemento de identidad nacional y muestra de un pasado glorioso, rescató del olvido la figura del *berserkr* y la dotó de una caracterización e ideologización que dieron como resultado una imagen totalmente estereotipada, y hasta cierto punto falsa, convirtiéndose el *berserkr* en sinónimo de furia y de violencia desmedida.

Dicha imagen ha llegado prácticamente intacta hasta nuestros días, siendo los medios audiovisuales uno de los elementos principales en la difusión y consagración de esta figura en nuestro imaginario, como también lo han sido la literatura, los videojuegos, etc.

54

Dado las escasas muestras que poseemos de esta figura en el cine, nos hemos propuesto ampliar nuestro análisis e incluir nuevas categorías como la ficción televisiva y el género documental. Así mismo, el tratamiento diferenciado que cada una de estas categorías hace, enriquece de manera exponencial nuestro análisis pues nos permite abordar al *berserkr* desde distintos ángulos, obteniendo una imagen mucho más global y completa.

El documental *1066: The Battle for Middle Earth*,<sup>2</sup> la serie de televisión *Vikings*<sup>3</sup> y la película homónima de origen ruso *Viking*,<sup>4</sup> constituyen el corpus de análisis sobre dicha tipología y personaje.

## El furioso guerrero

La referencia más conocida sobre los *berserkr* es la que aparece en la *Saga de los Ynglingos*, del islandés Snorri Sturluson. En ella se nos detallan las excepcionales características de estos guerreros y se sientan las bases de los diferentes y controvertidos aspectos que rodean a esta figura:

---

1 Utilizaremos la terminología original en nórdico antiguo: *berserkr* (singular) y *berserkrir* (plural).

2 *1066: The Battle for Middle Earth* (Justin Hardy, 2009).

3 *Vikings* (Michel Hirst, 2013-Actualidad).

4 *Viking* (Andrey Kravchuck, 2016).

(...) Odín podía hacer que en la batalla sus enemigos se volvieran ciegos o sordos o llenos de temor, y con sus armas no cortaban más que con palos, y sus hombres iban sin cotas de malla y estaban rabiosos como perros o lobos, mordían sus propios escudos, eran fuertes como osos o toros; mataban a la gente, y ni el fuego o el hierro los afectaba; eso es llamado furor de berserkr.<sup>5</sup>

La etimología de la palabra *berserkr* es problemática y ha suscitado un intenso debate desde el siglo XIX. El sufijo *-serkr* significa "camisa" y haría referencia a una prenda de vestir; por su parte el prefijo *ber-* podría significar "oso" o bien "desnudo". Por lo tanto se nos plantean dos posibles opciones sobre el significado de esta palabra: bien entendemos *berserkr* como "camisa de oso", aceptando la relación entre estos guerreros y la figura de dicho animal en algún tipo de culto o veneración; bien como "camisa desnuda" o "descamisado", en referencia a la ausencia de cota de malla o protección de algún tipo (tal y como indica Snorri), aludiendo al papel de la desnudez dentro del mundo bélico germano.<sup>6</sup>

Junto a los *berserkr* existen otros tipos de guerreros de características semejantes conocidos como *ulfheðnar*,<sup>7</sup> que podría traducirse como "pieles de lobo" o "abrigo de lobo", en alusión a la vestimenta con pieles de este animal. Poco sabemos sobre esta figura; la primera mención que sobre ella tenemos aparece en el *Haraldskvæði*, un poema conmemorativo de la victoria de Harald Cabellera Hermosa en la batalla de Hafrsfjord, en el que podemos leer que "los *berserkr* rugían y los *ulfheðnar* aullaban". No queda claro si el hecho de que se comportasen de igual manera induce a que tratemos con la misma figura, pues quizá aquello que aparece en el poema sea una metáfora poética,<sup>8</sup> o por el contrario pudiera tratarse de dos tipos de guerreros totalmente diferenciados, cada uno de ellos con sus características propias.

Sabemos que los pueblos germánicos tenían una larga tradición de asociar ciertos animales con guerreros especiales, con la intención de absorber sus características y aplicarlas de forma bélica. Algunos investigadores han visto en su contrapartida escandinava la existencia de dos clases distintas que siguen esta misma lógica de contener una furia guerrera que puede ser usada de forma positiva durante la batalla.<sup>9</sup>

5 Snorri Sturluson, *La saga de los Ynglingos*, trad. por Santiago Ibáñez Lluch (Valencia: Ediciones Tilde, 1997), 41.

6 Anatoly Liberman, "Berserkr: A Double Legend", *Brathair – Revista de Estudos Celtas e Germanicos* 4, nº2 (2012), 98.

7 De nuevo, utilizaremos la terminología en nórdico antiguo: *ulfheðinn* (singular) y *ulfheðnar* (plural).

8 Anatoly Liberman, *In Prayer and Laughter. Essays on Medieval Scandinavian and Germanic Mythology, Literature, and Culture* (Moscú: Paleograph Press, 2016), 101.

9 Pablo Gomes de Miranda, "Seguindo o Urso e o Lobo: Discussões Sobre os Elementos Religiosos dos Berserkr e dos *ulfheðnar*", *Historia, imagem e narrativas*, nº 11 (2010), 4-5.

Si echamos un vistazo a las sagas, vemos que el oso juega un papel predominante en relación con la figura de algunos guerreros. Por ejemplo, en la saga de Hrólf Kraki aparece el personaje de Bödvar cuya habilidad consiste en convertirse en un oso (al igual que la tenía su padre Björn) algo que le permite matar a muchos más enemigos que un guerrero común.<sup>10</sup> No existen razones evidentes que nos lleven a pensar que los *berserkir* se hayan considerado osos de una manera esencial; aceptar que ciertos grupos de guerreros fueron considerados como osos no significa más que aceptar que los jugadores de un club de fútbol determinado se llamen, por ejemplo, leones o tiburones, al actuar como estos animales de una manera metafórica. No sabemos por lo tanto si luchaban con pieles de oso, si eran fuertes y salvajes como estos animales, o si se transformaban en osos de una manera ritual (comportándose y rugiendo como dichos animales en el campo de batalla). Estas características pueden suponer una forma concreta de mirar a estos guerreros, basadas en la tradición y el folklore recogidos por las sagas.<sup>11</sup>

Es conocida, por parte de los pueblos sami, una veneración a la figura del oso si bien es cierto que las leyendas están más relacionadas con la transformación física o la transferencia de consciencia a un animal. Los contactos entre ambas culturas fueron intensos a lo largo de toda la Edad Media y numerosas han sido las discusiones en torno a la presencia del chamanismo en la mitología nórdica, por lo que no resulta descabellado pensar que los sami pudieron ejercer algún tipo de influencia sobre los vikingos en su forma de ver a este animal, que más tarde los nórdicos reconvertirían desde el punto de vista de una sociedad guerrera, a diferencia de los pueblos lapones.<sup>12</sup>

Sin duda alguna, la característica que mayor controversia genera sobre los *berserkir* es la relativa a su furor guerrero, el mismo que les otorga una gran fuerza a pesar de volverlos locos, pues muerden sus escudos, gritan y aúllan como animales; tal y como hemos visto mentar en la saga de los Ynglingos. Este estado es conocido como *berserkergang*<sup>13</sup> y ha sido y es, objeto de un extenso debate sobre las posibles causas que podrían provocar estos efectos en un individuo.

La teoría más afamada y conocida sostiene que sería una ingesta de setas alucinógenas, como la *amanita muscaria*, la que podría producir un efecto de negación al dolor así como un comportamiento salvaje. Podemos encontrar semejanzas

10 Santiago Ibáñez Lluch, *Sagas Heroicas de Islandia* (Madrid: Miraguano Ediciones, 2016), 116.

11 Jens Peter Schjødt, "The Warrior In Old Norse Religion", en *Ideology and Power in the Viking and Middle Ages: Scandinavia, Iceland, Ireland, Orkney and Faeroes*, ed. de Gro Steinland et al. (Leiden, Brill, 2011), 282-283.

12 Para saber más acerca de las relaciones e influencias entre vikingos y sami ver: Alberto Robles Delgado y José Abellán Santisteban, "Cazadores del Norte, Guerreros del Sur: relaciones entre vikingos y sami en la Escandinavia Alto Medieval", *Roda da Fortuna. Revista Eletronica sobre Antiguidade e Medioevo* 6, nº1 (2017), 119-134.

13 Término original en nórdico antiguo.



con los chamanes siberianos o sami, quienes utilizan sustancias como éstas para inducir estados de trance o furia y transformarse en animales. Los indicios que poseemos sobre la efectividad de estos alucinógenos son muy escasos y no dejan de ser hechos aislados,<sup>14</sup> además de que en las sagas no se alude al consumo de estas sustancias y los brotes de *berserkergang* suelen producirse de forma espontánea. Se ha contemplado la posibilidad de que el consumo de estas setas se practicase de forma secreta como algún tipo de ritual por parte de grupos cultistas.<sup>15</sup>

En esta misma línea se ha propuesto que el alcohol suscitaba estos ataques de violencia, siendo además bien conocido el alto consumo del mismo por parte de los vikingos. Hay que decir que normalmente tomar bebidas alcohólicas formaba parte de celebraciones y eventos sociales, tal como vemos en las sagas, y no de rituales cultistas previos a la batalla. Esta creencia surge en el siglo XIX cuando la alcoholemia era un importante problema social en Escandinavia y se producían peleas y altercados habitualmente.<sup>16</sup>

Otra fuente de teorías es la que relacionaba el *berserkergang* con algún tipo de enfermedad como la epilepsia o la rabia, en base al parecido de la sintomatología que presentan, aunque estas hipótesis no han gozado de mucha aceptación. En cambio, se ha propuesto a los *berserkir* como individuos afectados por alguna condición mental que los convierte en gente extremadamente violenta, que a la mínima de cambio o por cualquier provocación entran en un estado de ira y agresividad desmedida. El sometimiento a un gran estrés, como el que puede producirse en la batalla, liberaría esta furia incontrolada o incluso, aquí sí, el consumo de alcohol podría incentivar el conflicto. Se han establecido comparaciones con bandas callejeras de los 60,<sup>17</sup> y es que si acudimos a las sagas, vemos como en multitud de ocasiones los *berserkir* son descritos como grupos (generalmente de unos doce miembros), que se dedican a merodear y asaltar las granjas, robando y violando a las mujeres, convirtiéndose en un auténtico problema para los islandeses.

Desde el punto de vista fisiológico existen algunos mecanismos que podrían reproducir los mencionados efectos del *berserkergang*. Se trata de una reacción biológica al estrés conocida como "síndrome de lucha o huida" que se produce en los mamíferos ante una amenaza inminente. Durante este proceso el cuerpo se ve afectado por tres elementos químicos principales: adrenalina, cortisol y dopami-

---

14 Normalmente los síntomas que produce la intoxicación por consumo de este tipo de drogas son mareos, palidez y temblores, lo cual no se ajusta mucho a las descripciones que tenemos, si bien es cierto que podemos encontrar algunos ejemplos de soldados de la segunda guerra mundial, que consumieron esta sustancia y entraron en un estado de furia. Roderick Thomas Duncan Dale, *Berserkir: A Re-Examination Of The Phenomenon In Literature And Life* (University of Nottingham: Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, 2014), 75.

15 Duncan Dale, *Berserkir: A Re-Examination ...*, 73-79.

16 Duncan Dale, *Berserkir: A Re-Examination ...*, 79-81.

17 Paddy Griffith, *Los vikingos, el terror de Europa* (Barcelona: Ariel, 2004), 176-177.

na. La dopamina está relacionada con los centros de placer y el aprendizaje, por lo que el cerebro puede aprender a reaccionar de maneras determinadas ante ciertos eventos o estímulos. La adrenalina aumenta la cantidad de oxígeno que se lleva alrededor del cuerpo, así como el flujo sanguíneo en los músculos, de manera que estos actúan de una forma más eficaz y durante más tiempo. El cortisol afecta al sistema inmunológico bloqueándolo, por lo que las heridas y lesiones no se inflamarían y el dolor se percibiría de forma distinta. De esta manera se presenta al *berserkr* como un individuo capaz de haber habituado su cerebro para que reaccione de esta forma ante el estrés, como el que se produce en batalla.<sup>18</sup>

Hay toda una serie de creencias que relacionan la furia de estos guerreros con un culto al dios Odín<sup>19</sup>. Rendían devoción a esta deidad a través de danzas rituales, donde empleaban armas y vestían pieles y máscaras de animales, entrando en un estado de éxtasis a través de la autosugestión.<sup>20</sup> Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la placa de bronce procedente de Torslunda, Öland (Suecia); en ella se representa dos figuras que portan lanzas (el arma de Odín) en una actitud danzante, además una de ellas está representada con un casco con enormes cuernos y la otra viste una piel de lobo (*ulfhedinn*).

Odín también es conocido como el dios del *odr* (*wut* en alemán y *furor* en latín) en referencia a ese estado de trance o frenesí que puede apoderarse de alguien e incrementar sus capacidades, en circunstancias guerreras, sexuales, poéticas (inspiración) o mágicas.<sup>21</sup> De aquí se extrae la idea de que los *berserkir* bajo designio e influencia de Odín, adquieren ese "furor guerrero" (*berserkerang*) que los lleva a adquirir esas capacidades tan asombrosas, como nos describe Snorri en la saga de los Ynglingos.

Otra de las atribuciones de Odín esta relacionada con la muerte, pero mas concretamente con los muertos en batalla. Podríamos, tal vez, establecer la idea de que la decisión de los *berserkir* de luchar sin protección, pudiera favorecer el hecho de encontrar la muerte en combate, pudiendo así alcanzar el Valhalla, donde aguardan los mejores y más valientes guerreros caídos (*einherjar*), que formarán las huestes de Odín en la batalla final que se producirá en el Ragnarök.

---

18 Owen Rees, "Going Berserk: The Psychology of the Berserkers", *Medieval Warfare II*, nº1 (s.f.), 26.

19 Odín es una antigua deidad germánica que rige su dominio sobre diferentes campos como la guerra, la magia, la poesía o la muerte. Solemos concebir a este dios como la deidad guerrera por antonomasia pero nunca aparece luchando, sino más bien como un espectador que decide quién vive y quién muere, siendo más conocido por su sabiduría que por su destreza bélica. Enrique Bernárdez, *Los Mitos Germánicos* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 195-196. Es por esto que se ha visto a Odín más como el dios de la victoria, un dios que utiliza su ingenio y astucia más que sus brazos, para asegurar el éxito a sus protegidos. Regis Boyer, *La vida cotidiana de los vikingos (800-1050)*, trad. por María Tabuyo y Agustín López (Palma de Mallorca: Medievalia, 2000), 205.

20 Johnni Langer, "Fúria e Sangue: os berserkers", *Desvendando a História*, (s.f.), 45.

21 Regis Boyer, *La vida cotidiana de los vikingos (800-1050)*, trad. por María Tabuyo y Agustín López (Palma de Mallorca: Medievalia, 2000), 207.

Como hemos podido comprobar, la del *berserkr* es una figura muy controvertida, sobre la que recaen muchísimas teorías que intentan de una manera u otra, explicar los entresijos de este complejo personaje. Hemos intentado reconstruir la figura "histórica", acercándonos a las características que la definen, para a continuación examinar qué elementos podemos encontrar de todo esto en los diferentes medios audiovisuales.

## El género documental

*1066: The Battle for Middle Earth* es una serie documental de dos episodios para la televisión británica, dirigida por Justin Hardy y estrenada en 2009. En ésta se recrean los trascendentales acontecimientos que tuvieron lugar en Inglaterra en dicha fecha. Nos referimos a las batallas de Stamford Bridge y de Hastings. Ambas batallas se sucedieron con una diferencia de pocas semanas y enfrentaron en primer lugar al rey noruego Harald Hardrada con el rey inglés Harold Godwinson, resultando muerto el primero y convirtiéndose este en el hecho que marca el fin de la Era Vikinga. En segundo lugar, se enfrentaron el mismo rey Harold contra Guillermo I de Normandía, proclamándose vencedor el segundo, lo que puso punto y final a la Inglaterra anglosajona y dio paso al dominio normando.

Este documental narra estos tiempos tan convulsos a través de los ojos de personajes sencillos y desconocidos, relegando a las grandes figuras políticas a un segundo plano. Para ello se basa en los relatos de la Crónica anglosajona y la Crónica de los reyes nórdicos (*Heimskringla*), y se apoya en el Tapiz de Bayeux como hilo conductor de la trama. Además la presencia de grupos de recreación a cargo de la indumentaria y el desarrollo y puesta en escena de las batallas, le han valido a este documental un reconocimiento en cuanto a su rigor histórico.

No debemos olvidar que esa "realidad rigurosa" que se nos presenta en el documental, no es otra que la imagen fingida y pretendida por su director, en la que observamos la quintaesencia de una sociedad inglesa, que se remonta a su glorioso pasado bárbaro y sus auténticos valores nacionales, que se ven amenazados por el invasor extranjero, y es que en palabras de Robert Rosenstone:

Demasiado a menudo, historiadores que desprecian los films de argumento consideran que los documentales presentan el pasado de una forma válida, como si las imágenes no hubieran sido mediatizadas. El documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes -ya sean del pasado o del presente- conforman un discurso narrativo con un significado determinado.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona: Ariel, 1997), 35.

Centrémonos en la excepcional flota vikinga que con la peor de las intenciones posibles, se dirige hacia Inglaterra. En ella viaja el personaje que encarnará el papel de *berserkr*, a pesar de que no se haya introducido este dato aún en el discurso fílmico documental. En este caso no posee ninguna característica especial que nos permita identificarlo como tal, salvo un tamaño mayor que el de sus compañeros, lo que le permite pasar perfectamente por un vikingo más, pues no viste pieles ni símbolos de animal que pudieran relacionarse con estos guerreros.

Previo al análisis de la batalla de Stamford Bridge, debemos centrar la atención en otra escaramuza que nos proporciona una más que valiosa información susceptible de analizar. En el enfrentamiento de Fulford, los sajones presionan el frente nórdico rompiendo la línea por el punto más débil y poniendo a los vikingos en serias dificultades. Es en ese momento, cuando el narrador omnisciente del documental dice:

Lamentablemente esto solo favoreció a los vikingos. Eran asesinos despiadados. Cuya fuerza aumentaban en la locura de la batalla. Sabían demasiado bien como volverse berserkers.<sup>23</sup>

60

De aquí podemos abstraer por un lado, la idea de que en el fragor de la batalla y ante la inminencia de una muerte segura, se apodera de los vikingos una especie de furor guerrero que les otorga fuerza y ferocidad para decantar la contienda en su favor. Basándonos en esto, podríamos plantear el *berserker-gang* como un acto pseudo-involuntario que puede acontecer en momentos de mucho estrés, liberando una reacción por parte del sujeto, que mejoraría de alguna forma sus capacidades físicas, como ya hemos indicado anteriormente en la teoría de "lucha o huida". Acontece entonces otro hecho que reviste una significación importante y que consiste en el seguimiento a cámara lenta del vuelo de un águila (animal relacionado con Odín), que sobrevuela el campo de batalla. Entonces uno de los vikingos, al percatarse de ello, eleva su espada hacia el ave en un gesto de aclamación. Esta imagen suscita un ambiente de solemnidad en el que se nos presenta a un dios Odín que observa de cerca el devenir de la contienda, decidiendo sobre la vida y la muerte de sus valerosos guerreros, a los que se llevara consigo al Valhalla. Podríamos incluso articular la idea de que es el propio Odín el que ha infundido ese furor guerrero a sus hombres, transformándolos en poderosos *berserkr*, y llevándolos a la victoria.

La otra idea que podemos extraer del narrador, es que parece que todos los vikingos son capaces de adquirir esta habilidad o entrar en este estado de *berserker-gang*, no siendo una capacidad propia de individuos concretos, sino del colectivo nórdico en general. Podemos también fundamentar esta hipótesis en que en nin-

---

23 Extraído directamente del documental. Capítulo 1, minuto 1:14:28.

gún momento del documental se le atribuye a ningún personaje la condición o el estatus de *berserkr*, pudiendo interpretar que se trataría de un concepto que define un estado o actitud en batalla, poseído por los vikingos, y no un cargo que ostenten determinados individuos o agrupaciones guerreras.

Pasemos, ahora sí, a la batalla del puente de Stamford, donde encontramos a los ejércitos vikingo e inglés dispuestos a cada uno de los lados del río Derwent, y separados solo por un pequeño puente de madera. Esta escena supone el momento de mayor intervención del *berserkr* en la trama. Se pretende recrear un suceso que se recoge en la *Crónica Anglosajona* y dice:

Un noruego se mantuvo firme contra el avance de las tropas inglesas, impidiendo que estas cruzaran el puente y cantaran victoria. Un inglés le disparo una flecha, pero sin alcanzarlo, por lo que otro paso por debajo del puente y apuñalo al noruego bajo su cota de malla, a través de un agujero que tenía en ella.<sup>24</sup>

Este hecho carece de evidencias históricas que lo avalen, ya que solo aparece recogido en esta crónica, y no en otras fuentes que relatan la misma batalla.<sup>25</sup> Es cierto que en ningún momento la crónica nos cuenta que el vikingo que defendió el puente fuera un *berserkr*. Esta atribución ha sido fruto de la tradición y la mitificación del suceso, que acabó convirtiendo este pasaje en la historia de cómo un terrible *berserkr* guardó el puente durante más de una hora contra los ingleses, y de esta misma manera se nos representará en el documental.

Uno de los principales aspectos que se muestra de este *berserkr* será su relación con Odín. Antes de comenzar la matanza, Gyrd (el *berserkr*) se ofrece como voluntario para ser el campeón del rey Harald. De camino, su amigo le desea suerte y que Dios esté con él, pero Gyrd le responde que en este momento al que necesitan es a Odín. Para el año 1066 gran parte de la población escandinava ya era cristiana o estaba en vías de serlo, pero lo importante de este hecho reside en que nuestro personaje renuncia al dios cristiano y busca protección en un belicoso dios Odín ante la difícil batalla que se aproxima. Si seguimos las referencias que nos da Snorri Sturluson en su saga de los Ynglingos, la relación entre este dios y los *berserkr* es directa, siendo estos los hombres elegidos por él mismo (Odín), por lo que no sería descabellado pensar que Gyrd se está consagrando a su deidad suprema, en busca de su furor y su fuerza.

Otro detalle que corrobora este vínculo, se produce cuando arengan a las tropas vikingas y recuerdan que todo muere en esta vida, pero que lo único que es inmortal es la gloria de los muertos. Mientras esto ocurre, se produce un primer

24 Ian Heath, *El azote del norte. Vikingos* (Barcelona: Osprey, 2001), 33.

25 Katherine Holman, *Historical Dictionary of the Vikings* (s.l. Sacarecrow Press, 2003), 257.

plano del estandarte de batalla real en el que aparece una enorme efigie de un cuervo negro, que supone uno de los símbolos iconográficos más típicos de este dios.<sup>26</sup>

Hay un detalle secundario pero muy significativo, y es que por primera vez se desvela el nombre completo del *berserkr*, llamado Gyrd Skallagrímson. Esto que puede parecer nimio, supone un guiño que relaciona directamente al personaje con el mítico héroe islandés Egil Skallagrímson, que es también un *berserkr*, legitimando así la condición de Gyrd.

Es interesante señalar que en ningún momento se relaciona la figura de este *berserkr* con la del oso, ya que no viste ninguna camisa ni piel de este animal, y no se comporta como una bestia salvaje rugiendo o mordiendo. Por el contrario, aparece luchando sin ningún tipo de protección y su furia guerrera emana directamente de Odín, por lo que en este caso no estamos viendo la transformación en animal para obtener sus habilidades de combate. Tampoco aparece el consumo de ningún tipo de sustancia, que pueda inducir a un trance o un comportamiento alterado.

Finalmente, y tras derrotar a multitud de enemigos, el *berserkr* es asesinado cuando un soldado inglés cruza por debajo del puente, y a través de las tablas, lo ensarta con una lanza. No se trata de la manera más honorable ni épica de acabar con tan magno enemigo, pero cuando el honor se convierte en un problema para alcanzar tus objetivos, el engaño y la treta están permitidos, pues como se dice habitualmente: en la guerra todo vale.

62

## Representaciones fílmicas

Vikingo (*Viking*) es una superproducción rusa dirigida por Andrey Kravchuk y estrenada en 2016, que nos sitúa en la Rus de Kiev a finales del siglo X. Tras la muerte de su padre Svyatoslav gobernador de este territorio, el joven príncipe Vladímir se ve obligado a exiliarse en Escandinavia huyendo de su hermanastro Yaropolk, quien ha asesinado a su otro hermano, Oleg, y ha conquistado el territorio vikingo de la Rus de Kiev. El viejo guerrero Sveneld convencerá a Vladímir para que reúna y convoque un ejército de vikingos con la esperanza de conquistar el trono de su padre. El nuevo monarca se despedirá de las antiguas tradiciones paganas, llevando el cristianismo a la antigua Rusia y convirtiéndose así en San Vladímir el Grande.

Esta película ha tenido un altísimo impacto internacional, ya que ha sido proyectada en cines de más de 60 países como Alemania, España, Bélgica, Suiza, República Checa, Eslovaquia, entre otros. Además de esto, la película consiguió recaudar más de 6.7 millones de dólares en el primer fin de semana de su estreno, su-

---

<sup>26</sup> Recordemos que tal como hemos visto en el apartado anterior, Odín es también dios de los muertos pero de los caídos en batalla. Podemos entender que se produce un llamamiento a la deidad, anunciando que se va a derramar la sangre de valerosos guerreros, que esperan poder vivir en una gloria inmortal junto a su dios.

perando al drama americano *Collateral Beauty* (David Frankel, 2016), y entrando, por primera vez en la historia del cine ruso, en el top 10 de películas más taquilleras del mundo.<sup>27</sup>

La presencia del *berserkr* en este film es más bien secundaria y va en la línea de la mayoría de películas sobre vikingos, en las que directamente ni aparecen o se trata de papeles anecdóticos. Sin embargo, estamos ante un personaje al que se le recubre de una parafernalia y un exotismo que hace que no pase en absoluto desapercibido, y así mismo plantea toda una serie de detalles francamente interesantes.

Recién llegado Vladímir a tierras rusas con su ejército de vikingos, se dirige a la ciudad de Pólotsk para establecer alianzas contra su hermano, pero la hija del soberano de la ciudad lo humilla y Vladímir decide vengar la afrenta asaltando la ciudad. Será en esta batalla cuando haga su primera y más significativa aparición el *berserkr*. Observamos como el propio Vladímir da la orden de que "preparen" al *berserkr*, y es entonces cuando a uno de los vikingos, el más grande y alto, se le da de beber algún tipo de brebaje al tiempo que se le grita y pega para enfurecerlo. Cuando está listo, se le coloca una enorme máscara de metal, con la forma del cráneo de un oso, de la que cuelga a modo de capa, una piel de este mismo animal. Entonces blandiendo un gigantesco martillo es lanzado a la batalla donde acaba con un gran número de enemigos.

El primer detalle que llama la atención es el concepto de "preparación", pues implica que el *berserkr* debe pasar por una serie de fases antes de estar listo para la batalla, es decir, que no estamos hablando de un proceso autoinducido o fisiológico que se produce en el estrés de la batalla, sino que de forma intencionada ha de buscarse el convertirse en un *berserkr*. En la película podemos diferenciar las distintas etapas de preparación:

La primera consiste en el consumo de alguna clase de pócima que contiene sustancias con propiedades alucinógenas y/o psicotrópicas. Este líquido se bebe de un cuenco de madera tallada donde aparecen grabadas diferentes runas y al que llaman "el cáliz de la furia". El carácter ritual de esta acción está fuera de toda duda y recuerda a una ceremonia chamánica donde se pretende entrar en algún tipo de éxtasis o trance.

La segunda etapa radica en la inducción a un estado de furia y cólera, para ello gritan y golpean con fuerza al guerrero, e incluso uno de los vikingos se raja la mano para impregnar con su sangre la cara del *berserkr*, emulando a un animal salvaje al que se provoca con sangre fresca. Tras estimular este sentimiento de enfado y frenesí, y al haber bebido la poción que con toda seguridad juega un papel magnificador de este estado, el guerrero ha entrado, sin ninguna duda, en *berserkergang*.

---

27 [https://es.rbth.com/cultura/teatro/2017/01/20/viking-la-pelicula-rusa-que-se-proyectara-en-60-paises\\_685216](https://es.rbth.com/cultura/teatro/2017/01/20/viking-la-pelicula-rusa-que-se-proyectara-en-60-paises_685216)

En este punto se produce un hecho curioso, y es que el propio príncipe Vladímir bebe el mismo brebaje que el *berserkr* pero con resultados completamente diferentes. El principal síntoma que presenta es un estado de conciencia alterada que lo hace vagar por el campo de batalla, observando como a cámara lenta la matanza que se está produciendo a su alrededor. Entendemos por tanto, que el preparado que consume el *berserkr* es solo un catalizador y no el elemento que provoca en sí mismo la entrada en un estado frenético.

La última etapa se produce cuando es vestido con el atuendo de oso. Este es el momento culminante en el que el *berserkr* viste la piel del animal en el que va a transformarse, y cuya fuerza y capacidades espera poder adquirir mediante esta sinergia. Además, esta vestimenta le otorga la condición de *berserkr* y lo nutre de los elementos iconográficos que hacen reconocible a este personaje como tal. En relación con las diferentes teorías sobre la etimología del nombre de estos guerreros, debemos decir que en la película el personaje no viste ninguna armadura ni protección, pero la relación con la significación de vestir una "camisa de oso" es más que clara. Tal como indica Liberman, un abrigo de oso sería una prenda pesada y muy calurosa que impediría combatir con comodidad, por lo que la explicación más probable es que los *berserkr* usaran máscaras de animales y decoraran sus cuerpos con pieles y garras,<sup>28</sup> tal como se representa en la película.

64

La otra gran aparición del *berserkr* en la película se produce cuando los pechenegos<sup>29</sup> asaltan la ciudad de Kiev. En un momento de la batalla, los soldados de Vladímir están rodeados por la caballería pechenega y un furioso *berserkr* carga solo contra ella, produciendo una cantidad altísima de bajas y liberando a los soldados. El precio a pagar será alto pues, aunque la tarea de derribar y matar a este guerrero será muy complicada, finalmente acabarán con su vida.

De esta escena podemos sacar en claro no solo la resistencia y hasta cierto punto invulnerabilidad al dolor que presenta este guerrero, sino también su total despreocupación por la muerte. En ambos casos, y basándonos en la imagen representada en la película, éstas son características otorgadas por el consumo de sustancias estupefacientes. Como hemos visto anteriormente, la búsqueda de la muerte en combate podría responder a la adoración de Odín, pero no se hace referencia a esta figura en ningún momento del film, ya sea de forma directa o indirecta.

Finalmente cabe resaltar la especial importancia que posee esta figura en cuanto a su capacidad marcial, erigiéndose como un guerrero de élite que gracias a su condición es capaz de grandes proezas en combate, imagen esta que también puede observarse en las sagas nórdicas.

Ficción televisiva

---

<sup>28</sup> Liberman, "Berserkr: A Double...", 99.

<sup>29</sup> Belicoso pueblo nómada de las estepas, de origen túrquico.



Vikingos (*Vikings*) es una serie de televisión coproducida por Canadá e Irlanda y creada por Michael Hirst para el canal de televisión History Channel. Se estrenó en 2013 y en la actualidad cuenta con un total de cuatro temporadas.

La serie trata sobre la vida y aventuras de Ragnar Loðbrok, personaje mítico y legendario de la cultura nórdica que, junto a sus amigos y familiares, se embarca hacia nuevas costas en busca de fama y riquezas. A través de estos personajes se nos muestran los diferentes aspectos de la vida y la cultura de la Escandinavia vikinga, así como las relaciones que se mantuvieron con otros reinos de la época, como Inglaterra o Francia.

Aunque el protagonista de la serie es Ragnar, para el estudio que nos ocupa, vamos a centrarnos en el personaje de su hermano Rollo, que presenta claros elementos para ser identificado como un *berserkr*. Gracias a la ventaja temporal que poseen las series, en comparación con el cine o el documental, se puede establecer un mayor tratamiento y desarrollo de los personajes por lo que podemos encontrar un Rollo "histórico", claramente relacionado con la figura del vikingo Hrolf Ganger<sup>30</sup>, que además es un *berserkr* (hecho que forma parte de la ficción), conviviendo ambas realidades en este personaje y no siendo excluyentes entre ellas.

La primera aparición de Rollo como *berserkr* se produce en la segunda temporada, cuando se enfrentan los ejércitos del rey Horik y el *jarl*<sup>31</sup> Borg, que a su vez enfrentan a Ragnar y a su hermano. Momentos antes de la batalla, tanto Rollo como su aliado Borg consumen algún tipo de sustancia, entendemos que de naturaleza psicotrópica, para entrar en *berserkergang*. Para nuestra sorpresa no se produce ninguno de los efectos anteriormente citados, es más, ni siquiera se produce ningún tipo de furia o estado de enajenación. Tanto es así que, en el apogeo de la batalla, cuando Rollo va a enfrentarse a su hermano, es perfectamente capaz de razonar y decide deponer las armas. A nuestro entender, esta acción simplemente juega con un dato conocido que está perfectamente integrado en la imagen estereotipada que poseemos de estos guerreros, convirtiéndose este en un elemento identificador que permite al espectador entender lo que está ocurriendo.

¿Entonces qué convierte a Rollo en un *berserkr*? Principalmente se trata de una cuestión estética, en el hecho de que Rollo no vista ya no solo ningún tipo de protección, sino ningún tipo de ropa. Por lo tanto, tenemos la imagen de un guerrero fiero y violento, que acude a la batalla sin armadura, entendiendo que carece de todo miedo a la muerte, y no es éste un hecho que le preocupe. Aunque, de nuevo, pudiéramos entender esto como un guiño al dios Odín, debemos descartarlo, ya que desde un punto de vista argumental, la serie establece la relación con esta deidad

---

30 Personaje vikingo que en el 911 firmó el tratado de Saint-Clair-sur-Epte con Carlos el Simple, por el cual pasaba a convertirse en el primer duque de Normandía y a regentar estas tierras.

31 Título nobiliario equivalente al de duque o conde.

por parte de Ragnar, a través de un gran número de detalles y encuentros que se repiten de forma constante, siendo Rollo vinculado con la figura de Fenrir,<sup>32</sup> el lobo del Ragnarök.

Por supuesto debemos tener en cuenta la cuestión marcial que hace de este personaje un feroz y diestro guerrero, capaz de derrotar a un gran número de enemigos, y que posee una fuerza enorme, como podemos comprobar cuando empala a un combatiente y lo levanta por encima de su cabeza.

Vamos a detenernos un momento en el personaje del *jarl* Borg, quien lucha en la batalla sin protección y consume también algún tipo de sustancia (al igual que Rollo). Esta práctica, tal y como ya hemos explicado, genera una identificación del personaje con la tipología del *berserkr*. En este caso, la particularidad reside especialmente en el hecho de que se trate de un personaje noble, y por tanto dirigente y administrador de todo un territorio, algo interesante pues entraría en contradicción con la imagen del *berserkr* como un ser completamente loco o desquiciado. Podríamos establecer la idea de que el acto de convertirse en este tipo de guerreros responde a un hecho puntual, que permite la obtención de un incremento de las capacidades mediante el consumo de algún tipo de preparado o la realización de un ritual. Por lo tanto, el *berserkr* no sería un título o condición determinada de ciertos individuos, sino una capacidad guerrera a la que cualquiera, con los conocimientos adecuados, podría acceder. Un indicio de esto, lo encontramos en que jamás se haga una referencia en la serie ni a este personaje ni a Rollo como *berserkr*, entendiéndose que no se trata de un rasgo característico, sino más bien de una forma de lucha adoptada en un momento determinado y, por lo tanto, no hay necesidad de referirse a ellos de tal manera.

66

La segunda vez que encontramos a Rollo ejerciendo el rol de *berserkr* será en la tercera temporada, cuando un inmenso ejército de vikingos, a las órdenes de Ragnar, se prepara para asaltar la ciudad de París. En esencia las características serán las mismas pero aparecen algunas diferencias relevantes, como el hecho de que no se consume ningún tipo de sustancia, sino que por el contrario se inicia una especie de ritual, en el que tanto Rollo, como el resto de *berserkr*, comienzan a gritar y golpear sus escudos con la intención de inducirse en un estado de cólera. De hecho, en esta batalla sí que vemos a un Rollo mucho más enérgico y salvaje (que en la temporada anterior), que no duda en matar a uno de sus compañeros por cobarde.

Es destacable que en esta ocasión aparezcan decenas de *berserkr* participando en la contienda, dando la impresión de que al tratarse de una gran batalla, muchos de estos guerreros han acudido a la llamada de las armas, o si seguimos la idea propuesta anteriormente, muchos guerreros habrían decidido optar por

---

32 Fenrir es una figura de la mitología nórdica que se corresponde con un terrible lobo, que durante el Ragnarök acabara devorando a Odín. Bernárdez, *Los Mitos...*, 246.

esta forma de lucha. La característica inmediata que nos hace reconocerlos como *berserkr* es su vestimenta, que en este caso intercala guerreros desnudos con guerreros que visten pieles, jugando con la doble significación del término, aunque en esta ocasión debemos obviar toda relación con el culto al oso o a cualquier animal salvaje, ya que las referencias son completamente inexistentes.

El único *berserkr* que aparece denominado como tal es un personaje de carácter totalmente secundario, que en la cuarta temporada es contratado para matar a Bjorn, el hijo mayor de Ragnar. Este individuo posee una caracterización particular que lo diferencia del resto de *berserkr* que hemos visto en la serie hasta ahora. Se nos presenta a un hombre de enormes dimensiones, sucio, con la cara surcada por devastadoras cicatrices y que viste armadura pero también porta una enorme piel (podemos intuir que de oso), a modo de abrigo; y por supuesto una gigantesca hacha. La sensación que transmite esta poderosa figura es que estamos ante un sujeto totalmente bestial, que no habla y solo gruñe, como si fuera la encarnación de una bestia salvaje en el cuerpo de un ser humano. A su vez, vemos que es codicioso, y es el afán de oro y plata el que lo mueve a realizar el asesinato, como si se tratase de un mercenario ambulante que solo interactúa con la sociedad cuando hay una recompensa en juego. Esta imagen del *berserkr*, se corresponde con la imagen que aparece en muchas de las sagas islandesas que describen a estos guerreros como ladrones y asesinos; hombres que viven apartados de la sociedad pues su comportamiento salvaje y agresivo los transforma en individuos problemáticos. En el posterior enfrentamiento entre ambos guerreros se saca a relucir otro cliché típico de las sagas, en el que el bravo héroe islandés vence en combate singular, o en duelo, a uno de estos terribles *berserkr*.

Durante la pelea no vemos a un *berserkr* furioso y desatado que embiste hacia su enemigo, tal como cabría esperar, sino que, por el contrario, vemos una criatura que permanece escondida y al acecho, que se desvanece entre la niebla para aparecer y volver a escabullirse. Estas habilidades, hasta cierto punto sobrenaturales, nos recuerdan a la figura de los *jötnar*,<sup>33</sup> pero no en el sentido de los gigantes mitológicos, sino en lo que Enrique Bernárdez ha denominado como etones: seres parecidos a los humanos que eran capaces de cosas imposibles para estos, y que, aunque no siempre eran malvados, representaban la naturaleza como peligro para el hombre, y como antagonista a la "civilización".<sup>34</sup> No debemos considerar que se nos está invitando a pensar en el *berserkr* como una figura mitológica, sino que podríamos estar viendo en este enfrentamiento una analogía entre las luchas del dios Thor con estos etones, que tan frecuentemente se representan en la mitología nórdica.

## Conclusiones

<sup>33</sup> Plural de *jötnun*.

<sup>34</sup> Bernárdez, *Los Mitos...*, 135.

Hemos visto como la figura del *berserkr* se antoja aún compleja y de difícil comprensión, ofreciendo más preguntas que respuestas. Éste sigue siendo un personaje con una gran carga de mito y leyenda, pero el gran interés que ha suscitado esta figura lo ha devuelto a un plano terrenal, otorgándole toda una serie de características y elementos reconocibles, que han perdurado en nuestro imaginario colectivo.

La riqueza de sus representaciones es casi proporcional al número de teorías y aspectos que intentan explicar, definir y materializar esta figura. Por supuesto, hay ciertos elementos que se han convertido en comunes, sin cuya referencia el *berserkr* quedaría totalmente descontextualizado y perdería su propia esencia. Nos referimos principalmente a la guerra, ya que el *berserkr* es una figura eminentemente guerrera. La batalla es la realidad que lo define, ya que el resto de sus atribuciones van todas en la línea de obtener unas u otras características, para aplicarlas a la lucha. Nunca se representa a estos personajes como artesanos, comerciantes o granjeros, como sí que hemos podido ver a otros vikingos; incluso en temporadas de paz éstos se convierten en elementos indeseables a los que se aísla y expulsa de la sociedad. Es por tanto la guerra el principio y fin último de estos combatientes, el contexto donde encuentran su lugar, su espacio y su razón de ser.

68

Otro gran elemento que se repite y caracteriza a esta figura, es el del *berserker gang*. Es esa furia salvaje en el combate, la que diferencia a los *berserkir* de otros guerreros, y los dota de esas capacidades casi sobrehumanas, que tanta fascinación han despertado. La forma de conseguir ese estado, es otra cuestión que ha aportado gran diversidad a las representaciones que se llevan a cabo de los *berserkir*, siendo la más conocida de todas, el consumo de diferentes sustancias alucinógenas. Es curioso comprobar que dentro de la adquisición de habilidades sobrenaturales, es la justificación mitológica la que se encuentra entre las menos empleadas, siendo este ámbito un fértil campo para la imaginación y la fantasía, pero esto alejaría mucho a la figura del *berserkr* de nuestra concepción, convirtiéndolo en una especie de criatura mitológica, y no en un loco drogado capaz de las mayores atrocidades (que es prácticamente lo que es).

La vinculación con el oso es otra característica que ha sido representada hasta la saciedad, aunque siendo justos con lo visto en estas líneas, solamente en un caso se ha establecido un claro nexo con este animal. Es por ello que el sentimiento patente es más una relación con lo salvaje, con lo bestial y lo violento de los animales, que en concreto con el oso o el lobo. Esta unión con el animal, queda relegada a un plano estético en el que estos guerreros visten pieles de animales, como un elemento característico que ayuda a reconocerlos.

A lo largo de estas líneas se han abordado diferentes representaciones centradas en esta figura, donde se han puesto de manifiesto diversas visiones y enfoques sobre las creencias e ideales que poseemos en torno a estos guerreros, las cua-

les hemos ido conformando a lo largo de la historia. El resultado de todo esto será la diversidad de representaciones y el surgimiento de distintos tipos de personajes, que pueden ser claramente entendidos como *berserkir*.

## Referencias bibliográficas

- Bernárdez, Enrique. *Los Mitos Germánicos*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Boyer, Regis. *La vida cotidiana de los vikingos (800-1050)*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López. Palma de Mallorca: Medievalia, 2000.
- de Miranda, Pablo Gomes. "Seguindo o Urso e o Lobo: Discussões Sobre os Elementos Religiosos dos Berserkr e dos ulfheðnar", *Historia, imagen e narrativas*, nº 11 (2010): 1-14.
- Duncan Dale, Roderick Thomas. *Berserkr: A Re-Examination Of The Phenomenon In Literature And Life*. University of Nottingham: Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, 2014.
- Griffith, Paddy. *Los vikingos, el terror de Europa*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Heath, Ian. *El azote del norte. Vikingos*. Barcelona: Osprey, 2001.
- Holman, Katherine. *Historical Dictionary of the Vikings*. s.l. Sacarecrow Press, 2003.
- Ibáñez Lluch, Santiago. *Sagas Heroicas de Islandia*. Madrid: Miraguano Ediciones, 2016.
- Langer, Johnni. "Fúria e Sangue: os berserkers". *Desvendando a História*, (s.f.): 44-47.
- Liberman, Anatoly. "Berserkr: A Double Legend", *Brathair – Revista de Estudos Celtas e Germânicos* 4, nº 2 (2012): 97-101.
- Liberman, Anatoly. *In Prayer and Laughter. Essays on Medieval Scandinavian and Germanic Mythology, Literature, and Culture*. Moscú: Paleograph Press, 2016.
- Rees, Owen. "Going Berserk: The Psychology of the Berserkers". *Medieval Warfare* II, nº1 (s.f.): 23-26.
- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Schjødt, Jens Peter. "The Warrior In Old Norse Religion". En *Ideology and Power in the Viking and Middle Ages: Scandinavia, Iceland, Ireland, Orkney and Faeroes*. Edición de Gro Steinsland, Jón Viðar Sigurðsson, Jan Erik Rekdal e Ian Beuermann, 269-296. Leiden, Brill, 2011.
- Sturluson, Snorri. *La saga de los Ynglingos*. Traducido por Santiago Ibáñez Lluch. Valencia: Ediciones Tilde, 1997



70

Los olvidados (Luis Buñuel, 1950).

# Las razones de la carne: cuerpos alterados en el cine latinoamericano

Galo Alfredo Torres

Universidad de Cuenca

Cuenca, Ecuador

galo.torres@ucuenca.edu.ec

## Resumen

**TÍTULO:** Las razones de la carne: cuerpos alterados en el cine latinoamericano

El cuerpo es el gran extraño de la cultura Occidental. El cuerpo estuvo en gran medida ausente del cine clásico en el que excepcionalmente superó la barrera de ser nada más que una silueta sin carne. El cine moderno recuperó la carnalidad por medio de aquello que Deleuze llama "cuerpo cotidiano" del Neorealismo italiano, y el cine de América Latina heredó ese cuerpo cotidiano, palpable sobre todo en las películas "materialistas" del Nuevo Cine de los sesenta y setenta. Frente a las siluetas descarnadas que han evolucionado, en el cine industrial norteamericano, hacia la acción de cartoons y carne descartable actual, cierto cine de América Latina ha mantenido su fidelidad al cuerpo y su relación con otros cuerpos, la cosas y con el mundo empírico en general. Y donde mejor o más radicalmente se puede observar dicha carnalidad es en el relato realista del cuerpo alterado, ya sea patológico o teratológico; y en algunas ficciones, ese cuerpo alterado puede, paradójicamente, resultar una ventaja o un don.

**Palabras claves:** Cuerpo cotidiano. Cuerpo alterado. Cine realista. Cine latinoamericano.

## Abstract

**TITLE:** The reasons of the flesh: altered bodies in Latin American Cinema

The body is the big alien in Western culture. The body was absent in classic cinema. It was only shapes without flesh. Modern cinema recovered carnality through what Deleuze calls the «everyday body» of Neorealism. This body was then inherited by Latin American cinema. In opposition to the shapes without flesh that have evolved in the North American box office, and the action of cartoons based on dischargeable flesh, certain Latin American movies have kept on their faithfulness to the body on the matter of its relationship with other bodies and its contact with the world. This carnality can be better seen in the realistic narrative of the altered everyday body, either pathological or teratological. In some fictions, paradoxically, this altered body can be a gift.

**Key words:** Daily body. Altered body. Realistic body. Latinamerican cinema.

“Extrañeza” sería la marca principal de la relación con nuestro cuerpo; según Jean-Luc Nancy: «cuerpo» es el nombre de un «extraño» (*Stranger* o *Étranger*)<sup>1</sup> ([1992] 2008). En este sentido, para Vincent Amiel, el cine de formato clásico habría estado desprovisto de cuerpo, puesto que en «su dimensión clásica -es decir: novelesca y narrativa- el cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene, para no dar de él sino la idea»; frente a esta idealización de esas siluetas descorporizadas de la imagen clásica, el autor plantea la existencia de una «estética encarnada», que sería capaz de restituir el cuerpo en la complejidad de sus determinaciones propias: «Que el relato tome cuerpo: he allí la anacrónica apuesta por el cine, y su actualidad»<sup>2</sup>. Para Gilles Deleuze, el cine moderno, que rompe con la imagen-movimiento para asumirse imagen-tiempo (tiempo subjetivo e imagen-cristal), es el auténtico cine de «creencias», pero aclara, antiplatónicamente, de creencia en este mundo, o más precisamente: «Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo»<sup>3</sup>, en la carne y el mundo del aquí y el ahora; para el filósofo francés, alineado con la ética de Spinoza y el vitalismo Nietzsche, «pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas», pues «es por el cuerpo (y no por medio del cuerpo) cómo el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento»; así, las actitudes y posturas del cuerpo «son las categorías de la vida», y para acceder a la «vida» hay que montar la cámara sobre el cuerpo, pero no solamente en el cuerpo de la acción dramática, sino en el cuerpo de la «espera» o la «fatiga»<sup>4</sup>. El cine moderno, aquel que abandona la acción dramática sensorio-motriz para dedicarse a filmar lo que está antes y después de esa acción, es el que particularmente se enfoca en las actitudes y posturas del cuerpo, es el que coloca «tiempo en el cuerpo»; y este cine cuerpo tiempo tendría dos modalidades: la del cuerpo cotidiano (los vagabundeos de Antonioni, por ejemplo) y el cuerpo ceremonial (de Carmelo Bene y el cine neobarroco). En adelante, lo que nos proponemos es un análisis de varias películas del cine latinoamericano que han hecho del cuerpo y sus avatares, sus actitudes y posturas, sus patologías y teratologías, el centro de sus guiones, avatares trágicos o gozosos, que desde ya nos atrevemos a afirmar están bastante distanciados del canon corporal del cine Hollywoodense y su galería de monstruos, en razón de la diferencia cultural y estilística.

¿Sería posible llevar al cine de América Latina los temores y sospechas de Nancy o Amiel, y la fe en el cuerpo, sus posturas y actitudes, según Deleuze? Proponemos que sí, que si no en todo nuestro cine, sí hay películas que todavía creen y crean una carnalidad o corporalidad cotidiana o ceremonial, que los relatos de hierro (y el conflicto central) no han podido anular la carne y las cosas, como tampoco

1 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (New York: Fordham University Press, [1992] 2008)

2 Vincet Amiel, *Le corps au cinema* (Paris: Presses Universitaires, 1998), 45-46.

3 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós. [1985] 2007), 230.

4 Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 251-252.



lo han hecho los departamentos de arte y el *casting*, que en cierto sentido terminan anulando el cuerpo, sus actitudes y posturas, bajo capas y capas de maquillaje y efectos especiales, al punto de llevarlos al estado de *cartoons* con rostridades humanas. Proponemos, como hipótesis, que la presencia del cuerpo cotidiano o ceremonial, de la carne activa, de la postura, el gesto y la interacción con los otros cuerpos, los objetos y lugares de mundo, es más palpable y reveladora en aquellas películas que dramatizan el cuerpo patológico o alterado en el seno de relatos realistas, relatos que se apartan de los géneros en los que Hollywood ha arrinconado a sus personajes de cuerpos alterados. Si Nancy habla del cuerpo sano como extraño, lo que vamos a explorar aquí es el cuerpo «doblemente» extraño, porque sufre de patologías, hipertrofias o hipotrofias, pero que finalmente devuelven al cuerpo su dimensión de carne empírica, actual y potente.

La iconicidad de la imagen cinematográfica, heredada de la pintura, el grabado y la fotografía, la hizo propicia para la «mostración» del cuerpo, en sus dos vertientes: fealdad y belleza. Pero el cuerpo cotidiano o ceremonial alterado solo tendrá un lugar como monstruo en el cine dominante, no obstante la rica tradición de cuerpos alterados detectable en la pintura de Caravaggio y sus cuerpos heridos y degollados, los de Rembrandt o los mendigos de Murillo. Quizá la expresión más acabada de ese cuerpo fuera-de-patrón sea la tradición de la pintura cristológica, no solo europea sino latinoamericana. Recordemos el *Retablo de Isenheim* (1512), de Matthias Grünewald, en el que el crucificado es una total llaga crispada y amoratada. Igual se podría decir de varios de los cristos de Manuel Chili, Caspicara, figura clave de la Escuela quiteña del siglo XVII. Contemporáneamente, el cuerpo yerto, fragmentado y re-escenificado como *collage* por Peter-Joel Witkins, es ejemplar respecto al cuerpo fuera de forma, pero puesto en valor dramático y semiótico.

La tradición cinematográfica comercial, cuya reducción/opción básica ha sido la mostración de la silueta bella y joven del *star system*, no ha descuidado la otra opción, la de mostrar el cuerpo en su desviación, en su *deformación o patología*, que llega a lo monstruoso, figuración alterada que es consumida, a veces vorazmente, por un público al que la visión-mercado del cine dominante complace como a un cliente que paga por el viejo ejercicio de la mirada perversa, ávida de lo exótico, raro o bizarro, del monstruo. De hecho, Hollywood, en esta línea de «carne fuera del límite», ha creado verdaderos géneros en los que justamente el objeto a exhibir es el cuerpo anatómicamente excesivo o faltante, aliado a veces, en la tradición del Gran Guñol francés de inicios del siglo XX<sup>5</sup>, con el relato fantástico y sus brotes

---

5 Cuya fuente puede rastrearse en la literatura cristiana medieval y la mística barroca, con sus santas y santos, monjas y curas, místicos o no, tanto de Europa como de América Latina, castigando al cuerpo como camino ascético y salvífico. Véase, como ejemplos de *gore avant la lettre*, algunas páginas de: Ramón Mujica Pinilla, *Rosa Limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, [2001] 2005).

de horror, especializado por tanto en órganos des-localizados: es lo que hoy se llama el *cine gore*. Iconicidad y narración audiovisual forman así un potente medio de persuasión que modela y alimenta la mirada de esas cuerpos que si no actúan como *cartoons* lo hacen como *carne descartable*. Desde el cine de terror, el serie B, el fantástico, ciencia-ficción y el *gore*, la pantalla comercial norteamericana es una plétora de monstruos: una galería de mutantes, figuras de lo *anormal*, de la desviación, que, según los códigos narrativos maniqueos de la mentalidad norteamericana, serían la contrapartida maligna de lo considerado *normal*, y, teológicamente, bella y buena.

Pero la visión de esos cuerpos "fuera de cuerpo" no para allí; porque, según el credo hollywoodense de lo joven-bello-fuerte-bueno, toda *deformación* y desviación patológica del *standard* anatómico implicaría también un retorcimiento espiritual, y es por tanto asumida como negación del código moral del bien, la verdad, la virtud y su sistema de juicio. Desde el viejo Golem, Drácula y el Hombre Lobo y sus variantes contemporáneas (La mosca, Hulk, La Cosa, el Hombre de piedra, etc.), la galería del *monstruismo* no ha dejado de explotar un binarismo anatómico de consecuencias no solo estéticas sino morales y políticas, que acaso ya estaba *in nuce* en la *nouvelle* de Stevenson, *Strange case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886), paradigma moderno de la disformidad física y espiritual, y que el discurso comercial hollywoodense no ha hecho sino prolongar hasta el hastío; aunque haya excepciones, en las que monstruo es revestido con las ropas del superhéroe.

74

Puestos a revisar la cinematografía latinoamericana, la cuenta revela cierta carencia en el rubro del monstruo. Ni de lejos nuestra galería teratológica se acerca y peor se asemeja a la norteamericana. Por supuesto que hay un cine de terror, pero como una mala imitación del género. Escasos son los títulos de filmes, autores e iconos de lo disforme asociados a lo sobrenatural y terrorífico. Carlos Monsiváis, en *South of the Border: Down Mexico's Way. El cine latinoamericano y Hollywood* (2000), apenas cita unos pocos títulos mexicanos donde abundan vampiros y momias a la mexicana, pero «la mayoría son incursiones en el *kitsch*»<sup>6</sup>, es decir, en la imitación deficiente y mal disimulada. Ciertamente, hay algunos *fantasmas* y aparecidos, pero en todas esas figuraciones no es la carne la que activa el drama, sino el espíritu o la psicología, sobre el que estas películas ejercen presión por vía del miedo y la sorpresa de lo sobrenatural. O al revés, se recurre a la parodia del género de terror pero para provocar risa: Tan Tan, Viruta y Capulina o el Santo rodaron algunas películas de terror pero en tono de comedia.

El *film exploitation* a la mexicana de los años ochenta intentó, igualmente, juntar el cuerpo y el miedo, por vía de las desviaciones y excesos eróticos, como crítica a los dogmas de lo virtuoso cristiano; pero esos cuerpos, incluidos los ecle-

---

<sup>6</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (Barcelona: Anagrama, 2000), 77.

siásticos, si eran castigados y lacerados eran también mostrados en transe gozoso, como en *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1978), de Juan López Moctezuma. El más ambicioso filme de vampiros, ya en el plano de los efectos especiales, es *Cronos* (1992), de Guillermo del Toro, en el que la carne interactúa con la máquina, pero sin desbordes de la primera. El primer intento filmico con cuerpos muertos-vivientes (esa americanización de la tradición del "zombie" caribeño) asoma en Cuba recién en el 2011, con *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués. Comparando estas dos producciones, hay que decir que, evidentemente, del Toro tuvo un departamento de arte muy sofisticado<sup>7</sup>.

Entonces, carecemos de personajes célebres y celebrados por poner en escena el cuerpo alterado y su carne desbordada (o faltante), a la manera monstruosa del científico de *Estados alterados* (1980) de Ken Russell, o del desfile de cuerpos excesivos pero divertidos (por circenses) de *Big Fish* (2003), y menos aún de un «hombre mosca», en tanto desvío monstruoso del cuerpo por metamorfosis, exceso o falta de carne o hueso. No tenemos la vocación por la teratología a lo Hollywood. Por ello, quizá para buscar nuestros extraños cuerpos extraños habría que dejar el terreno del relato fantástico, los géneros del terror y el *gore*, y cercanos al realismo más franco y abundante (que es nuestra verdadera tradición), donde la representación de la alteración o bizzarria gira hacia la desfiguración del cuerpo, pero sin fines de espectáculo o circo: entramos en lo que Deleuze llama las actitudes y posturas del cuerpo cotidiano o ceremonial; esa línea estaría ejemplarizada, en el caso norteamericano, por Homer, el marino con garfios en lugar de dos manos de *Los mejores años de nuestras vidas* (1946) de William Wyler, o de ese otro soldado sin brazos ni piernas de *Johnny Got His Gun* (1971) de Dalton Trumbo.

En esta dirección, el cine de América Latina sí tiene su propia iconicidad, alejada de los cuerpos circenses o monstruosos del Hollywood más convencional, pero emparentado con su realismo cinematográfico. El enano de *Simón del desierto* o *Nazarín*; el *yachak* de *Cabeza de Vaca* o el hermafrodita-luchador de *Santa Sangre* no se parecen al tipo de cuerpos alterados que el espectáculo visual explota, sino a la niña sorda, ciega y muda de *The Miracle Worker* (1962) de Arthur Penn y al John Merrick de *The Elephant Men* (1980) de Lynch. Es en la ficción realista latinoamericana donde hay que buscar las razones de la carne (faltante o excesiva) de nuestro cine.

¿Hay especificidades en el realismo del cuerpo alterado del cine latinoamericano? Hay argumentos culturales que explican que en nuestra ficción la carne anómala no cruce los límites realistas de la carencia o deformidad de cuerpos en lo que sigue importando sus posturas y actitudes (como el pianista ciego de *Santa o*

---

<sup>7</sup> Quizá la excepción sean las películas B brasileñas del director José Mojica Marín, mejor conocido como Zé do Caixão, todo un fenómeno que mezcla *gore*, gótico, terror y elementos de la cultura afro-brasileña.

el mendigo ciego de *Los olvidados*, o la abuela de *Ratas, ratones y rateros*). Nuestra galería ficticia de cuerpos afectados por la enfermedad o la deformidad no rebasa la barrera realista de la pareja formada por una voluminosa y pantagruélica novia y un estafador cojo y calvo, que de puro amor se vuelven asesinos en serie en *Profundo carmesí* (1996), de Arturo Ripstein.

Partamos del hecho decisivo de que la cultura audiovisual latinoamericana tiene una base eminentemente realista o de ficciones cinematográficas que no remontan los marcos de las leyes naturales o la suma de hechos causales y explicables. En nuestra tradición ficcional fílmica muy difícilmente los caballos hablan, las gallinas ponen huevos de oro o los hombres se vuelven lobos, murciélagos, invisibles, propios del relato mágico o del fantástico europeo. En nuestra ficción incluso la presencia de fantasma, lloronas, resucitados y diablillos, es asimilada al plano de lo real para producir el encantamiento del espectador (o lector, en el caso de la literatura), como ocurre con el "realismo maravilloso americano" literario, del que Irlemar Chiampi dice estar "basado en la no contradicción con lo natural... Maravilloso es lo 'extraordinario', lo 'insólito', lo que escapa al curso ordinario de las cosas o de lo humano"<sup>8</sup>; realismo maravilloso que pasó al cine y en el que los personajes y espectadores aceptan, sin reparo ni duda, la inserción de lo sobrenatural en lo natural cotidiano: una vaca habla o la muerte toma café con Oliverio, el personaje central de *El lado oscuro del corazón* (1992), de Eliseo Zubiela. Acaso el filme colombiano *Milagro en Roma* (1989), de Lisandro Duque, sea el ejemplo más llamativo respecto al cuerpo maravilloso: allí, el cadáver de una niña se ha negado a la descomposición, y el padre llega incluso a Roma y deambula por los pasillos vaticanos con el cuerpo inmortal de la niña, en busca de una improbable beatificación.

76

Si lo que nos interesa centralmente aquí es la ficción realista de filmes latinoamericanos y sus cuerpos alterados, debemos hacer deslindes del realismo sucio y sus cuerpos miserabilizados por la mendicidad y la vida en las calles, cuyos paradigmas son los célebres mendigos de *Edipo Alcalde* (1986) de Jorge Alí Triana, o las mujeres, los niños de la calle y jóvenes, vagabundos, delincuentes; esas películas del realismo trágico en las que «la combinación de pobreza y violencia urbana se ha vuelto fatal y detona expurgada de todo ánimo político de denuncia»<sup>9</sup>. Los cuerpos extraños que nos interesan son los cuerpos deformes, por falta o por exceso, con o sin contrapunto espiritual, del realismo; cuerpos aquejados por la alteración genética (teratología), hiatrogénica (producido por la propia medicina o fármacos), traumática o idiopática (de génesis desconocida); cuerpos afectados en los que se explora justamente sus actitudes y posturas, si vida cotidiana o ceremonial.

---

8 Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1980), 48.

9 Christian León, *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana* (Quito: Abya-Yala, 2000), 27.

La cultura occidental, desde la antigüedad grecolatina hasta la modernidad y la contemporaneidad, ha cabalgado en la reduccionista dicotomía normal-anormal del cuerpo. Los límites entre esos dos compartimentos, en la antigüedad, parece que eran bastante claros, dada la actitud clásica, anclada en los principios de orden y armonía. Erixímaco, el médico del *Banquete* de Platón se permitía, desde la filosofía de su *arte*, decir que «uno será el amor que resida en un cuerpo sano y otro el que resida en un cuerpo enfermo... es bello también en el caso de los cuerpos complacer a las tendencias buenas y saludables de cada cuerpo»<sup>10</sup>. El *apartheid* es claro y tendrá profundas repercusiones en la ficción, y no solo en la ficción, de la cultura occidental. Así, la tradición judeo-cristiana, que también ha modelado la ficción de Occidente, acentuó ese binarismo con pérdidas para el cuerpo, pues en el Levítico, Yahvé le dice a Moisés:

Ninguno de tu descendencia, en las generaciones venideras, que tenga deformidad se acercará para ofrecer el alimento de su Dios. Porque cualquier hombre que tenga un defecto no se acercará: ciego o cojo, desfigurado o desproporcionado, o un hombre que se haya fracturado un pie o una mano, o que sea jorobado, enano o bisojo, sarnoso o tiñoso, o con los testículos aplastados. El descendiente del sacerdote Aarón que tenga un defecto, no se acercará para ofrecer el alimento de su Dios, ya que tiene un defecto. El alimento de su Dios, lo que proviene de las cosas muy santas, lo podrá comer, pero no entrará hasta el velo ni se acercará al altar porque tiene defecto: así no profanará ni santuario porque yo soy Yahvé, que a ellos los santifico (21:16-24).

77

Giro discriminatorio que en el Nuevo Testamento matiza su tono al hilo de la moral y la caridad evangélico/milagrosa hacia los lisiados, los ciegos, epilépticos, paralíticos y cuerpos muertos, en cuyas carnes el bien superior juzga mediante milagros sanatorios y exorcismos. Y esto es importante en una cultura latinoamericana como la nuestra, cuya cosmovisión está fatalmente asentada sobre la tradición moral y ascética judeo-cristiana del cuerpo, es decir, esa oscilación entre la condena (como lugar del pecado) y la misericordia del cuerpo, entre la ocultación y la exhibición, entre el eros y la virtud, cuyo telón de fondo es un Cristo escarnecido y crucificado.

Aquí habría que plantear una pregunta inquietante: ¿Qué es exactamente el cuerpo sano y sus parámetros? ¿Cuáles los límites que lo separan de lo patológico y sus carencias o excesos? Preguntas que llevan ineludiblemente aparejadas las nociones de belleza y fealdad, lo angelical y lo monstruoso, aspectos claves a considerar, sobre todo por la imposición de lo bello (joven y

---

<sup>10</sup> Platón, *El Banquete* (Bogotá, Editorial la Montaña, 1986), 28.

bueno) en la imagen cinematográfica dominante, incluida la latinoamericana más industrializada, que quizá no lo expresa en el mismo grado que Hollywood, pero sí mantiene la tendencia a lo *fashion* y *vintage* en el ejercicio del *casting*, y para el que, la belleza de los otros no existe, y si existe, lo hace a través de la distancia de la mirada exótica. Un ejemplo palpable del exotismo o indigenismo de guardarropa puede ser cierto cine del "Indio" Emilio Fernández, figura clave de la Época de Oro del cine mexicano, que en el rol de indígenas de sus películas colocaba un reparto de mestizos y bellos como Dolores del Río, María Félix y Pedro Armendáriz. El boliviano Jorge Sanjinés, ya en los 70', al contrario, fue más coherente con su poética al formar su *casting* con actores o no actores nativos. Esta es la distancia que hay entre la silueta y la carne.

Sanjinés nunca se fijó en el cuerpo deforme andino, kechua o aymara; aunque es sabido que en dichas tradiciones la carne patológica suele identificarse con lo sagrado. En este sentido, un ejemplo norteamericano es el indio *sodomita* de *Pequeño gran hombre* (1970), de Arthur Penn, quien al interior de la tribu tiene privilegios, justamente porque vive en dos mundos al mismo tiempo: el de los hombres y el de las mujeres. Y no hay que olvidar que el *yachak* de *Cabeza de Vaca* es el depositario del don de la sanación. Como dice Eco, los «conceptos de bello y feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas»<sup>11</sup>; lo cual quiere decir que lo bello y lo feo son nociones absolutamente intercambiables, por relativas y perspectivistas. ¿Pero, qué ocurre cuando se las vincula a las anormalidades del cuerpo?

78

En el terreno del arte y la ficción, el cuerpo deforme y sus variaciones entre la fealdad o la belleza han estado presentes desde siempre. Pero hay formas de representación y épocas en las que la pérdida de la forma humana ha sido particularmente intensa. El arte gótico, con toda su carga medieval tardía, quizá renueva cierta vocación monstruosa, que el mundo clásico expresó en su mitología. Recordemos las mutaciones físicas, las hibridaciones, las mezclas de especies y géneros, abundante en el relato mítico de héroes, hados, genios, semidioses y dioses del Olimpo, con el resultado de figuras aquejadas por la desviación o el *pathos* de la carne. Plutón era patizamdo, Jano era bifronte, los Cíclopes tenían un solo ojo y eran gigantes, etc. El gótico retoma esas deformaciones pero en clave demoníaca. Quizá, la figura de la bruja (asociada a la vejez y la fealdad) sea la depositaria mayor de esa visión del mal (corporal y espiritual) de una cultura medieval y eclesial que tuvo muchas dificultades para asimilar el deseo y el cuerpo femenino: el cristianismo sacerdotal declaró enemigo a ese cuerpo otro, y al prohibirse a sí mismo poseerlo, decidió destruirlo en la cámara de tortura y en la hoguera. Karl Theodor Dreyer, en *Dies Irae* (1943), construye

11 Humberto Eco, *Historia de la fealdad* (Roma: Lumen, 2007), 10.

esta alegoría del deseo frustrado como origen de la tendencia intolerante del cristianismo a lo Torquemada y Cía<sup>12</sup>.

Pero quizá, es el *theatrum mundi* del barroco contrarreformista el que pone en escena una serie de personaje cuyos cuerpos van a exhibir los rigores de la enfermedad y los males de un siglo XVII doloroso, belicoso, cismático y lleno de epidemias, partido entre el oscurantismo y la naciente ciencia moderna. Dada la importancia cultural que el barroco tiene para lo latinoamericano, vale recordar a las enanas velazqueñas, los tullidos de Murillo o los cuerpos decapitados de Caravaggio, y toda una galería de santos escarnecidos y ligados de la literatura mística, que el director inglés Ken Russell resume y retrata bien en *Los demonios*, (1971); cuerpos atormentados por el deseo y la culpa que van a pasar al Nuevo Mundo como instrumentos de evangelización de una masa aborígen fácilmente impresionable ante tales imágenes (muchas de esas razas también eran adeptas al castigo de cuerpo)<sup>13</sup>: el cristianismo asienta su institución sobre el cuerpo lacerado, ya para la virtud o la perdición, para el castigo o la revelación. El filme brasileño de 1962, *El pagador de promesas* (1962), monta su guion justamente sobre la vieja tesis filo cristiana de que el cuerpo debe pagar los desvíos del alma.

Esa heredad piadosa y torturada es la que ha acompañado al relato realista latinoamericano y que su cine hereda sin hacer mayores cambios. La raíz mítica y luctuosa no ha hecho más que prolongarse en cuerpos sufrientes (cristológicamente dolientes), que en el cine enfocado en lo popular no va a franquear los límites de lo real, sino teñirlo de melodrama, parodia o ironía: el enano de *Nazarín* se enamora da una prostituta, quien a su vez está enamorada del sacerdote. Al contrario, la visión burguesa sobre el cuerpo alterado parece incapaz de dichos gestos, por eso suele "esconder" (y esconderse) de la carne deforme y vergonzosa. La enana del filme argentino *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg alegoriza bastante bien el desconcierto de la burguesía latinoamericana que no sabe cómo manejar sus extraños cuerpos extraños: es verdad que la madre no encierra a su hija enana, pero insiste en presentarla como "normal", sin permitirse ni permitir a nadie hablar de "eso", gesto que finalmente es otra forma de ocultar. En el mundo popular, las cosas cambian,

---

12 En igual sentido crítico procede Benjamin Christenten en la película *Höxan, La brujería a través de los tiempos* (1922), película donde no deja de acusar al sacerdote, que, imposibilitado de acceder al cuerpo femenino, opta por destruirlo.

13 Otro testimonio del ideal ascético y castigo del cuerpo durante la Colonia es el relato que sobre la santa quiteña, Mariana de Jesús, hace Carlos Espinoza Fernández de Córdova. "El cuerpo místico en el barroco andino". Véase: Bolívar Echeverría comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (México, D. F.: UNAM, El equilibrista. 1992), 163-170.

al punto de que la anomalía corporal se la llega a resolver por vía cómica, como ocurre con el cojo cineasta de *El viento se llevó lo que* (1998) de Alejandro Agresti, cuyos planos "desencuadran" al ritmo de su cojera. Esto no quiere decir que en las barriadas no se llegue al escarnio y la mofa: recuérdese de la escena de *Los olvidados* en que los adolescentes humillan a un mendigo lisiado.

Entonces, no es la hipertrofia del cuerpo monstruoso la marca mayor del cine de América Latina, la que parece ser patrimonio anglosajón con su galería de cuerpos alterados, ligados al bien o al mal, o al espectáculo circense, al *cartoon*, cuyo paradigma es la galería de feria de *Big Fish* y otros superhéroes. En el plano del cine realista, tampoco el cine latinoamericano ha optado por la carne excesiva y deformada de *The Elephant Man*. Lo nuestro parece discurrir entre la distrofia y la hipotrofia, entre la carne deformada y la falta de carne de lo que Deleuze llama el cuerpo cotidiano, cuyo modelo es el enano. Desde los filmes de Buñuel, *Simón del desierto* y *Nazarín*, el enano salta a la pantalla pero en una función alejada de lo bizarro y lo circense. Nuevamente, el barroco hace su profesión de fe por los enanos. En *Santa Sangre* (1989) de Alejandro Jodorovsky, asoma el enano, y es verdad, vestido al modo circense, pero con funciones de amigo y guía. Y es que el neobarroco, al igual que su ancestro del XVII, en tanto poética del *desvío* y lo *bizarro*, va a encontrar en el enano la metáfora de sus metáforas. Severo Sarduy en *Cobra* no hace sino homenajear a Maribárbola, la enana velazqueña. Jodorovsky, neobarroco y psicomago, saca al enano del circo y lo pone en el rol de ayudante y compañero (a lo Sancho) de su épico personaje, y es quien, desde su hipotrofia, lo ayuda a salir del laberinto mental en el que vive. Otro pequeño y quizá más radicalmente teratológico es el *yachak* de *Cabeza de Vaca* (1981) de Nicolás Echevarría, verdadero cuerpo ceremonial, quien precisamente a causa de su carencia total de miembros es el ser sagrado, curandero y errante sanador, poseedor del conocimiento y el poder curativo. Esta dimensión mágica y nunca trágica del *yachak* lo pone en las antípodas del personaje también desmembrado de *Johnny Got His Gun*, víctima de la historia. El enano trágico latinoamericano está en *La gata borracha* (1983), de Román Chalbaud; donde es un irónico guardaespaldas de cabaret, que muere accidentalmente mientras unos matones "juegan" lanzándose su pequeño cuerpo como si fuera un muñeco.

Hay entonces diferencias entre el significado que la ficción realista de la cultura anglosajona realista otorga al cuerpo cotidiano disforme y el que hallamos en la ficción de América Latina. Si la primera se articula en torno a la carencia, a la catástrofe del cuerpo patológico y exploraciones del mal en la Historia (como la guerra) en el caso de la película de Dalton Trumbo; nuestra ficción se acodera hacia cierto tipo de ventaja, de poder que otorga la alteración de la carne. Por ejemplo, el idiota de *El río de las tumbas*, paradójicamente, es



el que sabe lo que ocurre en el pueblo, justamente por vagabundo y callejero. La cámara, a través de su mirada, nos va informando de los secretos criminales que oculta la comunidad. Y al final, él es quien encuentra los cadáveres en el río de las tumbas. Entonces, la película postula algo así como cierto giro a lo Diógenes: el cuerpo lisiado, callejero y aherrojado accede a saberes que al cuerpo cotidiano e institucionalizado le están vedados. Y esta tesis circula por los otros cuerpos: el *yachak* es el cuerpo del conocimiento; la enana de *De eso no se habla* sabe exactamente lo es y eso le otorga el poder de al final decidir lo que debe hacer con su cuerpo: irse con el circo. El enano de *Santa Sangre* sabe que su joven amo vive atrapado en un círculo edípico del que lo ayudará a salir provocando el reencuentro con la niña sordomuda. El cojo de *El viento se llevó lo que* es el cineasta y crítico del cine del pueblo. La abuela paralítica y muda de *Ratas, ratones y rateros* es la única testigo de todas las tragedias que sacuden a su casa.

Una primera conclusión de lo hasta aquí dicho es que la base de la ausencia de monstruos hipertrofiados espectaculares en el cine latinoamericano hay explicaciones culturales, como también estrictamente cinematográficas. Y es que en sociedades como la norteamericana, que ha sustituido el mito ancestral por el urbano/histórico, crecen las apariciones fantasmales que se hacen carne en el cuerpo patológico. Se trata del *fantasma* freudiano pero figurado como monstruo, aparición, cuerpo deformado y malvado. Machael Moore, el cineasta furibundo *Bowling for Columbine*, subraya además cierta mala conciencia norteamericana, nacida de su historia expansionista, como el germen de la tendencia paranoide y al síndrome de persecución: los monstruos no serían más que los fantasmas redivivos de sus víctimas históricas.

Una segunda conclusión que podríamos sacar es que, en lo tocante a cuerpos alterados, sus posturas y actitudes, mucho tendrían que ver las condiciones de producción cinematográfica y la evolución de los departamentos de arte. La especialización en maquillaje y trucaje de Hollywood es centenaria y se ve reflejada en esa interminable exhibición de reproducciones en estudio de las más variables teratologías del cuerpo. El departamento de arte diseña y materializa sus monstruos. Este tipo de filigranas del maquillaje el cine latinoamericano no las tiene. Y el ejemplo es *Juan de los muertos*, la película cubana de zombies que no logra ocultar sus deficiencias (por eso opta por la parodia del *kitsch*). Y derivado de lo anterior, lo fantástico y teratológico demanda inversión y gastos en diseño, pintura, maquetas y mano de obra especializada.

Otra conclusión tendría que ver con el hecho de que, aún después de la millonaria *Cronos* de del Toro, el camino del cine latinoamericano sigue siendo el realismo de cuerpos cotidianos vulnerados que o se desgracian o se revalorizan por vía de saberes de varias clases, saberes que finalmente los colocan en

una posición privilegiada. Así, perder la norma de la carne en el cine latinoamericano está en base de personajes trágicos, como los de *La gata borracha*, de Chalbaud, cuya regente del cabaret, mujer fuerte e imponente, tiene, a lo que parece un hijo, al que literalmente ha vampirizado con mimos y atenciones, volviéndolo un lamentable alfeñique: terrible alegoría de los hijos que han crecido con "demasiada madre". Y la otra tragedia está en las pieles deformadas de los dos personajes de una de las tres historias que narra *Caídos de cielo* (1990), de Francisco Lombardi: él, con medio rostro desfigurado, y ella con un espantoso tumor en el vientre, padecen el estigma del cuerpo teratológico que los aísla y expulsa del mundo. Contrario a lo anterior, perder la forma humana en la ficción cinematográfica de América Latina, como les ocurre al ciego de *Los olvidados*, al curandero de *Cabeza de Vaca* o al mendigo de *El río de las tumbas*, puede significar ganar una posición, digamos epistemológica y hasta política.

## Referencias bibliográficas

- Amiel, Vincet. *Le corps au cinema*. París: Presses Universitaires, 1998.
- Chiampi, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- 82 Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, [1985]. 2007.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Roma, Lumen, 2007.
- Espinoza Fernández de Córdova, Carlos. "El cuerpo místico en el barroco andino". En *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, Bolívar Echeverría comp., 163-170. México, D. F.: UNAM, El equilibrista, 1992.
- La Nueva Biblia Latinoamérica*. Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, XLVI Edición, 1972.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya-Yala, 2005.
- Monsiváis, Carlos. "SOUTH OF THE BORDER, DOWN MEXICOS'S WAY: El cine latinoamericano y Hollywood". *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Madrid, Anagrama, Segunda edición, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York: Fordham University Press, [1992] 2008.
- Platón. *Diálogos*. Colombia, Editorial la Montaña, 1986.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1986.





Miguel Rio Branco (1946).

# La imagen y las figuras del sensible en la obra de Miguel Rio Branco<sup>1</sup>

Marco Túlio Ulhôa

Universidade Federal Fluminense

Niterói, Brasil

mtulhoa@gmail.com

## Resumen

**TÍTULO:** La imagen y las figuras del sensible en la obra de Miguel Rio Branco

El artículo analiza el cortometraje *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (1985), del fotógrafo y artista plástico, Miguel Rio Branco. Al retratar la dimensión simbólica del espacio público y de los aspectos de la vida social del barrio del Maciel, en la región del Pelourinho, en Salvador, la obra de Miguel Rio Branco realiza, a través de la construcción de un régimen de visibilidad condicionado por la imagen fotográfica y cinematográfica, una penetración en las cuestiones ontológicas que caracterizan la relación entre la dinámica histórica – como ejercicio de escritura de la memoria y mantenimiento del discurso religioso – y la inscripción de una orden profana producida por medio de los excesos evidentes en la figuración de los cuerpos, de la violencia y del erotismo. Para ello, se aborda la opción del artista por los elementos estéticos del arte barroco, como rasgo histórico y mitológico de una genealogía cultural y de un discurso de resistencia propios a la comunidad retratada.

**Palabras clave:** Erotismo. Barroco. Imagen. Miguel Rio Branco.

## Abstract

**TITLE:** The article analyzes the short film *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (1985), by photographer and artist, Miguel Rio Branco. By portraying the symbolic dimension of the public space and its aspects of social life of the Maciel district, in Salvador, the work of Miguel Rio Branco is focused in the construction of a conditioning regime of visibility for the photographic image and film, one that presents ontological questions related to the link between historical dynamics – as an exercise in writing from the subconscious and maintenance of religious discourse – and as well as the inclusion of a secular order produced by the explicit nature of his art, with graphic images of excesses in figuration of bodies, violence and

---

1 Artículo presentado en el XX Encuentro SOCINE 2016 (Sociedad Brasileña de Estudios de Cine y Audiovisual) - Convergencias del / en el Cine, Universidad del Tuiuti del Paraná, Curitiba, en el seminario temático: *Intersecciones Cine y Arte*.

eroticism. In search of this concept, it applies aesthetic elements of Baroque art, as a historical and mythological trace of a cultural genealogy and discourse of resistance that accurately portrays the community in question.

**Keywords:** *eroticism; baroque; image; Miguel Rio Branco*

86

La controvertida relación establecida por la escritura de Walter Benjamin en uno de los fragmentos que integran sus tesis sobre el concepto de Historia – el que se destina a la competencia de un fragmento teológico-político, cuyo debate apunta a los conflictos internos entre las acepciones de la política y el mantenimiento del discurso religioso – es uno de los más cortos e intrigantes textos del filósofo alemán, entre la totalidad de su trabajo respecto al ejercicio crítico del historiador. Sin embargo, es curiosa la manera en que, aunque se apropia de las categorías de aquello que, a partir de las lecciones hegelianas, se convenció de llamar la *Filosofía de la Historia*, Walter Benjamin, sesgado por la lectura mítico-religiosa de los regímenes de historicidad, fue categórico al afirmar que la teocracia no tiene ningún significado político, ante su sentido estrictamente religioso. Afirmación que concierne, ante toda su amplitud filosófica, la problematización de la existencia de una posible designación política a las atribuciones conceptuales que preservan la especificidad de los elementos que constituyen el campo de la teología. Esfuerzo que, en el ámbito de la teoría benjaminiana, se relaciona a la sustracción de lo que el filósofo alemán categoriza como una *orden profana*, mediante toda y cualquier consumación del acontecimiento histórico. Operación, según la cual, también se revela la correlativa separación entre las dimensiones del tiempo y de la eternidad. Al decir que nada de histórico puede, a partir de sí mismo, establecer una analogía con la atemporalidad del reino mesiánico, Benjamin propone que, en la medida en que el reino de Dios no representa los *telos* de la *dynamis* histórica, “el orden del profano no puede ser constituida sobre el pensamiento del reino de Dios”<sup>2</sup>.

Escapando de figuraciones objetivas en el plano conceptual, el espacio de concreción del plano histórico judeo-cristiano tiene, en la relación con lo profano, la definición de los axiomas esenciales al debate filosófico sobre la historia occidental, en la medida en que las fuerzas activas en la orden profana apuntan a las diferentes posibilidades de establecer una conexión entre las instancias que la definen y la eterna y total transitoriedad del reino mesiánico. Transitoriedad que Walter Benjamin equivale a las propiedades de la naturaleza. Por lo tanto, el filósofo trazó una extraña y compleja relación en que alcanzar tal transitoriedad subyacente tanto a la naturaleza ya la vida eterna es tarea de una política universal cuyo método tendrá que llamarse *nihilismo*. Concepto que Walter Benjamin propone ser

---

2 Walter Benjamin. O anjo da história, (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012), 23.

comprendido como la clave de un rescate original de la idea de la "felicidad", como medida común tanto a una comunidad escindida entre las vidas histórica (temporal) y la eterna (natural), en cuanto a aquellas etapas que el hombre puede ser considerado naturaleza.

Las interrogantes sobre las posibles connotaciones políticas de la religión, implícitas en la trama dialéctica que definen los conceptos históricos de Walter Benjamin, presuponen no sólo que una nueva visión sobre la orden profana sea establecida, sino principalmente que dicha categoría sea nuevamente analizada mediante su posibilidad de figurar dentro y fuera del discurso religioso. La intención de este trabajo es desvelar el ambivalente gesto político intrínseco al mantenimiento de la historia por los arcanos de la teología. Con el fin de apuntar algunas de las perspectivas que propulsan las válvulas de escape entre los límites de una orden religiosa y el desdoblamiento de una política de los valores profanos, se abordan, tanto en el cortometraje, *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno*, del fotógrafo y artista-plástico español, Miguel Rio Branco, como en parte de su obra relativa a los conceptos estéticos del arte barroca, formas de proponer un debate sobre la manera cómo las producciones aquí analizadas realizan la inscripción de una genealogía cultural, en las que se manifiestan elementos de un vigoroso discurso de resistencia. Algo que, dentro de los límites de este debate, se constituye de modo a reiterar la inoperancia de la dinámica histórica ante la insubordinación del cuerpo sensible a los aspectos dogmáticos del cristianismo.

87

## La dinámica histórica y la proliferación del erotismo en la obra de Miguel Rio Branco

El cortometraje, *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (Miguel Rio Branco, 1985), es compuesto por la unión de tomadas en película 16 mm, con fotografías de la serie Maciel, registradas por Miguel Rio Branco a finales de la década de 1970, el barrio del Maciel, parte integrante de la región del Pelourinho, en Salvador, Bahía. En 1985, la película tuvo sus primeras exhibiciones realizadas en el circuito de muestras y festivales de cine, antes de ocupar los espacios de las galerías como una de las obras que normalmente integran las exposiciones itinerantes del artista. Obra que hoy se encuentra permanentemente instalada en su pabellón exclusivo en el Instituto Inhotim, en Brumadinho, Minas Gerais. El trabajo documental de Miguel Rio Branco desarrolla una preciosa investigación en torno a los espacios de sociabilidad y del cuerpo colectivo de los moradores de la región del Pelourinho, sirviendo, cuatro décadas después, a las formas de resistencia de la organización social y los valores afectivos de la comunidad retratada, como un importante registro de la memoria local y de la vida de sus habitantes, en medio del contexto de degradación y ruina del patrimonio histórico y arquitectónico de la ciudad de Salvador.

La serie de visitas realizadas por Miguel Rio Branco al barrio del Maciel es fruto de la intención del artista de establecer contacto directo con sus habitantes, ofreciendo a cambio del derecho de fotografiarlos, el montaje de sus retratados como monóculos: un código de intercambio que remonta a los orígenes de la fotografía. Introducido en la rutina del barrio, Miguel Rio Branco imprime en sus imágenes estáticas y en movimiento, las evidencias de un posicionamiento ético y estético, en relación a las escenas registradas. La proximidad establecida entre las lentes del artista y la vida bohemia de los bares; Los gestos fugaces y, a veces, cómicos de lo cotidiano; Los juegos infantiles; Los juegos de *capoeira* y el fútbol; Y las demás dinámicas de todo un tejido social existente en el local son gestos de una producción documental que se concentra, predominantemente, en torno al retrato de la prostitución y del registro de las distintas formas de violencia inscritas en los cuerpos de los personajes capturados. Ora en los aspectos de sus cicatrices, otrora en la degeneración de sus enfermedades. Imágenes capaces de revelar la visión parcial de Miguel Rio Branco en torno a las prácticas existentes en el contexto observado y de sus marcas, respectivamente, producidas en las dimensiones materiales e inmateriales de sus espacios. Una relación pasible de ser observada en la película, en las tomas subjetivas, en que la dinámica de la cámara entre los espacios internos y externos se delimita por los pasajes entre puertas, ventanas y balcones, dando sentido transitorio entre las instancias que constituyen los límites entre vida pública y privada del lugar.

88



Figura 1 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de fotogramas con las cicatrices extraídas de la película *Nada Levarei Quando Morrer, Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* (Miguel Rio Branco, 1985).



Las figuras sensibles de los cuerpos y la relativa materialización de los espacios en la película de Miguel Rio Branco proponen la existencia de una medida común entre las prácticas sociales, su contextualización y sus respectivas inscripciones en la plasticidad de las imágenes exhibidas en la pantalla. Figuras que establecen una delicada conexión entre la condición marginal, el proceso de producción de la misma y las vías a través de las cuales éstas se constituyen como un dato visible. A partir de los elementos registrados por la cámara y organizados por el montaje, se observa la secuencia de imágenes que proyectan los aspectos de los habitantes de la calle; Los conflictos cotidianos sumados al estado de vigilancia policial; O incluso, las asociaciones musicales que varían entre las especificidades de los timbres y ritmos de la *capoeira*, de la canción popular de Roberto Carlos y de la música barroca de Bach. Todos estos elementos realizan una conexión cultural y una escritura genealógica, en la que las particularidades de un cuadro social, compuesto por una población predominantemente negra, se deriva de los lazos históricos relativos a la experiencia esclavista que marcó el período colonial brasileño, así como del descuido del estado moderno con las comunidades periféricas en general. Sin embargo, es la premura de un sentido anti-normativo implícito en las formas y en las manifestaciones simbólicas de la comunidad situada en el barrio del Maciel, la característica fundamental que permite que las digresiones en torno al papel estético y político del trabajo desarrollado por Miguel Río Branco se sitúe justamente en las fisuras y las aberturas posibles a los datos de las experiencias producidas por sus imágenes, frente al tejido histórico y social por ellas tramado como un hecho narrativo espacio-temporal.

89

En las fotografías y en las imágenes en movimiento realizadas por el artista español, los elementos del erotismo y la violencia se emancipan como formas relacionadas a lo que el escritor francés, Georges Bataille, atribuye a los modos de disolución de las formas constituidas de la vida social regular que, a su juicio, "fundan la orden discontinua de las individualidades definidas que somos"<sup>3</sup>. En el examen de la exigencia comunitaria reclamada por la obra de Bataille<sup>4</sup>, Maurice

---

3 Georges Bataille. O erotismo (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013), 42.

4 En el libro, *La comunidad inconfesable (La communauté inavouable, 1983)*, en la que Maurice Blanchot se centra en el trabajo precedente de Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante (La communauté désœuvrée, 1983)*, el concepto de *comunidad* es cuestionado ante la forma como Georges Bataille, extrañamente a los ojos de Nancy, excluye su cumplimiento fusional en cualquier hipótesis colectiva. La negativa, según la cual, Bataille entendería la comunidad como algo más que una simple colocación en común, o de un mero principio de comunión, dirige la lectura de Nancy a Blanchot, para comprender su fenómeno y la exigencia comunitaria de la obra de Bataille, como fruto de la conciencia de su imposibilidad de realizarse sino como una comunidad finita (basada en la finitud de los seres que la componen) en que el ejercicio de la alteridad debe ser elevado al más alto grado de tensión.

Blanchot identifica el "principio de incompletud"<sup>5</sup>, según el cual la *comunidad* estaría basada en una insuficiencia y finitud similares a las del individuo que, ante del otro, se coloca constantemente en cuestión adquiriendo conciencia de su condición e imposibilidad de *ser* en un plano de inmanencia. Así, la obra de Miguel Rio Branco toma, de acuerdo con el pensamiento de Bataille, la posibilidad de realizar un movimiento a contrapelo de la relación instituida entre un mundo fundado sobre la discontinuidad y cuyo movimiento general intenta introducir en su interior, una continuidad posible. Reside, por lo tanto, de forma latente en la experiencia erótica y en la violencia marcada en los cuerpos registrados por Miguel Rio Branco, un rechazo a la voluntad de cierre sobre sí mismo; Una negación de la duración individual; Frente a la forma en que la prohibición se constituye y se produce en su dimensión colectiva. El interdicto y la identidad se definen como un retroceso del hombre, ante el movimiento vertiginoso y violento del constante nacer y morir de la naturaleza, pues, lo que Walter Benjamin proyecta en el principio de la orden profana, a través de un paso de la melancolía a la felicidad, según Bataille está potencialmente expuesto en la concepción del gasto como la única manera posible del hombre de realizar un movimiento de la miseria a la gloria. La noción que redimensiona la exposición de la negatividad propuesta por la solución "nihilista" de Benjamin, en la medida en que la perspectiva batailleana no se define como rechazo, sino como la propia realización de la negatividad existente en las formas del erotismo y del bajo material corporal, sin la cual, según el escritor, la totalidad de la experiencia humana no puede ser considerada.

En el retrato de la prostitución y, más precisamente, en la relación establecida entre el aparato cinematográfico y los cuerpos de mujeres que exhiben su desnudez o se dejan registrar durante la consumación del acto sexual, la confluencia entre la imagen en movimiento y los rastros y dinamos que irrumpen la estabilidad de las imágenes fotográficas de Miguel Rio Branco, proyectan en su película, la función de un erotismo que no se restringe a los aspectos lascivos del cuerpo femenino, sino que se desdoblan en las intensidades definidas entre los interdictos y las transgresiones que constituyen la potencia del gasto inútil existente en las riquezas excedentes en la risa, la embriaguez, las formas de travestismo y las fisiologías de la vida humana y animal. Insertando el debate sobre el ser en los movimientos internos de las pasiones, Georges Bataille reafirma la discontinuidad de los seres que somos, ante la nostalgia de una continuidad perdida que, a su vez, determina las formas posibles al erotismo y, de manera más amplia, como sus significaciones generales deben ser producidas. Sin embargo, es la con-

---

5 Maurice Blanchot. *La comunidad inconfesable*. (Madrid: Editora Nacional, 2002), 19.

tinuidad del ser llevada a cabo, sistemáticamente más allá del mundo inmediato, aquello que designa las posibilidades de un enfoque religioso dado al erotismo, como algo que constituye una búsqueda por el amor divino. Aquí podrían ser lanzadas infinitas reflexiones dedicadas a los aspectos teológicos del éxtasis de Santa Teresa de Ávila, como bien definidos por Jacques Lacan en su vigésimo seminario<sup>6</sup>, o por el propio Bataille, en la obra en cuestión. Sin embargo, el presente análisis se detiene en lo que hace del dominio del erotismo, el dominio de la violencia, de modo que ambas categorías se destituyen del deseo de asegurar una supervivencia del hombre en un tipo de discontinuidad, temporalmente y dogmáticamente herméticas, como pretende Walter Benjamin. Tales conceptos operan, pues, como una negativa al terreno de la teología positiva que, de acuerdo con Bataille, tiene como doble, una teología negativa fundada en la experiencia mística que quiere, por fin, rechazar la apertura a la continuidad ininteligible e incognoscible, en que la muerte es el secreto mismo del erotismo.



Figura 2 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de fotografías que integran la obra *Pêssegos* (1994). Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

<sup>6</sup> En este pasaje, el texto hace referencia a las conferencias de Jacques Lacan, en las que el éxtasis corpóreo y religioso se asocian al cuerpo femenino, a partir de la metáfora contenida en la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini. Cf. Jacques Lacan. *Seminário, livro 20: mais ainda*, (1972-1973). (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008).

En la obra, *Pêssegos*, de 1994, la composición de seis fotografías en las que el delicado e insinuante penetrar de los dedos de un niño en el orificio germinativo de la fruta establece una relación entre la pretensión sexual del gesto y la dimensión mítico-religiosa de la violación del fruto prohibido, remite al acto transgresivo en que la desobediencia adánica pone por tierra la continuidad de la vida edénica, proyectando la negatividad en torno al deseo erótico. En lo que, según la teología judeocristiana, produce el movimiento inicial de la dinámica temporal, la función del *pathos* engendrado en el corte que separa al hombre del mundo de la *physis* (el mundo de la naturaleza), para dar inicio al mundo de la *metaphysis* (el mundo metafísico), imbuje el impulso erótico de una iniquidad violenta y demoníaca, a fin de determinar los límites y las medidas capaces de producir las facultades del cuerpo edénico y de la vida santa. Cuerpo vacío e inviolable sobre el que se proyectan las operaciones conceptuales de Walter Benjamin, a partir de las cuales podemos notar una sustracción de las potencias del cuerpo humano y de su patología erótica, para que la dialéctica histórica sea puesta en movimiento. En contraposición, tanto la obra en cuestión como la totalidad del proyecto conceptual que mueve la realización del cortometraje de Miguel Rio Branco, traducen la concepción de sus personajes como seres que, de acuerdo a la reflexión de Giorgio Agamben, en *La comunidad que viene* (*La comunità che viene*, 1990)<sup>7</sup>, se perdieron irremediablemente en una región que está más allá de la pérdida y de la salvación. Pues, la alegría no destinable de los cuerpos que, impassibles y plenamente dotados de sus perfecciones naturales, demoran sin dolor en el abandono divino. Un cuerpo contra el cual, según Agamben, "naufraga la poderosa máquina teológica de la 'oconomía' cristiana"<sup>8</sup>.

---

7 En la referencia a los textos que integran el compendio, *La comunidad que viene*, el presente trabajo propone un delicado diálogo con el método arqueológico de Giorgio Agamben, en el que la comunidad (*comunità*), es pensada en términos de sus movimientos transitorios y sentidos prospectivos, resistentes al individuo y, muchas veces, al propio cuerpo colectivo. La relación establecida entre la comunidad retratada en el cortometraje de Miguel Rio Branco y las consideraciones de Agamben, en la cita en cuestión, toman como base, la referencia del filósofo italiano a las cuestiones levantadas por Santo Tomás de Aquino en torno a la privación punitiva de la cual, según la teología cristiana, la muerte de los niños no bautizados deriva de la entrada en el limbo y en el olvido divino. En este sentido, las diferencias conceptuales presentadas por Agamben, entre los condenados y los habitantes del limbo que se adhirieron sólo al pecado original, comprenden la sujeción del primero a la justicia divina y del segundo a la plenitud de sus perfecciones naturales en que se proyecta su límbica impassibilidad frente al mundo de la culpa y de la justicia divina. La ambigüedad, la "natural alegría", la *malandragem* y la humildad (la de los bienaventurados) son algunas de las claves interpretativas lanzadas por la lectura de Agamben, según las cuales, tales seres privados de la visión de Dios, manifiestan su perpetua carencia por contener sólo el conocimiento natural y no el conocimiento sobrenatural que caracteriza las inflexiones del saber y el hibridismo pagano de los condenados. Se desprende, por tanto, una tenue analogía en la que ambos conceptos auxilian la penetración ontológica anhelada por el texto, ante el debate sobre la producción de la dinámica histórica y los instrumentos del discurso estético.

8 Giorgio Agamben. *La comunidad que viene*. (Valencia: Pre-Textos, 1996), 12.



Figura 3 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de fotografías que integran la obra *Barroco/Novena* (1998). Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

La naturaleza del debate estético y las lecturas míticas que conciernen a los principios del arte barroco recorren buena parte de la obra de Miguel Rio Branco, realizando de diferentes maneras un pacto entre la producción del artista y las inferencias críticas suscitadas por el atractivo histórico y religioso de un estilo profundamente marcado por su presencia en el contexto artístico y cultural brasileño. En la obra *Barroco/Novena* (1998), el montaje consecutivo de seis fotografías que expone la relación entre lo sagrado, la muerte y la belleza degenerada de las formas amparadas en el cuadro de privaciones impuestas a la sociedad brasileña apunta a una alteración de las figuras de lenguaje del barroco, de modo que, en la producción de su sentido comparado, se consigna la posibilidad de ampliar el debate estético / político resultante de la apropiación de los arquetipos religiosos y de los demás elementos que caracterizan el estilo. En *Hell's diptych* o *Díptico do Inferno* (1993-1994), la analogía formal entre la foto de un trapo de tejido doblado y una pintura de cuño dantesco designa la existencia, en la obra de Miguel Rio Branco, de una función demoníaca semejante a la manera como el

escritor y poeta cubano, José Lezama Lima, destina al movimiento interno de las formas artísticas del barroco en el continente latinoamericano, el principio de un lenguaje *plutónica*<sup>9</sup> que, a su vez, deriva de la intempestividad natural de un "fuego originario"<sup>10</sup>, que atraviesa su gesto creativo. En el análisis de la obra del escultor brasileño, Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho), emprendida por Lezama Lima en su ensayo, *La Expresión Americana* (1957)<sup>11</sup>, se proyectan nuevas posibilidades de diálogo crítico entre las imágenes del cortometraje en que Miguel Rio Branco retrata las significaciones culturales, sociales y estéticas de la enfermedad, y las estrategias de inacabamiento de la obra de arte barroca, asociadas por el escritor cubano a los aspectos degenerativos de la lepra que acometieron tanto el cuerpo del artista brasileño como la profundidad luciferina, occultamente, forjada en sus esculturas.



94

Figura 4 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de imágenes que integran la obra Hell's diptych o Díptico do Inferno (1993-1994). Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

9 El espacio fabular e intertextual que caracteriza la escritura de José Lezama Lima, es el punto privilegiado de una extensión que, del narrador al ensayista, se ocupa en situar la historia y la poesía como contrapuntos de un devenir y de su metáfora. En medio de la abundante terminología de sus textos, se presenta la *poieses demoníaca* de su literatura, a través de términos como fáustico, sulfúreo, plutónico, luciferino y congéneres. De la concepción romántica y del fondo mítico de las culturas greco-latinas, la retórica demoníaca lezamiana se expresa por las antonomasias que caracterizan su prosa poética y su apetito cultural que la hace reflejo de la expresión americana. El plutonismo es, por lo tanto, la función atribuida por Lezama Lima a la transfiguración del barroco europeo en las Américas y al sentido revolucionario adherido a su estética en el continente. En la política subterránea de la *contraconquista*, en la que se funda la tensión y plutonismo de las formas de transculturación de los pueblos mestizos, en que las obras de Aleijadinho y del indio Kondori son señaladas como la síntesis de su espíritu artístico, el barroco se realizaría en el Nuevo Mundo por medio de sus aumentos y del fuego que rompe sus fragmentos y los unifica.

10 José Lezama Lima. *La expresión americana* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), 46.

11 En la imagen y en el arte de Aleijadinho, Lezama Lima diseñó la culminación del barroco americano en la unión de las formas ibéricas con la cultura africana. Engrandecido por la enfermedad que lo acometió, el escultor pasaría a dedicarse íntegramente a sus trabajos en piedra, haciendo con que la lepra, de acuerdo con Lezama Lima, se sitúe en la raíz proliferante de su arte, como espíritu creador, sublime y luciferino, del barroco brasileño. Son designios políticos que Lezama Lima atribuye a la obra del artista, en la medida en que el carácter revolucionario de su arte es encarado como un triunfo prodigioso de toda una civilización.

Al caracterizar el barroco como una ética del desperdicio, el también poeta y escritor cubano, Severo Sarduy, atribuye a la función erótica del estilo, la artificialidad de una actividad "puramente lúdica" que no es más que como una "parodia de la función de reproducción", la transgresión de toda utilidad existente en el "diálogo 'natural' de los cuerpos"<sup>12</sup>. En el erotismo de la voluptuosidad barroca, Sarduy proyecta el principio dispendioso del placer y de su capacidad de generar una ruptura total con el nivel denotativo, directo y natural del lenguaje. En la complacencia del objeto barroco, su perversión implica toda metáfora, toda cantidad residual proyectada en su imagen fantasmática, para que su objeto sea llevado a una saturación sin límites, a una proliferación sofocante y, por fin, al *horror vacui* que preside todo espacio barroco. Actividad que determina el sentido de una progresión que, en la obra de Miguel Rio Branco, va sobreponer no sólo el erotismo y las figuraciones sensibles de los cuerpos retratados a los datos de un lenguaje cinematográfica barroca que evoluciona metonímicamente, pero que, en analogía a los procedimientos de un lenguaje proliferante, como señalados por Sarduy, traza una órbita alrededor de un significante ausente, cuyo sentido oculto de su retórica demoníaca excluye toda denominación directa. La proliferación de una panoplia satánica<sup>13</sup> en *Nada Levarei Quando Morrer; Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno* está representada en la arquitectura del clímax final producido por el montaje. El carácter mnemónico de la secuencia de imágenes que progresa al sonido de la música de Bach, opera una adquisición de signos y elementos que varían de pinturas barrocas y del oropel de la Iglesia de San Francisco en Salvador, a las fotografías de la serie Maciel en que se destacan imágenes de leprosos, cuerpos desnudos y mutilados. Proliferación que converge hasta la última imagen de la película y encuentra su sentido condensado en la ortografía incorrecta y en la interpretación del proverbio que da título a la película. Movimiento que realiza la condensación de sentido posibilitada por una lectura radial que connota una presencia y que, en su eclipse – *loop* – (como referencia no sólo a las propiedades de la figura de lenguaje, sino a la manera como se realiza en la exhibición de la película en bucle, en la galería donde la obra se encuentra ins-

12 Severo Sarduy. *El barroco y el neobarroco*. (Buenos Aires: El Cuenco de Plata Editorial, 2011), 33.

13 Al proyectar la *sustitución* y la *proliferación* como procedimientos del arte barroca americana, Severo Sarduy vislumbra la posibilidad de una asociación simultánea entre tales conceptos, apuntando a los modos de intensificación de una panoplia satánica que, según sus estudios, están expresados en la escritura y la exuberancia barroca de las novelas *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, y *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima. La fusión entre los dos procedimientos respondería por los efectos de la operación retórica, en la que el significante "Diablo", entre otras denominaciones similares, excluidos de todo texto y de cualquier referencia directa en su estructura lingüística, producen una cadena variable de atribuciones que amplían su registro e inscriben el poder de su significación. Por lo tanto, la analogía entre las observaciones de Sarduy y las adquisiciones operadas por la narrativa de la película de Miguel Rio Branco, es el referente de una opción formal que involucra no sólo la manifestación de una profundidad luciferina recurrentemente atribuida a la obra de arte barroca, pero a la posibilidad de establecer un diálogo entre las figuras del lenguaje literario y los términos del análisis cinematográfico.

talada en el Instituto Inhotim), según las definiciones de Sarduy, "señala la marca del significante ausente"<sup>14</sup>.



96

Figura 5 - RIO BRANCO, Miguel. Composición de imágenes que integran la serie Maciel. Imagen extraída de la página del artista en el sitio del Instituto Inhotim. Disponible en: (<http://www.inhotim.org.br>).

## Conclusión

En la irrisión de las formas tradicionales del barroco, anhelada por Miguel Rio Branco en su cortometraje y en buena parte de su obra fotográfica, la dinámica religiosa que históricamente ocultó el debate animista existente en las formas pre-constituidas del estilo, es apreciada por su revés. A través de sus restos y residuos proyectados en la vida sensible de las imágenes aquí analizadas. Las imágenes que, escapando de una perspectiva ontológica, exponen la falacia de una dinámica histórica, cuya teleología de su estructural temporal es potencialmente expuesta. Al registrar los cuerpos de los habitantes del Pelourinho y proyectarlos en un movimiento proliferante, donde la violencia y el erotismo de sus llamados figurativos se adhieren al proceso de edificación de una narrativa en la que se oculta toda una poética demoníaca, Miguel Rio Branco atribuye al examen de esa radiografía social, el signo de las interdicciones que constituyen la posibilidad dada a la propia producción de sus identidades individuales, fundamentales a la realización comunitaria de su cuerpo colectivo. Por lo tanto, la paradoja de la utilidad que alimenta el

---

14 Severo Sarduy. *El barroco y el neobarroco*. (Buenos Aires: El Cuelco de Plata Editorial, 2011), 15.



debate en torno al cortometraje *Nada Levarei Quando Morrer; Aqueles que a mim Deve Cobrarei no Inferno*, se relaciona con su campo de interlocución entre las artes visuales y el audiovisual, pues, según Bataille, sería, ante todo, el lenguaje una forma de interdicción en la que se realiza, de una manera u otra, la propia condición para la existencia de algún sentido posible.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Traducción José L. Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Bataille, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- Benjamin, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Traducción Isidro Herrera. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cueco de Plata Editorial, 2011.







# "EL GRAN RETO ES QUE EL FESTIVAL NO VUELVA A PERDERSE". ENTREVISTA A ISABELLA PARRA

Rafael Plaza Andrade

Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador

rafael.plaza@uartes.edu.ec

Isabella Parra Puente es, desde su cuarta edición, directora de programación del Festival de Cine La Orquídea de Cuenca (Ecuador). En su labor como productora cinematográfica ha estado a cargo de películas como *Cuando me toque a mí* (2006), y *El Facilitador* (2013) ambas de Víctor Arregui, *A estas alturas de la vida* (2013) de Manuel Calisto y Alex Cisneros, *Un secreto en la caja* (2016) de Javier Izquierdo, y la enviada por Ecuador a los premios Oscar, *Alba* (2016) de Ana Cristina Barragán, además de la coproducción entre Bolivia y Ecuador de próximo estreno, *El Río* dirigida por Juan Pablo Richter. Fue coordinadora de programación durante cinco años en el ahora extinto Festival de Cine Cero Latitud, y en 2011 fundó junto a una socia la empresa productora Caleidoscopio Cine. Esta entrevista se realizó con la colaboración de Santiago Caizatoa, y fue realizada en el marco de la VI edición del Festival La Orquídea, que tuvo lugar desde el 24 de Noviembre al 01 de Diciembre de 2017.

**¿Desde qué época del año empiezan a desarrollar las actividades y a seleccionar las películas que se presentarán en la edición del Festival de Cine La Orquídea que se realiza en el mes de Noviembre? y ¿cómo se efectúan los contactos y negociaciones?**

Bueno, el reto siempre es tratar de trabajar lo más continuamente posible, pero, por temas de financiamiento y eso, el Festival arranca con fuerza, con el equipo completo y todo, un poco tarde, pero no sólo La Orquídea, le pasa a la mayoría de festivales

en el país, porque como no hay una política fuerte de financiamiento y fomento a la formación de públicos y a los festivales, no se da que tengamos un equipo de programación base durante todo el año. Pero, en verdad el trabajo de un programador es estar todo el tiempo pendiente de que está sucediendo, y que es lo nuevo en el cine contemporáneo. Este año empezamos, con el tema de recomenzar el festival que no se pudo realizar el año pasado, también costó un poquito arrancar, y empezamos en Junio, que ya es tarde, como para de-

finir y buscar una programación, por eso es una investigación que trato de realizarla constantemente. El proceso lo trabajamos con Lucas Taillefer (asesor de programación), con Daniel Romero (coordinador de programación) y ahora con Daniela Peña (coordinadora de programación) que se unió al equipo. Este año tuvimos una sección temática (*La nueva normalidad: Cambio Climático*) que es mucho más especializada, entonces hicimos una alianza con el Festival ECOador y Maribel Guevara, que es ecuatoriana y es programadora de varias muestras de cine ambiental en Estados Unidos. En el equipo hay tareas de investigación de la información de otros festivales, de agentes de venta con los que ya tenemos afinidad y sabemos que van más acorde con nuestra programación, y comenzamos a tener visionados, compartir criterios, reuniones y un diálogo entre nosotros. Por el tema de derechos, y por el presupuesto para un festival pequeño, de un país que no tiene distribución local de películas independientes extranjeras, nos toca buscar mecanismos para que sea posible el festival; contar con contactos de productores, de agentes, de otros festivales, para que nuestro presupuesto de derechos nos permita tener películas que nos interesan y que normalmente no podríamos pagar los derechos. Comenzamos siempre por la sección *Panorama*, que es como la sección donde ponemos obras de directores más consagrados, películas más grandes a nivel de producción, y que tienen una distribución internacional más fuerte, y de ahí las secciones competitivas, *Largometraje Internacional* en la que buscamos nuevas propuestas, nuevos directores, nuevos lenguajes y estéticas narrativas no convencio-

nales sobretodo, y que es una búsqueda a nivel mundial, y ya sabemos que festivales grandes, que son al final nuestras referencias, tienen este tipo de programación menos convencional. Luego está la sección de *Ópera Prima Iberoamericana*, que funciona en parte por invitación, pero también hay una convocatoria abierta para inscripciones, entonces esa la comenzamos a definir más tarde, porque tenemos que esperar a poder ver las películas, y realizar este proceso de selección entre lo que ya hemos visto, lo que encontramos en el camino, que vemos que nos interesa y comenzamos a pedir, y lo que nos llega en la convocatoria. Este año hubo muchas más inscripciones que otros años, y en *Cortometraje Ecuatoriano*, que es otra de las secciones competitivas del festival, también hubo muchísimas más inscripciones que antes, y luego tenemos una sección de *En Marcha*, que también es por convocatoria, y que es complejo programar, porque son películas no terminadas, y lo que estás viendo es el potencial de esa película.

### **Algunos festivales manejan una línea de programación, ¿cuál sientes que es la identidad del Festival de Cine La Orquídea?**

El Festival La Orquídea es como el festival de cine independiente de la ciudad de Cuenca, en esta lógica lo que hace el festival es mostrar lo que está pasando ahora en el mundo, sin cerrarnos a un género específico o a una temática específica, como hay festivales de derechos humanos, del ambiente, de terror, etc., aquí no. Este año tenemos esta muestra de películas sobre el cambio climático, que es una sección especializada dentro de la programación

del festival, pero en general el festival, en sus secciones centrales, busca este panorama de lo que pasa ahora en el mundo, y al hablar sobre la identidad, dentro de eso se puede hablar entonces de lo que pasa ahora en el cine contemporáneo, en el que ahora hay de todo. La línea que tomamos en La Orquídea, si queremos definir la línea editorial, sería buscar un poco más allá de lo más tradicional, películas que cuestionen la narrativa o la estética convencional; y yo creo mucho en no dividir entre ficción y documental, tenemos en nuestra competencia internacional, documentales, ficción, y también estas películas que bordean mucho entre los dos formatos, es decir, en las que hay un juego entre esas barreras.

**Como mencionabas, el año pasado el festival no se realizó, este año cuando lo retomaron ¿se establecieron ciertas bases para poder asegurar su permanencia? o ¿continuará siendo cómo antes, una lucha año a año para poder llevarlo a cabo?**

Lamentablemente no podemos asegurar nada, porque esto depende de un tema presupuestario como ya mencionaba. Es un camino que todavía hay que recorrer en un país de política pública, y debe haber una decisión política de invertir en que exista una formación de público continua, y en que circule una diversidad de contenidos, eso aporta mucho, pero creo que este año que está Rebeca Alvear de directora del festival, ha sido muy importante a nivel institucional para abrir la puerta a que haya un soporte de varias instituciones nacionales, y no sólo de la provincia. Entonces, ese es como nuestro gran reto, después de este sexto festival, después de que se reabrió, el

gran reto es que no vuelva a perderse. Ha sido muy importante, aunque fue una pena que no se haga el año pasado, el poder ver la reacción del público en Cuenca, el público lo reclamó mucho, entonces eso también creo que es importante, para la gente que toma decisiones sobre los presupuestos, pudieron darse cuenta de que es algo que ya está muy presente en la ciudadanía, y que no se puede abandonar tan fácilmente como proyecto. No se puede asegurar nada, pero sí creo que hay una conciencia e interés, y que la batuta que está llevando Rebeca de fortalecer el festival, va lograr que se establezca.

**Como directora de programación del festival, ¿Cuáles crees que deberían ser las recomendaciones para un grupo o colectivo de gestión cultural que está tratando de iniciar por primera vez la programación de un festival de cine?**

A ver, creo que lo más importante es saber ¿qué quieres?, ¿para quién?, ¿qué programar?, es tener esta visión de que a veces no es sólo porque la película me gusta, sino porque funciona para este tipo de propuesta de festival, luego tú decides que tipo de festival programas y cual no, pero creo que eso es lo más importante al momento de armar un festival, el plantearse de qué va a ser, no sólo si hacerlo un festival temático, o de género, sino también si va a ser más arriesgado en cuanto a lo narrativo o estético, o si es como un poco más cercano a un público más masivo, aunque obviamente todos queremos que sea más masiva la asistencia a los festivales, pero hay muchas cosas que influyen. Es necesario tener una programación variada, aquí en el festival

hay cine infantil y es increíble la acogida y el debate que se genera, estamos haciendo debates con la cinemateca y con la red de cineclubes, fui a ver una función y es increíble ver como los niños debaten (sonríe), verles conversar después de la película, y es importante porque sabes que ellos son los que después van a tener interés por un cine independiente. Pero, volviendo a lo que te decía, es necesario tener un concepto claro y que de ahí se derive como lo armas en general y obviamente como programas.

**El grupo de programación del festival, como me decías, lo conforman cuatro personas, y además está la programadora invitada para la sección especializada sobre cambio climático, pero para ti ¿cómo es el proceso de formación de un programador? Es decir, ¿cuáles son los pasos que tiene que seguir para ser invitado como programador a un festival? ¿cómo se transforma alguien en un programador de un festival de cine?**

Creo que, como todo en la gestión cultural, poco a poco, metiéndose, interesándose, investigando, adquiriendo un poco de experiencia, yo digo que cuando ya hay ciertos festivales que están más consolidados, también vas entrando en esta lógica como de ser parte del equipo de coordinación, de asistencia, y vas aprendiendo, porque ya hay un festival armado. Luego, no sé si se realizan estudios para programación, no lo sé, yo creo que obviamente ver muchas películas es importante, pero también no se trata de que la película este en un festival porque me gustó o no, sino de tratar de entender el contexto, es decir, yo puedo

programar el Festival La Orquídea que tiene una línea definida, pero en Enero hicimos una muestra en Galápagos que se llama Inspiracine, y que es algo vinculado a cine y creatividad para jóvenes, y eso es otro tipo de programación, entonces la película debe funcionar para ese tipo de festival. Mi experiencia propia ha sido de estar en el lugar correcto, cuando caí por coincidencia en el Festival Cero Latitud, en ese entonces me pareció fascinante justamente el entender cómo funcionaba la circulación internacional y como era el movimiento, y saber ¿quién tiene la representación de qué?, y ¿dónde?, y ¿por qué? es un mecanismo bien complejo que está atrás de los circuitos de festivales, y que a mí me llamó mucho la atención, y puede ser un poco obsesivo el trabajo (ríe), empiezas como este proceso de investigación y vas entendiendo que hay como unas redes, ¿qué agente tiene que tipo de películas?, y se te hace más fácil saber dónde buscar, porque como hay tanto, es imposible que veas todo, y eso no creo que se aprende en un manual, porque además es bastante cambiante, de aquí a dos años, la línea de los festivales o de los agentes de ventas van cambiando, y van saliendo nuevas empresas, nuevos proyectos, nuevas plataformas, va cambiando mucho todo. Eso es lo lindo también, que no hay un camino fijo y cada uno tiene su aproximación, hay mucha gente que viene desde la crítica de cine entre los programadores, muchos desde la producción.

**Hablando un poco sobre tu etapa como productora, Alba está en una de las secciones del festival, y además tres filmes, de la lista completa de noventa y dos películas**



**enviadas a la Academia, están también en la programación del Festival La Orquídea, que seguramente los has podido ver, pero ¿cómo sientes a Alba en el camino de la competencia para el proceso de nominación al Oscar?**

A ver, el proceso de nominación a los premios Oscar, ha sido un gran aprendizaje, entender como medio, cómo funciona este mundo de las academias en general y de esta Academia enorme, y obviamente tienes expectativas de que le vaya bien a la película, pero creo que ha sido mucho más enriquecedor el *feedback*, ciertos contactos, entender cómo funciona el mercado, porque el proceso de nominación es muy competitivo, y depende mucho de las capacidades de marketing que tengas, y que nosotros no las tenemos. Tuvimos un screening la semana pasada en Los Angeles, pero honestamente no sé cómo va a funcionar, no sabes cómo va a reaccionar la Academia, es bien complicado el proceso, si quieres lo explico más o menos, la Academia tiene como siete mil y algo de votantes, pero la mayoría de gente que está en la Academia está activa, en rodajes, están trabajando, entonces hay como un sistema de voluntariado para visionados, estas personas que tienen más posibilidades de ver todas las películas, son las que hay que convencer de que vayan a tus screenings para que la vean, y de ahí sólo por votación simple, pasan nueve películas (el shortlist de mediados de Diciembre), y creo que son seis que están fijas, que son las de mayor puntaje, y las otras se discuten un poco para llegar a completar la selección. El cómo hacer que los votantes vayan a ver la película,

y que les guste, es ahí cuando entra esta dinámica de tener un relacionador público en Estados Unidos, que son los que organizan estos screenings, que venden un montón de publicidad en revistas especializadas y en espacios que supuestamente leen los miembros de la Academia, y que por eso se decidirían a ir a ver tu película y votar por ella. Entonces ese es el proceso, que es complejo porque además no lo conocemos, y de hecho nos pasó algo increíble ya que Ana Cristina Barragán se conoció con Karla Souza, que es una actriz famosa mexicana, y Karla nos ayudó a conseguir espacio para los screenings en un lugar súper chévere, y nos dimos cuenta que su alcance era mucho mayor, yo creo que tiene a veces, incluso más impacto que publicaciones que tú pagas, y para las que no te da el presupuesto, y eso ha sido algo de suerte, porque la verdad es que Karla está súper entregada, y se lleva muy bien con la Ana Cris. Pero, algo que ha sido súper chévere también, es que conocimos a algunos ecuatorianos que están viviendo en Los Angeles, trabajando en diferentes áreas del cine o estudiando, y pudimos compartir este screening que hubo, y el diálogo ahí ha sido muy chévere, y el poder saber que están haciendo algunos ecuatorianos allá en la industria.

**Finalmente quisiera saber ¿Cómo ves al festival ahora qué está volviendo y qué proyectos para el futuro del mismo?**

Bueno, como te decía, yo creo que el festival este año, se ha hecho un poco más sólido, y a partir de ahí esperamos obviamente que siga, y el próximo año seguramente hay festival, esto ya está confirmado, y par-

te del reto es ese, como lograr que el festival pase a ser como un festival de la ciudad, que tenga autonomía en un montón de decisiones, y financiamiento más estable, y muchas otras cosas que permitan que no muera de nuevo. Las perspectivas que tengo serían, reforzar la línea del festival, que creo que con los diferentes programadores que han pasado por La Orquídea, se ha ido dando esta identidad, fortaleciendo, y creo que el próximo año, nuevamente va a haber un país invitado, que es algo que al parecer también pide el público, entonces es una decisión que se está analizando.







## Biografía de los autores de los artículos

**David Jurado** es Licenciado en Letras hispánicas (Universidad de Guadalajara), Maestro en Estudios cinematográficos (Universidad Denis Diderot Paris 7) y Doctor en Estudios hispánicos (Universidad Paris-Sorbonne Paris 4). Actualmente se desempeña como profesor asociado en la Universidad Paris-Sorbonne Paris IV.

**Alberto Robles** es licenciado en Historia por la Universidad de Granada, institución en la que ha cursado los Masters de Historia EURAME y de Educación Secundaria. Actualmente está realizando su tesis doctoral en el marco de los estudios del programa de Doctorado en Historia y Artes. Miembro del grupo de investigación HUM 870 Cine y letras. Estudios transdisciplinarios sobre el arte cinematográfico, sus investigaciones se centran en la representación de la cultura vikinga a través de las ficciones audiovisuales. Ha participado como conferenciante en congresos, simposios y jornadas internacionales abordando diferentes enfoques filmicos y televisivos entorno a la civilización escandinava.

**Galo Torres** es docente en la Universidad de Cuenca. Licenciado en filosofía, sociología y economía por la Universidad de Cuenca. Máster en Estudios de la Cultura por la Universidad de Cuenca. Doctor (c) en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Autor de poemarios, traductor y autor de los libros Héroes menores, Neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano de entresiglos (2011) entre otros

110

**Marco Túlio Ulhôa** es doctorando del programa de post grado em Comunicação de la Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ - Brasil), donde trabaja en la línea de investigación sobre estudios de cine y el audiovisual.

# Instrucciones para los autores

1. **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** es una revista arbitrada cuatrimestral de cine editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, **FUERA DE CAMPO. Revista de cine** privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo **revistadecine@uartes.edu.ec**. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto ([http://www.uartes.edu.ec/noticia\\_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php](http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php))  
Cada autor debe enviar dos documentos separados:  
**1ro:** El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras clave en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras clave).  
**2do:** Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el Editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico ([arturo.serrano@uartes.edu.ec](mailto:arturo.serrano@uartes.edu.ec)) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial quien decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

# Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: [http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual\\_estilo\\_chicago\\_deusto.pdf](http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf)

## I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, Espacio interlineal doble, Numeración desde la primera página, Citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), La comilla doble (") es para uso exclusivo de citas y la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, Notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

## II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, "el cine no es más que recuerdos." <sup>1</sup>
Cita larga	Como afirma Kracauer: "El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento" <sup>2</sup>
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (al final del texto)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", <i>Meta</i> 56, no. 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016)
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds [Bastardos sin gloria]</i> (Quentin Tarantino, 1995)

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.

2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: *Paidós*, 1987), 56.



## Declaración de Ética y Mala Praxis en la Publicación

*Fuera de Campo. Revista de Cine* se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics tal como fue establecido en la 2<sup>nd</sup> World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010<sup>1</sup>. En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en la sección Instrucciones para los autores, incluida en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en la sección Instrucciones para los autores, incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics<sup>2</sup>.
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

113

---

1 [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes del Ecuador bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.D.*, de Guayaquil, en agosto de 2018, y se imprimieron 1000 ejemplares.  
Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.