ISSN 2661-6602

NÚMERO 2

II SEMESTRE 2023

VOLUMEN 7

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Artes EDICIONES

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 7 N.º 2 / Guayaquil
II semestre 2023
ISSN 2661-6602

Editor

Pablo Vargas

Artes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Fotografía de portada: fotograma de
Il Vangelo secondo Matteo, de Pier Paolo Pasolini.

Los artículos de esta revista han sido evaluados
mediante revisión por pares doble ciego.

ISSN 2661-6602

UArtes EDICIONES

Directora: Verónica Andrade Aguilar
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez
Corrección de texto: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 7, Número 2. II Semestre 2023
ISSN 2661-6602

Fuera de Campo es una revista semestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los los 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 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 ponerse en contacto con nosotros.
Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

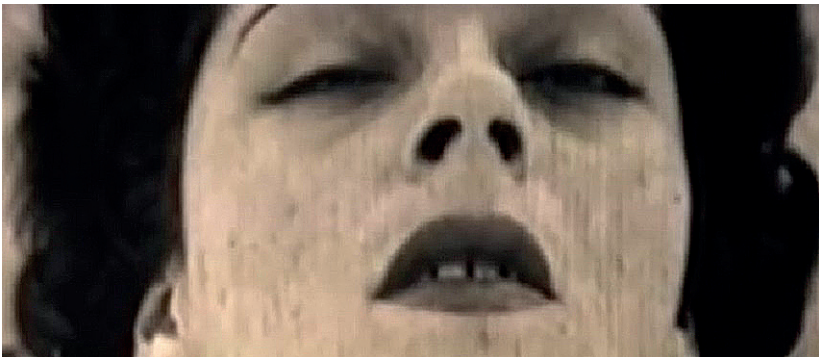
Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

SECCIÓN ARTÍCULOS

SECCIÓN MISCELÁNEA

ARTÍCULOS



Fotograma del cortometraje *Esta pared no es medianera*, de Fernando de Szyszlo.

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 7 N.º 2 / Guayaquil
II semestre 2023
ISSN 2661-6602

La búsqueda de lo maravilloso y lo sagrado laico: montaje de ecos surrealistas en el cortometraje *Esta pared no es medianera* (1952) de Fernando de Szyszlo

Mónica Delgado Chumpitazi
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
monica.delgado1@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-1203-8634

RECIBIDO: 03 de septiembre de 2023 ACEPTADO: 20 de agosto de 2024

RESUMEN

A la luz de dos términos usados en una conferencia sobre el pensamiento surrealista brindada por el pintor peruano Fernando de Szyszlo en 1996, se analiza en este artículo[1] su único cortometraje, *Esta pared no es medianera*, realizado junto a un grupo de amigos en 1952. Este artículo, como un ejercicio de interpretación desde una lectura sintomática según Bordwell, permite asociar los conceptos de «lo maravilloso» y «sagrado laico» a un imaginario surrealista presente en las imágenes y decisiones de montaje de un film devoto de los preceptos de la vanguardia histórica. Por un lado, esta correspondencia confirma la vitalidad del surrealismo en Lima desde esta insular práctica cinematográfica, y, por otro lado, identifica elementos únicos dentro un proceso creativo que difiere del tono satírico e iconoclasta de la vanguardia histórica.
Palabras clave: surrealismo, imagen surrealista, cine peruano, cine vanguardista, cine silente, historia del arte

ABSTRACT

According to two terms used in a lecture on surrealist thought given by the Peruvian painter Fernando de Szyszlo in 1996, this article analyzes his only short film, *Esta pared no es medianera*, made with a group of friends in 1952. This article, as an exercise of interpretation from a symptomatic reading according to Bordwell, allows us to associate the concepts of "the marvelous" and "sacred secular" to a surrealist imaginary present in the images and editing decisions of a film devoted to the precepts of the historical avant-garde. On the one hand, this correspondence confirms the vitality of surrealism in Lima from this insular cinematographic practice, and on the other hand, it identifies unique elements within a creative process that differs from the satirical and iconoclastic tone of the historical avant-garde.
Keywords: Surrealism, surrealist image, Peruvian cinema, Avant-garde cinema, silent cinema, art history

1 El presente artículo forma parte de la tesis de doctorado sobre la imagen surrealista en cuatro cortometrajes latinoamericanos de vanguardia de mediados del siglo XX: *La flecha y un compás* (1950), *Esta pared no es medianera* (1952), *El psicoanálisis visto por un neurótico* (ca. 1952) y *La langosta azul* (1954).

Introducción

Este artículo desarrolla algunas características de la imagen de influjo surrealista, a través de dos conceptos del pensamiento de este movimiento de vanguardia, en el cortometraje peruano *Esta pared no es medianera*, dirigido en 1952 por el pintor Fernando de Szyszlo tras su regreso de una estancia en París, y tras haber conocido a los surrealistas en ese periodo, entre ellos al mismo Breton. Se trata de una ficción sobre una frustrada historia de amor, cuyo desarrollo se basa en una mirada masculina desde elementos dramáticos del romanticismo y desde las formas de los desvaríos del inconsciente.

Este cortometraje silente contó con un guion hecho a tres manos: por el propio De Szyszlo, el músico José Malsio y el arquitecto Ricardo Sarria. Fue protagonizada por el mismo Sarria y la actriz Amanda Reátegui, con pequeños roles de la poeta Blanca Varela, el músico Fernando Román, el arquitecto Emilio Rodríguez Larraín y el artista Jorge Piqueras. Todos pertenecientes a un entorno amical cercano y de la élite artística de la época.

La trama de *Esta pared no es medianera* contiene una historia en un sentido clásico, puesto que más allá de las intenciones de contar un relato ajeno a las convenciones narrativas fílmicas de la época, hay una linealidad dramática desde la figura de un personaje que se enfrenta a un conflicto, atravesado por una historia de amor imposible. Un hombre regresa de la ciudad a su casa en zona de la periferia; un hogar oscuro, que tiene ventanales con rejas. No está solo: vive con su esposa, una joven mujer que teje sentada en una mecedora. El hombre luce perturbado en este claustro, como si fuera un prisionero. Logra salir solo, luego de momentos de ansiedad. Camina y llega a un acantilado. De pronto, aparece otra mujer, con la cual retoza y pasea por la playa. Luego, él le da un beso, acto que se convierte en remordimiento. Inmediatamente, imágenes de un cura que rompe una biblia asoman como materia de esta culpa. En escenas posteriores, el hombre luce perdido sin la mujer y deambula en bicicleta de manera caótica por diferentes lugares extraños, entre ellos un desierto y un circo. Luego, se le ve nuevamente dentro de la casa familiar sin poder huir, atrapado, junto

a la esposa que ahora es un esqueleto. Mientras llora su destino en esta prisión, entre los barrotes, grita desesperadamente y ve pasar a la mujer de la playa, pero ahora acompañada de otro hombre.

Imágenes 1 y 2: fotogramas del cortometraje alojado en YouTube.[2]

2 Películas Peruanas, «"Esta pared no es medianera" (1952), cortometraje de Fernando de Szyszlo», video en YouTube, 9:51, 23 de mayo de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=mgyoHrJkWIE

Es posible que esta descripción de la trama confronte cualquier posibilidad de alguna historia de cariz surreal o de afán rupturista; es más, su propio proceso de realización premeditado, con una división del trabajo propia de este tipo de obras —que incluye la elaboración de un guion, el rol del camarógrafo y de actores, el diseño de los decorados, la elección de locaciones, el planteamiento de la iluminación y trabajo de edición—, está dentro de lo convencional, ya que es imposible construir un proceso creativo producto del automatismo o del triunfo del inconsciente. Entonces, ante esta ilusión del proceso surrealista, en este artículo nos centramos en el montaje como forma o herramienta para describir una poética surrealista conjugada con los conceptos de lo maravilloso y lo sagrado laico descritos por De Szyszlo.

Esta pared no es medianera es fruto de un trabajo colaborativo y doméstico, hecho con una cámara de 16 mm (traída desde Estados Unidos por José Malsio), en blanco y negro, y sin mayor ambición que ser un ejemplo lúdico de las posibilidades narrativas y expresivas del cinema, sobre todo desde los ecos formales de películas surrealistas francesas de finales de la década del veinte, como *La coquille et le clergyman* (1928), de Germaine Dulac o *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí, con las cuales comparte temáticas sobre culpa y represión. A su vez, se trata de una obra que eligió el lenguaje del cine silente por carencias técnicas, aunque siempre tuvo la intención de tener un acompañamiento musical. En *La vida sin dueño* (2016), las memorias de Fernando de Szyszlo escritas junto a Fietta Jarque, el pintor indica que el film fue un experimento y que, a falta de la música, inicialmente encargada a Malsio, se le añadió un fragmento de *Verklärte Nacht* (*La noche transfigurada)*, de Arnold Schönberg. La versión con la música de este compositor austriaco aparece en un video analógico recuperado años más tarde por Enrique Pinilla, amigo cercano al pintor, y que consta de casi diez minutos, como resultado de algunos cortes en los dos rollos originales de la obra.

Parafraseando a De Szyszlo, estamos no solo ante un experimento, sino ante una obra que transmite una posición en torno al surrealismo. Por un lado, es inevitable asociar el romanticismo del

cortometraje a algunos elementos de pasión y culpa desmedida como aquella que emerge en *Sunrise* (*Amanecer*, 1922), de F.W. Murnau, y, por otro lado, aparece la clara evocación a las formas oníricas de *Un chien andalou*, en sus rupturas temporales y espaciales, y en el cuestionamiento a una moralidad-corsé liderada por la Iglesia católica.

A continuación, se presenta un breve marco contextual, a raíz del debate sobre arte abstracto versus arte tradicional en el Perú, ya que es un punto de partida para situar el espíritu juvenil de una generación de artistas y poetas en la década del cincuenta del siglo pasado, y que responde implícitamente con un film. Luego, se desarrollará un análisis del montaje e imágenes a partir de los conceptos mencionados.

Contexto

El contexto de *Esta pared no es medianera* se enmarca en dos ámbitos: uno, de ascendencia literaria y artística, y otra de búsqueda expresiva que la hermana con las apuestas de un cine de vanguardia hecho años atrás en algunos países de Latinoamérica. El surrealismo como fenómeno artístico seguía vigente en Argentina, a través del trabajo de publicaciones literarias y de la institucionalización del psicoanálisis, mientras que, en Perú, esta cercanía y vitalidad se dio a partir de la impronta creativa del poeta César Moro, figura capital del movimiento en la región. En cuanto al cine, ya existían antecedentes vanguardistas, como la obra brasileña *São Paulo, A Sinfonia da Metropole* (1929), de Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, o la argentina *Traum* (1933), de Walter Auerbach y Horacio Coppola. En México surgieron cortometrajes como 777 (1929), del pintor Emilio Amero, o *Disparos en el Itsmo* (1933), del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. En 1929, aparece un hito continental de la vanguardia fílmica, el largometraje *Límite* (1929), del director brasileño Mario Peixoto (1929). Sin embargo, se trataron de obras de nula difusión en otros espacios de la región, y como el mismo film de De Szyszlo, hechas en contextos de experimentación, y de distribución y exhibición casi doméstica. Por otro lado, pese al carácter

innovador, los aspectos expresivos de estos films de vanguardia han sido muy poco estudiados, lo que impide una comprensión profunda sobre cómo el surrealismo fue adaptado o transformado estéticamente en este tipo de cine.

Respecto al contexto del cortometraje de De Szyszlo, este se realizó meses después de su regreso de París, y dentro de un ambiente cultural limeño que estuvo marcado por dos tipos de tensiones: la primera, las disputas en el contexto artístico, debido a las ideas sobre las posibilidades expresivas del arte abstracto versus la ausencia de un arte estrictamente «peruano» estancado en un tradicionalismo o en el indigenismo histórico que difundió De Szyszlo en medios periodísticos y talleres al regresar de Europa; y la segunda tensión implícita fue en torno al modo de realización cinematográfico, puesto que la prensa tradicional de aquellos años motivaba el desarrollo de una industria nacional de la mano de capitales extranjeros, y ya existía un monopolio de consumo de películas de Europa y de Estados Unidos en las carteleras locales.

Sobre la primera tensión de la polémica con otros pintores, periodistas o críticos culturales, De Szyszlo puso en evidencia que las vanguardias o cualquier gesto renovador eran desdeñados, percepción que puso en cuestión la noción de contemporaneidad del arte. El retorno de De Szyszlo a inicios de 1951 a Lima ocasionó un remezón. Volvió a integrarse al ámbito artístico con rapidez, a tal punto que realizó algunas exposiciones de pintura y litografías, como la que hizo en mayo en la sede de la Sociedad de Arquitectos del Perú, y con el auspicio de la agrupación Espacio. Por esos días, su nombre y comentarios aparecían en revistas y diarios de la capital. Su regreso volvió a activar debates en torno al arte abstracto, pero también sobre la urgencia de un arte más ligado a un sentido de la contemporaneidad. El 2 de junio de 1951 se publicó una breve entrevista a De Szyszlo, en *La Prensa*, donde afirmó: «No hay pintores en el Perú. Más aún: aparte del mexicano (Rufino) Tamayo, no creo que en América haya un solo pintor»[3]. Además, sos-

3 La Prensa, «Dice Fernando Szyszlo que no hay pintores en el Perú ni América: el joven pintor peruano declara sentir su pintura y la de los demás pero no puede explicarla», *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 2 de junio de 1951.

tuvo que el arte contemporáneo ya no está a la búsqueda de lo bello, sino de una expresión propia, para lograr así una «característica de lenguaje». En respuesta a este comentario, en una nota del 3 de junio en el diario *La Prensa*, el dramaturgo y periodista peruano Juan Ríos añadió una ofensiva contra el arte abstracto, al cual consideraba deshumanizador y decadente, y aseguró de manera irónica que los jóvenes artistas peruanos que regresaban de París estaban viviendo una crisis esnobista y de importación de ideas. «No es posible concebir "existencialistas" en El Chirimoyo[4] o "dadaístas" en la plaza San Martín[5]»[6], ya que estas escuelas pertenecían a un contexto específico europeo. También afirmó en esta entrevista que «el deber del pintor o creador peruano es expresar el Perú y no París». También se le preguntó si había ido a la muestra de De Szyszlo que se presentaba en esos días, y dijo: «No. ¿Para qué?».

El 6 de junio, la escultora Cristina Gálvez indicó que la afirmación de De Szyszlo sobre la ausencia de pintores en el Perú estaba sesgada, ya que para ella sobresalía la obra de Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez y Julia Codesido. Afirmó que las tendencias europeas se deben quedar en ese territorio y no llegar al Perú, puesto que pertenecen a contextos diferentes.[7] El pintor Bob Gesinius, quien acompañaba a Gálvez en la entrevista, añadió que De Szyszlo representaba a la «huachafería de Francia». Gálvez añadió que «hay que ser muy intelectual para hacer arte abstracto. Y Szyszlo no lo es»[8]. Así, no solo las ideas de De Szyszlo pusieron en aprietos a un entorno discreto del arte, sino también pusieron en evidencia el espíritu de una generación más joven con ánimo de experimentación y que también podía hacerlo a través de otras expresiones como el cine.

4 Barrio popular cercano al centro de Lima, hoy desaparecido.
5 Una de las plazas más importantes y populares del centro de Lima, cercanas al llamado Damero de Pizarro, donde aparece precisamente una escultura en honor del libertador.
6 La Prensa, «Pintores peruanos hay, lo que aún no hay es pintura peruana: dice Juan Ríos y agrega que la pintura abstracta es pobre e inhumana», *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 3 de junio de 1951.
7 La Prensa, «Cristina Gálvez opina que sí hay pintores en el Perú: citó a cuatro: "Hay que ser muy intelectual para ser abstracto" dijo y añadió luego "Szyszlo no es intelectual"», *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 6 de junio de 1951.
8 La Prensa, «Cristina Gálvez...».

Hacer una película de índole vanguardista también implicó un tipo de respuesta a la premisa despectiva de que no era posible imaginar «surrealistas», o al decir de Juan Ríos, «dadaístas» en Lima. La realización del film por De Szyszlo y sus amigos puede comprenderse como una decisión política y lúdica ante un entorno conservador del arte.

En cuanto a la tensión cinematográfica, diversos medios periodísticos proponían un deber ser del estado del arte cinematográfico en el Perú, basado en la réplica de un modelo foráneo de consumo y marcado por el ritmo de productoras importantes de Argentina y México. Por ejemplo, el escritor Sebastián Salazar Bondy sostuvo en una revista que Perú estaba atravesando «una curiosa efervescencia», y como prueba de ello, mencionó el interés del productor del cineasta italiano Vittorio de Sica por rodar dos films en el país.[9] También, durante ese año, se indicó en la misma revista, que la nueva firma peruano-estadounidense Movius filmó en zonas de Chosica (aunque también en Cerro de Pasco y Tingo María) el film *Sabotaje en la selva*, protagonizado por Patricia Pardo de Zela, quien también elaboró el libreto del film, y con la actuación de Pilar Pallete, actriz peruana en esos momentos esposa de John Wayne.

Un mes después, la revista *Caretas* publicó una nota donde se anuncia el rodaje de un reciente documental del cineasta italiano Enrico Grass en Machu Picchu. En el marco de esta información, se indicó que el fracaso del cine peruano se debe al «desconocimiento del negocio y de nuestra realidad», y afirmaron que «si se hubiera empezado con la producción de documentales, otra hubiera sido la suerte del cine nacional». En ese mismo año, el Perú se había convertido en un atractivo para filmaciones de productoras internacionales, como la mencionada película de Grass, pero también obras como *Las esmeraldas de Illa Tiki* (con participación de Pilar Pallete), *Daughter of the Sun God*, de Kenneth Hartford, o la conocida *Secrets of the Incas*, de Jerry Hopper, con presencia de Yma Sumac y estrenada en 1954.

Por lo descrito, se advierte que el imaginario de la producción del cine en el Perú no era indiferente a la influencia dominante de la

9 Caretas, «Al fin por el comienzo. Con la llegada de Enrico Grass se podrá hacer buen cine nacional», *Caretas* 31 (15 de octubre de 1952): 22.

industria hollywoodense, por sus modos de producción (grandes estudios, profesionales especializados, estrellas de renombre) y por sus tópicos narrativos (afianzamiento de determinados géneros exitosos como el melodrama y la comedia), aunque se buscaba replicar estos modelos narrativos desde miradas exotizadoras sobre el territorio y los habitantes peruanos.

Por ello, ambas tensiones descritas ayudan a ubicar la naturaleza de la empresa emprendida por De Szyszlo, ya como ejercicio, divertimento o experimentación formal, como un film de respuesta en clave doméstica, centrado en construir un lenguaje desde el influjo surrealista, desde la predominancia de lo onírico, lo maravilloso, el desparpajo de una narrativa del inconsciente y el reconocimiento del amor como vía liberadora en un entorno de represión.

La imagen surrealista según De Szyszlo

Esta pared no es medianera es un film que apela al uso de recursos estilísticos y técnicos del cine antes del sonoro, ya como ejercicio de nostalgia, sorteo de carencias técnicas o como vía de experimentación. Pero ¿en qué sentido son sus imágenes surrealistas? Desde los primeros minutos del cortometraje asistimos a un tratamiento enrarecido del tiempo y del espacio. Por ejemplo, aparecen personajes anodinos de la urbe, que nunca más asoman dentro de la trama, y luego vemos al protagonista caminar por unas calles, pero reflejado desde un uso del ángulo de la cámara en contrapicado o aberrante que apenas permite ver las características de esa ciudad. Y de pronto, segundos después, aparece enclaustrado, como si fuera arrojado a un hogar pesado, incómodo, donde la esposa teje como parte de una acción cotidiana o como símbolo de espera. Por momentos se percibe la ruptura del eje narrativo, de estar en varios lugares en un periodo escaso de tiempo, a la caza del acercamiento de dos realidades extrañas.

En el primer manifiesto surrealista, André Breton, citando a Pierre Reverdy, propuso los cimientos del ideal total del movimiento desde la ontología de las imágenes:

> La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá [...].[10]

En este manifiesto, Breton configura una nueva acepción para la imagen: ahora surgida como una entelequia desde el inconsciente, sin premeditación, que podría ser avivada desde la audacia de una escritura automática, el cadáver exquisito o la irrupción entre versos y poemas del mundo de los sueños. Sabemos que Breton no se refiere a una imagen cinematográfica, sino a una idea cuasi abstracta que permite la materialización de las formas del inconsciente. Esta conceptualización de la imagen bajo el surrealismo implicó afirmar el valor de lo fortuito, no planificado, onírico, desde lo involuntario, donde es posible hacer conjugar «estas realidades más o menos lejanas». Y, en los planos y escenas que teje De Szyszlo desde el montaje, desde esta acumulación de momentos de oscilación y pesadilla, va construyendo una nueva realidad, donde lo maravilloso no es una situación de extrañeza, sino su esperada cotidianeidad.

Como indica Jiménez (2013), a diferencia del dadaísmo y del futurismo, el poder de la imagen como unidad para la comprensión del mundo es un eje central del surrealismo, donde todo lo suprarreal es imagen.[11] Aunque esta cualidad formal —que se vuelve la apuesta fundamental bretoniana— se ampara en un tipo de juego asociativo que requiere un tipo de relato: que este encuentro de dos realidades lejanas sea identificable, narrable o representable. Es decir, no se podría escapar de un tipo de figuración. Sobre este punto, Breton también sostiene en el manifiesto que «dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las

10 André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Buenos Aires: Argonauta, 2001), 38.
11 José Jiménez, *La imagen surrealista* (Madrid: Mínima Trotta, 2013), 20.

apariencias, continuo, y presenta indicios de organización o estructura». Y estas estructuras, al final de cuentas, de apariencia irracional e inesperada, van moldeando un tipo de representación del mundo que evita la abstracción. Por ello, el film de De Szyszlo se produce desde esta necesidad de contar una historia de amor e infidelidad que no tiene novedad, aunque desde formas no convencionales, desde la coexistencia de una narrativa de índole trágica, y a la vez plena de saltos oníricos. Un hombre encerrado que puede ser libre cuando se lo propone, una mujer joven que se vuelve esqueleto sin explicación alguna, o un cura en rito catártico que rompe una biblia, como posibilidades de una nueva realidad.

Como en *Un chien andalou* (1929) o *L'Age d'Or* (1931), de Luis Buñuel, el film de De Szyszlo también está pleno de encuentros con elevada arbitrariedad de un *nonsense*: buscar a la amante perdida en la platea en un circo o convertir un beso como la metáfora del reclamo de un cura. O como también pasa en *La coquille et le clergyman* (1928): construir una idea de la represión sexual desde la lucha contra las convenciones morales.

En *El cine*, Antonin Artaud, en pleno fulgor surrealista, sostuvo: «El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más acuciante que el amor»[12]. Y, en el cortometraje de De Syszlo, la comprensión de un universo psíquico pasa por abordar el remordimiento como evidencia de una cultura de la represión, como un trastocamiento de un orden moral basado en la ruptura con las narrativas aristotélicas, en el uso del ralentí, de las sobreimpresiones, etc. En este sentido, el film de De Szyszlo plantea un acercamiento de lo que Artaud denomina como «film síquico», pero también uno que retoma la figura de la imagen-chispa mencionada en el manifiesto de 1924, a partir de un protagonista que transita un mundo de continuidad irreal, y donde la pulsión amorosa en su predictibilidad se vuelve la desorganizadora del mundo.

12 Antonin Artaud, *El cine* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 8.

Bordwell planteó que interpretar a las obras de vanguardia desde una lectura sintomática permite entender los símbolos o aspectos reprimidos, menos implícitos, tan igual que analizar una obra de narrativa convencional. Indica que el montaje, muchas veces desestimado en el abordaje crítico como lenguaje —que no solo refleja ritmos, sino correspondencias y distancias—, puede ser una herramienta para identificar algunas funciones de los personajes, en este caso, la mirada e intenciones del protagonista. Y también, por un lado, identificar algunos elementos de la expresión del artista cineasta, y por otro, intuir una dinámica social, donde podamos auscultar algunos elementos del contexto.[13] Precisamente desde el montaje, De Szyszlo va construyendo un nuevo sentido de continuidad de tiempo y espacio, donde la noción clásica de una misma locación se va rompiendo, y el protagonista pasa de la urbe moderna al interior de una casa vieja, de la playa al desierto, como si todo fuera parte de un mismo instante. Hay un plano en el que el protagonista ve los espacios exteriores desde un ventanal de su casa, y como espectadores vemos las fachadas de una casa, sin embargo, en el plano siguiente, estamos ya en una playa, como si ese deseo de liberación de la vida marital dibujará una nueva organización del entorno. De esta manera, De Szyszlo construye un universo autónomo, pleno de simbolismos que solo se responden a sí mismos. Así, *Esta pared no es medianera* está llena de trazos confusos, más aún cuando todo lo que vemos es fruto de una mirada interior: la decisión del realizador de elaborar una mecánica de la duermevela marcada por los sobresaltos de la culpa de su protagonista. Por ello, podemos afirmar que la imagen surrealista en este cortometraje se traza desde la intención de materializar la psique de su protagonista, es decir, para De Szyszlo, la subjetividad de su personaje construye un nuevo orden del mundo, aunque bajo una perspectiva de la pulsión de muerte, oscura y pesimista. Hay un encuentro de dos realidades, pero no hay en estas imágenes una intención vitalista o revolucionaria expresada en los manifiestos, del surrealismo como una posibilidad de transforma-

13 David Bordwell, E*l significado del film* (Paidós, 1995).

ción, sino más bien es el relato en clave elegíaca sobre un entorno imposible de modificar.

Lo maravilloso como disolvente de fronteras

Las imágenes de *Esta pared no es medianera* remiten a un acto estricto de percepción donde lo maravilloso es una confirmación de su lugar en la cotidianidad. En este film ningún personaje está soñando o viviendo dentro de un sueño. Lo que vemos es la realidad misma subvertida como parte de aquello que le toca vivir a un personaje atravesado por el remordimiento. Por ejemplo, en los primeros segundos aparece una imagen de una chispa potente en medio de la oscuridad. Se trata del efecto de la soldadura sobre un metal. Este estallido visual, cuasi imperceptible, luego cede paso al primer plano de un soldador que se quita la máscara fotosensible mientras pasa el tranvía veloz a su lado. Estas imágenes iniciales, de conjunción de luz y velocidad, aluden al acto de volver a ver, al fin de un enceguecimiento voluntario, como acto posterior a la acción que evita dañar la vista frente a posibles efectos fosfenos (sensaciones de seguir «viendo» cuando cerramos los ojos debido a un estímulo mecánico). Estas imágenes que exigen «abrir los ojos» luego del brillo de la soldadura es una invitación a mirar, no hacia los adentros, como pasa con el ojo rasgado de *Un chien andalou,* sino para mirar la realidad misma. Por ello, una vez que se termina la chispa y el soldador se libera de la máscara que lo cubría, aparecen tomas de un vendedor callejero y de un contenedor de basura, elementos de una urbe caótica (sumados al pase rápido del tranvía) que de alguna manera se conectan entre sí. Así, el mundo interior queda supeditado a la lógica de la vigilia. En ese momento del despertar (o de la chispa que se apaga), surge lo maravilloso como continuidad absoluta de la vigilia. Así, De Szyszlo decide eliminar estas fronteras. Las escenas siguientes presentan a los personajes del hombre atormentado (Sarria) y a su esposa (Varela), quien cose en una mecedora. Ambos dentro de un espacio familiar de oscuridad y desorden barroco. Un hombre aferrado a las barras de acero de un ventanal. El tránsito de la chispa liberadora de la luz mental a los terrenos materiales de la esclavitud pasional.

En *La conquista de lo maravilloso*, Aldo Pellegrini revela un pensamiento de su tiempo sobre una categoría asociada al pensamiento surrealista:

> Desde el terreno del arte ha invadido todas las actividades humanas. Ha abandonado su antigua ubicación en el mundo de lo quimérico, lo irreal, para situarse plenamente en la realidad y hoy sabemos que lo maravilloso es un fenómeno que surge en el momento preciso en el cual el espíritu del hombre abandona su secreta habitación interior para incorporarse concretamente a la realidad.[14]

Así, siguiendo esta concepción, para De Szyszlo, la apuesta cinematográfica no se basa en forjar un mundo fantástico, sino en tramar una realidad donde lo onírico y lo maravilloso es percibido como natural. Y donde este último concepto puede tener un cariz atosigante o traumático. En este sentido, el film de De Szyszlo está basado en algunos elementos del montaje de vanguardia, aunque aquí con fines alegóricos, a partir del uso de la puesta en escena en abismo, del aparente sueño dentro del sueño, del uso de plano y contraplano como conexión y desconexión entre personajes y objetos. Y a diferencia de los films clásicos surrealistas, no hay uso de superposiciones, yuxtaposiciones en sí, o de trucos de montaje, o incluso de algún tipo de puesta en escena impresionista, como podemos ver aún en *La coquille et le clergyman* o *La Chute de la maison Usher* (1928), de Jean Epstein. El encuentro entre dos realidades distantes se da a partir de aspectos que no eluden visualmente la convención narrativa (una historia tangible de amor), aunque sí apelando a giros espaciales y temporales, sobre todo, que emulan una retórica del sueño absurda e irreal.

Lo maravilloso está planteado desde esta configuración que vuelve al sujeto como ente tamiz que absorbe y describe esta espectacularidad, en palabras de Pellegrini:

14 Aldo Pellegrini, *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos* (Buenos Aires: Argonauta, 2016).

> [este] impulso de trascender de los límites individuales, de exteriorizarse: el sujeto quiere proyectar su espíritu hacia el mundo real. En el caso de la fantasía creadora, aparece claramente la intención de exteriorizar el mundo mítico o de convertir en objeto real el producto de la elaboración interior.[15]

En el cortometraje de De Szyszlo, esta idea de lo maravilloso como un «trascender del individuo» se patenta en algunos elementos de la puesta en escena, sobre todo desde las dicotomías inestables de adentro/fuera, de barroco/vacío, de luz/oscuridad, de razón/locura como tópicos de una fantasía masculina. Y que es evidente en su trama: un hombre está atormentado por una encrucijada amorosa, entre los símbolos de la esposa y los símbolos de la amada, entre la represión y conservadurismo, y la libertad o liberación de los deseos, amorosos y sexuales. Aquí lo maravilloso solo puede existir cuando el protagonista lo permite, en sus divagaciones y acciones. De alguna manera lo que vemos es la materialización de las formas de su inconsciente, torturado y herido.

Según sus propias confesiones, De Szyszlo no se consideraba surrealista cuando dirigió este cortometraje ni cuando hizo sus obras pictóricas más emblemáticas. Sin embargo, sostuvo que «el pensamiento surrealista me ayudó de forma definitiva a vislumbrar mi propio camino»[16]. Más bien su atracción por la categoría de lo maravilloso, explorada por Breton o Pellegrini, aparecería como posibilidad de interpretación de su marco creativo muchos años después. Sin embargo, pese a la confesión tomada de sus memorias, en el cortometraje sí se percibe claramente un adentramiento en las formas de la imagen surrealista para explorar algunos paradigmas en torno a la familia, el amor, la libertad o la represión. Como indica en su discurso «Pintura: la búsqueda de lo maravilloso», los componentes de las obras de arte se convierten por

15 Pellegrini, *La conquista de lo maravilloso*..., 145-150.
16 Fernando de Szyszlo, *Miradas furtivas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 85.

su misma naturaleza expresiva en elementos de un mundo de significaciones,[17] donde este sustento de lo maravilloso es asumido desde las formas, y donde el contenido está inmanente en ellas.

Lo sagrado laico según de De Szyszlo

En sus discursos «Pintura, la búsqueda de lo maravilloso», leído en el debate Resonance autor d' André Breton, en la Université de París, en enero de 1996, y «Algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte», leído en su incorporación en la Academia de la Lengua, el 13 de noviembre de 1997, De Szyszlo formula a la distancia estas dos perspectivas para abordar al surrealismo como pensamiento: desde la idea de lo maravilloso, que ya esbozamos, y desde lo sagrado laico, término también tomado de las reflexiones de Breton:

> El pensamiento de Breton está inscrito indudablemente en la mejor tradición del romanticismo, [...], su esperanza en que la condición humana podría ser transformada por la magia poética, y su indagación de lo que alguna vez él llamó lo "sagrado laico". De alguna manera, todas estas cosas están profundamente vinculadas.[18]

También en este discurso, recuperado en el libro *Miradas furtivas*, el pintor sostuvo que «a ese mundo donde habita lo maravilloso se llega a través del amor». Extendió su reflexión de la siguiente manera:

> André Bretón decía, "lo sagrado laico", en un intento de decir que lo sagrado se da también en nuestra experiencia, lo sagrado que no es religioso, que no tiene dogma, hay un mundo de lo sagrado, el

17 Fernando de Szyszlo, «Pintura: la búsqueda de lo maravilloso», en *Miradas furtivas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 117.
18 F. De Szyszlo, *Miradas furtivas* (Fondo de Cultura Económica, 2012), 87.

> amor es parte de ese mundo. Ahí hay algo que no se explica necesariamente en la experiencia. El artista media en esa unión de su experiencia y eso que es sagrado.[19]

Esta concepción de lo maravilloso desde la religiosidad es esencial en el mundo que se diseña en *Esta pared no es medianera*, donde no hay diferencias entre el mundo del desvelo y de lo maravilloso. El título del film no solo evoca esta eliminación de las fronteras entre el sueño y la vigilia, en esta conjunción de realidad y fantasía, o con la materia de la capacidad de imaginar, sino como una condición de creencia más allá de lo culturalmente aprendido o impuesto. En una entrevista realizada por la periodista Mariela Balbi, De Szyszlo sostuvo sobre el surrealismo que «en el pensamiento surrealista hay una realidad otra; la realidad sobre la realidad». Y esta superposición encuentra su expresión en el uso de un montaje que permite la resignificación de espacios y tiempos desde su propia independencia, asumiendo una mirada distinta al surrealismo más físico de los manifiestos, por un surrealismo más pulsional, por ende, desencantado y pesimista, donde la exploración del inconsciente no produce efecto liberador alguno. Esta particularidad de la propuesta de Szyszlo, que difiere del surrealismo histórico francés en el tratamiento del humor y la ironía, se relaciona con obras artísticas postmanifiestos. Por ejemplo, De Szyszlo manifestó:

> En general siempre me ha preocupado, siempre me ha interesado lo oscuro, lo misterioso o, mejor dicho, lo sagrado. Me he preocupado por sorprender eso que Andrés Bretón llamaba "lo sagrado laico", aunque yo soy católico. Siento que hay una cosa, hay algo que no es explicable por la razón [...] Es algo inaprensible.[20]

19 Anthropía, «PALABRAS SOBRE EL ARTE, MEMORIAS A COLOR: Entrevista a Fernando de Szyszlo», *Revista Anthropía*, n.º 1 (2020): 41, https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/22042.
20 Dennys Matos, «Entrevista a Fernando de Szyszlo. Lo sagrado es la vida», *El Nuevo Herald. Especial de Artes y Letras* (2015).

Cabe precisar que, para De Szyszlo, la idea de lo maravilloso parece integrar este concepto de lo sagrado laico como esta inmersión en lo ininteligible, oscuro o traumático, fuera de los márgenes de lo real desde los sentidos, y que se explora desde la materia de la psique de su personaje en el cortometraje. Su film expresa un acercamiento inicial a la configuración de un mundo interno, a partir de las tribulaciones pasionales de su protagonista desde una lectura pesimista.

Conclusiones

En *Esta pared no es medianera,* lo sagrado laico se refleja en la tesis del film, donde el amor es el síntoma de la religiosidad fundamental, en la relación del mundo de las pasiones con la existencia misma, como si fuera el único dogma de supervivencia y que ordena la vida del protagonista por encima de los acuerdos (el matrimonio) o la institucionalidad de la Iglesia. El amor como requisito para la transformación de los hombres; por ello, inalcanzable.

Si bien *Esta pared no es medianera* no explora la materialidad del soporte cinematográfico, cómo sí pasa con otras vanguardias en América Latina (la que surge en la animación experimental, por ejemplo, en esos mismos años cincuenta), sí hay una intención de hacerle frente a un imaginario o poética del cine institucionalizados, desde unas reminiscencias o reactualización del surrealismo histórico, y desde esta idea de lo sagrado como indagación en la oscuridad, en el misterio, en lo inasible. Así, esta premisa deviene, para De Szyszlo, en una visión moral del mundo: lo maravilloso y lo sagrado laico como manifestaciones de amor y como modos de construir una nueva realidad. Por ello, este film busca materializar la expresión de un deseo interno (desde los infortunios del amor), pero desde su imposibilidad: la creencia en lo sagrado laico, pero tan imposible en su materialización como cualquier acercamiento a lo divino. Por ello, es, ante todo, desde

las imágenes que buscan la chispa de la arbitrariedad, el relato de un romance enardecido y frustrado, y que se vuelve una pieza esencial de una larga búsqueda artística.

Cómo citar este artículo:
Delgado Chumpitazi, Mónica. «La búsqueda de lo maravilloso y lo sagrado laico: montaje de ecos surrealistas en el cortometraje *Esta pared no es medianera* (1952) de Fernando de Szyszlo». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 10-30.

Bibliografía

Anthropía. «PALABRAS SOBRE EL ARTE, MEMORIAS A COLOR: Entrevista a Fernando de Szyszlo». *Revista Anthropía*, n.º 1 (mayo): 37-41. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/22042.

Artaud, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Balbi, Mariela. *Szyszlo: Travesía*. Lima: UPC, 2001.

Breton, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Siruela: Madrid, 1991.

Breton, André. *El arte mágico*. Girona: Ediciones Atalanta, 2019.

---. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

Bordwell, David. *El significado del film*. Paidós, 1995.

Caretas. «Al fin por el comienzo. Con la llegada de Enrico Grass se podrá hacer buen cine nacional». *Caretas* 31 (15 de octubre de 1952).

De Szyszlo, Fernando. *Miradas furtivas.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. «Pintura: la búsqueda de lo maravilloso». En *Miradas furtivas.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. «Algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte». En *Miradas furtivas.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

---. *La vida sin dueño*. Lima: Penguin Random House, 2016.

Jiménez, José. *La imagen surrealista*. Madrid: Mínima Trotta, 2013.

La Prensa. «Dice Fernando Szyszlo que no hay pintores en el Perú ni América: el joven pintor peruano declara sentir su pintura y la de los demás pero no puede explicarla». *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 2 de junio de 1951.

---. «Pintores peruanos hay, lo que aún no hay es pintura peruana: dice Juan Ríos y agrega que la pintura abstracta es pobre e inhumana». *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 3 de junio de 1951.

---. «Cristina Gálvez opina que sí hay pintores en el Perú: citó a cuatro: "Hay que ser muy intelectual para ser abstracto" dijo y añadió luego "Szyszlo no es intelectual"». *La Prensa: Diario Independiente de la Mañana*, 6 de junio de 1951.

Matos, Dennys. «Entrevista a Fernando de Szyszlo. Lo sagrado es la vida». *El Nuevo Herald. Especial de Artes y Letras* (febrero 2015).

Pellegrini, Aldo. *La conquista de lo maravilloso. Ensayos reunidos*. Buenos Aires: Argonauta, 2016.

Reverdy, Paul. «La imagen». *Nord-Sud*, n.º 13 (1918).

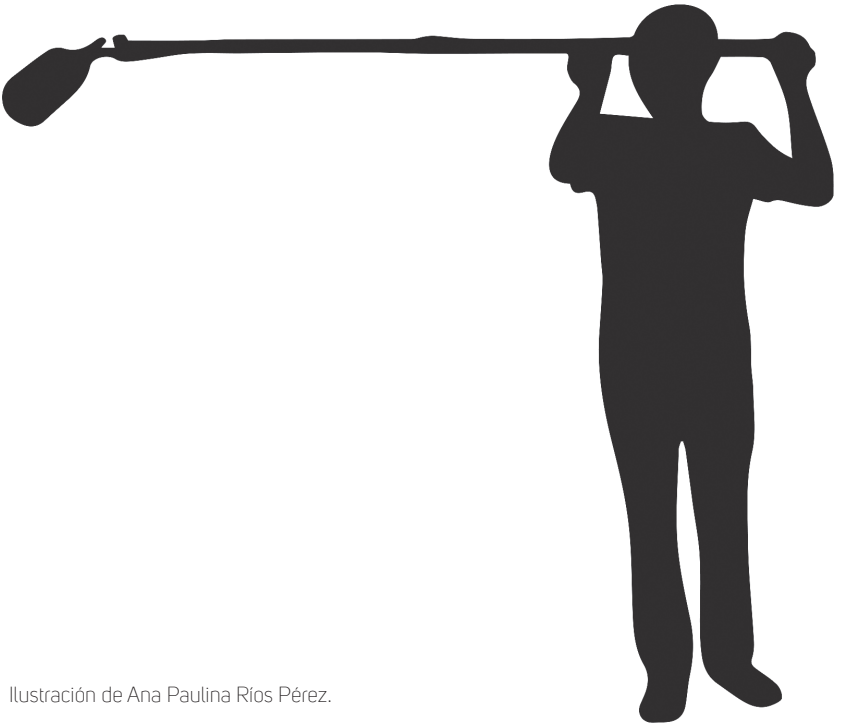


Ilustración de Ana Paulina Ríos Pérez.

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 7 N.º 2 / Guayaquil
II semestre 2023
ISSN 2661-6602

El punto de audición en el Hollywood clásico: la construcción de un canon industrial

Miguel Guillermo Jaramillo Ruiz
Centro de Diseño, Cine y Televisión
mjaramillo@centro.edu.mx
ORCID: 0009-0007-8701-7903

RECIBIDO: 16 de enero de 2024 ACEPTADO: 06 de septiembre de 2024

RESUMEN
Este artículo indaga en el punto de audición, con base en sus aplicaciones críticas y de producción durante los primeros años del cine sonoro industrial (europeo y estadounidense). Categoría afortunada desde los noventa, que desde entonces ha dado ejemplos cada vez más claros y numerosos, el punto de audición implica una forma de representación sonora del espacio cercana al punto de vista; este recurso sonoro no fue capitalizado como forma de sentido, sino comprendido como estilo, como elemento casi marginal. Con un método que alterna el análisis conceptual y de contenido, el objetivo de este trabajo es identificarle en algunos ejemplos durante el cimiento del periodo clásico, subrayar sus consecuencias representacionales y reconocerle como cualidad de lo que determinadas películas son capaces de emplazar y otras no, al tiempo que se indaga en algunas motivaciones para su abandono durante el cine clásico y posterior.
Palabras clave: sonido cinematográfico, historia del cine, representación sonora del espacio, industria cultural

ABSTRACT
The paper enquires in point of audition, as an archeology of its applications un critic and productions during the first years of industrial sound cinema (american and european). It is a lucky category since the nineties, since then, has provided clear and numerous examples. Point of audition implies a way to space representation near point of view, never capitalized as a sense form but reduced to style, as a marginal-ish element in film industry. Using a methodology that alternates conceptual analysis and content analysis, the goal is to identify it in some examples during the classic period's basis, to underline its consequences in representation and to recognize it as a quality in what some films are able to place and some others are not, and to point out some reasons for its abandonment in classic cinema and later.
Keywords: film sound, history of cinema, sound representation of space, cultural Industry

Hay una secuencia en *Finishing School*[1] en la que Miss Van Alstyne (Beluah Bondi), prefecta del internado, acompaña a la recién inscrita Virginia Radcliff (Frances Dee) a su habitación y le presenta con Cecilia *Pony* Ferris (Ginger Rogers), su compañera. No parece nada especial: un *dolly in* para la conversación en el andar, *close up* o *medium shot* en plano contraplano para diálogos y réplicas. Un fragmento cualquiera entre los millones filmados entonces; sin embargo, su banda sonora parece lejana. Cuando las actrices están frente a cámara, sus voces son inteligibles y brillantes (muchos armónicos medios agudos y pocos medios graves); cuando avanzan por el pasillo de espaldas a cámara, la inteligibilidad se reduce mínimamente, hay una reverberación precaria y se pierde brillo (menos armónicos medios agudos y más medios graves); cuando Cecilia responde desde atrás de la puerta hay todavía menos inteligibilidad e intensidad y un timbre menos brillante, también en sus pasos cuando se dirige a abrir desde dentro; la forma sonora inicial, su brillo e intensidad, se recupera en el plano contraplano, Van Alstyne vuelve a alterarse cuando regresamos al plano americano de las tres, cuando se despide dirigiéndose hacia dentro de la habitación, proyectando la voz fuera del eje de captación de la cámara y el micrófono, y sale.

Imágenes 1, 2, 3 y 4: fotogramas del segmento de *Finishing School* (Nichols y Tuchock 1934) donde se alteran las sonoridades según el emplazamiento de cámara.

1 G. Nichols y W. Tuchock, *Finishing School* (Hollywood: Radio Pictures, 1934), DVD.

En la secuencia destacan los saltos de sonoridad correspondientes a la posición del micrófono en cada plano, clarificando la posición discontinua de captación sonora y visual, y estableciendo específicas posiciones de percepción en cada toma, ajustes no limitados a la visualidad, que trascienden a la posición del micrófono; se está haciendo tangible una posición del auditorio donde los eventos suceden y la dispersión con la que suceden, que es, literalmente, una perspectiva. De alguna manera, *Finishing School* plantea una concordancia entre punto de vista y punto de audición en relación con la vida real, en la que, cuando se escucha a través de una puerta o cuando el hablante enuncia de espaldas, las locuciones se percibirán opacas y con menor intensidad.

No es sencillo objetivar la escucha real; se trata de un proceso individual, consistente en una serie de operaciones neurológicas y óticas determinadas fisiológicamente, que cada cuerpo resuelve dentro de sus límites específicos. En física, la escucha real, la que es natural, se comprende según los parámetros acústicos: una alteración del sonido original por la dispersión de una onda sonora con amplitud, estructura armónica y frecuencia dentro del rango audible para el oído humano. Las transformaciones establecidas por la acústica contemplan fenómenos como la absorción y el impacto de condiciones como la humedad, cómo se desplaza la onda original y cómo un sitio particular incide en el estado de un sonido. No involucra condiciones culturales (es real, natural); estas surgen cuando el sonido se valora o se representa. Tampoco implica la atención con que un sonido puede o no ser contemplado y estimado individualmente: el sonido se transforma ahí, que los cambios sean o no advertidos no implica que no sucedan.

Las fracturas que distancian la experiencia de la representación no son ninguna novedad, hay un canon de por medio. Por un lado es llamativo que, con un vistazo superficial a casi cualquier conjunto de ejemplos, el cine clásico tiende a acopiar y privilegiar los diálogos por encima de todo lo demás; por otro, y más allá de este verbocentrismo, el cine ha educado a su público según esa forma sonora: se trata de una ideología, un aprendizaje de la forma mediática que construye cánones asumidos por el público como naturales.[2]

2 R. Altman, *Sound Theory. Sound Practice* (Nueva York: Routledge, 1992), 39. M. A. Doane, «Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing», en *The Cinematic Apparatus*, editado por Teresa De Laurentis, 47-60 (Milwaukee: Mcmillan Press, 1980), 47-48.

La secuencia comentada sugiere algo distinto: representa sonoramente la puerta y el andar no mediante la lingüística ni la indicación, sino modelando la forma para dar cuenta de las acciones y los escenarios en el propio registro, colaborando con la cámara para representar audiovisualmente el espacio. Ese recurso se llama punto de audición, una forma de la perspectiva sonora que se empata con el punto de vista conservando la atenuación, la coloración y la reverberación con que cualquier recinto modela a los sonidos que ahí se crean y se desplazan para alcanzar a una escucha corporal o mecánica.

Sin un ejemplo como el referido, la mancuerna de la imagen y el sonido se asume como hecho consumado, aunque el argumento no sea fácil de sostener. En círculos más o menos populares se admite que el cine es un medio narrativo, pero se obvia que tal capacidad radica en sus condiciones representacionales, en una potencia para construir la realidad donde sucede el relato, la diégesis.[3] No es extravagante señalar al cine como medio visual, una concepción reinante que impone implicaciones para la construcción de imágenes, entre otras, la perspectiva mediante el punto de fuga, un determinismo del que no puede escapar; su técnica reitera normas centenarias para representar el espacio, construyendo un punto de vista y especificando un lugar para el espectador.[4] Pero el cine es sonoro desde hace casi una centuria, un lazo tecnológico que planteó una pregunta por la relación del punto de vista con el punto de audición; se trata de una forma particular del sonido en la que pocas veces se repara; señalarle en análisis es apuntar

J. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema* (Nueva York: Columbia University Press, 2000).

3 *Diégesis* es un término narratológico para designar al lugar y el tiempo donde sucede el relato, su realidad; mediante ella se distingue al sonido diegético como los eventos sonoros que proceden desde esa realidad, lo que pueden o podrían escuchar los personajes, así como al sonido extradiegético, los elementos sin justificación de existencia en ese plano y solo audibles por el público, espectadores externos a la narración.

4 El punto de fuga es la convención para la representación visual del espacio en un plano; consiste en deformar líneas paralelas en líneas de paralaje, que convergen diagonalmente en un punto de proyección creando pirámides sobre el plano; su origen está en la cámara oscura, dispositivo replicado para la captura fotográfica y fílmica.

J. L. Baudry, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», *Film Quarterly* 28, n.º 2 (1974): 39-47.

hacia consideraciones que parecen abstractas, participar de discursos más bien apasionados y difíciles de sostener y de compartir, porque el punto de audición es un elemento inherente al plano que, sin embargo, ha caído en la estimación de manierismo opcional, no imprescindible como estrategia estilística ni como elemento productor de sentido.[5] Quizá motivos afines han alentado la relectura de teorizaciones seminales que evolucionaron marginando a esta y otras categorías, evidenciando que la teoría ha vuelto para apropiarse de ellos solo en últimas décadas, campos conceptuales que trascienden cuando se destacan ciertos criterios para revisitar los inicios del cine sonoro.

¿Cómo coexisten la teoría y la práctica del punto de audición en los primeros años del cine clásico? Aunque son escasos, es posible identificar ejemplos de este periodo que, como *Finishing School*, construyen sus planos acompañando al montaje en los cambios de emplazamiento de cámara, significativas alteraciones en la percepción de las acciones según la posición en que son contempladas. Una preocupación no exclusiva de la producción, su formalización se acompañó de críticas y teorías que colaboraron para la representación aural del espacio. ¿Hay algún correlato entre el discurso teórico y la forma en que se producen las películas? Para determinarlo, primero es necesario identificar lo que hoy se reconoce como punto de audición, formulado medio siglo después de los ejemplos aquí observados. A partir de ahí, se indagará en las primeras aproximaciones a la categoría, ilustrando algunos de los abordajes teóricos con mayor estimación histórica más o menos contemporánea, para concentrarnos en los caminos del estilo industrializado por Hollywood y explorar, según la pregunta de cómo se conceptualizó esta concordancia entre 1928 y 1941, los primeros lustros del sonido fílmico, fundamentales para el cine clásico de Hollywood.

Para lograr lo anterior, acudiremos al trabajo de dos autores estadounidenses, uno desde sus escritos, otro desde recuperaciones

5 D. Bordwell y K. Thompson, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 2003), 310. K. Kalinak, *Sound* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2015), 47-48. D. Neumeyer, *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (Indianapolis: Indiana University Press, 2015), 8.

contemporáneas; también a dos extranjeros que toman a Hollywood como referencia, un húngaro escribiendo en alemán y un soviético. Alternadamente, tomaremos algunas muestras de la siguiente manera: de *Finishing School* (ya comentada) como los inicios del cine sonoro; de *Citizen Kane*[6] y *How Green Was My Valley*[7] como ejemplos opuestos y concluyentes (formal y temporalmente) del periodo; y *Dizdertir*[8], extranjera a Hollywood e idealmente ilustrativa de la crítica de su director. La intención no es reiterarles, sino confrontarlos en revisiones alternadas para establecer conexiones mediante el análisis textualista, considerando, sin profundizar, los marcos generales desde donde se pronuncian y señalando la afinidad de problemáticas explícitas e implícitas a pesar de las diferencias geográficas o lingüísticas.

1

El Hollywood clásico es mucho más amplio de lo contemplado aquí. Se le considera como el cine producido ahí entre 1928 y 1956, espacio geográfico y período histórico en que se instituyó una industrialización para producir películas, al menos, de género, con narrativa lineal, comercializables y apelando al *star-system*.[9] La meta no fue fácil, se necesitó de un canon estético útil en cualquier producción, es decir, para ser obedecido en cualquier latitud y en lapsos tan amplios que permanecen hasta hoy[10], porque si bien es cierto que el estilo clásico ya se declaró agotado, también es verdad que sentó las bases aún vigentes. Por todo esto, al mencionar el cine clásico, Hollywood o el cine industrial, estamos hablando de una sensibilidad, un estilo de producción y una expectativa recepcional que han resultado en las más afortunadas para el consumo de las masas.

Ese periodo también es el origen del cine sonoro. Su llegada planteó diferentes debates, el más conocido define posturas a favor y

6 O. Welles, *Citizen Kane* (Hollywood: RKO Radio Pictures, 1941), DVD.
7 J. Ford, *How Green Was My Valley* (Hollywood: Twentieth Century Fox, 1941), DVD.
8 V. Pudovkin, *Dezertir* [*El desertor*] (Moscú: Mezhrabpomfilm, 1933), DVD.
9 S. Hayward, *Cinema Studies* (Londres: Routledge, 2000), 64.
10 Doane, «Ideology and the Practice…», 47.

en contra, una generalización que disimula los matices de cada argumento. Por ejemplo, el supuesto retroceso del universalismo: «La película silente, antes que nada, es un medio de expresión universal. Las películas habladas tienen necesariamente un campo limitado, están confinadas a una lengua particular o a razas particulares»[11]. También fue visto como oportunidad para una nueva poética capaz de superar las documentaciones superficiales, como la revelación del mundo audible de Balázs.[12] En el otro extremo se criticaba un entusiasmo quizá conformista: «El diálogo humano parece dispuesto a permanecer como el elemento menos edificante del sonido»[13]. «Se sentían mucho más atraídos por ver el nuevo "juguete" que por experimentar una nueva emoción»[14]. Y muchas aristas más.

Una de esas diatribas es la concordancia audiovisual, tematizada entonces como *perspectiva sonora*, justo como se construye en *Finishing School*, donde las voces entregan algo más que la personalización tímbrica y la palabra: incluyen la sonoridad de donde se pronuncia. Quizá la propuesta fue desechada muy rápidamente, pero en su fugacidad, gestó lo que se distinguiría como punto de audición. Nuestra meta es reconocer ese cimiento crítico y representacional, responder a la pregunta por cómo se relacionaron práctica y teoría del espacio audiovisual, su cuidado y desarrollo, en los primeros catorce años del sonido en el cine clásico.

El punto de audición se define como un sonido directo que interactúa con su atenuación por la distancia y su reverberación por el espacio donde sucede. Es el registro de la transformación formal del sonido original conforme se dispersa en un recinto determinado, lo que indica su audición dentro de la trama ficcional, su existencia y percepción por los personajes dentro de la película, modificaciones que se traen a cuestas para atraer al espectador a la diégesis, justo al punto

11 C. Chaplin, «A Rejection of the Talkies», en *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, editado por Scott MacKenzie, 1054–1057 (Berkeley: University of California Press, 2014 [1931]), 1055.
12 B. Balázs, *Early Film Theory* (Oxford: Berghan, 2010 [1930]), 185.
13 Balázs, *Early Film Theory*, 184.
14 W. Ruttman, «Revelación del mundo audible», en *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquim Romaguera, 191–192 (Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1929]).

donde un sonido es escuchado, quizá una analogía a cómo la cámara emplaza desde donde algo se observa y no desde donde sucede y será observado. El punto de audición fomenta la inmersión en la narrativa, escuchar las acciones desde dentro, estar ahí donde suceden los hechos, y no afuera, en la exterioridad donde se contempla el registro de los sucesos como se implica en la expectación de una película.[15]

La postulación formalizó diversos y muchas veces inconexos señalamientos previos. Doane: «La ilusión aural de una posición construida mediante la aproximación de una perspectiva sonora y por técnicas que especializan la voz dotándole de "presencia", garantiza la singularidad y estabilidad de un punto de audición»[16]; Burch: «Los *extreme close ups* se asocian con una presencia sonora extremadamente íntima, los *long shots* con un exagerado eco [recogido por el] *boom*, el agudo contraste sirve como uno de los elementos deliberadamente accidentados del *découpage* de una película»[17]. Todas ellas parecen calcular una potencia ya apuntada en la heurística fonográfica, específicamente la reverberación, el matiz, la fidelidad, el ambiente y la relación entre encuadre y aumento.[18] Poco antes de Altman, la categoría se problematizó, en la influyente *L'audio-vision*[19], se construyó como *punto de escucha* y se observó según la semántica de su nombre. Para Chion, implica un sentido espacial: «¿Desde dónde oigo? ¿Desde qué punto del espacio representado en la pantalla o en el sonido?», al mismo tiempo que un sentido subjetivo: «¿Qué personaje, en un momento dado de la acción, se supone que oye lo que yo mismo oigo?»[20]. El francés aclara que la escucha da cuenta de la distancia, pero no puede entregar representaciones certeras, ninguna ubicación precisa; demerita la relevancia de atenuación, coloración y reverberación y entrega la localización a la vista, proponiendo renombrar como *área de escucha*[21], como si oír a distancia siempre fuese en una amplia zona donde se reúnen distintos puntos equidistantes desde donde se escucha una fuente.

15 Altman, *Sound Theory*..., 59-60.
16 Doane, «Ideology and the Practice...», 45.
17 N. Burch, «On the Structural Use of Sound», en *Film Sound*, editado por Elizabeth Weiss, 200-209 (Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1973]), 203.
18 P. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza, 2008 [1966]), 53.
19 M. Chion, *Audiovisión* (Barcelona: Paidós, 1993 [1990]), 90-92.
20 Chion, *Audiovisión*, 91.
21 Chion, *Audiovisión*, 92.

Chion tiene razón, aunque el origen de un sonido diegético puede establecerse de muchas maneras, por ejemplo, con las reacciones de los personajes en cuadro, en *Finishing School*, como ellas reaccionan a las respuestas de Pony tras la puerta. En otro sentido, los dos años de distancia permitieron a Altman blindarse y reivindicar que, generalmente, en una toma sonora con tales características, se visualiza al personaje de la escucha, a quien se supone que oye lo mismo que yo oigo; también que comúnmente al recurso antecede una presentación de la fuente sonora, resolviendo la distancia entre uno y otro mediante el montaje, es decir, anticipándose representando en pantalla el punto en el espacio del sonido desde donde yo estoy oyendo.[22]

Quizá pueda construirse una biografía con la amistad entre los autores, quizá deba advertirse la premura del francés, el caso es que Altman aprovecha el antecedente para redimensionar al punto de audición con diferencias como que no atiende a la escucha, sino a la audición; en cierto sentido son sinónimos, ambos refieren la recepción, pero la audición contempla también a la emisión, como en audiencias con el rey[23], como un músico demuestra su valía: engloba al punto desde donde se oye y el lugar desde donde se hace oír. Con esa determinación, Altman le presenta como asunto audiovisual, incorporando a la imagen, y le designa imposible en medios ciegos.

Desde Altman, la categoría pudo explorarse en contribuciones de *Sound Theory. Sound Practice* como Truppin (1992), Ruof (1992) o Lastra (1992), pero su uso teórico explotó tras la publicación (Tabla 1). Se recuperó íntegramente por Ribrant[24], Sonnenschein[25] y otros, como herramienta estilística y de análisis formal; Smalley subrayó su realismo por emplazar al escucha dentro de la diégesis[26]; Wright[27] le ancló a la identificación que sustituye el cuerpo del espectador por el actoral,

22 Altman, *Sound Theory...*, 251.
23 M. Schafer, «Open Ears», en *The Auditory Culture Reader*, editado por Michael Bull, 25-39 (Oxford: Berg, 2003), 30.
24 G. Ribrant, «Style Parameters in Film Sound» (tesis doctoral, Stockholms Universitet, 1999), 25-26, https://filmsound.org/bibliography/stylepara.pdf
25 D. Sonnenschein, *Sound Design* (Michigan: McNaughton & Gunn, 2001), 163.
26 D. Smalley, «Space-form and the acousmatic image», *Organized Sound*, vol. 12 n.º 1 (2007): 40.
27 B. Wright, *Making Films Sound Better* (tesis de maestría, Carleton University, 2005), 54.

pero Connor[28] le imputó como dispositivo de dispersión y desmembramiento del cuerpo del espectador antes de que logre suplirle por el cuerpo del personaje como única vía posible; Lastra[29] le reconoció como humanización del aparato tecnológico al emular la experiencia real, aunque Kozloff[30] le acusó de misantropía por distraer de la expresión lingüística, y una etcétera tan largo que no podemos hacer justicia.

Aunque se definiera en 1992, muchas de sus variables fueron advertidas desde que la fonografía llegó al cine. Eso es lo que se determinará aquí: las referencias fílmicas y teóricas a la *perspectiva sonora*, el apuntalamiento para el punto de audición, en los primeros quince años de cine sonoro en Hollywood.

Tabla 1: cronología parcial de aproximaciones teóricas al punto de audición posteriores a su postulación por Rick Altman

Año	ENFOQUE	FUENTE
1992	Se explora en el mismo tomo en que se define, se localiza explorando ejemplos.	Truppin (1992), Ruof (1992) Lastra (1992)
1999	Se recupera íntegramente y se señalan los aportes de este tipo de análisis de la diégesis.	Ribrant (1999, 25-26)
2000	Se humaniza al aparato cinematográfico por comprender al punto de audición como equivalencia de la escucha real, natural, lejana a la escucha tecnológica.	Lastra (2000, 140)
	Se le acusa de misantropía porque distrae la atención sonora del discurso subjetivista a la sonoridad.	Kozloff (2000, 120)
2001	Se recupera íntegramente para reconocerle como un estilo fílmico.	Sonnenschein (2001, 163)
2005	Se le ancló como herramienta que establece una perspectiva subjetivista que resulta muy útil para la identificación del espectador.	Wright (2005, 54)
2007	Se destacó su potencial para el realismo por emplazar al escucha dentro de la diégesis.	Smalley (2007, 40)
2013	Se advierte su fomento para la dispersión del cuerpo recepcional previa a la identificación.	Connor (2013, 107)
	Incursiona en televisión como vía de paralelismo diegético.	Høyer (2013)
2015	Se evidencia que, como estilo, no aporta a la construcción del sentido narrativo.	Neumeyer (2015, 8)

28 S. Connor, «Sounding Out Film», en *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, editado por Claudia Gorbman, 107-120 (Nueva York: Oxford University Press, 2013), 107.
29 Lastra, *Sound Technology*..., 140.
30 S. Kozloff, *Overhearing Film Dialogue* (Berkeley: University of California Press, 2000), 120.

2

La llegada del sonido planteó diferentes debates. Uno de muchos fue sobre la relación que debe existir entre la escala de la imagen y la del sonido.[31] No es asunto banal; en sí misma determina la audiovisualidad del plano, su presentación para contemplarse sincrónicamente. Hoy, la relación de tallas se asume como un problema resuelto, como si se hubieran respondido preguntas implícitas como las características técnicas del micrófono, su posición con respecto a los actores, su probable movimiento en la toma, la ganancia ideal, el punto de sincronización, los probables añadidos, etcétera; todas con repercusiones en la inteligibilidad, el ambiente, la identificación, la supuesta posición del escucha o el gusto de realizadores y espectadores.[32] Casi cien años después, no es claro que se hayan considerado todas las variables, es decir, que la sonoridad diegética se realice en sus planos, que la audiovisualidad se haya resuelto eficazmente, que el espacio logre representarse por vía aural y que, como resultado, la diégesis sea efectivamente emplazada en cada plano.[33]

Altman[34] y Doane[35] reportan un planteamiento del problema en un debate en diferentes publicaciones especializadas en Estados Unidos. Uno de los participantes fue Carl Dreher, ingeniero que, tras una breve carrera en la radio, dirigió Protophone Inc, subsidiaria de la disquera RCA creada para explotar el sonido fílmico. En 1929 se trasladó a RKO, uno de los grandes estudios cinematográficos, cuando se inauguró el departamento de sonido.[36] Dreher fue ingeniero de grabación, entre otras, en *Finishing School*; es parte de una generación que creció con el desarrollo de fonografía, telefonía y radio, novedades pioneras de la au-

31 Altman, *Sound Theory*..., 46.
32 Altman, *Sound Theory*..., 46-47.
Bordwell y K. Thompson, *El arte cinematográfico*, 53.
Doane, «Ideology and the Practice...», 52-53.
S. Larson, *Pensar el sonido* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010), 109.
33 Altman, *Sound Theory*..., 45.
Doane, «Ideology and the Practice...», 51.
34 Altman, *Sound Theory*..., 46-47.
35 Doane, «Ideology and the Practice...», 52-53.
36 H. Hanson, *Hollywood Soundscapes* (Londres: Palgrave, 2017), 12.

ralidad mediada que planteaban muchas interrogantes. Asimismo, estas atraían a ingenieros de su tiempo y geografía para domar la corriente eléctrica y su ruido inherente y lograr sonidos deseados para zanjar en la transducción y el envío de la señal y entregar fonemas inteligibles, atendiendo el cometido de la telecomunicación lingüística. En ese marco, Dreher observa un gesto en la producción de Hollywood:

> 'Perspectiva' sonora, o la correspondencia de la calidad del sonido con la imagen mostrada en pantalla. Se acuerda que una imagen en *close up* requiere un sonido en *close up*, esto es, sonido como el que uno está acostumbrado a escuchar de una fuente cercana sin la intervención de obstáculos. Pero cuando la fuente de sonido en la imagen se aleja a una distancia mayor, no hay un acuerdo general sobre la variación propia de la calidad del sonido correspondiente. Algunos críticos creen que la calidad del *close up* debería mantenerse aún con una imagen en *long shot*. Observadores más exigentes se inclinan por la opinión de que en general el sonido debería seguir la acción, que el volumen debería decrecer con el incremento de la distancia en la imagen, pero para eso, aún en su mínimo, el sonido debe tener volumen suficiente para entender claramente, si la acción del guion así lo requiere.[37]

El ingeniero parece motivado por el pleno uso fonográfico en el cine durante su primer lustro y la poca reflexión que le acompañó. Desde su cargo, Dreher se posiciona como mediador de estilos en los *talkies*, cuando presumir la sincronía dialógica era la expectativa. Maneja la diversidad con neutralidad casi salomónica: reconoce que la práctica pide voces cercanas, claras, inteligibles y limpias, justo como se percibe un *close up*, pero da lugar a la correspondencia de distancias, que lo emplazado entre cámara y acción involucre al espacio entre la enunciación y la captura en locación, la forma a la que se está acostumbrado a escuchar una fuente lejana sin obstáculos, es decir, referenciando la

37 C. Dreher, «Recording, Re-Recording and Editing Sound», *JSMPE*, vol. 16 n.º 6 (1931): 757, https://archive.org/details/journalofsociety19socirich/page/868/mode/2up

realidad. Dreher recupera propuestas sonoras que parecen anónimas, pero proceden de ingenieros como John Cass o Lewis Physioc que implican al registro sonoro como dispositivo de representación del espacio[38]; cuida no ser radical, quizá por su compromiso con el estudio, quizá por conocer el giro de las producciones, pero se instala en una prelación del diálogo sin abandonar al espacio; critica a quienes sobrevaloran el *close up* sonoro como inteligibilidad por encima de la perspectiva subrayando la escala de la imagen. «Parece que no se puede contradecir la escala de la imagen»[39].

La cita presenta a un autor que escucha a la crítica y al público, y con una preocupación loable. Las inquietudes por la representación son propias de una sensibilidad estética, no necesariamente asociada con el perfil técnico común entre ingenieros; parece aspirar a un lugar no predeterminado por sus estudios. En el contexto, su logro es plantear la representación del espacio en el seno de Hollywood: le identifica e intenta justificar en función del referente y la expectativa de la audiencia, consciente de que el cine necesita construir públicos mediante la contemplación. Con esta base, la sonoridad de Hollywood estará sujeta a devenires entre el consumo y reflexión que el cine clásico auspició en su nacionalidad.

No estaba solo. Otra figura con gran peso y cercanas aportaciones fue Joseph Maxfield,[40] uno de los más prominentes técnicos de la era.[41] Partió del cine como emulador de la percepción humana: la fonografía fílmica deberá dar cuenta de la distancia entre los dos polos de la audición, donde se oye y donde se hace oír, que corresponda con la percepción real, porque emularía la tensión entre la mirada y la escucha que habitualmente sucede neurológicamente.[42] La eficiencia técnica se basa en que la cámara sustituye al ojo y el micrófono al oído de un testigo imaginario de la escena,[43] enfatizando en lograr una grabación que corresponda con la imagen para que cualquier miembro

38 Altman, *Sound Theory*..., 49-51.
39 Lastra, *Sound Technology*..., 213.
40 Altman, *Sound Theory*..., 49.
41 Lastra, *Sound Technology*..., 182.
42 Altman, *Sound Theory*..., 49.
43 Maxfield citado en Lastra, *Sound Technology*..., 183.

de la audiencia tenga la ilusión de ser un espectador presente,[44] justo como en la secuencia de *Finishing School*, donde se construye la ilusión de que yo estoy ahí con ellas porque contemplo las acciones y diálogos con el ojo de la cámara y la oreja del micrófono. Parece que la escala de la imagen no puede contradecirse.

En diversos artículos publicados en los treinta, Maxfield aisló los atributos que determinan la evaluación de la escucha (los asumidos como objetivos por la mancuerna acústica/neurología). Aquello demuestra que la intensidad (amplitud, *loudness* o volumen) es una variable parcial, insuficiente para determinar la distancia. Maxfield destacó la síntesis del escucha entre la percepción del sonido directo y su reverberación como cualidad para resolver la relación entre escalas sonora y visual,[45] pero esa reverberación no es espontánea, sino que está anclada a la locación. Maxfield calificó como poco profesional alterar la acústica del lugar porque el color y la reverberación de un recinto rara vez estarían realmente perjudicando la inteligibilidad y, en su lugar, generalmente se alteraba para lograr el tipo de registro que según los productores tendría mayores posibilidades comerciales.[46]

Consciente de la proyección monoaural, con una sola bocina detrás de la pantalla, Maxfield defiende que, para dar cuenta de la perspectiva, se requiere de un único micrófono[47] que, si se dispone junto al eje óptico, será capaz de acopiar todas las variables, incluso las variaciones de talla. Para especificar la posición idónea del micrófono, el ingeniero desarrolló gráficas que cruzan su distancia con la apertura del lente (en un porcentaje con respecto a la distancia de la cámara con el sujeto filmado)[48] (Gráfico 1); su practicidad le permitió sistematizar el trabajo del microfonista, y, más importante, su publicación permitió emular la técnica, dotando a sus artículos de gran influencia.[49] Con teorizaciones afines, el sonido fílmico encontraba su lugar en el proceso para la identificación del espectador, justificando su rol

44 Lastra, *Sound Technology*..., 161.
45 Altman, *Sound Theory*..., 50.
46 Lastra, *Sound Technology*..., 177.
47 Altman, *Sound Theory*..., 50.
48 Altman, *Sound Theory*..., 52.
49 Altman, *Sound Theory*..., 51.

en el lenguaje cinematográfico, dos preocupaciones del momento; el éxito de sus publicaciones sugiere una búsqueda gremial en la que otros ingenieros de grabación (que serían llamados *sonidistas*) serían convocados para colaborar en un canon. Las diatribas de Dreher y Maxfield pueden verse como invitación a una escuela en que el sonido participaría de la representación del espacio adaptando la perspectiva visual al plano audible.

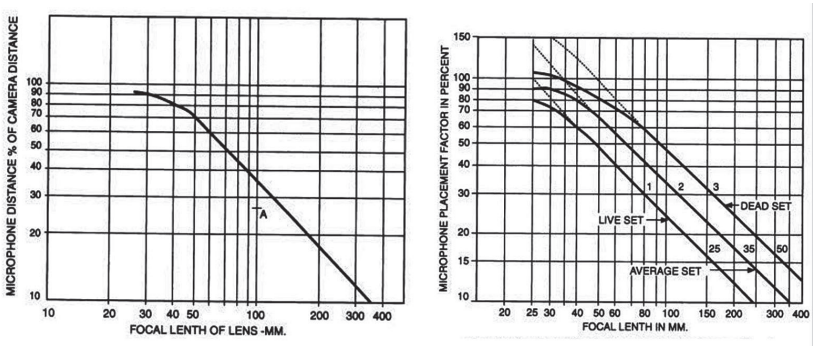


Gráfico 1: relación de la distancia focal de la cámara con la posición del micrófono para alcanzar la perspectiva acústica (Gráficos de Maxfield de 1931 reproducidos por Altman[50]).

La atención de este grupo estaba sesgada; asumían que la experiencia real era universal, absoluta y susceptible de ser recreada; su comprensión del cine sonoro estaba determinada por una misión realista, fiel, como la atribuida a la fidelidad, una visión del sonido cercana a cómo se asumía que el film era analogía absoluta y universal del mundo visible, la materialización del sueño de lenguaje total por sus bases en la semejanza,[51] como aseguraba Chaplin. Si el cine sustituía a la retina, el punto de vista y el procesamiento neuronal de la visión, Dreher y Maxfield asumieron que la correspondencia de escalas satisfaría la demanda de cualquier público. Un sistema de representación basado en emular a un espectador imaginario que atestigua desde el set; como defendía Maxfiled, colocar el micrófono tan cerca de la cámara como

50 Altman, *Sound Theory*..., 51.
51 D. Lizarazo, *La fruición fílmica* (México: UAM, 2004), 113.

la oreja lo está del ojo sería la apuesta por un realismo antropocéntrico, quizá ingenuo, que no rendiría frutos porque, como se verá, sería desechado por una forma industrial.[52] No puede negarse que, desde su formulación hasta sus teorizaciones más profundas, su postura puede guiar aproximaciones para una representación audiovisual, sus problemas e implicaciones.

También había un espíritu distinto, una sensibilidad que comprendía al cine sonoro desde enfoques diferentes, pero que en su momento resultarían afortunados en específicas naciones y eventualmente en muchas más. Un ejemplo es su desarrollo en la Rusia soviética, donde Vsevolod Pudovkin observa los procesos de producción de su compañero y amigo, Sergei Eisenstein.

> [En] las películas habladas el montaje es casi imposible porque debemos cortar con tijeras fragmentos de frases y palabras. [...] Para resolverlo, la parte sonora de la película se filma por separado de la parte no sonora. Los sonidos, ruidos y música necesarios se graban en película de acuerdo con un programa predeterminado. Es muy posible que este trabajo se realice en paralelo con el rodaje de la parte no sonora de la película, es posible que se haga de antemano, y también es posible que se lleve a cabo posteriormente, después de la parte no sonora, cuando cada fragmento y secuencias individuales de la película ya se han rodado.[53]

La entrevista no contempla una perspectiva, sino una *regrabación* (llamada postsincronización o reemplazo automático de diálogos, ADR por sus siglas en inglés), un doblaje en el mismo idioma y generalmente por los mismos actores, que problematiza tiempos y espacios distintos, con consecuencias en al menos dos líneas. Una histriónica, la distancia entre dos procesos actorales supuestamente en unicidad; otra espacial, las diferencias de talla de la propuesta estadounidense. Quizá los manierismos de la vanguardia rusa (escénica, literaria

52 Lastra, *Sound Technology*..., 183.
53 V. Pudovkin, «Conversation with Eisenstein on Sound Cinema», en *S. M. Eisenstein Selected Works 1*, editado por Richard Taylor, 131–133 (Londres: BFI, 1988[1929]), 132.

o plástica) implicaron una cinematografía más construccionista que apuntó los avances del montaje; quizá la ideología socialista perpetuaba al cine según la supuesta universalidad. La teoría del montaje desarrollada por este grupo es célebre, pero el fragmento aclara que el sonido no sería tratado con la técnica de yuxtaposición de distintos puntos de vista en un flujo temporal, la banda sonora reprimiría la diversidad de puntos de audición negando la relación de tallas. Este grupo de cineastas no parece interesado en emplazamientos corpóreos basados en la realidad. Los ejes para llevar a la tecnología lejos de la emulación perspectivista fueron muy claros.

> [...] Cuando se filma una película sonora y queremos transmitir voz o habla, es extremadamente difícil alternar las tomas. El material crítico que tenemos a la mano relatando los *films* sonoros que ahora son exhibidos en América, indica que muy frecuentemente la persona cuyo rostro se muestra en *close up* en pantalla no habla más fuerte que otra persona vista en *medium* o *long shot*. [...] Esto ocurre porque es extremadamente difícil regular el volumen en el cine sonoro. Adicionalmente, los micrófonos no siempre están ubicados en el mismo sitio que la cámara (por numerosas razones técnicas en las que no profundizaremos aquí). No hay duda de que esta 'discrepancia' confunde considerablemente a la audiencia. [...] Es muy posible imaginar un rostro filmado en *close up* con una voz apenas audible o una persona filmada en *long shot* puede hablar excepcionalmente alto. El problema, dice Eisenstein, no está en el hecho de que el tipo de encuadre corresponda exactamente con el volumen del sonido. Eso depende enteramente de la intención del autor. En orden de eliminar un efecto particular o para producir un efecto inesperado, se puede y debe enfatizar la discrepancia entre los sonidos y la distancia del objeto filmado por la cámara.[54]

Así se justifica la regrabación, pero también se plantean problemas no necesariamente resueltos. 1) Eisenstein y Pudovkin reconocen a

54 Pudovkin, «Conversation with Eisenstein...», 133.

Hollywood como ejemplo privilegiado, canon, lo hecho ahí está bien hecho e indica cómo debe hacerse. 2) En ese momento histórico, la tecnología es precaria, no idónea para el desarrollo incursionado; los micrófonos eran pesados, omnidireccionales y distinguen ínfimamente la señal del ruido,[55] la compleja regulación del volumen restringe operaciones de atenuación.[56] 3) La forma sonora es una licencia que no requiere referir la experiencia real. 4) Tal autorización abre oportunidades autorales; independientemente de su complejidad en la Unión Soviética, aún hoy no parece sencillo especificar lo que debe comprenderse, qué quiere decir un autor, cuando una persona filmada en *long shot* es audicionada excepcionalmente alto. 5) La disociación de tallas y perspectivas puede comprenderse como contrapunto, esa ruptura de lo visual con lo sonoro que evoca significados específicos, proclamada en el *Manifiesto ruso*.[57] El contrapunto se inserta muy bien en la comprensión del montaje silente como yuxtaposición: cada plano funciona como una célula autónoma cuyo encadenamiento con otro plano disímil potenciará su drama por contraste, manierismo hábilmente desarrollado en *Odesskaya lestnitsa* [*La escalera de Odessa*], pasaje de *Bronenosets Potemkin*[58]. El sonido se dispone como otra célula, otra variable para efectuar contrastes que persiguen sentidos específicos, pero Pudovkin no considera la yuxtaposición de tallas como potencial

55 Altman, *Sound Theory*..., 51-53.
Kalinak, *Sound*, 46.
56 Es notoria la sonoridad de estos dispositivos en los primeros ejercicios fonográficos, pero no es sencillo señalarle. Su versión original, sin correcciones técnicas, es de muy difícil acceso; además, las grabaciones son «completas», quiero decir, el sistema micrófono-pre-amplificador-grabadora deformó la sonoridad y no es posible aislarles. Considerando las remasterizaciones, el cine es un caso más sencillo, parece menos interesado en la comercialización de estos ejemplos que en presentarles a la sensibilidad contemporánea, y en algunos casos, más preocupado por el documento histórico. Un ejemplo de esta microfonía es *Conchita Piquer* (De Forest 1923). En aquel cortometraje se observan tres especificaciones técnicas: el enmascaramiento de voz y música (con intensidades cercanas), la indistinción tímbrica entre voz y violines (confundiendo los tonos alargados de timbres medios-agudos, a diferencia de las castañuelas que, sincopadas, logran diferenciarse mejor) y el ruido de fondo (casi tan alto como lo ejecutado). Si bien es cierto que las tres son causadas por todo el sistema, el cortometraje es ejemplo de aquella microfonía.
57 S. Eisenstein, V. Pudovkin y G. Aleksandrov, «Contrapunto orquestal», en *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquim Romaguera, 182-185 (Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1928]), 184-185.
58 S. Eisenstein, *Bronenosets Potemkin* (Moscú: Mosfilm, 1925), DVD.

heurístico, sino como extrañamiento en la contemplación, como una «anormalidad sonora», con toda la carga ideológica implícita, en los primeros años del sonoro.

Dizdertir [*El desertor*][59] abre con planos de hombres durmiendo en la calle con música extradiegética. En la segunda secuencia, Karl Renn (Boris Livanov) pregunta a Ludwig Zelle (Vazili Kovrigin) si ha escuchado el silbido, que provendría del exterior de la vivienda; en cada plano, las voces carecen de diferencias de intensidad, timbre o reverberación, resulta más notorio que Ludwig sale del eje del micrófono (término técnico que refiere una línea imaginaria entre el frente del micro y la fuente) con el movimiento para levantarse de la cama. La distancia de solo un año con *Finishing School* permite conjeturar que ellos no disponían de la tecnología actualizada como los estadounidenses; la sonoridad del silbido ejemplifica que es «extremadamente difícil regular el volumen en el medio»; la homogeneidad de sonoridades entre el *close up* y el *medium shot* de Karl ilustra la libertad de sincronización; el fuera de eje de Ludwig demuestra la posición de un micrófono fijo con un patrón de captación limitado. En cuanto a la continuidad de la forma sonora —el contrapunto de tallas como heurística— solo puede señalarse el interés de ambos personajes por la salida de casa a tiempo, información emplazada con diálogos y no mediante la forma sonora.

Sistematizados, el Hollywood como origen, los accidentados pininos tecnológicos, la libertad de sincronización, la heurística autoral y el contrapunto, son argumentos que podrían poner a la banda sonora como escenario continuo que se poblaría por imágenes discontinuas, pero de alguna manera nos devuelven al origen: el extrañamiento del público por la discontinuidad sonora en el montaje; no es claro por qué la yuxtaposición cortando un diálogo por la mitad no sea reconocible como contrapunto. Claro que derivamos del montaje visual, pero los soviéticos parecen fomentar la discontinuidad visual y correlatarla con una continuidad sonora, con estructuras de la visualidad que no imaginan fuera del cine como dispositivo verbocentrista.[60] Es irónico

59 Pudovkin, *Dezertir*.
60 Chion, *Audiovisión*, 17–18.

que las mayores autoridades históricas en montaje promuevan saltos para la mirada, que bien podría ser continua, pero que limiten probables rupturas de la escucha, que defiendan un continuo sonoro como mancuerna de una visualidad discontinua; en ello va el disimulo de la potencia para representar al espacio en que acontece la diégesis. Argumentando cuestiones dramáticas, expresivas, narrativas o técnicas, no claras en el fragmento, Pudovkin determina que una fuente sonora como el silbido o los diálogos están supeditados al diálogo, a la significación fonética, arbitraria y convencional, y no a la imagen; parece lejano a técnicas y tecnologías preocupadas por el espacio y su emplazamiento por vía aural. La línea contrasta con la estadounidense, pugna que reverbera hasta confrontar determinaciones industriales y comerciales, como advertía Maxfield, y se alternan por décadas, hasta aquí, en favor de especificidades de cada nación.

Un año después de publicada la entrevista fragmentada, apareció *Der Geist des Films*, de Béla Balázs (1930), un libro en una lengua hegemónica como la alemana, entre guerras, con todas las ventajas sobre una revista en ruso. El húngaro dedica un capítulo completo al sonido, legando profundidad reflexiva en unas cuantas páginas. Hay una concepción cercana a Maxfield: «Y así como nuestro ojo se alinea con la lente, nuestros oídos también se identifican con el diafragma del micrófono»[61]. Eso ya contempla un punto de vista y uno de escucha referenciados con la percepción real, una concepción tecnológica quizá como sustituto, quizá como extensión, pero una representación del mundo no específicamente antropocéntrica, como es en el estadounidense.

Balázs comparte la preocupación espacial. Sin ser sonidista, es consciente de que cada espacio impone un modelado, su coloración. Las técnicas fonográficas traen a cuestas este timbre singular y son capaces de reproducirle íntegramente bajo cualquier condición. Sin embargo, dice Balázs, el fenómeno se topa con la incompetencia del público,[62] y además, las características de la locación no son suficien-

61 Balázs, *Early Film Theory*, 189.
62 Balázs, *Early Film Theory*, 189.

tes para orientar porque no sitúan nada: «Es posible que podamos escuchar la distancia, pero no la ubicación de los sonidos dentro de él. [...] A menos que podamos ver»[63]. Parece un antecedente no acreditado del punto de escucha de Chion, fundamentado en la contemplación en la época monoaural. Si un sonido no incluye las puntualizaciones para localizarle en un espacio, es decir, si el registro sonoro es inherentemente contextualizable pero imposible de situar, requiere de un relevo visual para especificar el origen de la perturbación. «El hecho es que los sonidos no proyectan sombras. Por lo tanto, no crean figuras en el espacio. [...] No escucho lo que está a la derecha o a la izquierda, el frente o el reverso, ni escucho la extensión o dirección espacial»[64]. Balázs parece coincidir con la perspectiva sonora de Dreher; a diferencia del técnico, su formación en el análisis de imágenes invita a comprender al sonido como representación y como fenómeno susceptible de profundidad. En *Der Geist*, la distancia es un fenómeno parecido a la dirección, dado que la única bocina del sistema monoaural no es capaz de concretar la posición de la fuente sonora, hace imprescindible el paulatino alejamiento de la fuente con respecto al registro visual, de no ser así, «con mucha frecuencia no podremos saber si un sonido sordo es el débil eco de un fuerte grito en la distancia o un suave susurro cercano»[65]. Otra imposibilidad técnica, pero a diferencia de los soviéticos, él sí confía en que eventualmente se resolverá.

Invita a alejarse del verbocentrismo: «El diálogo humano parece dispuesto a permanecer como el elemento menos edificante del sonido»[66]. Buhler subrayará cómo el húngaro repudiaba el «realismo ingenuo» del diálogo sincrónico, en su lugar, el tratamiento de la voz será para rescatar su fisonomía,[67] pero Buhler no distingue ese intrínseco realismo más bien topológico. En la cercanía con Maxfield, Balázs

63 Balázs, *Early Film Theory*, 189.
64 Balázs, *Early Film Theory*, 187.
65 Balázs, *Early Film Theory*, 188-189.
66 Balázs, *Early Film Theory*, 208.
67 J. Buhler, *Theories of the Soundtrack* (Nueva York: Oxford University Press, 2019), 34.

es consciente de la huella impresa por la locación, que parece imposible de «limpiar» en el sonido grabado; en esa vía destaca su coincidencia perspectivista, aunque a distancia. La noción del húngaro no es antropocéntrica, la duda por la sensibilidad del público para contemplar y cuidar de la complejidad que puede ofrecer la forma sonora; es consciente de que la representación no está basada en la percepción real, por tanto, nunca defiende una microfonía tan cercana a la cámara como lo está el oído del ojo. La alineación con el diafragma indica una concepción más profunda, no como sustituto, sino como reconfiguración perceptual mediante los usos de la técnica, que no puede atenderse aquí.

3

La preocupación de tallas de Dreher y Maxfield, la revelación del mundo audible de Balázs y el verbocentrismo de Pudovkin y Eisenstein ilustran un origen para los polos en que se comprende al sonido fílmico. La inteligibilidad soviética se distancia de la perspectiva de Balázs porque revela una faceta del mundo audible, una tensión que permite la salomónica repartición de Dreher, pero no son poca cosa. El sonido diegético es herramienta de alta precisión para la construcción de la escena, para que el cine dé cuenta del mundo que entrega a su público. La espacialidad implica representar la diégesis, donde cámara y micrófono toman en sus manos la percepción del espectador, una suerte de realismo audiovisual, de obediencia a la contemplación fílmica por un espectador idealmente presente en la escena. La inteligibilidad corresponde a otro tipo de realismo mucho más psicológico, derivado de la poética verbocentrista, no perceptual, sino logocéntrica.[68] El primer caso responde a una mímesis como alineación de dispositivos, el segundo responde a una retórica del montaje.

68 M. A. Doane, «The Voice in the Cinema», en *Film Sound*, editado por Elizabeth Weiss, 162-175 (Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1980]), 58-59.

Su polarización radica en la obediencia a la audición real, campo que aparentemente no puede satisfacer ambas expectativas, de la palabra y del espacio, sino que urge que la captura pondere alguna. Pero también hay un problema técnico. En los veinte tardíos, la captación se realizaba ocultando en la escenografía múltiples micrófonos de carbón, condensador o piezoeléctricos, pesados y voluminosos, con patrones de captación omnidireccional (muy sensibles al ruido circundante) y con rangos dinámico y operativo más bien estrechos.[69] Con estas características es necesario montarles a menos de un metro de la fuente para optimizar la respuesta. Una sonoridad cercana a *El desertor*, que ilustra algunas de las numerosas razones técnicas en las que no profundiza Pudovkin.

> En los tempranos treinta, sin embargo, hubo disponibles nuevos micrófonos; más ligeros, compactos, y sin requerir pre-amplificadores junto al micrófono, estas nuevas unidades hicieron al micrófono tipo *boom* mucho más práctico. [...] Se adoptó el micrófono móvil suspendido de una pértiga que puede moverse silenciosamente, siempre deteniéndose en el punto apropiado para capturar la perfecta enunciación de líneas que de otra manera podrían haber resultado confusas o borrosas. Más allá, el *boom* movible hizo relativamente fácil permanecer fuera del campo de cámara mientras permanecía a una distancia apropiada para el registro sonoro. [...] Con un sencillo micrófono movible, las características espaciales de la escena fílmica ya estaban siendo inscritas en la banda sonora. Un personaje retrocediendo o girando lejos del micrófono era registrado con mayor rango de sonido reflejado [reverberación] con respecto al directo; análogamente, el tamaño del recinto tuvo su efecto en las características de volumen, reverberación y frecuencia. Con el nuevo sistema, sin embargo, el micrófono siempre debe mante-

69 Altman, *Sound Theory...*, 51-53.
Doane, «Ideology and the Practice...», 53-54.
Kalinak, *Sound*, 46.

> nerse con aproximadamente la misma distancia del hablante para cancelar casi todos los factores que el antiguo sistema mantenía.[70]

El *boom* contaba con captación cardioide, más estrecha que la omnidireccional de sus predecesores. A diferencia de *El desertor*, *Finishing School* no pasa por los mismos problemas de sonoridad, puede deducirse que para su rodaje ya se usó un micrófono en pértiga (*boom*) para captar los diálogos. La diferencia técnica tiene distintas ventajas: con él, los actores pueden moverse libremente porque un microfonista le opera siguiéndoles, al tiempo que se reduce el ruido de fondo y la distancia y dirección de las locuciones reflejarán el lugar desde y hacia donde se enuncian.

El problema parecía resuelto, pero el desarrollo del *boom* se enfrentó con otro proceso. Al momento de grabar sonido en el *set* pueden ocurrir muchos problemas: que haya un ambiente con tal intensidad que no logre suprimirse ahí, que en la actuación se arrastre la dicción, o quizá falta de pericia para registrar con el brillo, la inteligibilidad o la intensidad esperadas. Para sortear esos y otros obstáculos, se incursionó desde muy pronto en la regrabación que ya señalaba Pudovkin. En 1930, Hollywood reconoció la experimentación e investigación de la posproducción como prioridad, correcciones al sonido grabado en locación hacia niveles uniformes y balances «apropiados».[71] Para 1933, el estándar de un único micrófono a constante distancia del actor, así como el ADR (reemplazo automático de diálogos), se habían convertido en el canon. Estos elementos estaban encaminados a la mezcla final, que era controlada con regrabaciones que emplean filtros de frecuencia y reverberaciones electrónicas que no necesariamente coinciden con la talla visual, porque generalmente responden a las preocupaciones comerciales de productores que apuntaba Maxfield. El ADR asume a los parlamentos como preludio verbocentrista para un logocentrismo, es decir, como discurso susceptible de una continuidad fonética libe-

70 Altman, *Sound Theory*..., 53.
71 Hanson, *Hollywood Soundscapes*, 67.

rada de emplazamientos en el espacio, privilegiando la inteligibilidad como en una locución neutra, ni representacional ni diegética. Es tanta su efectividad para emplazar inteligiblemente que desde entonces el ADR, el proceso para sustituir el sonido directo, se ha conservado como canon industrial. «En la regrabación, cualquier sonido de fondo que se desee puede ser sustituido, como en un proceso especial de fotografía cualquier fondo visual puede sustituirse. [...] En algunos casos, el fondo sonoro puede asegurarse *sólo* por la re-grabación»[72]. Esa es una de las preferencias que señalaba Dreher; y es la complejidad que prefieren evitar Eisenstein y Pudovkin.

Los dos polos tendrían consecuencias en la producción. Una es el segmento «Union Forever»[73] de *Citizen Kane* (Welles 1941). Mientras el niño (Buddy Swann) juega fuera de la casa, sus padres (Agnes Moorhead y Harry Shanon) discuten la adopción con el abogado Thatcher (George Coulouris) en el interior. Tras algunos planos del niño en la nieve, la madre le llama por la ventana para que se abrigue, único contacto antes de una marcha por dos habitaciones donde, seguida de cerca por Thatcher, se instalará en un escritorio para firmar documentos, mientras el padre protesta siguiéndole a distancia. El desplazamiento sucede en una sola toma, *dolly back* de la ventana al escritorio que visibiliza a la madre y el abogado en primer plano, el padre en segundo desde otra habitación y el niño a través de la ventana; tres espacios que producen cuatro sonoridades en tres grupos (niño, padre y madre/abogado), que engloban tres atenuaciones, tres coloraciones y tres reverberaciones distintas, quizá singulares. El padre vuelve y cierra la ventana, pero la madre abre inmediatamente, segundos donde la voz del niño se atenúa mucho más por el obstáculo del vidrio. Hay otra toma desde fuera de la casa con la madre en primer plano, el padre en segundo y el abogado avanzando de tercero a segundo; como antes el padre, el abogado se aproxima perdiendo color y reverberación pero ganando intensidad, la proyección de la madre depende de su actua-

72 Dreher, «Recording, Re-Recording...», 759.
73 Movieclips, «Citizen Kane - The Union Forever! Scene (2/10) | Movieclips», video en YouTube, 2:35, enero 27 de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=2LX27W51kB0

ción pero mantienen la correspondencia visual; la cámara retrocede y gira sobre su eje para seguirles desde fuera de la casa en su movimiento hacia la puerta principal. No les escuchamos ni les vemos mientras pasan detrás del muro, hasta que vuelven a cuadro para que se despidan de su hijo en *medium shot* en el exterior, sin atenuación, coloración ni reverberación (Imágenes 5 y 6).

Imágenes 5 y 6: fotogramas del segmento «Union Forever» de *Citizen Kane* (Welles 1941) donde se distingue la perspectiva visual que sostiene a la perspectiva sonora.

Traigo esta secuencia por la mítica óptica que logra el foco en semejante profundidad. La mancuerna espacial se logra porque fue grabada con *boom* y en monoaural, porque se preservó el sonido directo y se estrenó también en monoaural, como Balázs veía cine, con una única bocina desde detrás de la pantalla. Es un sistema que empata la sonoridad con una única fuente de reproducción, enfatizando la alineación del escucha con la única perspectiva visual. La disposición entrega diálogos claros, inteligibles, y mantiene las fisonomías sonoras, la distancia con respecto al lugar desde donde se percibe y registra, una audiovisualidad que representa al espacio como elemento de la forma sonora. Parece que no se puede contradecir a la escala de la imagen.

El fracaso de la cinta en taquillas le arrinconó lejos de la Academia de Hollywood, aunque es sabida la admiración con que eventualmente se redescubrió. El punto de audición descrito, y todos los demás aquí

asumidos (la asunción en el debut de la esposa, el discurso en el auditorio, el sótano de la mansión) fueron soslayados de todo reconocimiento. Recuérdese que el Oscar a la mejor película ese año fue para *How Green Was My Valley* [en clip entre 09:10 y 11:47][74], un ejemplo inverso.

Sobre una dulce música extradiegética, y con la voz en *off* de Huw adulto (Irving Pichel), pero sin ningún sonido de las calles (independientemente de su construcción en foro), Huw niño (Roddy McDowall) sigue a Bronwyn (Anna Lee) hasta la puerta de su propia casa en tres planos generales. Ella dialoga en el exterior: «¿Es esta la casa de Gwilym Morgan?»; otra vez en el vestíbulo donde le recibe la madre (Sara Allgood) y uno más en el salón cuando el padre (Donald Crisp) le presenta con el novio (John Lider), incluso la conversación continúa fuera de cuadro mientras la cámara sigue al niño subiendo por la escalera de la casa.

La secuencia yuxtapone *full shots* con *close ups* en cuatro escenarios distintos. La dispersión de las voces no puede ser igual en los cuatro, pero eso se presenta: se censura toda atenuación, coloración y reverberación para, en su lugar, entregar una sonoridad diegética homogénea, continua, sin saltos para confundir a la audiencia según Pudovkin, regrabando en otro momento de la producción como él recomendaba y Dreher condescendía, perpetuando una audición con alta claridad y con intensidad y timbre perennes, sonoridades similares incluso al Huw adulto que narra en *off*. Un continuo sonoro que autoriza a evitar al pueblo al fondo de tomas generales, a cambiar los matices de cada escenario por una meliflua música. Se dirá que es maquillaje para acentuar la nostalgia de Huw marchándose, pero habría que preguntarse si la memoria sonora es siempre tan estrecha.

La distinción de *Green Valley* y la marginación de *Kane* fortalecieron el canon del Hollywood clásico. El aplauso para diálogos diegéticos prístinos permitió la prelación fonética, un estilo que solo distingue el timbre de quien enuncia. Tal sonoridad resultó útil para la in-

74 Ford, *How Green Was My Valley*.

dustrialización, para definir cómo debe entregarse el sonido: cancelar la singularidad de cada locación, aprovechar las funciones narrativas del lenguaje hablado y distinguir los cuerpos parlantes del *star-system*. Poco importó perder la representación sonora del espacio como mancuerna de la visualidad o que la potencia del punto de audición para revelar un mundo audible más allá de los sonidos discretos quedase fuera de los cometidos cinematográficos.

Conclusiones

El proceso del cine clásico para establecer una representación sonora del espacio no fue sencillo. Dio lugar a un debate con reflexiones a favor de recuperar los prejuicios de la audición directa, real (en Balázs, Dreher y Maxfield), contra un clamor por mantener la inteligibilidad de los diálogos por encima de todas las demás posibilidades sonoras (en Pudovkin y Eisenstein). De poco sirvió la argumentación realista; a pesar del desarrollo del *boom*, el emplazamiento de la perspectiva sonora cayó rápidamente en el disimulo de Hollywood, y así, en buscar un sonido prístino, no diegético ni representacional.

Un corpus más amplio podría develar las causas reales para censurar al punto de audición en el sistema industrial, y así, de su eco en escuelas, estilos, movimientos, naciones y regiones, con mucha más certeza que la ofrecida por Altman, Doane o Lastra. Confrontar los resultados con un más amplio análisis cinematográfico de la época, no limitado a una sola lengua (nativos o traducidos) ni a repositorios como Internet Archive, explicaría por qué Hollywood optó por el verbocentrismo; aquí solo es posible conjeturar que el estilo se corresponde con otras formas industriales como el teléfono o la radio, donde la audición penetra en la complejidad del mundo sonoro, en sus reverberaciones y coloraciones, para obtener puntual y exclusivamente al lenguaje hablado, aunque en el proceso se pier-

da el entorno diegético donde sucede la acción, así como la percepción de un espectador que atestigua cada momento filmado como un sujeto presente, demostrando que la talla de la imagen sí puede contradecirse.

Quizá la necesidad narrativa que comparte Hollywood con la precaria industrialización fílmica alemana de los treinta o con la propaganda de la Rusia soviética impone que la crítica y la producción se concentren en recursos como el verbocentrismo, útiles para el desarrollo del relato y la construcción de personajes, relegando a la representación del espacio como un coto específico de la visualidad, aunque a la distancia se imponga una ensoñación por lo que pudo haber sido, que solo puede construirse con nociones contemporáneas de la sonoridad difícilmente sensibles a las necesidades y prejuicios que condicionaron al canon aural en el primer lustro del cine sonoro.

Cómo citar este artículo:
Jaramillo Ruiz, Miguel Guillermo. «El punto de audición en el Hollywood clásico: la construcción de un canon industrial». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 32-65.

Bibliografía

Altman, R. *Sound Theory. Sound Practice*. Nueva York: Routledge, 1992.

Balázs, B. *Early Film Theory*. Oxford: Berghan, 2010 [1930].

Baudry, J. L. «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». *Film Quarterly* 28, n.º 2 (1974): 39-47.

Bordwell, D. y K. Thompson. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2003.

Buhler, J. *Theories of the Soundtrack*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.

Burch, N. «On the Structural Use of Sound». En *Film Sound*. Editado por Elizabeth Weiss, 200-209. Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1973].

Chaplin, C. «A Rejection of the Talkies». En *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. Editado por Scott MacKenzie, 1054-1057. Berkeley: University of California Press, 2014 [1931].

Chion, M. *Audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993 [1990].

Connor, S. «Sounding Out Film». En *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Editado por Claudia Gorbman, 107-120. Nueva York: Oxford University Press, 2013.

Doane, M. A. «Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing». En *The Cinematic Apparatus*. Editado por Teresa De Laurentis, 47-60. Milwaukee: Mcmillan Press, 1980.

---. «The Voice in the Cinema». En *Film Sound*. Editado por Elizabeth Weiss, 162-175. Nueva York: Columbia University Press, 1985 [1980].

Dreher, C. «Recording, Re-Recording and Editing Sound». *JSMPE*, vol. 16 n.º 6 (1931): 756-766. https://archive.org/details/journalofsociety19socirich/page/868/mode/2up

De Forest, L. «Conchita Piquer». Nueva York, Lee De Forest Films. 1923. Película en YouTube, 23 de octubre de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=CB_ZIikH3lg

Eisenstein, S. *Bronenosets Potemkin*. Moscú: Mosfilm, 1925. DVD.

Eisenstein, S, V. Pudovkin y G. Aleksandrov. «Contrapunto orquestal». En *Textos y manifiestos del cine*. Editado por Joaquim Romaguera, 182-185. Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1928].

Ford, J. *How Green Was My Valley*. Hollywood: Twentieth Century Fox, 1941. DVD.

Hanson, H. *Hollywood Soundscapes*. Londres: Palgrave, 2017.

Hayward, S. *Cinema Studies.* Londres: Routledge, 2000.

Høyer, S. «The relevance of Point of Audition in television sound». *Journal of Sonic Studies*, vol. 3 n.º 1 (2013).

Kalinak, K. *Sound*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2015.

Kozloff, S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Lastra, J. «Reading, Writting and Representing Sound». En *Sound Theory. Sound Practice*, editado por Rick Altman, 65-86. Nueva York: Routledge, 1992.

---. *Sound Technology and the American Cinema*. Nueva York: Columbia University Press, 2000.

Larson, S. *Pensar el sonido.* México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.

Lizarazo, D. *La fruición fílmica*. México: UAM, 2004.

Movieclips. «Citizen Kane - The Union Forever! Scene (2/10) | Movieclips». Video en YouTube, 2:35, enero 27 de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=2LX27W51kB0

Neumeyer, D. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

Nichols, G. y W. Tuchock. *Finishing School*. Hollywood: Radio Pictures, 1934. DVD.

Pudovkin, V. «Conversation with Eisenstein on Sound Cinema». En *S. M. Eisenstein Selected Works 1*. Editado por Richard Taylor, 131-133. Londres: BFI, 1988 [1929].

---. *Dezertir* [*El desertor*]. Moscú: Mezhrabpomfilm, 1933. DVD.

Ribrant, G. «Style Parameters in Film Sound». Tesis doctoral, Stockholms Universitet, 1999. https://filmsound.org/bibliography/stylepara.pdf

Ruttman, W. «Revelación del mundo audible». En *Textos y manifiestos del cine*. Editado por Joaquim Romaguera, 191-192. Buenos Aires: Fontamara, 1985 [1929].

Schaeffer, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2008 [1966].

Schafer, M. «Open Ears». En *The Auditory Culture Reader*. Editado por Michael Bull, 25-39. Oxford: Berg, 2003.

Smalley, D. «Space-form and the acousmatic image». *Organized Sound*, vol. 12 n.º 1 (2007): 35-58.

Sonnenschein, D. *Sound Design*. Michigan: McNaughton & Gunn, 2001.

Sterne, J. *The Audible Past*. Londres: Duke University Press, 2003.

Truppin, A. «And Then There Was Sound». En *Sound Theory. Sound Practice*. Editado por Rick Altman, 235-248. Nueva York: Routledge, 1992.

Welles, O. *Citizen Kane*. Hollywood: RKO Radio Pictures, 1941. DVD.

Wright, B. *Making Films Sound Better*. Tesis de maestría, Carleton University, 2005.

Fotograma de *Il Vangelo secondo Matteo*, de Pier Paolo Pasolini.

REVISTA DE CINE
FUERA DE CAMPO
Vol. 7 N.º 2 / Guayaquil
II semestre 2023
ISSN 2661-6602

El cine de Pasolini, la visión documental y lírica: entre el cuerpo anormal, la mímesis maldita y el campo de conflictos de la desterritorialización de la lengua

Jorge Aycart Larrea
Universidad de las Artes
jorge.aycart@uartes.edu.ec
https://orcid.org/0009-0008-4358-9608

RECIBIDO: 22 de marzo de 2024 ACEPTADO: 21 de octubre de 2024

RESUMEN

Este texto indaga en las relaciones dinámicas entre ficción y documento en el cine de Pier Paolo Pasolini. Así, se identifican elementos claves como cuerpo, representación y lengua, alimentando de esta manera un tipo de reflexión que aspira moverse entre las singularidades del análisis cinematográfico, pero también a través de un vínculo más amplio con la estética y el pensamiento. Se esboza una reflexión que no solo se detiene a detallar ciertas interpretaciones, sino que también aspira a dinamizar el texto a partir de encuentros con otro tipo de referencias que proponen construir un texto *performático*, empujado este por las energías propias de una obra experimental y vital. De esta forma, lo escrito evita caer en adoctrinamientos y enfoques redundantes, planteando un texto que quiere recuperar para el hoy la actitud desafiante y múltiple de un gesto salvaje e irreductible.

Palabras clave: Pasolini, lengua, documento, cuerpo, estética

ABSTRACT

This paper inquires about the dynamic relationships between fiction and documentation in Pasolini's films. Key elements such as body, representation, and language are identified, thus feeding a type of reflection that aims to move between the singularities of cinematographic analysis and through a broader link with aesthetics and thought. We outline a reflection that not only stops to detail certain interpretations but also aims to dynamize the text based on encounters with other types of references that propose constructing a performative text, driven by the energies of an experimental and vital work. In this way, the text avoids falling into indoctrination and redundant approaches, proposing a text that wants to recover for today the challenging and multiple attitude of a wild and irreducible gesture.

Keywords: Pasolini, language, document, body, aesthetics

Introducción

La obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini forma parte de un largo proceso histórico, cultural y filosófico que le da soporte discursivo y estructural a todo el trabajo que desarrolló desde este campo de creación. Este marco permite ubicar el valor de películas que aspiran indagar en la realidad como espacio de fricción e imaginación. Por ello, es relevante esbozar ciertas ideas que ayudan a reconocer una esfera creativa singular, la cual, sin embargo, no pretende plantear rígidas fórmulas, sino descubrir la dinámica inherente de estos aspectos.

Pasolini tiene como una de sus prioridades debilitar el esquema continuo y sin fisuras del relato clásico. En dicho esquema, tanto el personaje como el escenario (figura y fondo) no son más que rígidos vehículos para sostener el mensaje transparente y reconocible que la película plantea. El guion se utiliza como la herramienta por excelencia para controlar la experiencia comunicacional de las imágenes, transformando al espectador en un sujeto pasivo de una pura afirmación.

Pasolini considera que regresar el mundo a la película no solo era una posibilidad estética, sino, sobre todo, una obligación ética. Esto resultaba en la reestructuración del realismo, no como una falsa ilusión de unidad, sino como un entramado complejo y contradictorio, alimentado por la energía vital del mundo representado, como Bordwell lo sintetiza en algunos pasajes de su reflexión sobre la narración de arte y ensayo:

> Podríamos decir que el argumento no es tan redundante como en el filme clásico; que hay lagunas permanentes y supresiones; que la exposición se demora y distribuye en alto grado (...) Ciertas formas específicas de realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto (...) un aumento de la dimensión simbólica del filme, a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje (...) Crear lagunas (...) no es la única forma en que la narración de arte y ensayo relaja la

> relación causa-efecto. Otro factor es la casualidad. La contingencia puede crear incidentes transitorios, periféricos.[1]

Lo accidental, lo que está al margen, lo pequeño y lo menor, precisamente aquello que es secundario y que se encuentra fuera del cuadro oficial de la composición clásica, se convierte en lo más importante y revelador de esta otra forma de crear la imagen cinematográfica. Este enfoque permite que el cuerpo ya no esté sometido a las reglas estrictas del personaje convencional, lo que debilita la relación lineal y muerta de causa y efecto que obstaculiza el avance liberador de un sujeto que se manifiesta en la indeterminación y el azar.

Como consecuencia, esta nueva perspectiva provoca una necesaria ruptura que reconfigura la construcción cognitiva y sensorial del espectador. Esto, a su vez, permite producir nuevas estrategias para aproximarse al mundo cultural, social, político y existencial, trascendiendo la visión homogénea y colonizadora del otro.

La obra cinematográfica de Pasolini vive en este contexto amplio y complejo de manera orgánica y consciente. El autor, antes de acercarse al cine, había desarrollado una producción como poeta, novelista y pensador. Pasoloni reconocía en la periferia, en lo roto y lo salvaje, en lo múltiple y la arcaica otredad, el camino accidentado para generar películas dentro de este marco general y específico. Por ello, es importante cerrar esta introducción con una primera conclusión que sirva para reconocer, brevemente, una de las mayores aspiraciones de la obra en cuestión: «El arte (cinematográfico) ya no se propone mímesis perfectas y síntesis (*a priori*) del mundo y de la historia, sino como "vivencia" fenoménica, donde lo existencial ha reemplazado a lo categorial (...)»[2].

Lo inaudito del encuentro se manifiesta entre la materialidad inestable de las cosas del mundo y las superficies que emergen del propio acto de creación que busca potenciar ese diálogo.

1 David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1996), 205-207.
2 Lino Micciche, *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines* (Madrid: Cátedra, 1995), 21.

El cuerpo *anormal*

El primer punto que forma parte del subtítulo de este ensayo se presenta como un problema en la película de Pasolini llamada *Comizi d'amore*. En esta obra, el cineasta intenta rastrear la percepción del italiano común en relación al amor, el sexo, y lo social. Este enfoque resulta en una amarga visión de la sociedad de su tiempo, la cual se reduce a un pensamiento reaccionario y conservador. Sin embargo, es precisamente la aparición de una personalidad al margen de este conglomerado, como el poeta Giuseppe Ungaretti, lo que revela la idea principal de este apartado del ensayo. Ante la pregunta de Pasolini sobre la normalidad o anormalidad sexual, Ungaretti responde que todos los cuerpos son anormales y que él mismo se considera un transgresor porque pretende trascender todas las reglas de la sociedad contemporánea.

Esta reflexión general y profundamente crítica sirve como pretexto para identificar ese tipo de anormalidad como estrategia para recuperar y exponer, bajo la emergencia de un tiempo de crisis, a los sujetos que se encuentran al margen del discurso normalizador occidental. Para este fin, Pasolini utiliza imágenes que se presentan agrietadas, violentas y dispersas en su obra, tomando como eje de esta parte del análisis la película *Accattone* (1961). Pasolini, el poeta, decide transformarse en cineasta a partir de lo que el cine le ofrecía como medio de expresión, tratando de capturar esas formas marginales que están a punto de desaparecer en el proceso homogeneizador de la cultura de masas capitalista. Desde esta perspectiva, reflexiona sobre la pertinencia de esta elección, como él mismo lo declara:

> Pero de un modo nuevo y especial, como si la realidad hubiera sido descubierta a través de su reproducción y algunos de sus mecanismos expresivos se hubieran hecho evidentes sólo en esta nueva situación "reflejada". El cine, de hecho, reproduciendo la realidad, evidencia su expresividad, que nos podía haber pasado desapercibida.[3]

3 Silvestra Mariniello, *Pier Paolo Pasolini* (Madrid: Cátedra, 1999), 30.

La primera incursión de Pasolini en este nuevo medio le permite profundizar en sus preocupaciones sobre lo desechado, lo olvidado, aquello que se manifiesta a través de los rostros y el lenguaje de la periferia romana. Pasolini no busca generar un registro compasivo ni anecdótico, sino provocar la emergencia de la energía latente de esa alternativa vital que se encuentra en el subproletariado de la gran ciudad. Desde el primer plano del film, Pasolini enfrenta al espectador con cuerpos alejados por completo del ideal normativo de belleza y expone rostros imperfectos y desequilibrados. Este «otro» exige su aparición para fundar sus propias especificidades; así se desarrolla una danza entre esos rostros no oficiales, desde una visualidad heterodoxa y una lengua que no solo es contenido narrado, sino también sonido extravagante y extensivo en su rara plasticidad.

Lo lírico y lo documental se conjugan en esta obra porque la estrategia poética de Pasoloni es, por un lado, documento etnográfico de una Italia profunda y salvaje, y, por otro, se compone a partir de la relación entre lo descuidado y lo expresivo. Además, esta forma de representación está inspirada en cierta tradición artística del claroscuro de Caravaggio y del barroco de Bach. Todo esto parte de la necesidad de fijar la atención en lo pequeño, en lo insignificante, en aquello que está a punto de desaparecer y que no forma parte del gran relato de la historia. Esta particularidad del lenguaje cinematográfico llamó la atención del poeta Pasolini, quien dirige el encuentro directo y físico con otro tipo de corporalidades: «Pequeñeces, revoloteo son palabras que recuerdan la visión de un objeto desde cerca, la abolición de la distancia entre la mirada y el mundo (...) Experiencia de la diversidad, del todo como diversidad, como multiplicidad»[4].

El cuerpo en *Accattone* es anormal porque expone una relación casi imposible entre lo sacro y lo mundano, nacida precisamente de una actitud atenta a lo múltiple de una expresión. Esto

4 Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, 48.

se hace notable en la escena en la que Accattone está a punto de lanzarse al agua, contradiciendo las recomendaciones de un compañero de juerga. Como se mencionó antes, la luz y la oscuridad presentes en la película no solo forman parte del aspecto inmediato registrado, sino que también aportan una presencia silenciosa e inenarrable que pretende situar la historia de un paria cerca de una inmaterialidad profunda y sugestiva, propia de la pintura renacentista, manierista y barroca. Esta expresividad espiritual es inédita y especial. Siempre hay algo que, entre la brutalidad de los cuerpos y la sensibilidad que el montaje organiza, permite que estas relaciones inestables se desarrollen para exponer otros tipos de cuerpos, otras culturas y otros espacios.

En ese sentido, resulta relevante centrarse en una larga secuencia que comienza cuando Accattone, tras haber perdido a la prostituta que le generaba dinero para vivir, decide acercarse a su expareja. En este fragmento de película, es importante prestar atención a dos momentos: primero, el plano-secuencia en el que Accattone sigue a la mujer. Este elemento formal, a partir de la irregularidad de su movimiento primitivo y el cambio entre luz y sombra, se convierte en el vehículo preciso para presentar las ruinas de ese pobre espacio que, sin embargo, se expone como otro tipo de lugar que resiste, desde sus formas precarias y conflictivas, a su inevitable desaparición. En ese sentido, Didi-Huberman hace una anotación que complementa esta idea:

> (...) las calles de *Accattone* (...) se nos aparecen, ya no como un "decorado" en el cual se mueven los personajes en función de las necesidades de la intriga, sino como un campo de conflictos, un *lugar* político capaz de generar sus propias condiciones de palabras, gestos, relaciones sociales.[5]

5 Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2018), 197.

El segundo momento ocurre cuando Accattone pelea con el hermano de la mujer. Esta escena sirve como un pretexto para exponer cómo los cuerpos colisionan y realizan una extraña danza tribal. Durante esta pelea, las características humanas desaparecen, dando lugar a una intensidad física que pretende revelar las formas sucias y pobres. Al mismo tiempo, gracias a la música religiosa que acompaña la escena, se alcanza una condición intangible e inédita. De este modo, las transformaciones ocurridas convierten al cuerpo en un discurso político, antropológico y poético que cuestiona la condición funcional de la realidad cotidiana.

Didi-Huberman propone una nueva síntesis que ayuda a definir lo que se ha abordado tanto en la introducción como en esta primera parte del ensayo:

> (...) la obra del neorrealismo rosselliano y luego pasoliniano consistió en llevar a cabo, después de Eisenstein, ese trabajo de la *figura* en cuanto proceso de "deformaciones" del aspecto (...) filmar a un *figurante* para transformar -y no para servir a- la historia donde aparece (...).[6]

Estas deformaciones se pueden ilustrar en la escena en la que Accattone, ebrio y decepcionado, corre hacia la playa. Accattone ensucia su rostro con la arena y lo muestra en un primer plano, lo que evidencia su cualidad animalesca e infernal. Es valioso reconocer, en la secuencia del sueño de la película, la voz agitada y repetitiva que invade la escena, otorgándole una misteriosa atmósfera. Esta atmósfera se emparenta con otra escena en la que Accattone espera que su excuñado se vaya para poder robarle a su hijo la cadena de oro que necesita. Entonces, la cámara realiza un sobreencuadre a través de una pared agujereada, lo que da al espacio una insólita cualidad matérica, desgarrada y, al mismo tiempo, profundamente estética, que la película busca constantemente.

6 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*..., 219.

Imágenes 1 y 2: fotogramas de la película *Accattone* (1961).

El crítico Adrian Martin, al reflexionar sobre el cine de poesía de Pasolini, estructura una lectura potente que acompaña lo que se está pensando:

> Estamos enfrentados, dice él, con visiones, ángulos y aspectos -múltiples y apenas diferenciables- de un gesto, de un paisaje, de un rostro humano. Pasolini describe esto como una actividad insistente, de hecho, "obsesiva", y acuña un alocado concepto para ella: neocubismo atonal.[7]

Este alucinante concepto pretende hacer visible la simultaneidad de la representación. Esta representación termina por producir un cuerpo anormal que escapa de la capacidad reduccionista del equilibrio absoluto de los relatos hegemónicos. La energía inestable de lo expresado se convierte en el resultado de esta búsqueda, que Deleuze define de la siguiente forma: «(...) resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el gestus (...) una dramatización que vale por cualquier intriga»[8].

El cuerpo anormal se mueve en sus constantes mutaciones, alterando la definición sensata de los personajes. Estas mutaciones se logran a través de superposiciones que activan la percepción del objeto artístico como un conglomerado de fuerzas orgánica e inorgánicas. Estas fuerzas recuperan, para la experiencia estética, los rasgos intensos de aquellas masas carnales, pensadas como vitalidad desatada.

La mímesis maldita

Lo maldito como manera de esbozar una alternativa creativa e incisiva de representación. Esta posibilidad parte de aquellas carnes desatadas que irrumpen en el modelo transparente del relato cinematográfico

7 Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?* (Valdivia: Uqbar Editores, 2008), 35.
8 Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2004), 255.

convencional. Estas carnes desatadas arruinan dicho modelo y establecen una noción de la imagen como colisión intensa y reveladora. Didi-Huberman observa esta idea, inspirado en *Accottone*: «(...) *hacer que los conflictos bailen* (...) exponer el enfrentamiento en cuanto dialéctica del deseo y forma última de la belleza»[9].

El conflicto que se expande desafía las rígidas categorizaciones de la representación convencional. Este conflicto obliga a repensar las relaciones entre documento y ficción. El objetivo es borrar los límites absolutos que reducen las posibilidades expresivas del cine. En este contexto, Pasolini menciona la *mímesis maldita*, planteando un intercambio radical entre la acción poética y política. Su propósito es aproximarse al espacio real, no para clausurarlo, sino para problematizarlo. Esto abre el espacio a lo indeterminado del mundo social y cultural subalterno. En este caso, el pensador Erich Auerbach sirve de inspiración con su concepto de *figura*:

> Por otro, su magistral ensayo sobre la noción de *figura* habría de permitirnos comprender la paradoja constitutiva, o la dialéctica (...) que juega a la vez con la inmediatez y la mediación, el gesto corporal y la construcción de lenguaje, el acto y el rodeo (...).[10]

Esta confrontación no resuelta existe entre el cuerpo periférico y la composición formal poética, y se manifiesta a partir de un tipo de montaje que evidencia el conflicto. El montaje hace explícita la relación entre lo semejante (registro) y lo desemejante (representación/montaje).

Desde esta perspectiva, *Il Vangelo secondo Matteo*, de Pasolini, y *Moi, un noir*, de Jean Rouch se convierten en películas pertinentes. Estos filmes muestran una «forma documental constantemente desplazada —vuelta impura— por una dilatación deformante (...)»[11].

Entre estas películas hay un diálogo estructural cuya premisa es la condición de desplazamiento constante para los protagonistas,

9 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*..., 186.
10 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*..., 164.
11 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*..., 175.

que se describió anteriormente. Este diálogo implica una urgencia para permitir que *otros paisajes* y *rostros* se manifiesten a partir de su condición plural y dinámica.

Rouch expresa esta idea de la siguiente manera: «(...) todos los films se imponen repentinamente en las carreteras o en los ríos africanos, se construyen en este extraño contacto con los paisajes o los climas, en los que el viajero solitario buscaba con tanta insistencia (...)»[12].

Esta indeterminación permite la convivencia entre lo concreto y lo disperso. Ella rompe con las normas que someten la deriva de lo existente a una tiránica condición. Cuando se supera, la indeterminación activa las fluctuaciones fulgurantes de lo ajeno. El cine etnográfico también se enfrenta con lo difuso porque «el cine etnográfico nació con el aire»[13].

Pasolini y Rouch permiten una visualidad y sonoridad de la alteridad. Esta visualidad y sonoridad empujan al espectador a reconocer un temblor representacional que pone en crisis las verdades naturalizadas del ocularcentrismo occidental.

Moi, un noir descentra el lugar del realizador. Esto ocurre al permitir la participación de los jóvenes africanos en la azarosa construcción del filme. El cineasta lo declara al inicio de la película. Las imágenes se trasladen a través de una voz en *off* que expande la visión:

> (...) en *Moi, un noir* (...) por primera vez "documentaba" no sólo la vida de los inmigrantes procedentes del Níger en Costa de Marfil (...) sino también el poder de fabulación de los "colonizados" en la acción y la palabra (...) Para Nöel Burch *Moi, un noir* era uno de los más notables ejemplos del uso del alea, del azar (...) porque las relaciones constantemente móviles entre los personajes y los instrumentos que los captan articulan todo el acontecer formal del film.[14]

12 Jean Rouch, *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2012), 156.
13 Rouch, *La descolonización*..., 157.
14 Noemí García, Díaz y María Luisa Ortega. *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid: T&B Editores, 2008), 24.

Para conectar esta interpretación sobre la película *Moi, un noir* de Rouch e *Il Vangelo secondo Matteo* de Pasolini, es importante darle la palabra al propio Pasolini, quien propone una reflexión esencial sobre este film histórico:

> Por ello, en mis films históricos nunca he tenido la ambición de plasmar un tiempo que ya no existe (...) representando un tiempo moderno en cierto modo análogo al tiempo pasado (...) es esta persistencia del pasado en el presente lo que se puede representar objetivamente.[15]

Por esta razón, Pasolini no se propone elaborar una ficción bella y transparente sobre el Evangelio. Él quiere exhibir los rostros y los espacios de la Italia pobre y profunda para revelar los rastros de una cultura que se encuentra al margen de un presente funcional, la cual alimenta la tensión de un pasado difuso que señala, con su regreso, un tiempo desestabilizador.

Esta cultura trasciende las postales de la sociedad contemporánea. Este enfoque se evidencia, por ejemplo, en cómo Pasolini elabora la banda de sonido del film. De este modo, conviven a través de supervivencias de tiempos heteróclitos distintos tipos de música. Pasolini utiliza desde Bach hasta la misa Luba del Congo, pasando por la voz dolorosa de la cantante afroestadounidense de folk, Odetta. En toda la secuencia inicial, desde el descubrimiento de José sobre el embarazo de María hasta el nacimiento de Jesús y la llegada de los reyes magos, se exponen, bajo el halo híbrido de estos encuentros musicales diversos, esos rostros marginales bajo la perspectiva del relato bíblico, prueba poética y política de un documento que responde a las necesidades de revitalizar el texto canónico a través de una puesta en escena experimental y dinámica. Pasolini lo hace a partir de una conciencia histórica de la representación, expandiendo la obra hacia la contemplación, la interrogación y la exaltación de otras formas físicas, espaciales, temporales y corporales:

15 Mariniello, *Pier Paolo Pasolini*, 159.

> (...) una película como *El Evangelio según san Mateo* puede verse como un filme político y hasta como un documental sobre el cuerpo de los pueblos, no en la Palestina del siglo I d. C, sino en la complejidad social propia de la Italia de 1964 (...) esas elecciones son guiadas por la intuición de que la historia se inscribe directamente en los cuerpos y corresponde al cine (...) desplegar (...) su "expresión".[16]

Tanto para Rouch como para Pasolini, los figurantes, los «extras» permiten provocar un acercamiento atípico hacia la convivencia de espacios y tiempos distintos. Estos espacios y tiempos incluyen Occidente y Oriente, el centro y la periferia, la cultura oficial y la subalterna, el presente y el pasado. Estos figurantes permiten tomar conciencia de la cualidad material del medio cinematográfico para generar ese encuentro con el *otro.*

Finalmente, las fulguraciones visuales desestabilizadoras de un orden instrumental y de comunicación transparente que Pasolini cuestiona se conectan con una serie de categorías que plantea la teórica Nicole Brenez. Estas categorías buscan liberar las intensidades vitales que habitan en los márgenes discursivos de las posibilidades expresivas de lo audiovisual, a través de la necesidad de *descolonizar el cine*:

> *Vite*, del plástico Daniel Pommereulle elabora una danza de execración durante la cual el artista atraviesa mundos simbólicos opuestos a Occidente, el desierto africano, el cielo, un lago, buscando los gestos (...) que nada tengan que ver con el racionalismo: (...) el acceso a lo imposible.[17]

Este tipo de cine elabora una imagen habitada por la multiplicidad cultural y existencial de lo mostrado. En Pasolini, esta necesidad se traduce en mostrar los restos físicos y espirituales de los pueblos perdidos. Estos restos podrían entablar un intercambio dinámico en otra

16 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*..., 199-200.
17 Nicole Brenez, *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor* (Madrid: Ocho y Medio, 2009), 195.

de las categorías expuestas por Brenez, como, por ejemplo, producir *panfletos biopolíticos*.

De este modo, el cine se apropia de la intimidad cotidiana. Esta apropiación se traduce en un fuerte lenguaje de indagación y cuestionamiento de los regímenes escópicos dominantes, una resistencia en la fijación de lo desechado:

> *Visa de censure* de Pierre Clémenti (...) la misma protesta colectiva contra la censura social y la autocensura privada (...) exponen sus vidas y cuerpos hasta en los menores recovecos de sus placeres y sufrimientos (...) *Une œuvre* de Maurice Lemaître es ese tratado, feliz y profundo, en el que el cine se ve por fin íntegramente comparado con la libertad creativa.[18]

Pasolini se aproxima a lo real generando una reconfiguración de la representación. Este enfoque desestabiliza la forma sensata e instala en su lugar un mecanismo por el cual la realidad se presenta irregular, pobre, extraña, mezclada y abierta. Este proceso provoca que lo vital emerja en la conversación entre una cara, una sombra, el desierto inmenso y el relato.

El cine de Pasolini logra que en cada poro registrado se imponga la nómada materialidad de las cosas, penetrando en las imágenes de lo dicho y lo callado.

El campo de conflictos de la desterritorialización de la lengua

Para concluir este ensayo, es necesario analizar lo que este nuevo tema puede aportar a lo expuesto hasta ahora. Para ello, es fundamental entender rápidamente qué significa la *desterritorialización de la lengua*.

Deleuze y Guattari propusieron características de la *escritura menor* de Kafka, definiendo que su obra provoca un gesto experimen-

18 Brenez, *La risa oblicua*..., 196, 199.

tal a partir de lo insignificante y lo insólito. Una de estas características es que el idioma «se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka propone como ejemplo al callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible (...)»[19]. Esta imposibilidad obliga a Pasolini a radicalizar su obra a través de los *apuntes fílmicos*, para que ese espacio difuso y errante no concluya con la película. Más bien, el cineasta expande este espacio en su indefinición, permitiendo que las experiencias culturales y vitales se mantengan en procesos constantes, ampliando sus límites hacia espacios de mezclas y encuentros insospechados.

Pasolini coincide con la emergencia de interrogar y potenciar al «tercer mundo» en África y en la India: «Los *apuntes fílmicos* de Pasolini se sitúan (...) en una suerte de temblorosa tierra de nadie (...) dominio previo al discurso fílmico que habría que buscar en el núcleo primitivo o instintivo de todo decir»[20]. Tanto *Appunti per un film sull'India* como *Appunti per un'Orestiade africana* son propuestas para imaginar un relato que nunca se va a producir, interrogando en una nueva forma de resistir entre lo bosquejado y lo imaginado. Estas obras contaminan las imágenes y los sonidos con una forma dispersa y azarosa, revelando en las cosas una cualidad etérea y física, estructurando un sutil, subversivo, abierto e intensivo signo, que deja su proceso visible en el propio hacer de la obra:

> (...) con aquello que Deleuze afirma de Jean Rouch: que estamos ante un proceso de producción (...) de otra identidad, surgido del abandono de la civilización dominante (...) Que los *Apuntes* se mantengan en su estado de notas (...) nos sugiere que la experiencia que aquí se convoca nunca se puede dar por plenamente formada, concluida.[21]

La imposibilidad que tienen los *Apuntes* de ser definidos significa que estos no podrán ser conquistados ni sometidos a un esquema funcional que debilite la capacidad cuestionadora y radical que el cine puede

19 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2008), 28.
20 Alberto Ruiz de Samaniego, *El lugar era el desierto. Acerca de Pier Paolo Pasolini* (Barcelona: Shangrila Ediciones, 2019), 43.
21 Ruiz de Samaniego, *El lugar era el desierto*..., 47-48.

alcanzar. Esta indefinición evita que la forma sea sometida a las fronteras de espacios concretos.

Desde esta perspectiva, un cineasta como Glauber Rocha es pertinente de mencionar, ya que entendió que el «tercer mundo» debía producir películas que removieran el estado del cine como medio pasivo y central, para producir, en cambio, un cine de la alteridad, de la violencia, de la colisión: «Rocha pensaba que para hacerlo era necesario confeccionar imágenes y relatos que destruyeran los estereotipos de la miseria para lanzar sobre la pantalla figuras impactantes, imprevistas, salvajes»[22].

Una película como *Terra em transe* era la apuesta extrema para activar la desestabilizadora fuerza de un montaje de choques y de *performatividades* reactivas en «esa fenomenología de la revuelta y de la derrota (...)»[23]. La película de Rocha desmembraba el territorio para fundar una lengua singular y caótica, fundada sobre una danza definida como fuerza expansiva de recomposición creativa, lo que permite que el urgente tema del film encuentre su lugar en una esfera violenta, activada entre el documento y la poesía visual. Pasolini y Rocha alimentan una experiencia de los bordes, lo que otorga una energía provocadora que mantiene abierto el desplazamiento de los cuerpos, los espacios y los discursos. Este cine del margen, que una película como *Ukamau*, de Jorge Sanjinés, también ayudó a potenciar, surge a partir de la activación del problema de la lengua que está a punto de desaparecer y que sintoniza con las preocupaciones de Pasolini por recuperar a los pueblos perdidos:

> (...) era necesaria una investigación sobre los engranajes del pensamiento del pueblo indio, absolutamente diferentes, en su modo de pensar y de captar, que el europeo. Esto implicaba alejarse de los moldes de cine europeo, camino que habían comenzado a transitar con *Ukamau* (...) el film "venía de la prehistoria (...).[24]

22 Valeria Camporesi, *Pensar la historia del cine* (Madrid: Cátedra, 2004), 153.
23 Micciche, *Historia general del cine*..., 22.
24 María Luisa Ortega, *Las rupturas del 68 en América Latina: contracultura, experimentación y política* (Madrid: Akal, 2016), 373.

Para profundizar y concluir en estos aspectos, es necesario dirigir la atención al último libro que Pasolini escribió antes de ser asesinado. Este libro, *La divina mímesis*, mezcla de poesía, ensayo, narrativa y fotografía, se estructura en dimensiones simultáneas de espacios heterogéneos en proceso de construcción. En este espacio literario experimental e inacabado, el cineasta ofrece la clave que justifica este ensayo: la condición plurilinguística de la forma contaminada, reflexionada desde la pasión y el desconcierto de la variedad de lo existente:

> La Divina Mímesis se presenta míticamente como la última obra escrita en el italiano no-nacional, el italiano que conserva vivientes y alineadas en una real contemporaneidad todas las estratificaciones diacrónicas de su historia (...) todos los entrecruzamientos posibles, según las exigencias de los discursos libres indirectos de varios personajes, socialmente diferentes.[25]

La divina mímesis es la expresión máxima del pensamiento de Pasolini: la capacidad de recuperar la libertad a través del gesto radical y experimental de la forma incierta y múltiple del arte. De esta manera, la imagen aterriza en el marco de lo explosivo y lo disperso, instalando así una serie de comportamientos que buscan una experiencia estética que viva en el límite, en aquel espacio vacío por el cual las relaciones se establecen, y que, al reconocerlo, activa su superficie productiva de singularidades mutables. Lo anormal, lo maldito, el territorio en fuga, son, finalmente, los signos por donde lo real puede sobrevivir, regresando como una fuerza transgresora que exige que las intensidades orgánicas e inorgánicas se carguen nuevamente con la energía anárquica de lo que circunda.

Cómo citar este artículo:
Aycart Larrea, Jorge. «El cine de Pasolini, la visión documental y lírica: entre el cuerpo anormal, la mímesis maldita y el campo de conflictos de la desterritorialización de la lengua». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 66-86.

25 Pier Paolo Pasolini, *La divina mímesis* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2021), 77.

Bibliografía

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1996.

Brenez, Nicole. *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor.* Madrid: Ocho y Medio, 2009.

Camporesi, Valeria. *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2004.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México, D.F: Ediciones Era, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.

García, Díaz, Noemí y María Luisa Ortega. *Cine directo: Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008.

Mariniello, Silvestra. *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra, 1999.

Martin, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Valdivia: Uqbar Editores, 2008.

Micciche, Lino. *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines*. Madrid: Cátedra, 1995.

Ortega, María Luisa. *Las rupturas del 68 en América Latina: contracultura, experimentación y política*. Madrid: Akal, 2016.

Pasolini, Pier Paolo. *La divina mímesis*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2021.

Rouch, Jean. *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.

Ruiz de Samaniego, Alberto. *El lugar era el desierto. Acerca de Pier Paolo Pasolini.* Barcelona: Shangrila Ediciones, 2019.

Filmografía

Clémenti, P. *Visa de censure n-X.* Francia, 1967.

Lemaître, M. *Une Oeuvre*. Francia, 1968.

Pommereulle, D. *Vite*. Francia, 1969.

Pasolini, P. P. *Accattone.* Italia, 1961.
Pasolini, P. P. *Comizi d'amore*. Italia, 1964.
Pasolini, P. P. *Il Vangelo secondo Matteo*. Italia, 1964.
Pasolini, P. P. *Appunti per un film sull'India.* Italia, 1968.
Pasolini, P. P. *Appunti per un'Orestiade africana*. Italia, 1970.
Rocha, G. *Terra em Transe*. Brasil, 1967.
Rouch, J. *Moi, un noir*. Francia, 1957.
Sanjinés, J. *Ukamau*. Bolivia, 1966.

MISCELÁNEA

Fotograma de la trilogía *Casa de Campo*, de Pablo Vargas.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN SEGÚN PABLO VARGAS: LA TRILOGÍA *CASA DE CAMPO*: *UN PEDACITO DE MI TIERRA*; *MUJERES ENTRE DOS ORILLAS*; *SUEÑOS HIPOTECADOS*[1]

Luis López Sarmiento
Universidad de las Artes
luislopezsarmiento@gmail.com

Como primer punto dentro del análisis cinematográfico se encuentra la trilogía documental dirigida por el cineasta Pablo Vargas Hidalgo. Él vivió la experiencia de migración en primera persona, ya que es parte de la generación de cineastas que se formaron en el exterior debido a la escasa oferta académica en cine hacia finales de los años 90 del siglo XX; tuvo que migrar hacia Europa para realizar sus estudios de pregrado en Francia, y, posteriormente, sus estudios de posgrado en España.

Es durante su estadía en Madrid que el cineasta tiene una mayor aproximación con la comunidad migrante radicada en dicha ciudad. Ante esto, partiendo de la interrogante de si esta comunidad ha logrado integrarse a su nuevo a país de residencia, el cineasta realizaría el cortometraje documental *Casa de Campo: un pedacito de mi tierra*. Dicha obra sería la primera de una trilogía dentro de la cual el realizador representaría el

1 Capítulo IV del trabajo de titulación «Análisis de la representación de la migración dentro del cine ecuatoriano del siglo XXI», de Luis López Sarmiento (tesis de licenciatura en Cine, Universidad de las Artes, Guayaquil, 2024).

fenómeno migratorio de ecuatorianos hacia España, lo que se convertiría en una de sus principales líneas de investigación.

A continuación, se analizarán detalladamente estos documentales con la finalidad de comprender la manera en la que Pablo Vargas Hidalgo representa el tema de la migración en sus obras. Para tal efecto, se utilizará como marco teórico la obra *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, escrita por el teórico Bill Nichols, toda vez que —por medio de este marco teórico— se pueda identificar la modalidad documental que emplea el realizador, así como también los dispositivos y técnicas utilizadas dentro de su obra.

Casa de Campo: un pedacito de mi tierra

Casa de Campo: un pedacito de mi tierra (2007) es un documental en el que se nos muestra una comunidad de ecuatorianos migrantes radicados en la ciudad de Madrid. Por medio de entrevistas, el realizador nos permite conocer las historias de estas personas y sus perspectivas en torno a sus procesos de integración. La particularidad de la situación que retrata el director yace en que todos los testimonios son recogidos en un mismo lugar, el parque Casa de Campo, lugar que —de manera fortuita— se convirtió en un espacio de encuentro y comunidad de la diáspora ecuatoriana en la capital española.

El documental inicia con una secuencia de imágenes que paralelamente van acompañadas de música autóctona del Ecuador. En estas imágenes podemos ver a diversas personas reunidas realizando diferentes actividades: algunos se encuentran festejando, otros comiendo platos tradicionales de la gastronomía ecuatoriana, por ejemplo. Seguidamente, por medio del montaje y de la yuxtaposición de las imágenes, se muestran planos del centro histórico de Quito. Cabe recalcar que, hasta este punto, no se indica que las imágenes de este grupo de ecuatorianos son realizadas en un parque de Madrid. En cierto modo, parecería que se trata de un parque de cualquier ciudad de la sierra ecuatoriana, puesto que el director expresa que —como lo indica el título del documental— este espacio se ha convertido en un pedacito del Ecuador.

Imagen 1: fotograma de *Casa de Campo: un pedacito de mi tierra*.

Una vez terminada la secuencia de montaje inicial, el documental muestra los testimonios recogidos por los migrantes. Estos parten de preguntas como ¿quiénes son?, ¿a qué se dedican?, o ¿dónde se encuentran? Estas interrogantes permiten a los entrevistados presentarse e indicar su contexto actual.

Luego, los testimonios se orientan hacia sus perspectivas respecto a sus procesos de integración. Es a partir de estos testimonios que se pueden contrastar las perspectivas de cada uno de los migrantes, de acuerdo sus experiencias. Un ejemplo de aquello es el testimonio de la primera persona, quien afirma no sentirse totalmente estable en España —a pesar de llevar siete años en aquel país—. Por otro lado, se muestra el testimonio del señor chofer, quien afirma sentirse totalmente integrado por los ciudadanos españoles e indica que gusta del intercambio cultural que vive en el país receptor. Asimismo, es importante mencionar que en el segundo caso incluso se puede escuchar acento español en la persona, lo cual da cuenta de que su capacidad de integración ha sido mayor que la de la primera persona.

Imagen 2: migrante entrevistado en *Casa de Campo: un pedacito de mi tierra*.

Con esto dicho, conforme a lo expresado por Bill Nichols en su texto, se puede determinar que Pablo Vargas emplea una modalidad interactiva en su documental. Esto debido a que en su rol como director se involucra directamente con los sujetos, mediante la realización de entrevistas, generando el diálogo que guía la narrativa del documental. En este sentido, por medio de estas conversaciones se recopilan los testimonios de los migrantes ecuatorianos, volviéndolos narradores activos. La técnica permite visibilizar el fenómeno migratorio desde las perspectivas de los propios migrantes, ofreciendo, además, varios puntos de vista respecto a la integración en el país receptor, lo cual permite comprender de mejor manera la complejidad no solo del proceso migratorio, sino también del proceso de integración que este lleva consigo.

En conclusión, *Casa de Campo: un pedacito de mi tierra* es un documental que visibiliza y da voz a un fenómeno social de gran relevancia en el Ecuador. Asimismo, también permite generar una amplia gama de visiones respecto a los procesos de integración, con lo que el espectador puede reflexionar de una manera más amplia respecto al fenómeno migratorio.

Mujeres entre dos orillas

Durante la gran ola migratoria de ecuatorianos hacia Europa, fruto de la crisis bancaria, se da una figura conocida como la feminización de la migración, que pone de manifiesto el hecho de que la mayor parte de la población que emigró en aquella época fueron mujeres. En este contexto, dentro del documental *Mujeres entre dos orillas,* el director reflexiona en torno a esta situación, para lo cual se vale de los testimonios de cinco mujeres migrantes radicadas en España, quienes narran sus procesos de migración e integración. A través de estas entrevistas, el documental refleja los desafíos que enfrentan estas mujeres al intentar establecerse en un país extranjero mientras buscan mantener la conexión con su tierra natal y sus familiares.

Al igual que en *Casa de Campo: un pedacito de mi tierra,* el director opta por una modalidad de documental interactiva, en la que las personas se vuelven narradores activos de sus historias personales, permitiendo así generar múltiples discursos con base en las perspectivas de cada una de ellas. Esta diversidad de opiniones resulta enriquecedora, ya que permite

generar un ejercicio dialéctico entre las posturas vertidas por las entrevistas. Un ejemplo de aquello es el discurso de Lucy, quien al momento de la filmación del documental alista sus pertenencias para retornar al Ecuador, ya que, si bien se encuentra económicamente estable, afirma no sentirse del todo cómoda y extraña su hogar, se percibe, entonces, que el proceso de integración de Lucy no fue total.

Imagen 3: Lucy en *Mujeres entre dos orillas*.

Otro aspecto relevante dentro del documental es el uso del montaje paralelo, que permite entrelazar las historias de diferentes mujeres migrantes, mostrando simultáneamente sus vidas en los países de destino y su relación con sus raíces en Ecuador. Este recurso no solo enriquece la narrativa al presentar múltiples historias de manera dinámica, sino que también subraya las similitudes y diferencias en las experiencias de las migrantes.

Este montaje paralelo permite al espectador entender de manera más profunda las complejidades del proceso migratorio y cómo cada individuo navega sus propios desafíos y oportunidades. Además, resalta la idea de que la migración es un fenómeno multifacético, donde cada historia es única y está influenciada por una variedad de factores personales, económicos y sociales.

Por lo expuesto, el documental no solo narra historias individuales, sino que también ofrece una visión más amplia y matizada del fenómeno migratorio, promoviendo una mayor comprensión y empatía hacia las experiencias de las mujeres migrantes.

Sueños hipotecados

Por último, el documental *Sueños hipotecados* es una obra que retrata la problemática social que vivieron aquellos migrantes ecuatorianos que se vieron afectados por la crisis inmobiliaria del 2008. En su obra, Vargas documenta, mediante el uso de entrevistas, los testimonios de aquellos migrantes que —en su afán por establecerse de manera permanente dentro del país receptor— adquirieron deudas hipotecarias con instituciones financieras para poder tener una vivienda propia. No obstante, fruto de la crisis de la burbuja inmobiliaria que sacudió el mercado en el año 2008, las personas se vieron imposibilitadas de poder continuar con los pagos de sus deudas, declarándose vencidas y, por ende, procediendo a ser embargados y posteriormente rematados, con la particularidad de que —debido a la burbuja— el valor de avalúo del inmueble no funge como dación en pago. Así, los migrantes no solo perdieron sus viviendas, sino que, además, se vieron endeudados con las instituciones bancarias.

La introducción del documental hace un recuento de los antecedentes suscitados hasta ese punto mediante una secuencia de montaje inicial. La obra nos muestra cómo fue la partida de millones de ecuatorianos. La yuxtaposición de imágenes en blanco y negro lleva al espectador a rememorar esta situación crítica que sufrió el país a inicios del siglo XXI. En este sentido, el uso de imágenes de archivo combinadas con las entrevistas actuales crea un poderoso contraste entre las esperanzas iniciales de los migrantes y la cruda realidad que enfrentaron posteriormente.

Por otra parte, en este documental el director incorpora una nueva técnica que configura el dispositivo de esta obra: el uso de la voz en *off*. Esta voz explicativa contextualiza la situación y permite al espectador conocer el panorama completo de la crisis inmobiliaria y su impacto en los migrantes ecuatorianos. La voz en *off* proporciona información histórica y económica que ayuda a entender las causas y consecuencias de la burbuja inmobiliaria, así como el contexto específico en el que se desarrollan las historias personales presentadas en el documental.

Al combinar los testimonios personales con la narración explicativa, el director logra una obra más compleja, ya que no solo presenta las vivencias individuales de los migrantes, sino que también las sitúa dentro de un marco más amplio de análisis social y económico. En cierto modo, plantea narradores objetivos (voz en *off*) y subjetivos (entrevistas). A su

Imagen 4: introducción de *Sueños hipotecados*.

vez, esta técnica de la voz en *off* guía al espectador a través de los eventos y conceptos clave, facilitando una comprensión más profunda de la complejidad del fenómeno y su impacto.

Para finalizar, cabe recalcar que Pablo Vargas cierra su trilogía con una reflexión: tal y como se mostró al inicio, el suceso que ocasionó la partida de los ecuatorianos en primer lugar fue una crisis bancaria; del mismo modo, el suceso que ocasionó el declive de su proceso de integración y derivó en el retorno de miles de migrantes ecuatorianos al Ecuador también fue una crisis bancaria. Esto nos permite entender la vulnerabilidad de los migrantes frente a las fluctuaciones económicas globales y la falta de protección que enfrentan en contextos de crisis.

Imagen 5: marchas en *Sueños hipotecados*.

En este sentido, el director sugiere que las políticas económicas y bancarias, tanto en el país de origen como en el país receptor, juegan un papel determinante en la vida de los migrantes. Esta reflexión final subraya la necesidad de crear sistemas financieros y económicos más justos y equitativos que protejan a los individuos más vulnerables, evitando que sean las principales víctimas de las crisis económicas.

En conclusión, la trilogía de Pablo Vargas no solo documenta las realidades y desafíos de la migración ecuatoriana, sino que, además, invita a una reflexión crítica sobre las estructuras económicas globales y su impacto en las personas. Al cerrar su obra con esta reflexión, Vargas ofrece una visión integral que conecta las historias individuales de los migrantes con los grandes procesos económicos y políticos, destacando la importancia de reformas sistémicas para asegurar un futuro más justo y equitativo para todos.

Cómo citar este escrito:
López Sarmiento, Luis. «La representación de la migración según Pablo Vargas: la trilogía *Casa de Campo: un pedacito de mi tierra*; *Mujeres entre dos orillas*; *Sueños hipotecados*». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 89-96.

LA IDENTIDAD ECUATORIANA Y LA DEPORTACIÓN: FERNANDO MIELES Y *PROMETEO DEPORTADO*[1]

Luis López Sarmiento
Universidad de las Artes
luislopezsarmiento@gmail.com

La migración ha sido una constante en la historia de Ecuador, especialmente durante las crisis económicas de las últimas décadas que obligaron a muchos ecuatorianos a buscar mejores oportunidades en el extranjero. En este contexto, *Prometeo deportado* (2010), dirigida por el cineasta ecuatoriano Fernando Mieles, emerge como una reflexión sobre las dificultades y los sueños de aquellos que emprenden este viaje, abordando el complejo, y a menudo doloroso, tema de la migración. Fernando Mieles se inspira en estas realidades para crear una obra que no solo cuenta una historia personal, sino que también lanza una crítica a las políticas migratorias restrictivas y a la falta de oportunidades en el país de origen.

La trama de la película nos sitúa en un aeropuerto europeo, donde un grupo de ecuatorianos se encuentra retenido en una sala de espera sin razón aparente, a la espera de ser deportados. En este limbo, las condiciones precarias e inhumanas se convierten en el escenario de las historias personales de cada personaje, marcadas por la pobreza, la discriminación y la búsqueda de un futuro mejor.

1 Capítulo VI del trabajo de titulación «Análisis de la representación de la migración dentro del cine ecuatoriano del siglo XXI», de Luis López Sarmiento (tesis de licenciatura en Cine, Universidad de las Artes, Guayaquil, 2024).

Imagen 1: ecuatorianos en sala de espera, en *Prometeo deportado.*

La figura de Prometeo, uno de los protagonistas, emerge cargada de simbolismo desde su primera aparición. Llega con las manos esposadas y una maleta voluminosa, elementos que van más allá de su aparente función como mago escapista. Las esposas, más que un accesorio de su oficio, fungen como alegoría a la sensación de cautiverio y las limitaciones que enfrentan los migrantes. Las esposas son la metáfora de la opresión, la falta de libertad y las cadenas invisibles que los atan a un sistema que les niega oportunidades. La maleta, por su parte, no solo contiene los trucos del mago, sino que simboliza el peso del pasado, la carga de recuerdos y sueños que los migrantes llevan consigo al emprender su viaje. Es un recordatorio de todo lo que han dejado atrás, de las raíces que los atan a su tierra natal y la esperanza de un futuro diferente que los impulsa a seguir adelante.

Imagen 2: maleta de Prometeo, en *Prometeo deportado*.

Esta escena inicial, con su potente simbolismo, nos ofrece una lectura profunda de la realidad migratoria. Nos invita a reflexionar sobre la vulnerabilidad de quienes se ven obligados a dejar su hogar en busca de mejores condiciones de vida, enfrentando un futuro incierto y un sistema que, en ocasiones, los trata como prisioneros sin opciones.

El film también nos presenta a otros personajes como Afrodita, quien inicialmente se presenta como una modelo extranjera, pero más tarde revela que es una prostituta que busca migrar para mejorar su situación. Este contraste entre la imagen que proyecta y su realidad subraya la lucha interna de muchos migrantes que desean escapar de las limitaciones impuestas por la sociedad y redefinirse en un nuevo contexto.

Imagen 3: Afrodita en el baño, en *Prometeo deportado*.

Otro de los personajes es el doctor, quien, a pesar de su estatus profesional, también se ve impulsado a emigrar por las dificultades económicas y sociales en Ecuador. Su presencia en la trama resalta la universalidad del anhelo de una vida mejor, demostrando que la migración no se limita a una sola clase social.

Paralelamente también se nos presenta a Doña Murga, una mujer de carácter fuerte y espíritu maternal, quien representa la resiliencia y el sacrificio de las mujeres migrantes. En este contexto, la deportación la obliga a enfrentar la soledad y la incertidumbre, destacando su fortaleza y el papel fundamental que desempeñan las mujeres en el contexto migratorio.

La trama avanza también con la pareja de esposos, quienes a pesar de intentar aparentar tener una vida diferente, revelan una búsqueda en común con el resto de personas en la sala: escapar de la realidad ecuatoriana en busca de un futuro mejor. En ese sentido, su historia nos recuerda que la migración no siempre se trata de escapar de la pobreza o la violencia, sino también de perseguir sueños y aspiraciones que en el país de origen parecen inalcanzables.

Por otro lado, se encuentra el personaje del Coyotero, quien nos es mostrado como alguien sin escrúpulos que se aprovecha de la desesperación de los migrantes y simboliza la explotación y la falta de ética que enfrentan aquellos que buscan una vida mejor. Este personaje nos recuerda que la migración irregular no es un proceso sencillo, dado que está plagado de peligros y abusos por parte de aquellos que se aprovechan de la situación vulnerable de los migrantes.

Asimismo, se encuentra el Escritor, un hombre culto y aparentemente ajeno a la realidad de la migración, quien se ve obligado a reflexionar sobre sus propios privilegios y responsabilidades al convivir con los otros migrantes en la sala de espera. Su presencia en la narrativa actúa como un alter ego del espectador, invitándonos a reconocer nuestra propia complacencia y a considerar nuestra responsabilidad ante las injusticias sociales. El desarrollo de su personaje subraya la importancia de la empatía y la acción frente a la injusticia, cuestionando el papel de los observadores pasivos y llamándonos a la reflexión y al compromiso activo.

Imagen 4: Escritor leyendo, en *Prometeo deportado*.

En *Prometeo deportado*, el aeropuerto se convierte en una especie de purgatorio, un lugar de transición y espera donde los personajes deben enfrentarse a sus propios miedos y deseos. La migración y la búsqueda de identidad son los temas centrales de la película. En tal sentido, no solo se muestran las dificultades prácticas y emocionales que enfrentan los migrantes, sino que también se explora la noción de identidad en un contexto de desarraigo; esto debido a que los personajes se ven obligados a redefinirse en un entorno hostil, enfrentando la pérdida y aferrándose a la esperanza de un futuro incierto.

El uso de planos generales en la película no solo permite visualizar el espacio físico donde se encuentran los personajes, sino que también crea una sensación de aislamiento y claustrofobia. La cámara nos muestra la inmensidad de la sala de espera, enfatizando la pequeñez de los individuos y su insignificancia dentro de este sistema impersonal. Los suaves *travellings* laterales recorren el espacio, revelando las diferencias culturales y personales entre los migrantes, incluso si provienen del mismo país. Estos movimientos de cámara nos invitan a observar con detenimiento las características individuales de cada uno, recordándonos que detrás de la etiqueta de «migrante» hay historias y experiencias únicas.

Imagen 5: *Prometeo deportado*, plano general.

En un momento crucial de la película, la escena del rociamiento de agua marca un punto de inflexión en la narrativa. La violencia ejercida por la seguridad del aeropuerto no solo hiere físicamente a los migrantes, sino que también destruye sus pertenencias: recuerdos artesanales, títulos universitarios y fotografías. Las maletas abiertas y revueltas simbolizan la destrucción de su identidad, de su historia y de su conexión con su país de origen.

Este lenguaje visual es una metáfora poderosa de la deshumanización que sufren los migrantes al ser convertidos en meros números y estadísticas dentro de un sistema migratorio hostil. Para sumarle intención a la propuesta de fotografía, el film utiliza una iluminación tenue, intensifica la sensación de opresión y desesperanza, reflejando la incertidumbre y el sufrimiento de los migrantes. El uso del color es particularmente significativo: tonos fríos y apagados dominan las escenas en el aeropuerto, subrayando la desolación y la incertidumbre, mientras que los *flashbacks* a Ecuador están bañados en colores cálidos y vibrantes, evocando un sentido de hogar y esperanza.

A nivel sonoro, el film está diseñado para que podamos apreciar las texturas del espacio y así sentir y escuchar como lo hacen los personajes. Sin embargo, dentro de la propuesta de sonido hay elementos específicos que refuerzan las intenciones del director al abordar el tema de la migración. Uno de estos elementos es el sonido del avión, que cumple con un doble propósito: aunque superficialmente se usa como una mera transición que facilita el montaje, también lleva una carga simbólica que evoca la sensación de un sueño.

En una escena particular del primer acto, vemos a Prometeo contando una historia a los demás ecuatorianos sentados en la sala del aeropuerto. Al sonar el avión, y con un *travelling* lateral, observamos cómo las personas comienzan a acostarse y a dormir, enfatizando el sueño compartido de dejar el país. Sin embargo, este sueño también representa una utopía, una aspiración que contrasta con la dura realidad que enfrentan.

A nivel metafórico, el *leitmotiv*[2] del sonido del avión podría ser suave o armonioso, o incluso no estar presente, pero en la película es fuerte y persistente, recordándonos que este mismo sonido puede simbolizar

2 Tema musical o sonido recurrente de acuerdo a diferentes personajes, lugares y situaciones.

tanto esperanza como tormento. Para algunos, puede sonar como una promesa de nuevos comienzos, pero en realidad, es un recordatorio del desafío y la dureza que implica la migración. Este sonido es una metáfora de la cruda realidad que los personajes enfrentan, reflejando tanto sus anhelos como sus dificultades.

En *Prometeo deportado*, la voz en *off* del Escritor se convierte en un eco que resuena a lo largo del film, brindándonos una mirada introspectiva a sus pensamientos y reflexiones sobre la migración y la identidad ecuatoriana. Una frase que cobra especial relevancia es la siguiente: «Si Ecuador es el nombre de una línea imaginaria, los ecuatorianos somos seres imaginarios; es decir, no existimos». Esta declaración, cargada de simbolismo y crudeza, pone de manifiesto la invisibilidad y la falta de reconocimiento que enfrentan los migrantes en el país al que deciden emigrar.

El Ecuador, como nación, se define por una línea imaginaria que lo divide en dos mitades. Esta línea, que en el mapa puede parecer insignificante, se convierte en una metáfora de la marginalización y la exclusión que experimentan los ecuatorianos que buscan un futuro mejor en otras tierras. Los migrantes, al cruzar esa línea imaginaria, se convierten en seres «imaginarios», en individuos que no encajan en la narrativa del país que han dejado atrás. Se les ve como extranjeros en su propia tierra, como personas que no pertenecen ni a un lugar ni a otro. La frase del Escritor es una denuncia, una crítica a la deshumanización que sufren los migrantes y a la falta de empatía por parte de la sociedad receptora. Es un llamado a la reflexión sobre la necesidad de reconocer la dignidad y la identidad de aquellos que se ven obligados a abandonar sus hogares en busca de oportunidades.

Prometeo deportado culmina con una escena cargada de simbolismo y esperanza. Prometeo y Afrodita, tras un arduo proceso de autoaceptación y reflexión sobre su identidad ecuatoriana, toman la decisión de abandonar el aeropuerto a través de la gran maleta del mago. En este momento crucial, Prometeo se da cuenta de que las esposas que lo ataban ya no están presentes. Esta metáfora visual nos recuerda que muchas veces las cadenas más fuertes son las que nos imponemos a nosotros mismos, al negarnos a aceptar quiénes somos.

La decisión de Prometeo y Afrodita de escapar a través de la maleta representa un triunfo de la imaginación sobre la realidad. En un mundo hostil y lleno de obstáculos, la pareja encuentra la libertad a través de la creatividad y la fantasía. La escena final de *Prometeo deportado* nos invita a reflexionar sobre el poder liberador de la imaginación. En un mundo donde la realidad puede ser dura y desalentadora, a veces solo la capacidad de soñar y de crear nos permite encontrar la esperanza y la fuerza para seguir adelante. La película termina con Prometeo y Afrodita liderando a un grupo de migrantes en su escape a través de la maleta. Esta imagen simboliza la unión y la solidaridad que surgen entre aquellos que comparten experiencias similares de lucha y búsqueda de un futuro mejor.

Imagen 6: escape, *Prometeo deportado*.

Prometeo deportado es una experiencia cinematográfica que nos sumerge en la cruda realidad de la migración y la lucha por descubrir la identidad. Fernando Mieles, con una narrativa visualmente evocadora, nos invita a reflexionar sobre la complejidad y el sacrificio que implica abandonar un hogar en busca de un futuro incierto. La película no solo documenta las luchas individuales de los personajes, sino que también critica las políticas que perpetúan estas dificultades. Los migrantes, como Prometeo esposado, se enfrentan a la disyuntiva de dejar atrás todo lo que conocen

en busca de un futuro que, en muchas ocasiones, se presenta como una utopía inalcanzable.

En conclusión, *Prometeo deportado* no solo critica las políticas migratorias restrictivas y la falta de oportunidades en los países de origen, sino que también nos interpela como espectadores, toda vez que nos invita a reflexionar sobre la desigualdad global, la deshumanización de quienes buscan una vida mejor y la responsabilidad colectiva que tenemos frente a las injusticias sistémicas. Asimismo, Mieles nos recuerda la resiliencia del ser humano y su capacidad para luchar contra un sistema que lo oprime.

En tal virtud, la película no solo ofrece un retrato vívido de las realidades migratorias contemporáneas, sino que también se erige como un llamado a la acción y la empatía en un mundo cada vez más interconectado pero desigual. *Prometeo deportado* es un testimonio cinematográfico que nos invita a abrir los ojos, a escuchar las historias de aquellos que se ven obligados a abandonar todo lo que conocen y a luchar por un futuro mejor.

Cómo citar este escrito:
López Sarmiento, Luis. «La identidad ecuatoriana y la deportación: Fernando Mieles y *Prometeo deportado*». *Fuera de Campo* vol. 7, n.º 2 (II semestre 2023): 97-105.

Datos de los autores

Mónica Delgado Chumpitazi
Magíster en Literatura con mención en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Licenciada en Comunicación Social. Es doctoranda de Historia del Arte en la misma universidad. Docente auxiliar en la Escuela de Comunicación Social de la UNMSM, en pregrado y posgrado. En 2020 publicó el libro *María Wiesse en Amauta: los orígenes de la crítica de cine en el Perú*. Es crítica de cine, curadora y directora de la revista *Desistfilm*.

Miguel Guillermo Jaramillo Ruiz
Es licenciado en Comunicación Audiovisual, maestro en Comunicación y Lenguajes Visuales y candidato a doctor en Humanidades, en la línea de investigación Teoría y Análisis Cinematográfico. Fue sonidista, grabando sonido directo en locación para diversas producciones de cine, televisión y publicidad. Actualmente es profesor en asignaturas de Sonido, Cultura Visual y Estudios Visuales en programas de Cine, Comunicación y Diseño en el Centro de Diseño, Cine y Televisión (México).

Jorge Aycart Larrea
Nacido el 21 de enero de 1981 en Guayaquil, Ecuador. Es artista visual, curador y cineasta. Fue miembro del colectivo La Limpia. Entre sus exposiciones como artista y curador resaltan *Sonopo* (2016) en la Galería No Mínimo; *El mundo viviente* (2017) y *Desde el espejo convexo del doctor Aira* (2019) en DPM Gallery; *La conspiración del fasma* (2020) en una casa de Urdesa; *Las máscaras fibrosas sobre los flujos Ilinx y* Ptyx (2023) en el MAAC; entre otras. Es docente universitario de asignaturas relacionadas con procesos artísticos y aproximaciones teóricas en la Universidad de las Artes (Ecuador).

Luis López Sarmiento

Nacido el 6 de agosto de 1998 en Guayaquil, Ecuador. Es licenciado en Cine por la Universidad de las Artes. Actualmente, se encuentra finalizando sus estudios en Derecho en la Universidad de Guayaquil.

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

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 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("") para indicar capítulos de libro y artículos, 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».[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea*, 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico*. 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, *Religion, Feminism and the Family* (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", *Meta* 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds* [*Bastardos sin gloria*] (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.

Instrucciones para los autores

1. *Fuera de Campo. Revista de Cine* es una revista arbitrada semestral 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 4000 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).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1.º: 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 claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2.º: 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 (pablo.vargas@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

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 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.[1] 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 el llamado para artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el llamado para artículos 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. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. 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.[2]
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.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Esta es una publicación de la Universidad de las Artes,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, Ecuador
Noviembre de 2024

Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans

Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Director

Artes EDICIONES