



Window  
nowi  
arte · diseño · comunicación  
Window

Vol. 4, Núm. 2(2020): Julio.

ISSN 2528-7966

e-ISSN 2588-0934

DOI: 10.37785/nw

ORCID: 0000-0003-2898-8607







Guayaquil . Ecuador  
Vol. 4, Núm. 2 (2020): Julio

DOI: 10.37785/nw.v4n2



## **Autoridades**

### **Rectora**

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

### **Vicerrector**

PhD Paúl Herrera Samaniego.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

### **Decano FADCOM**

PhD Marcelo Báez Meza.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

### **Sub-Decano FADCOM**

Mg. Luis Rodríguez Vélez.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.

## **Consejo de Editores (Editorial Board)**

### **Editores en Jefe (Editor in Chief)**

#### **Director General**

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador  
e-mail: malfonso@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

#### **Directora Ejecutiva**

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

### **Editores Asociados (Associate Editors)**

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

Mg. Luis Rodríguez Vélez.

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

### **Editores de Sección (Section Editors)**

PhD Jezabel Gutiérrez Pequeño.  
Université de Bourgogne. Francia  
e-mail: jezebel.gutierrez-pequeño@iut-dijon.u-bourgogne.fr  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3596-8671>

PhD Jordi Macarro Fernández.

Université de Lille. Francia  
e-mail: jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

### **Co-editores Internacionales**

#### **(International Co-Editors)**

#### **Coeditor Internacional en inglés**

#### **(International coeditor in English)**

PhD Violeta Alarcón.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: violetalarzay@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

#### **Coeditor Internacional en portugués**

#### **(International Coeditor in Portuguese)**

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

## **Consejo Científico (Advisory Board)**

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Consejo Internacional de Revisores (International Reviewers Board)**

PhD Arturo Serrano.  
Universidad de las Artes. Ecuador  
e-mail: arturo.serrano@uartes.edu.ec  
ORCID:

PhD Asunción Bernárdez Rodal.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: asbernar@ccinf.ucm.es  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4081-0035>

PhD Bárbara Fluxá.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: bfluxa@ucm.es  
ORCID:

PhD Bárbara Sainza Fraga. U-TAD.  
Centro Universitario de Arte y Tecnología. España.  
e-mail: barbarasainza@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8654-8135>

PhD Catalina Cortés Severino.  
Universidad Nacional de Colombia. Colombia.  
e-mail: corteseverino@gmail.com  
ORCID:

PhD Cecilia Gil Mario.  
Universidad de Buenos Aires. Argentina.  
e-mail: cecigilmario@gmail.com  
ORCID:

PhD Christian León.  
Universidad Andina Simón Bolívar. Ecuador.  
e-mail: c1leon@yahoo.es  
ORCID:

PhD Concepción Elorza Ibáñez de Gauna.  
Universidad del País Vasco. España.  
e-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-6512>

PhD Cristina Morales Saro.  
Universidad de las Artes. Ecuador.  
e-mail: aleteando04@yahoo.es  
ORCID:

PhD Cynthia Sarti.  
Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil.  
e-mail: csarti@uol.com.br  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6962-3527>

PhD Daniel Barredo Ibáñez.  
Universidad del Rosario. Colombia.  
e-mail: daniel.barredo@urosario.edu.co  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2259-0756>

PhD Daniela del Pino.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.  
e-mail: ariddelpino@espol.edu.ec  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0629-2994>

PhD Danielle Crepaldi Carvalho.  
Universidad de Sao Paulo. Brasil.  
e-mail: megchristie@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

PhD Eduardo Jordan Pérez.  
Griffith University. Australia.  
e-mail: e.jordanperez@griffith.edu.au  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5299-8501>

PhD Eleder Piñero Aguiar.  
Universidad de A Coruña. España.  
e-mail: elederpa1983@gmail.com  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

PhD Fernando Baena Baena.  
Universidad de Granada. España.  
e-mail: fernandobaena@gmail.com  
ORCID:

PhD Gabriela Zamorano Villareal.  
Centro de Estudios Antropológicos de  
El Colegio de Michoacán. México.  
e-mail: gabrielazamv@colmich.edu.mx  
ORCID:

PhD Gonzalo Abril Curto.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: abril@ccinf.ucm.es  
ORCID:

PhD Guadalupe Gómez Acebedo.  
Universidad Técnica Luis Vargas Torres. Ecuador.  
e-mail: guadadeza@hotmail.com  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4252-4884>

PhD Guilherme Maia.  
Universidad Federal de Bahía. Brasil.  
e-mail: maia.audiovisual@gmail.com  
ORCID:

PhD Héctor Fouce Rodríguez.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: hfouce@ccinf.ucm.es  
ORCID:

PhD Inés Martins Macedo.  
Universidad Ramón Llull. España.  
e-mail: imartins@esdi.edu.es  
ORCID:

PhD Javier Campo.  
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de  
Buenos Aires. Argentina.  
e-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD Jordi Macarro Fernández.  
HEC París. Francia.  
e-mail: jmacfernandez@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

PhD Jorge Flores.  
Universidad de las Artes. Ecuador.  
e-mail: jorge.flores@uartes.edu.ec  
ORCID:

PhD Jorge Polo Blanco.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.  
e-mail: hiperbolik1983@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9415-5406>

PhD José Gabriel Ferreras Rodríguez.  
Universidad de Murcia. España.  
e-mail: ferreras@um.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6105-5353>

PhD Juan-Ramón Barbancho Rodríguez.  
Universidad de Sevilla. España.  
e-mail: jrbarbancho@gmail.com  
ORCID:

PhD Norberto Bayo.  
Universidad de las Artes. Ecuador.  
e-mail: norberto.bayo@uartes.edu.ec  
ORCID:

PhD Lior Zylberman  
Universidad Tres de Febrero y Universidad de  
Buenos Aires. Argentina.  
e-mail: liorzylberman@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

PhD Luis Alonso García.  
Universidad Rey Juan Carlos. España.  
e-mail: luis.alonso@movistar.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1389-4934>

PhD Luís X. Álvarez.  
Universidad de Oviedo. España.  
e-mail: lluisalvarez@uniovi.es  
ORCID:

PhD Marcello Serra.  
Universidad Carlos III. España.  
e-mail: serra.marcello@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6412-5078>

PhD (c) María Lourdes Pilay.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador.  
e-mail: mdpilay@espol.edu.ec  
ORCID:

PhD María Luisa Ortega Gálvez.  
Universidad Autónoma de Madrid. España.  
e-mail: luisa.ortega@uam.es  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6801-7306>

PhD María Irene Aparício.  
Universidade Nova de Lisboa. Portugal.  
e-mail: aparicio.irene@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5511-2307>

PhD Marta Díaz Fernández  
Universidad de las Artes. Ecuador.  
e-mail: marta.diaz@uartes.edu.ec  
ORCID:

PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan.  
Universidad de la Habana. Cuba.  
e-mail: miguelegm@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2575-2455>

PhD Miguel Ernesto Gómez Masjuan.  
Universidad de la Habana. Cuba.  
e-mail: miguelegm@gmail.com  
ORCID:

PhD (c) Natalia Marcos.  
Universidad de las Artes. Ecuador.  
e-mail: natalia.marcos@uartes.edu.ec  
ORCID:

PhD (c) Nicolás Scipio.  
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de  
Buenos Aires. Argentina.  
e-mail: nicolas.scipione@gmail.com  
ORCID:

PhD Pablo Piedras.  
Universidad de Buenos Aires. Argentina.  
e-mail: pablo.piedras@yahoo.com.ar  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3525-0507>

PhD Palmira Chavero Ramírez.  
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-FLACSO.  
Ecuador.  
e-mail: pchavero@gmail.com  
ORCID:

PhD (c) Patricio Vallejo.  
Universidad Central de Ecuador. Ecuador.  
e-mail: jpvallejo@uce.edu.ec  
ORCID:

PhD Rossana Bastías Castillo.  
Universidad de Valparaíso. Chile.  
e-mail: rossana.bastias@uv.cl  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5499-9591>  
PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: rpsosa@ccinf.ucm.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

PhD Rubén García López.  
Universidad de Valparaíso. Chile  
e-mail: p9prod@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9266-5699>

PhD Silvia Valesini.  
Universidad Nacional de la Plata. Argentina.  
e-mail: silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar  
ORCID:

PhD Vicente Castellanos.  
Universidad Autónoma Metropolitana. México.  
e-mail: vcastellanos@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9176-4118>

PhD Vicente Sánchez-Biosca.  
Universidad de Valencia. España.  
e-mail: vicente.sanchez@uv.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4053-4440>

PhD Víctor Núñez Fernández.  
Universidad a Distancia de Madrid. España.  
e-mail: victor.nunez@udima.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6359-5959>

PhD (c) Violeta Alarcón.  
Universidad Complutense de Madrid. España.  
e-mail: violetalarzay@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1995-5769>

PhD Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos.  
Universidad Federal de Sao Paulo. Brasil.  
e-mail: aguilera.yanet@unifesp.br  
ORCID:

## **Gestión de Comunicación, Publicación y Técnica**

### **Difusión y Comunicación**

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL  
Mg. Galo Róldos Arosemena,  
Escuela Superior Politécnica del Litoral

### **Gestión de Apoyo Difusión**

Ph.D. Paola Ulloa Lopez  
Escuela Superior Politécnica del Litoral

### **Diseño y diagramación**

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

### **Coordinación de Arte**

Mg. Edgar Jiménez L.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

PhD (c) Billy Soto C.  
Universidad Católica Santiago de Guayaquil, UCSC

### **Informática**

#### **Contacto Soporte técnico**

Cindy Adriana Bohórquez Santana  
nawi@espol.edu.ec  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

#### **Asesor Informática**

MSc. Diego Carrera G.  
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

## **Colaboradores en el Volumen**

### **Portada**

Nathaly Álvarez

### **Contra portada**

Fernando Altamirano

### **Portadillas**

José Hernandez

### **Imágenes**

Emily Lima  
Billy Morán  
Helmut Zambrano  
Milena Moreno  
Gabriel Pucha  
Jimmy Pinillo  
Byron Tomalá  
Daniela Arreaga  
Ronny Velasco  
Edward Castillo  
Joselyn Albán  
Emely Benitez  
Ian Cárdenas  
Samantha Espinoza  
Elio Herrera  
Paulette Martínez  
Shirley Mora  
Julio Herrera

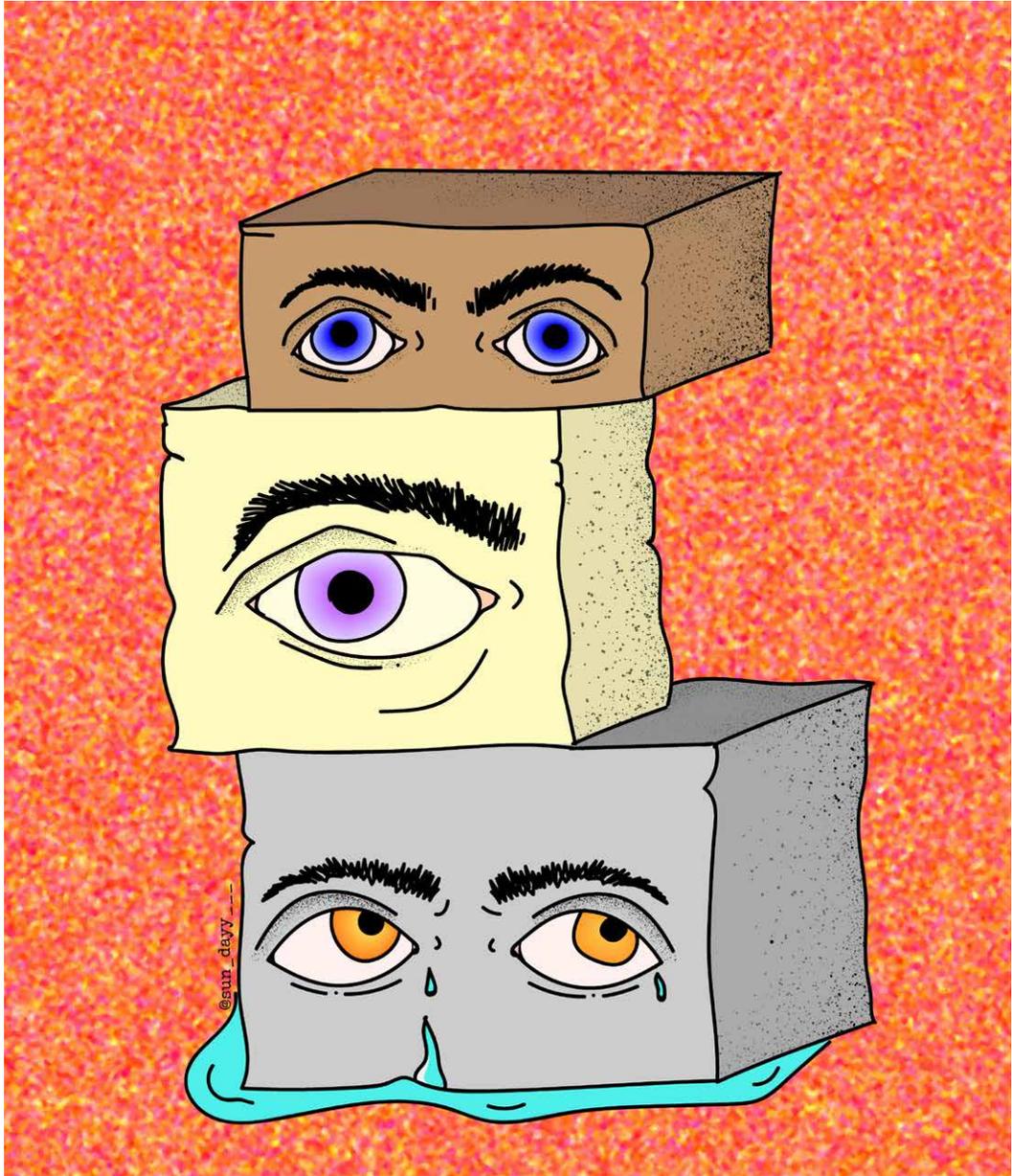


Imagen: Emily Lima

Ñawi: arte diseño comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:

---



---

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

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

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

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

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



Es una revista científica semestral de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL). El propósito de este nuevo proyecto impulsado por la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual (FADCOM) se adhiere a la misión y a la visión de ESPOL.

Pretende ser una revista referente a nivel nacional, donde la investigación y la innovación científica constituyan los pilares fundamentales para forjar una sociedad más libre, justa y responsable; con la finalidad de promocionar y desarrollar la cultura del Ecuador y de la región y, asimismo, con la idea de conformar un proyecto que sea referente internacional.

## **Editorial**

Es una revista que aborda el estudio, el análisis, la historia y la reflexión del Arte, el Diseño y la Comunicación vinculadas a lo visual. También está abierta a la recepción de artículos sobre las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y la Humanidades (Sociología, Psicología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía) siempre que traten problemáticas vinculadas a la Comunicación Visual, el Arte y el Diseño, con especial atención a las acontecidas en Ecuador y en América Latina.

Es un proyecto de innovación pedagógico-creativo que posibilita el desarrollo del talento de los estudiantes y profesores que participan en la producción de las imágenes, *collages*, fotografías e ilustraciones que acompañan a los textos.



# Índice

## Artículos

- Piñeiro Aguiar, Eleder. Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine.  
Una lectura antropológica de *Parásitos* y *El Hoyo*.  
(Universidad de A Coruña. España) ..... 17
- Anta Félez, José Luis & Montijano Cañellas, Marc.  
Movilidad y transformación.  
(Universidad de Jaén y Universidad de Málaga. España) ..... 35
- Tatés Anangón, Pablo & Amador, Belén. *Casa de Muñecas*: violencia  
permeada en un espacio íntimo vista desde el teatro.  
(Universidad Central de Ecuador y Universidad Técnica  
Luis Vargas Torres Universidad de Esmeraldas. Ecuador) ..... 49
- Villafuerte Arias, Ronald, Villegas Redrobán, Ronald,  
Pincay Peredo, Francisco & Borbor Córdova, Mercy.  
Programa piloto animado infantil sobre el cambio climático,  
sus causas y consecuencias. (Escuela superior Politécnica del Litoral. Ecuador) ..... 69
- Neria-Piña, Elizabeth & Medina Barrera, María Guadalupe.  
Satisfacción del adulto mayor en el uso de las TIC.  
(Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. México) ..... 85

## Monográfico. Cine: Arte e industria.

- Monográfico. Cine: Arte e industria.  
Jezabel Gutiérrez Pequeño (Université de Bourgogne)  
y Jordi Macarro Fernández (Université de Lille) ..... 98
- Panero Gómez, Ana. Tecnología, medios contemporáneos  
y transversalidad en la construcción de la serie «*Gradiva*» de Victor Burgin.  
(Dundalk Institute of Technology. Irlanda) ..... 103
- Sánchez, Laurène. La intertextualidad en tres cortometrajes de Paula Ortiz  
(Université Paris-Est Marne-la-Vallée. Francia) ..... 127
- Míguez Santa Cruz, Antonio. Una reflexión sobre el cine japonés:  
industria VS Arte (Universidad de Córdoba. España) ..... 151



Molina Serrano, Ma de Czestochowa. Cine en Colombia:  
historia de una industria. (Universidad de Granada. España)..... 169

Dávila Vargas-Machuca, Miguel. El género histórico como impulsor  
del cine italiano del Primo Novecento.  
(Universidad Internacional de Andalucía. España) ..... 183

### **Entrevista**

Alarcón Zayas, Violeta. Entrevista a Luis Olano..... 211

### **Misceláneas**

Barbancho Rodríguez, Juan-Ramón. El Lugar Sin Límites.  
Festival de cine LGBT del Ecuador..... 225

Jara Pinto, Mario. Una pistola, una mujer y las calles de Madrid. .... 231

Collazos Pérez, José Félix. Estrategias de representación.  
Lo (in)visible en 3 6 5 de Mario Jara..... 235





***Artículos***



## Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine. Una lectura antropológica de *Parásitos* y *El Hoyo*.

### Solidarity, reciprocity and violence in the cinema. An anthropological reading of *Parasites* and *El Hoyo*.

#### Resumen:

Pensamos dos obras cinematográficas recientes para colocarlas en el centro de una reflexión teórica en torno a lo político, lo económico y la crisis, pero no solo para comprender de mejor manera el mundo de la economía sino para exponer una socioantropología económica en clave comparativa, a la vez que poder relacionarla con ciertas teorizaciones en torno a la filosofía política. Las obras a las que nos referimos son *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2020) y *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019) y el armazón teórico desde el que discutiremos está formado por conceptualizaciones científico-sociales y humanísticas diversas. Afirmamos cómo ambas películas se enfocan en problemáticas clásicas de las ciencias sociales como son la alienación, la reciprocidad, la distinción, la informalidad, el intercambio o la cooperación, entre otros. Para ello, en primer lugar, haremos un breve resumen de los films. A continuación, exponemos epígrafes en torno a: 1) luchas de clases y distinción; 2) reciprocidad y moralidad. En la parte final argumentamos acerca de las fronteras de lo humano, colocando la violencia en el centro, concluyendo acerca de las diferentes líneas de fuga propuestas en los films para comprender la condición humana y la diversidad de las lógicas capitalistas en las acciones de sus protagonistas.

#### Palabras claves:

Antropología; económica; cine; moralidad; reciprocidad; violencia.

**Sumario.** 1.Introducción. 2.Metodología. 3. Una breve lectura política. 4. Lucha de clases y distinción. 5. Entre la reciprocidad y la suspensión moral. 6. Conclusiones.

**Como citar:** Piñeiro, E. (2020). Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine. Una lectura antropológica de *Parásitos* y *El Hoyo*, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2., 17-32.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/706>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v4n2.a1)

#### Abstract:

We thought about two recent cinematographic works in order to place them at the center of a theoretical reflection on the political, the economic, and the crisis, but not only to better understand economics, but also to expose an economic socio-anthropology in a comparative key, and meanwhile being able to relate it to certain theorizations around political philosophy. The works which we refer are *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2020) and *Parasites* (Bong Joon-Ho, 2019) and we will discuss from a theoretical framework which comes from diverse scientific, social and humanistic conceptualizations. We affirm how both films focus on classic social science issues such as alienation, reciprocity, distinction, informality, exchange or cooperation, among others. To do this, firstly, we will make a brief summary of the films. Next, we expose epigraphs around: 1) class struggles and distinction; 2) reciprocity and morality. Finally, we will argue about the borders of the human, placing violence at the center, concluding about the different lines of flight proposed in the films to understand the human condition and the diversity of capitalist logics in the actions of its protagonists.

#### Keywords:

Economic; anthropology; cinema; morality; reciprocity; violence.

**Eleder Piñeiro Aguiar**

Universidade da Coruña  
A Coruña, España

[elederpa1983@gmail.com](mailto:elederpa1983@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-6770-7180>

Enviado: 15/04/2020

Aceptado: 21/05/2020

Publicado: 17/07/2020



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Introducción

La película *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019) trata de una familia de clase baja cuyos miembros van consiguiendo entrar a trabajar en la casa de una familia de clase alta, sin que dicha familia se dé cuenta de las relaciones parentales de sus nuevos trabajadores. El niño, Ki Woo (Choi Woo-shik), entra como profesor particular de clases de inglés de la hija de la familia acomodada, Da-hye (Jung Ji-so); el padre, Ki-taek (Song Kang ho), como chófer particular del millonario Sr. Park (Lee Sun-kyin); la madre, Chung-sook (Jang Hye-jin), como sirvienta en la lujosa casa, a las órdenes de la esposa del Sr. Park, Yeon-kyo (Cho Yeo-jeong); y la hija, Ki-jung (Park So-dam), como profesora particular de diseño y terapias artísticas del niño más joven de la familia pudiente, Da-song (Jung Hyeon-jun).

Para obtener estos trabajos mienten, tergiversan y acusan al anterior personal de servicios, el ama de llaves Moo-gwang (Lee Jung.eon), a la vez que realizan toda una serie de acciones amorales hasta que, finalmente, consiguen lo que para ellos es el control de la casa. Esto les permite tener unos salarios estables y más decentes que sus anteriores trabajos, muy precarios, como productores manufactureros en su propio domicilio hacinado de un barrio de estrato social bajo. Allí, sobrevivían realizando ensamblaje de cajas para una compañía de reparto de pizzas, que en cierto modo recuerda las condiciones de la clase obrera del industrialismo analizado por Marx y Engels (1976): subcontratación, empleo precario, fluctuante y con poca estabilidad. El chico solicita encarecidamente entrar en la compañía en busca de estabilidad, aceptando la multa por la falta en la producción de cajas ensambladas.

En un momento de la trama, se quedan ellos solos en la mansión (los propietarios habían salido a celebrar el cumpleaños de su hijo pequeño), se emborrachan con lo que encuentran en el hogar, y se produce el encuentro con la anterior ama de llaves. Esta le dice a la protagonista de la familia de clase baja que debe entrar a recoger unas cosas, pero su meta era contactar con su marido, quien durante años había estado recluido en los bajos secretos de la casa, viviendo de lo que su esposa iba obteniendo a escondidas, en una relación que ahí se comprende como parasitaria por cuanto se nutría a expensas de otros.

A partir de ahí se suceden una serie de acontecimientos en cadena: regreso de la familia propietaria, necesario ocultamiento de varios miembros de la familia, peleas entre los antiguos “inquilinos parásitos” y los nuevos, violencia y asesinato del dueño de la casa en una fiesta y finalmente el padre de la familia de clase baja se queda a vivir en el subsuelo, pues tras la trifulca y asesinato de la anterior ama de llaves y su marido allí se escondió, algo que solamente su hijo conoce.

Por su parte, *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2020) narra la historia del funcionamiento de un dispositivo carcelario –denominado “Centro de Confinamiento Vertical”– consistente en varios niveles colocados unos sobre otros en los que los prisioneros se despiertan aleatoriamente cada mes. En cada uno de ellos dos personas comparten un habitáculo frugal: una cama para cada uno, un pequeño lavabo, un wáter. Periódicamente, a cada uno de esos niveles llega una plataforma con alimentos a los que en breve lapso de tiempo los prisioneros pueden comer. Los niveles superiores son privilegiados, pues

tienen acceso a mayor cantidad de bienes mientras que según se va descendiendo los niveles inferiores están sometidos a una mayor escasez dado que los superiores comen en exceso, además de dejar desperdicios (escupitajos, platos rotos, comida pisoteada, etc.).

Hay varias normas en este Centro de Confinamiento Vertical: no se puede acaparar alimento de un día para otro (el castigo es que la administración inunda la habitación de condiciones térmicas extremas de frío o calor); en cada nivel se debe pasar un mes, trascurrido el cual se despertará en otro nivel (no se explica la aleatoriedad de aparecer en uno u otro). Cada persona que entra puede introducir un objeto personal para su propio uso.

Las dos únicas escenas que aparecen por fuera de los habitáculos son dos: el restaurante donde se prepara la comida, con tintes glamorosos de alta cocina, en donde el *métre* controla todo con meticoloso cuidado y dedicación a la vez que disciplina, alecciona y sanciona a sus cocineros; y las escenas del proceso de selección, en donde el protagonista del film se encuentra con una entrevistadora que le hace diversas preguntas. Es de destacar que al Hoyo se puede entrar de manera voluntaria. El protagonista del film, Goreng (Iván Massagué) lo hizo para tratar de dejar de fumar, a cambio de lo cual se le concederá un título homologado. Pero también a consecuencia de un castigo, siendo así que el primer compañero de nivel, Trimagasi (Zorion Eguileor), lo hizo por haber arrojado una televisión a la calle, que terminó matando a un inmigrante ilegal sin papeles. La norma que en el proceso de selección aparece es que se debe exponer cuál es el plato favorito de la persona que solicita entrar, el cual en caso de ser seleccionado pasará a formar parte del menú.

La trama de la película gira en torno al encuentro del protagonista con varias personas: su primer compañero, Trimagasi, en dos niveles diferentes, con quien en primer momento logra empatía y a continuación –ya en un nivel inferior– se vuelve una relación violenta: ata al protagonista al verse en la necesidad de canibalizarlo, dado que amanecieron en un nivel muy bajo de la cadena. Miharu (Alexandra Masangkay), mujer en busca de su hijo que se coloca en la plataforma y va bajando en ella tratando de buscarlo y a la que salva el protagonista del compañero anterior, pues ella había sido salvada previamente por él; Baharat (Emilio Buale), quien pretende subir hacia los niveles superiores para salir del Hoyo, con quien el protagonista arguye un plan para criticar al sistema; un viejo sabio que aconseja a ambos, etc.

## 2. Metodología

La selección de las películas se hizo por tratarse de films premiados recientemente en varios concursos internacionales. *Parásitos*, entre otros, recibió condecoraciones en Los Óscar, la Palma de Oro, El Premio de Sindicato de Actores, Cine Independiente y el Globo de Oro. Por su parte, *El Hoyo* consiguió galardones en los Premios Goya en el Festival de Cine de Toronto y en Sitges. Se escogieron, asimismo, por tratar temáticas actuales en torno a la crisis, la escasez, la precariedad y el cambio de valores. Dichas temáticas son afines a la formación del autor de este texto, como sociólogo y antropólogo. La reciente historia del cine trata temas similares en otros contextos; de la misma manera,

plataformas digitales como Netflix abordan también una crítica social, siendo quizá *Black Mirror* una de las más seguidas y debatidas por las utopías y distopías futuristas que ahí aparecen, sobre todo en torno al tema de las tecnologías. Sin querer entrar en reflexión sobre esto, el Centro de Confinamiento Vertical será contemplado también como una tecnología de gobierno, lo cual será seguido posteriormente en el análisis.

Elegir estos dos films no solo supone comprender el cine como un aparato ideológico (del Estado, del Mercado y del sistema en general) sino que las narrativas de las propias películas se acogen a una hermenéutica desde la que, asimismo, se las han querido abordar. En ambas, las tramas están abiertas a múltiples interpretaciones, generando una fusión de horizontes culturales en el público, al reflexionar y dialogar sobre lo desarrollado en la película.

En ese sentido, se han seguido las teorizaciones acerca de la hermenéutica en autores como Gadamer (1992), de quien somos herederos en el trabajo del concepto de fusión de horizontes; y sobre todo, de la tradición iniciada por Nietzsche (2008), según el cual no hay “hechos”, sino únicamente “interpretaciones”. Pero, si existe toda una tradición filosófica de la que somos herederos para abordar la realidad como algo construido y sujeta a múltiples interpretaciones (algunas de las cuales están colocadas de manera teórica reflexiva en el abordaje analítico de estas películas), ésta será la antropología, que también entra en debate. Es así que para nuestro estudio asumimos el cambio de paradigma producido en los años 70 del siglo pasado por la escuela interpretativa o simbólica, en concreto siguiendo a su autor de referencia, Clifford Geertz (1987). Asumimos dos máximas de su obra clásica para el abordaje de los films expuestos: los seres humanos viven en redes de significados que ellos mismos han ido tejiendo, esto es, interpretamos lo que otros previamente han interpretado; la descripción densa es el método por antonomasia de la etnografía, cuyo análisis supone desentrañar las estructuras, teniendo primero que captarlas y después explicarlas.

Lo que se ha pretendido, además, es desarrollar un método comparativo que permita en este caso argumentar sobre temáticas comunes en contextos narrativos muy diferentes.

### **3. Una breve lectura política**

Ambas películas podrían someterse a una teorización desde la filosofía política. Por ejemplo, observamos en *El Hoyo* la metáfora platónica del libro VII de la República (2006), que nos cuenta el viaje del esclavo saliendo de la caverna hacia la idea de “Bien” que estaría en la superficie: la niña, además de ser el mensaje, avanza hacia la salida superior, lo cual nos sitúa en una reflexión nietzscheana según la cual no hay hechos, sino interpretaciones. A lo que se suma el carácter claramente hermenéutico de la metáfora (“la niña es el mensaje”, pero también emitimos un mensaje con la niña), a lo que se agrega, también desde la lectura de Nietzsche, que no existen los hechos (no hay una real salida de la niña ni una crítica eficaz al confinamiento que revierta la situación), solo hay interpretaciones.

El final de la trama, en donde cambia el mensaje “el mensaje es el pastel” por “el mensaje es la

niña”, recogería el punto de conocimiento alcanzado por el prisionero platónico. Pero queda asimismo abierto cómo sería ese otro mundo post-confinamiento, qué le pasaría a la niña, cuál sería el papel de la administración hacia los prisioneros una vez conocida la situación, etc.

En la película *Parásitos*, la “salida de la caverna” vendría más bien producida por el hijo de la familia, quien se da cuenta que tanto su situación anterior de pobreza como la opulencia pasajera en la que vivieron son sombras; siendo la verdadera realidad la reflexión para poder lograr el éxito: vivir con mejor calidad de vida y liberar al padre que quedó oculto en los sótanos. Para ello, la única posibilidad es adecuarse a la meritocracia bajo acatamientos legales y moralmente aceptados, esto es, aceptar las normas de la *polis*, a pesar de que sean injustas, tal como hizo Sócrates (Platón, 2000).

De la misma manera, en *Parásitos*, encontramos una lectura un tanto maquiavélica por cuanto al Príncipe (Maquiavelo, 2014 [1513]), encarnado por la familia en su conjunto, se le van dando varias alternativas para proteger a su pueblo. En este caso, las acciones emprendidas pasan por acatar las normas, atemorizar al enemigo externo (ama de llaves y su marido, que anteriormente trabajaban en la casa), pero también al propio grupo, dado el temor constante a ser descubiertos. Por tanto, surge la necesidad de llevar a cabo acciones basadas en una lógica de miedo, riesgo y violencia.

Pero también se puede leer en clave contractual ambas películas. Si proponemos la guerra del “todos contra todos” hobbesiana del *Leviatán* (2018 [1651]), está claro que *El Hoyo* tiene varias escenas que sirven de fundamento: la propia dinámica egoísta y jerárquica de las acciones por niveles; las constantes amenazas proferidas de un nivel a otro; las acciones de luchas y muertes que van *in crescendo*... Un “estado de naturaleza” que se quiere romper hacia el final de la trama, con la propuesta de pacto del protagonista y Baharat hacia la institución, lo que da paso de una lectura hobbesiana a una rousseauniana. Pero, incluso, aquí se invierten los términos. Si Rousseau (2007 [1767]) diría que el ser humano es bueno por naturaleza y la sociedad es la que lo corrompe, en la escena en que el protagonista está atado a punto de ser engullido por su compañero Trimagaci, Goreng le dice a este que lo responsabiliza de todo acto, eximiendo de responsabilidad a la situación, a los presos del resto de niveles y a la propia Administración del Centro de Confinamiento.

Aun así, es el punto clave que le hace comprender al protagonista la buena voluntad potencial de los seres humanos y que él tiene la misión, una vez salvado de la muerte, de extender redes de solidaridad.

Existe, además, una nueva propuesta de contrato, la cual versa sobre hacer un nuevo pacto: una vez que en todos los niveles hayan comido lo suficiente para su supervivencia, se mantendrá un excedente –un pastel de panacota– para ser enviado a la administración. Dicho pacto, que colocaría a todos los prisioneros en un plano de igualdad, había sido previamente ideado por parte de la funcionaria que entró al Hoyo –Imoguiri (Antonia San Juan)–, quien esperaba que de manera solidaria en cada nivel solamente se ingiriesen dos platos que proveyesen la ingesta calórica necesaria, dejando que la plataforma siguiese bajando a niveles inferiores con alimentos suficientes para el resto. La exfuncionaria

denomina a esta forma de actuar esperada “solidaridad espontánea”, lo cual tendría relación con la reciprocidad extendida en Sahlins (2010), si bien es puesta en duda por la violencia del discurso: la amenaza con ensuciar con heces la comida del nivel inferior en caso de no acatar la solidaridad.

Tanto este pacto pretendidamente solidario como el anteriormente mencionado fracasan, si bien el cambio simbólico que sucede al final (“la niña es el mensaje”) hacen ver que la eliminación del estado natural de guerra puede superarse por medio de la acción humana civilizada: es una niña, supuestamente más débil y en el último nivel, la que sobrevive, lo cual tiene al menos dos lecturas. Una primera hace ver que las normas presociales (en *El Hoyo* no entran niños) no son eternas ni inmutables, sino que están en constante construcción; y, por otra parte, un ser a priori débil es el encargado de sellar el pacto a modo de mensaje: se puede sobrevivir colaborativamente.

De la misma manera, existe cierto contractualismo en *Parásitos*, cuando las dos familias no pudientes (la protagonista y el matrimonio conformado por el ama de llaves y su marido) tratan de establecer una especie de alianza de no agresión, escondiendo sus secretos para no ser descubiertos. Ni qué decir tiene que este pacto dura poco y se volvería a un estado presocial de guerra.

Pero más allá de esta breve lectura política clásica, también encontramos alguna teorización más actual. Por ejemplo, desde Foucault (2012), quien habló del confinamiento en instituciones totales (tanto el sistema de *El Hoyo* como la mansión de *Parásitos* lo son), las cuales producen un cierto discurso de “normalidad”, “disciplina” y “normalización”. Por ejemplo el discurso “obvio” repetido por Trimagasi en *El Hoyo* y el atenerse a las reglas de conducta de los superiores en *Parásitos*. Además, en ambos films se generan toda una serie de subjetividades en torno a las instituciones: el preso, el condenado, el sirviente, el profesor, la profesora, etc. Subjetividades basadas en relaciones de poder.

En el caso de *El Hoyo* prevalece la lógica soberana de dejar morir y hacer vivir, mientras que en el caso de *Parásitos* son mucho más visibles los disciplinamientos a los que se autosometen los miembros de la familia subordinada para formar parte de la institución: hablar en voz baja, acatar horarios, respetar normas de decoro, asearse al extremo, mantener relaciones de cortesía (saludos, etiqueta, etc.) hacia los dominantes, etc. Por ejemplo, la niña que pasa a ser educadora del pequeño de la familia asume toda una serie de conductas según el rol que se espera de ella: memoriza definiciones de una página web en torno a terapias artísticas, se muestra cercana a la vez que rígida con el niño, valora exagerando sus dotes –pero sin caer en la condescendencia–, etc. Todo ello es muy valorado por la madre, lo que permite quedarse a formar parte de la casa como personal de servicio.

#### **4. Lucha de clases y distinción**

También nos interesa conocer cómo organizar la economía en situaciones de escasez, algo que es asimismo eje central de ambos films. Como sabemos, la antropología económica ha realizado un aporte teórico y empírico para comprender la organización económica en sociedades no industriales y modernas. Algunos autores, en vez de analizar las clásicas categorías de producción, distribución y

consumo, prefiere teorizar acerca del aprovisionamiento en las sociedades no industriales (Moreno Feliú, 2011), y es por ello que colocamos el centro de nuestro análisis en lo que sigue en torno al intercambio según Marcel Mauss (2010), cómo gestionar el excedente en Clastres (2010) y el concepto de fondo de poder en Sahlins (2010).

A esto hemos de sumarle la lectura de Bourdieu (2015) en torno a la “distinción”, la cual juega un papel primordial en ambas tramas y en concreto en torno a cómo el *habitus* y el estrato social tienen una relación intrínseca con el consumo y el gusto. En este sentido, *El Hoyo* comienza con la frase perentoria: “Hay 3 clases de personas: las de arriba, las de abajo y las que caen”. De la misma manera, las escenas de *Parásitos* son bien ilustrativas de la distinción. Por una parte, una ventana a nivel de calle en barrio pobre y hacinado, expuesta a los orines de transeúntes (es la primera escena de la película); por otra parte, una escena en plano abierto de la mansión, con grandes jardines y cercana a un gran bosque (primera escena, cuando el adolescente llega para dar clases de inglés).

Al ser preguntado por su film, el director (Bong Jung-ho) expuso entre otras cosas que hasta el olor corporal es cuestión de clase<sup>1</sup>. Se refiere, en concreto, a dos escenas: la detonante de la acción final cuando ambos padres –empleador y empleado– están ocultos para dar sorpresa al hijo del hombre rico y el dueño de la casa se queja del olor de su contratado, lo cual es la gota que colma el vaso y antecede la violencia del asesinato. Y la escena en donde el niño pequeño de la familia de clase alta comenta que todos los miembros del servicio le huelen igual, lo que abre la puerta a ser descubiertos, algo que hasta el momento habían podido esconder. Observemos que no dicen huelen raro, huelen mal o huelen diferente, sino que huelen todos igual. Es decir, nos está afirmando que las clases inferiores no atienden a heterogeneidad ni tan siquiera desde su olor, es decir, que son una masa informe, todos iguales. “En las sociedades de clases tienden a legitimarse y a consolidarse las desigualdades sociales, conceptualizándolas como si estuvieran basadas en diferencias naturales inmutables” (Stolcke, 2000, citado en Cruces y Galán, 2010, p. 316).

Pero no solo el olor corporal es cuestión de clase, sino también, tal como nos explica Bourdieu (2015), el lenguaje utilizado, la *hexis* corporal o las bases sociales del gusto. Es interesante comprender cómo en esta película los pocos capitales culturales con que cuenta la familia de clase baja se potencian al máximo: el hijo, que había iniciado clases como profesor de inglés, miente en su CV, el cual es falsificado mediante Photoshop por su hermana. Llega a esta situación llamado por un amigo, quien era maestro de la niña de la familia pudiente pero que debe ausentarse. Vemos, pues, como un capital relacional unido a un capital cultural son puestos en funcionamiento para lograr un capital económico.

Desde aquí, la película es una crítica a la visión clásica según la cual el nepotismo es una práctica llevada a cabo por las élites para colocar a persona de su red en puestos de poder. Todo lo contrario;

---

1 <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200212/entrevista-bong-joon-ho-estreno-pelicula-parasitos-7698845>, consultado el 15/04/2015.

en *Parásitos*, es precisamente la clase baja la que desarrolla toda una serie de estrategias clientelares para ir adentrándose en las estructuras de las clases altas de manera subrepticia. Y, una vez dentro, sí genera mecanismos de distinción con respecto a otro grupo que, a priori, debería estar ocupando el mismo espacio social, generando una guerra de lo que Gramsci denominaría el penúltimo contra el último. Esta competencia intraclase en *El Hoyo* se manifiesta aun de una forma mucho más visual, sobre todo por la verticalidad de los niveles.

En ambas películas, las luchas se enfocan en dos frentes: el espacio –“sótano” en la película coreana y “niveles” en la española– y el excedente, el cual es escaso en ambas situaciones. En el centro de confinamiento se debe a la propia estructura de la institución, al punto que en la primera escena donde entabla relación el protagonista, quien pregunta de qué va el Hoyo, su compañero le contesta lacónicamente: “de comer”. De la misma manera, aparece toda una visión del consumo en torno a la comensalidad en *Parásitos*: celebran la entrada a la casa yendo a un restaurante, la dueña de la casa pretende utilizar la invitación a un zumo para espiar a la chica y su niño pequeño, se utiliza la alergia a un alimento como táctica para echar a la anterior ama de llaves, una borrachera sirve de puente para cambiar la lógica de la película y estar próximos a ser descubiertos.

La escena final de *Parásitos* se genera en una fiesta de cumpleaños con la tarta en el centro de la escena. Incluso cuando el amigo del protagonista lleva un regalo (piedra) de parte de su abuelo, la madre responde que hubiera sido mejor comida. Y es que según, expone Descolá (2005, p. 46) “el aprendizaje de una cultura empieza siempre por los modales en la mesa”.

Esto permite adentrarnos en una lectura en torno a cómo gestionar la comensalidad, analizando el concepto de informalidad, por ejemplo, desde la propuesta de Ledeneva (2008) quien analizó lo sucedido en torno a sistemas informales de ayuda en regímenes de escasez pre y post caída del muro de Berlín, en Rusia y China. Expone Ledeneva que el concepto de escasez es un término sujeto a diferentes construcciones, dependiendo del momento y de las relaciones grupales; no es un término estático ni constante. Y que tanto en Rusia con el *blat*, como en China con el *guanxi* (lo que en el mundo hispano vendría a ser el “enchufe”), vendría a ser el casi único canal de circulación de riqueza. Así, la escasez en el nivel 6 no es la misma que en el 333 –en *El Hoyo*–; de la misma manera que la escasez en caso de incluir en el trabajo doméstico a un miembro de la familia no es la misma que cuando todos los miembros trabajan –en *Parásitos*–; o que cuando se conoce que habría nuevas bocas que alimentar (el marido del ama de llaves).

Por tanto, las posibilidades de hacer circular los productos se someten a normas que, por una parte, dan aquiescencia al sistema (respetar la plataforma del hoyo, insertarse en lógicas laborales de salario en parásitos), pero que a la vez los subvierten: canibalismo, violencia para generar excedente, guardar bienes en el Hoyo. O que en *Parásitos* se muestra mediante la incrustación del parentesco en la economía rechazando toda contratación formal.

Además, en ambos casos, se suceden dos puntos de inflexión que hacen percibir las carestías de alimentos de diferente manera. En el Hoyo, Trimagasi, cuando estaban en el nivel 46, advirtió a Goreng



**Imagen:** Helmut Zambrano

de que llegado el caso tendría que volverse caníbal, dado que la comida de la plataforma no llegaría al nivel en el que durante un mes deberían vivir. Por su parte, cuando la familia de clase baja consigue insertarse y estar cómoda en el nuevo escenario, surge un nuevo competidor que pone en riesgo la obtención de recursos, generando la imposibilidad de manejar un excedente alimenticio (que además debía ser robado y escondido) que mantenga a 6 miembros en vez de a 4. Esto permite poder relacionar las prácticas informales y su inserción en sistemas de escasez con lo explicado por Sahlins (2010) en Melanesia y Polinesia. En sistemas no estatales, cuya organización política se basa en jefaturas y “grandes hombres”, el poder acumular un fondo de poder permite generar cierto excedente.

Pero se corre el riesgo de que las facciones aliadas se deban ir ampliando: hacia parientes cercanos, parientes lejanos, red familiar extensa, foráneos, etc. Los aliados pueden ver que o bien la reciprocidad no llega desde la parte alta de la cadena o que esa parte alta está acumulando en demasía, siendo vistos como avariciosos y egoístas. En este sentido, algo similar ocurre en ambas películas, desencadenándose consecuencias negativas para los protagonistas. En *El Hoyo*, el que se coma más de lo necesario impide generar lazos más allá de los obtenidos en la relación de pareja con el compañero de nivel; en *Parásitos*, el no atender a la necesidad de compartir con la anterior ama de llaves, a pesar de la opulencia que podían redistribuir en lo que Sahlins denominaría una reciprocidad negativa (robando comida de la casa para mantener al sótano) tampoco es eficaz.

Como podemos observar, una mera lectura en clave marxista en torno a la lucha de clases no sirve en *Parásitos*, por cuanto existe toda una trama psicosocial y simbólica en torno a las disputas por los espacios, el reconocimiento, la identidad o las fronteras, entre otros aspectos. No existe determinismo económico, sino que la moralidad está en el centro de la acción. No se trata simplemente de que los protagonistas estén alienados y les sea imposible su autorrealización plena, pues al fin y al cabo la única manera que tuvieron para entrar a la casa acomodada fue renunciar a su propia identidad como familia. Si bien es verdad que podemos observar los grandes problemas del capitalismo en la obra de Boo Chung Al –la alienación, la ineficacia y la explotación– a decir de Jon Elster (1992).

También es cierto que deben entrar otros componentes no solamente basados en una dialéctica materialista. Se da, por ejemplo, toda una serie de actos de resistencia (Scott, 2003) en donde los subordinados realizan pactos desconocidos, arguyen planes (en una escena incluso realizan una especie de obra teatral para llevar a cabo el plan de echar de la casa al ama de llaves), generan rumores (cuentan, por ejemplo, que dicha ama de casa tiene tuberculosis), se esconden en el anonimato, o cambian sus nombres y profesiones, etc. Además, se disfrazan de lo que no son, invirtiendo la lógica de la acción normal y rutinaria. Todas estas son algunas de las artes analizadas por James Scott, para quien “la mayor parte de la vida pública de los grupos subordinados sucede en un vasto territorio situado entre los extremos de la oposición abierta y colectiva contra los detentadores de poder y la total obediencia hegemónica” (2003, p. 197).

Además de esto, en cierto sentido la lucha de clases finaliza cuando la trama abre un espacio a

dar por terminada toda confrontación antagonica, cuando el hijo del protagonista promete a futuro el comprar la casa donde se esconde su padre, lo cual casi podría ser una lectura más bien weberiana (Weber, 2011) en la cual se acepta que la mejor forma de entrar al capitalismo es con una ascética del trabajo basada en el esfuerzo, el ahorro y la búsqueda del éxito individual; o, en términos de Bolívar Echeverría (2008), dar por válido el *ethos* realista de la modernidad por ser más útil a una visión individualista, competitiva, maximizadora y emprendedora del capitalismo. Tal es así que parece que a pesar de que casi toda la película versa sobre las contradicciones y luchas de clase, finaliza con una lectura en torno al *american dream* en clave individualista: me convertiré en lo que la élite quiera que me convierta. Un final un tanto “lampedusiano”, por otra parte.

### **5. Entre la reciprocidad y la suspensión moral**

La película *El Hoyo* no está tan sometida a una visión final en torno al eterno retorno, sino que permite más líneas de fuga para reflexionar. Por ejemplo, queda abierta la pregunta hacia una ética quijotesca (recordemos que el protagonista lee la obra de Cervantes, la cual llevó como objeto personal a su encierro), y se desconoce si la niña es una visión o es real, no se sabe con exactitud cuándo murió el protagonista, etc.

Incluso podemos ver en Goreng a ese ser situado entre el mito y la Ilustración, del que nos hablaban Horkheimer y Adorno (1998) cuando analizaban al Odiseo Homérico en su encuentro con Polifemo y su argucia para matar al cíclope y escapar de la cueva (del Hoyo). Los autores de la escuela de Frankfurt plantean que Odiseo inicia la Ilustración occidental por ser el prototipo burgués, a camino entre el mito (observemos varias escenas de sueños en la película, así como las constantes advertencias a si se trata de un Mesías) y la Ilustración (observemos la racionalidad y cómo la argucia sirven de hilo conductor en la parte final), pues convence a Barahat en sus propios términos: tenemos una misión, “vamos a tope”, reflexiona en torno al cambio en el mensaje, utiliza el diálogo cuando es necesario y la violencia cuando el diálogo no llega. Lo mismo podríamos decir con respecto a *Parásitos*, siendo la cueva del cíclope la propia casa y la treta del héroe, la familia en este caso, guardar el anonimato, esconderse, disfrazarse, ser “nadie”.

Pero hay algo que interesa más para nuestro análisis, y son los cambios en torno a la visión y práctica de la reciprocidad y el intercambio. Debemos a Marcel Mauss (2010) un análisis del intercambio como “hecho social total”, transcultural a todas las sociedades y tiempos. El intercambio, según él, presenta tres responsabilidades o deberes: dar, recibir y devolver. En este sentido, el centro de la trama de *El Hoyo* se basa en que el Centro Vertical de Autogestión coloca (otorga) alimentos a libre disposición de los reclusos, quienes tienen la obligación, si no quieren morir, de recibirlos para ingerirlos. Y frente a la lógica de la supervivencia basada en la violencia, según la cual una vez consumidos todos los productos los niveles inferiores estarían muy cercanos a la muerte por inanición, Goreng introduce la tercera de las responsabilidades: devolver.

El mensaje que pretenden enviar a la administración del centro de confinamiento es precisamente

hacer entrar en todo el círculo de la reciprocidad, como si de un *plotchat* se tratase: os enviamos este excedente (la panacota) para que veáis lo ricos que somos, además de que no somos salvajes sino civilizados, pues incluso en condiciones extremas somos capaces de generar un excedente. A cambio, deberíais enviarnos más comida para que veamos lo ricos que sois y que os ha llegado nuestro mensaje. Se produciría, pues, una inversión de la lógica según la cual la escasez domina las relaciones para pasar a un tipo de relaciones que, desde la cooperación, pretenden subvertir el sistema. Observemos que además se cumple otra de las normas del intercambio según la cual este no tiene por qué ser inmediato. No es que el protagonista se vaya a redimir de su vicio fumador al momento, sino que debe pasar un proceso. Pero dicho proceso lo coloca en una nueva reflexión sobre sí mismo y su vulnerabilidad, de ahí la importancia de devolver el mensaje a la administración, el cual nuevamente no es inmediato: hay que bajar para subir.

Al principio, la cooperación para llevar a efecto la acción se basaría en la violencia, pues ningún nivel estaría dispuesto a renunciar al alimento -lo cual se exige por parte de Barahat y Goreng en los primeros 50 niveles- ni a no saciarse con más comida de la estrictamente necesaria. Pero el plan empleado lo que busca es enviar un mensaje al más puro estilo malinowskiano cuando analizaba el círculo del *kula* en las islas Trobiand (Malinowski, 2001): tengo mucho carisma, soy capaz de generar redes, puedo poner a mi aldea/parentela a trabajar y generar tanto excedente que aquí puedes ver el símbolo de mi poder.

Pero la responsabilidad de devolver el don no salió bien, pues surgió un nuevo problema: la aparición de una niña en el último nivel, a la cual el protagonista se ve en la necesidad de alimentar con la panacota que iba a servir de mensaje. Se produce un giro, y ella es subida a la plataforma: lo central es la vida. Esto muestra que es la adaptabilidad humana una característica propia de la especie y la reproducción (no la producción, la distribución o el consumo) la parte más importante de la economía.

Tal como nos explica Edmund Leach (1977) al analizar los grupos Kachin de Birmania, estos podían pasar de sistemas más jerárquicos y verticales en épocas de escasez a otros más horizontales y democráticos. El pueblo era el mismo, lo que cambiaba era la organización política. La inversión, en nuestra lectura, se produce de un sistema completamente jerárquico a una especie democratización del sufrimiento, pues todos los niveles padecen tanto que la única forma de hacer ver esto a la organización es enviarles el mensaje de que incluso una niña pequeña sobrevive (y debe sobrevivir) gracias a la colaboración de todos.

En esta lectura en torno al excedente quizá tengamos que darle la razón a Clastres: los grupos étnicos pre-estatales no dan el paso a conformar un Estado no porque no puedan sino porque no quieren. Sería la propiedad privada necesaria para generar un excedente que estableciese algún tipo de organización centralizada, con especialistas, burócratas, funcionarios que se colocarían de manera jerárquica, generando desigualdad. Llegado el caso, ese excedente debe desaparecer, de ahí la necesaria redistribución y reciprocidad de sociedades preindustriales.

En este sentido, en ambas películas la crítica a la propiedad privada es también un hecho básico. Para empezar por *El Hoyo*, que los presos puedan llevar un objeto personal es casi una broma de mal gusto dadas las condiciones. Pero aun así, los objetos que se escogen hablan del excesivo egoísmo de la mente humana: ninguno eligió objetos que se puedan compartir y en su mayoría los escogidos fueron para autodefensa (bates de béisbol, navajas, cuchillo que se afila solo, ballesta, etc.). Incluso aparecen bienes no violentos que son denostados: qué pinta un libro en un sitio como este, qué loca está la mujer que quiere ser la Marilyn Monroe asiática introduciendo un ukelele, “un perro salchicha tiene más de salchicha que de perro en este lugar”, o esconderse tras una tabla de surf. Veamos que el último objeto personal que aparece previo a la llegada al último nivel es un preso que acapara varios fajos de billete. Al ver la llegada de Barahat y Goreng primero trata de protegerlos, luego se esconde y a continuación deja caer billetes sobre la plataforma en descenso. La lectura es que el dinero no es útil cuando no hay posibilidad de intercambio; y solo se maneja de manera simbólica para agradecer la misión llevada a cabo por el protagonista.

Por su parte, la crítica que se le hace a la propiedad en *Parásitos* también contundente: podéis tener riquezas, fortunas, buenos salarios y vivir en enormes mansiones, pero eso no sirve de nada pues ni tan siquiera conocéis a vuestro personal de servicios, ni los espacios de vuestras casas, hasta el punto que ese desconocimiento os mata. El miedo, por otro lado, no puede ser eliminado con transacciones monetarias.

Y esto último entronca con otro plano principal de las películas. En ambos casos, la respuesta es la violencia. Paz Moreno Feliú (2011) analizó en Auschwitz el concepto “organizar”, práctica que estaba sujeta, igual que en ambas películas analizadas, al secreto y a la mera supervivencia a la hora de obtener alimento en el campo de concentración nazi. Prisioneros, soldados y mandos del ejército estaban igualmente insertos en ese sistema de “organizar”, el cual era sinónimo de llevar a cabo una suspensión de la moralidad en aras de la propia supervivencia. “Organizar” implicaría delatar, mentir, robar, asociarse con unos para luego traicionarlos, ocultar, guardar, violentar, intimidar, etc., todo ello más que presente en ambas películas.

## 6. Conclusiones

En una de las tantas interpretaciones que figuran acerca del final de *El Hoyo* se dice que “no es una apología de la solidaridad” sino “fiel reflejo de los motores del ser humano”<sup>2</sup>. Pero discrepamos con este punto de vista, por cuanto no solo el desenlace sino el punto de inflexión del protagonista, el rol desempeñado por la mujer que busca a su hijo, la propuesta de compartir alimento adecuado por parte de la exfuncionaria y la misión llevada a cabo en la parte final de la trama tienen que ver con la solidaridad. De la misma manera, es la solidaridad familiar por encima de la ética exogrupal la que se pone como eje de las acciones y decisiones de los protagonistas en *Parásitos*.

---

2 “El final de *El Hoyo* explicado”, <https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a31802683/el-hoyo-pelicula-final/> consultado el 14/04/2020.

*Parásitos* deja abierta al menos la pregunta de qué pasaría si las relaciones parentales fuesen conocidas por la familia pudiente, dando a entender que no podrían entrar a formar parte del servicio, lo cual exagera la eficacia del trabajo por sobre las relaciones humanas. Ford le gana la partida a Elton Mayo en este sentido, prohibiendo toda comunicación en el puesto de trabajo, lo cual es el centro de atención a lo largo de toda la película: ¿cómo guardar el secreto y seguir siendo eficientes? En este sentido, y en clave organizacional, el concepto de lealtad primaria sobre los de voz y salida en la lectura de Hirschmann (1976).

No así en *El Hoyo*, donde incluso la salida va cobrando cada vez mayor fuerza. Si en un primer momento de la película Trimagasi explica el funcionamiento de la institución empleando repetidamente la palabra “obvio”, según se desarrollan los acontecimientos dicha obviedad se va poniendo en duda. Es así que podemos leer esa supuesta aquiescencia en clave gramsciana (Gramsci, 1978), puesto que la hegemonía era precisamente que el modo de pensar, las aspiraciones e incluso el modo de conocer eran moldeados por la clase dominante hasta el punto que las clases subordinadas lo veían como un modo normal, natural, esencializado, el cual incorporaban a su visión del mundo.

Pero, además, de esa hegemonía *El Hoyo* lleva la acción humana al límite precisamente desde que se produce la posibilidad de una salida en la relación del protagonista con Barahat, que llevó como objeto personal una cuerda y, estando en el nivel 6, solicita ayuda para ir trepando los pocos niveles que le quedan hasta el de arriba; ayuda que desde el nivel 5 no le prestan, lo cual hace cambiar la lógica hacia una salida por abajo. Ya, previamente, Imoguiri había propuesto una especie de alternativa centrándose en una redistribución diferente del alimento, quizá en tintes socialistas (Trimagasi le había preguntado a Gorent si es comunista), según la cual la convivencia podría ser más armónica en caso de ser aceptada por todos los niveles la reducción de las raciones diarias, para poder llegar a capas.

Ambas películas tienen también que ver con las fronteras de lo humano y la clasificación, aspecto de la acción humana que nos distingue de otras especies. En clave estructuralista los pares dicotómicos son claros en este sentido: ricos-pobres, hombres-mujeres, padres-hijos, transparencia-secreto. Es claro, además, que las lógicas que operan en la distinción son exacerbadas hasta esa guerra del penúltimo contra el último. La clase en sí no ha dado todavía el paso a clase para sí y ve en el prójimo un enemigo que le quita las migajas del privilegio. La escena en donde se propone una especie de pacto de no agresión entre “parásitos nuevos” y “parásitos viejos” es efímera en la trama, que crece en violencia a partir de ahí.

Finalmente podemos observar en ambas tramas una lógica de la reciprocidad, la cual además de poder estar incrustada en varias estructuras (económicas, de parentesco, relacionales) funciona también como un orden moral. Con esto podemos ver que el capitalismo no es un fenómeno autónomo y cerrado, sino que está sujeto a elaboraciones y construcciones constantes: dialógicas en unos momentos, de resistencia en otros, basados en la violencia o la reciprocidad en otros más. Donde hay poder hay resistencia, recuerda Foucault.

La realidad es más brutal que la ficción, y a modo de conclusión proponemos una tercera película que aglutina muchos de los aspectos perversos que se ven en las analizadas aquí. Nos referimos a *La trinchera infinita* (Jon Garaño, 2020), que cuenta el caso, basado en hechos reales, de un hombre escondido tras la guerra civil española y durante la posterior dictadura franquista en un hueco de una casa. Vivió allí, al igual que muchos otros, durante al menos 30 años. Estas tramas en la vida de cientos de personas contienen la obligatoriedad del secreto que vemos en *Parásitos*, las jerarquías mantenidas violentamente en *El Hoyo*, el miedo a ser descubiertos que observamos en el film coreano, la enorme escasez de la película de ciencia ficción y, en general, un universo envolvente y angustioso que fue muy real durante al menos 3 décadas y que es también el clima general de las películas aquí expuestas. Finaliza *La trinchera infinita* contando que estas personas fueron llamados “topos”, lo cual nos deja la línea abierta a toda una zoopolítica entre estos animales, los caracoles (plato favorito y pseudónimo ocasional de Goreng) y los parásitos.

La sensación final con la que se encuentra el espectador es que al “hoyo” no quieres entrar, mientras que del “sótano” no puedes salir. Solo la creatividad humana, colocando el propio cuerpo como resistencia ante la estructura opresora (de clase, de estrato, de escasez, de vigilancia, de control, de castigo, de desigualdad...) es capaz de generar instancias alternativas de vida, haciendo vivible lo invivible del capitalismo, como diría Bolívar Echeverría (2002).

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2015). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Clastres, P. (2010). *La sociedad contra el Estado*. Santiago de Chile: Hueders.
- Descolá, P. (2005). *Las lanzas del crepúsculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Revista de filosofía "Sophia"*, 2, 6-11.
- Echeverría, B. (2002). La clave barroca de la América Latina. *Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin*.
- Engels, F. (1976 [1845]). *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Akal.
- Elster, J. (1992). *Una introducción a Karl Marx*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gadamer, H. J. (1992). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gramsci, A. (1978). *Antología*. México: Siglo XXI.
- Hirschman, A. O. (1977). *Salida, voz y lealtad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Hobbes, T. (2018 [1651]). *Leviatán, o La materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. Madrid: Alianza.
- Leach, E. (1977). *Sistemas políticos de la Alta Birmania*. Barcelona: Anagrama.
- Ledeneva, A. (2008). Blat and guanxi: Informal practices in Russia and China. *Comparative studies in society and history*, 50 (1), 118-144.
- Maquiavelo, N. (2014 [1513]). *El Príncipe; Discursos sobre la primera década de Tito Livio. Selección*. Barcelona: RBA.
- Mauss, M. (2010). *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz.
- Moreno Feliú, P. (2011). *El bosque de las Gracias y sus pasatiempos*. Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos póstumos (1885-1889). Volumen IV*. Madrid: Tecnos.
- Platón (2006). *La República*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Platón (2002). *Apología de Sócrates Fedón*. Madrid: CSIC.
- Rousseau, J. J. (2007 [1767]). *El contrato social o Principios de derecho político*. Madrid: Tecnos.
- Sahlins, M. (2004). Hombre pobre, hombre rico, gran hombre, jefe: tipos políticos en Melanesia y Polinesia. En Aurora Marquina (Comp.). *El ayer y el hoy. Lecturas de antropología política* (pp. 215-238). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Scott, J. C. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta.
- Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género como la raza para la etnicidad? *Política y Cultura*, N° 14, 25-60.
- Weber, M. (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza.



**Imagen:** Billy Morán

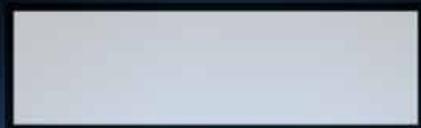
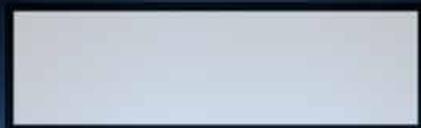


Imagen: Gabriel Pucha

## Movilidad y transformación. Robert Smithson y el fin de la Historia.

## Mobility and transformation. Robert Smithson and the end of history.

### Resumen:

En el presente trabajo queremos analizar y contextualizar la obra y la figura del artista estadounidense Robert Smithson, creador que desarrolló su trabajo entre los años 60 y 70 del pasado siglo. Sobrevolamos su biografía, tratando conceptos básicos de su obra, analizando algunas de las fuentes en las que bebe y se nutre, y tratando problemas transversales de su tiempo, relacionados con el arte, la sociedad y la cultura. Además de explorar conceptos novedosos como la entropía aplicada al mundo de la cultura y manifestaciones artísticas como el *Land Art* y los *Earthworks*, de las que Smithson es precursor.

### Palabras claves:

Arte del siglo XX; *Earthworks*; Entropía; Robert Smithson; *Land Art*.

### Abstract:

In this paper we want to analyze and contextualize the work and figure of the American artist Robert Smithson, creator who developed his work between the 60s and 70s of the last century. We fly over his biography, addressing basic concepts of his work, analyzing some of the sources in which it is nourished, and dealing with transversal problems of his time, related to art, society and culture. In addition, to exploring novel concepts such as entropy applied to the world of culture, and artistic manifestations such as *Land Art and Earthworks*, of which Smithson is a precursor.

### Keywords:

20th century art; Earthworks; Entropy; Robert Smithson; Land Art.

### José-Luis Anta Félez

Universidad de Jaén  
Jaén, España

[jlanta@ujaen.es](mailto:jlanta@ujaen.es)

<https://orcid.org/0000-0001-7063-5288>

### Marc Montijano Cañellas

Universidad de Málaga  
Málaga, España

[marcmontijano@uma.es](mailto:marcmontijano@uma.es)

<https://orcid.org/0000-0001-5887-194X>

Enviado: 02/05/2020

Aceptado: 25/05/2020

Publicado: 17/07/2020

**Sumario.** 1.El arte y el fin de la historia. 2. Nuevas formas de concebir el arte. 3. El tiempo. 4. Las instituciones. 5. Conclusiones.

**Como citar:** Anta-Félez, J.L & Montijano Cañellas, M (2020). Movilidad y transformación. Robert Smithson y el fin de la Historia, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2, 35-46.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/712>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a2](https://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a2)



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. El arte y el fin de la historia<sup>1</sup>

El arte, o la concepción sobre éste, sufre una sacudida entre mediados de 1960 y principios de 1970, dentro de un siglo XX convulso y acelerado, en el que “se generó un intenso debate en torno a la naturaleza del arte y a sus mecanismos de difusión y comercialización” (Guasch, 2000, p. 52). El objeto artístico tradicional entra en crisis. El acto creador adquiere una relevancia capital, para un número creciente de artistas; prima el proceso de creación por encima del objeto artístico, y los artistas “desean huir de los medios y de los lugares tradicionales” (De Diego, 2015, p. 93). En paralelo, aumenta la desconfianza en el poder y la crítica a las instituciones, “el estado de ánimo era de irritación y furia con los valores y estructuras predominantes (...) cuestionaban las premisas del arte aceptadas e intentaban redefinir su significado y función” (Goldberg, 1996, p. 152). Los artistas se plantean nuevos horizontes e intentan liberar al arte de su papel como simple objeto económico. Esta tendencia conduce a numerosos creadores del momento a la desmaterialización de la obra de arte y al interés por los procesos conceptuales como obra, así como a adoptar nuevos enfoques y buscar espacios expositivos alternativos para sus proyectos, que no deben ceñirse únicamente al marco de la galería o del museo. A este estado de la cuestión se llega después de pasar por un siglo XIX en el que las humanidades se tambalean, y en el que el mundo se hace más pequeño y el peso de la ideología política se torna más grande. Ante este panorama, la sociedad se llegó a cuestionar: ¿Qué es el arte? Los creadores fueron reformulando las prácticas artísticas desde los cimientos.

Las vanguardias surgen en este contexto, y lograron abrir las fronteras del arte en un momento de miras estrechas y de un arte previsible que sólo engendraba lo que de él se esperaba. Como ocurrió, por ejemplo, con el pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1852). Este artista de estilo costumbrista, afamado en su tiempo, registró en numerosos dibujos y pinturas sus viajes por América. Pintaba lo que veía, pero no veía la realidad porque pintaba lo que el canon artístico decía que había que pintar en ese momento. Rugendas pintaba lo que su pensamiento occidental dictaba; observaba el mundo mediante un prisma condicionado. Bajo otra perspectiva menos evidente, tal vez, algo de esto ha regresado al panorama del arte actual, y ya no sólo con el neo-figurativismo (y el decorativismo vacío de los últimos años) sino, principalmente, con los simulacros del arte-espectáculo. Todo hoy es traducible a las miradas de la ecología política y la reflexividad ontológica.

El arte del siglo XX, bajo el impulso de las vanguardias, favoreció la expresividad de los artistas, la subjetividad, lo multidisciplinar y, preeminentemente, los sueños de un arte social y socializado. Aquel llamado a generar nuevas preguntas y posibilidades, no sólo a nivel interno, sino ante todo como herramienta para la acción, la educación y el compromiso. Nada supone un límite para una obra de arte si el artista así lo piensa, siendo una época de experimentación y de nuevos lenguajes artísticos, una época en la que surgen diferentes respuestas. El artista expande su práctica artística, experimenta con

---

1 Una primera versión de este texto se expuso en forma oral por parte de José-Luis Anta Féliz en el Congreso Inclusión y Educación Artística, 30º Encuentro APECV y 3º Congreso RIAE, Coimbra, Portugal, celebrado los días 29 y 30 de junio y 1 de julio de 2018.

todo tipo de lenguajes y sus posibilidades creativas se acrecientan, modificando también las reglas de comunicación e interacción con su obra. El arte de los siglos XX y XXI viene marcado por un cambio que afecta tanto a la obra como al artista y al público receptor. No nos enfrentamos a un único modelo contemplativo o pasivo tradicional. Todo el sistema ya no está en que unos hacen y otros reciben una obra. Por el contrario, se incorporan otros sentidos, una mayor subjetivación y entra en juego la participación activa del espectador, lo que nos lleva a un arte inclusivo, que tiene nuevas formas de ser experimentado.

Robert Smithson (1938-1973), artista estadounidense precursor del *Land Art*, es uno de esos hitos que han generado cambios, condenando la obsolescencia cultural frente al arte. El *Land Art* supuso una enorme expansión del arte, deshaciendo barreras y delimitaciones tradicionales, “hacia finales de los años sesenta, una serie de artistas (...) comenzó a crear obras en desiertos y montañas de Nevada, Utah, Arizona y Nuevo México. Utilizaban excavadoras y camiones oruga con el fin de crear simas en la tierra o de construir rampas gigantescas” (Fricke, 2005, p. 543). Smithson superó la bidimensionalidad de la pintura, derribó la peana de la escultura, y buscó nuevos espacios de creación para un trabajo realizado a una escala que excedía los espacios expositivos de la Institución. Tamaños inmensos e inabarcables para el sistema del arte de la época. “Hoy día aceptamos como medios indispensables la forma rectangular de la hoja de papel y su superficie lisa, claramente definida sobre la que se dibuja y se escribe. Pero tal espacio no tiene ninguna correspondencia con la naturaleza (...) el espacio regular es un artefacto avanzado que presupone un extenso desarrollo del arte” (Shapiro, 1999, p. 25). Inmerso conceptualmente en esa visión entrópica del tiempo, concepto que sobreolaremos más adelante, expande su arte; sus obras no se ciñen a unos cánones estandarizados, huye de lo previsible, de lo que dictan galerías y museos muy condicionados por los intereses del mercado del arte de la época.

El artista estadounidense se cuestiona las concepciones que sobre el arte había en su contexto y su trayectoria persigue dar respuestas al origen del arte. Sabe ver el objeto artístico en un sistema más amplio, y entra en un juego entre ética y estética. Polemiza con las concepciones pródigas y catastróficas de la naturaleza, al tiempo que propone implícitamente, por medio de acciones que se valen del impulso tecnocientífico, una redención de la naturaleza, tal y como Smithson afirma: “Yo desarrollé una dialéctica entre los aspectos mentales y materiales de la naturaleza. Adquirí una visión dualista, oscilando entre las dos áreas. No es una implicación con la naturaleza en un sentido clásico. No supone una referencia antropomórfica al medioambiente” (2000, p. 37). Esta dialéctica entre la naturaleza y Smithson podemos entenderla mejor cuando reparamos en que él es considerado como uno de los artistas “caminantes” del siglo XX, pues como sabemos viajó haciendo *autostop* por Estados Unidos y México, influenciado por los escritos de Henry Davis Thoreau (*Walden, la vida en los bosques*, publicada en 1854), cuyas reflexiones proclaman la necesidad del hombre de perderse en el bosque, caminar sin destino fijo y entregarse al paseo también en conciencia. Así, podemos percibir en sus obras la idea de recorrido, sus trabajos en todo momento están inspirados en el movimiento que va del centro a la periferia y de vuelta al centro. Como bien indica la historiadora Tonia Raquejo, “a través de su relación

con la Naturaleza, el artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos (...) una mirada crítica que revisa la actualidad con cierta sospecha. Mediante sus intervenciones, el artista cuestiona el concepto no ya solo de arte, sino de cultura, progreso, ciencia y hasta realidad, que el hombre asume normalmente” (1998, p. 37). Además, en estos viajes se relaciona con escritores y poetas de la “Generación Beat” y su obra se verá influenciada también por este movimiento literario que surge en el mismo contexto del arte de Robert Smithson.

Es el suyo un trabajo que reflexiona sobre dos de los puntos clave del arte político más actual. En primer lugar, plantea una ruptura contracultural a través de los sentidos en una sociedad en ruinas y, en segundo lugar, nos muestra que todo es ya definitivamente parte de un “régimen de movi- lidades”. El mundo contemporáneo es dinámico, está en movimiento, y nos ofrece la posibilidad de enfren- tarnos a él desde otros puntos de vista, desde otra escala. En su caso, es una forma de inspiración, donde el movimiento va del centro a la periferia y de vuelta al centro, en torno a la figura de la espiral. Porque todo es periférico, efímero, diverso y, sobre todo, móvil. Quizás Smithson es el primero que vio que el arte es sólo un texto pasajero de la significación política de su tiempo. En definitiva, lanzó un ataque contra las restricciones de la historia del arte, que venera el objeto estático y separa el arte de la sociedad.

## 2. Nuevas formas de concebir el arte

La obra de Smithson se cuestiona las concepciones que sobre el arte había en su época. Como hemos apuntado, se desarrolla en un contexto de cambio y de ruptura. Una crisis, principalmente de valores, que se venía vislumbrando desde hacía tiempo. Siguiendo la tesis de Paul Schimmel, “después de la Segunda Guerra Mundial, del Holocausto y la bomba atómica, se produjo un cambio de concien- cia en todo el mundo, [fueron muchas las razones que confluyeron, pero sin duda], la posibilidad de una aniquilación global hizo que los seres humanos fueran más conscientes que nunca de la fragilidad de la creación (...) este estado social, político y filosófico estimuló un poderoso movimiento de las artes visuales” (2012, p. 14). Robert Smithson es el creador de una de las piezas más icónicas del movi- miento del *Land Art*. Nos referimos a *Spiral Jetty (Muelle en espiral)*, de 1970, una estructura en espiral que se adentra en el Gran Lago Salado de Utah<sup>2</sup>. Nacido en Passaic, Nueva Jersey, el 2 de enero de 1938 y fallecido en Amarillo, Texas, el 20 de julio de 1973, en un accidente aéreo mientras fotografiaba lo que iba a ser su última obra. El trabajo de Smithson expandió las fronteras del arte, abarcando desde las artes plásticas, pintura, dibujo y escultura en el sentido tradicional, pasando por la fotografía y el vídeo, hasta nuevos experimentos artísticos que desembocaron en la creación de un nuevo lenguaje expresivo. Practicó la escultura desde el lenguaje minimalista de mediados de los años sesenta y, desde ahí, su obra evolucionó hasta el desarrollo del *Land Art* del que no sólo nos ha legado su práctica artís- tica, sino también sus textos teóricos fundacionales. Decisivos en la gestación y consolidación de esta

---

2 Para más datos biográficos, véase la web oficial de la Holt/Smithson Foundation, creada por la esposa de Robert Smithson y artista Nancy Holt (1938-2014). La Fundación tiene su sede en Santa Fe, Nuevo México (EEUU): <https://holtsmithsonfoundation.org/biography-robert-smithson>

disciplina. Un discurso teórico muy destacado, que ha influido en artistas y pensadores posteriores, abonando el terreno, con sus escritos e ideas sobre el arte contemporáneo.

Aunque previamente hayan existido intervenciones de artistas en la naturaleza, *Land Art* es un término propio del contexto artístico americano que propuso el artista Walter de Maria (1935-2013), para describir sus primeras intervenciones en el paisaje en la década de los sesenta del siglo pasado, y que se ha extendido para designar el trabajo de otros creadores, sin que exista en torno a esta denominación un movimiento artístico unitario y cohesionado (Raquejo, 1998, p. 7). El *Land Art*, también conocido como *Earthworks* o *Earth Art*, es un término variable y complejo, que recoge manifestaciones artísticas muy diversas, pero que poseen una actitud común contestataria, una actitud de lucha contra la mercantilización del arte. No es una tendencia aislada, sino una actitud que comparten tanto el arte conceptual como el arte de acción, y que en el plano artístico supone una reacción de la neovanguardia al *Pop Art*, que ensalzaba los valores de la sociedad de consumo.

En 1954, Robert Smithson recibió una beca de dos años para estudiar en la *Art Students League* en la ciudad de Nueva York, escuela de arte en la que, entre otros, habían estudiado Jackson Pollock y Mark Rothko. Posteriormente asistió a las clases de arte impartidas en la escuela del Museo de Brooklyn. Sus primeras creaciones fueron lienzos creados a la manera del expresionismo abstracto y “una pintura de contenido mitológico y de un marcado antropomorfismo religioso, influido por poetas visionarios como Dante y Blake” (Bozal, 1993, p. 68), pero pronto abandonó la práctica de la pintura, cuya bidimensionalidad le limitaba, en beneficio de la práctica escultórica. Empezó a trabajar con plásticos, cristales espejos y a desarrollar estructuras basadas en preocupaciones espaciales. En 1962, junto con artistas como Carl Andre, Dan Flavin, Donal Judd y Sol Lewitt, participó en la exposición fundacional del movimiento *Minimal*, que llevó por título *Primary Structures (Estructuras primarias)*, muestra colectiva organizada por el Museo Jewish de Nueva York, y que supuso un revulsivo para la escena artística norteamericana dominada aún por los ecos heroicos del expresionismo abstracto y la pretendida superficialidad *Pop*. Sus primeras creaciones escultóricas (Guasch, 2000, pp. 57-58) se mueven dentro de los parámetros estéticos postulados por el movimiento *Minimal*, tales como *The Eliminator (El Eliminador, 1964)*, *Four-Sided Vortex (Vórtice de cuatro lados, 1965)*, *Mirrored Ziggurat (Zigurat reflejado, 1966)* y *Mirrirs Stratum (Estrato de espejos, 1966)*. Tras estas primeras realizó sus primeras contribuciones entre arte y naturaleza con obras como *Gyrostasis (Girostasis, 1968)* y *Leaning Strata (Estratos inclinados, 1968)*.

A finales de la década de los años sesenta, Smithson recorrió minas abandonadas en Pennsylvania y Nueva Jersey de las que extraía gravilla, restos geológicos y fragmentos de roca que posteriormente utilizaba para sus instalaciones de carácter minimalista. Éstas actuaban como contenedores con formas que rinden tributo a la geometría más pura, estableciendo una dialéctica entre el continente, de estética industrial y el contenido, compuesto por restos de materias naturales. En 1968, publicó un artículo en el número de septiembre de la revista *Artforum*, titulado “A Sedimentation of the Mind: Earth Proposals” (Sedimentación del pensamiento: Proyectos Terrestres), considerado un texto fundacional

del *Land Art*. En él, comparó la superficie de la Tierra con sus accidentes, erosiones, sedimentos y cristalizaciones con las falacias del pensamiento y las ficciones del espíritu. En octubre de ese mismo año, la Dwan Gallery de Nueva York presentó la muestra *Earthworks*, exposición comisariada por Virginia Dwan, galerista estrechamente vinculada al movimiento y mecenas de Smithson en varios momentos. En 1967, Virginia Dwan junto a Robert Smithson, Nancy Holt, Carl Andre y Robert Morris viajaron a Nueva Jersey para comprar un terreno donde pudieran intervenir (Raquejo, 1998, p. 8). Dwan también financió *Spiral Jetty* y *Double Negative* (Matos Romero, 2008, p. 232). La muestra *Earthworks* en la Dwan Gallery (del 5 al 30 de octubre de 1968), reunió por primera vez a aquellos artistas que estaban trabajando creativamente la tierra, algunos procedían del *Minimal*, otros del *Pop Art* y “algunos iniciaban su carrera en el campo del *Earth Art* sin condicionantes previos, como era el caso de Walter de Maria, Michael Heizer y Dennis Oppenheim” (Guasch, 2000, p. 55). Esta muestra junto a la exposición *Earth Art*, celebrada en Andrew Dickson White Art Museum, en la Cornell University de Ithaca, Nueva York (del 11 al 16 de marzo de 1969), fue fundamental para la consolidación de esta práctica artística.

A partir de tales experiencias, Smithson estableció los conceptos *site* (lugar o emplazamiento) y *nonsite* (no lugar o no emplazamiento), como una dialéctica entre obra interior y obra exterior. El artista concibió su trabajo como un conjunto de *Site/Nonsite*: los primeros constituyen sus obras “exteriores”, en el sentido de que son mostradas fuera de espacios tradicionales como galerías o museos; y los segundos como la representación de los primeros en el espacio interior de la galería o museo. Si el *site* se refiere a espacios abiertos, el *nonsite* hace referencia a éste por medio de fotografías, mapas y fragmentos de la obra. Un ejemplo de la dialéctica establecida entre *Site/Nonsite* lo tenemos en su obra de 1969 *Yucatan Mirror Displacements 1-9* (*Desplazamientos de espejo en Yucatán 1-9*), que realizó con la intención de que no perdurase. Smithson colocó varios espejos en nueve paisajes diferentes a lo largo de la península de Yucatán y los desmontó después de ser fotografiados. El resultado es una serie de nueve fotografías en color que publica en la revista *Artforum*, acompañada del texto “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” (“Incidentes de los viajes-de espejo en el Yucatán”, 1969). Los viajes son un tema recurrente en su trabajo, que se entrelazan con su biografía y hablan de un modo distinto de concebir el arte, “la obra no se hace en el taller o el estudio (...) la vida de Smithson se perfila en un entramado de viajes, especialmente a partir de 1965 y 1966: viajes para visitar canteras abandonadas y paisajes industriales, viajes a los desiertos (...) las obras surgen en el curso de esos viajes, en las experiencias que suscitan, en los paisajes percibidos” (Bozal, 1993, pp. 64-65).

Smithson realizó numerosos proyectos de intervención artística en el territorio o *Earthworks* entre 1969 y 1973. Uno de los primeros fue una intervención realizada cerca de Roma, en octubre de 1969 (Lippard, 2004, p. 142), titulada *Asphalt Rundown* (*Derramamiento de asfalto*), que consistió en el vertido de una colada de asfalto a las afueras de Roma. Una pieza algo disonante con la línea conceptual de Smithson, cuya contribución principal era la recuperación y reconversión de terrenos contaminados por la explotación industrial. De este *Earthwork* sólo se conserva el *nonsite*, es decir, su reproducción fotográfica. Lo cual no es nada extraordinario, pues estas “obras paisajes realizadas en lugares alejados de la civilización (...) se difundirían gracias a la fotografía y a la televisión” (Guasch, 2000, p. 52).

En 1970 realizó su obra más emblemática, *Spiral Jetty (Muelle en Espiral)*, en el Gran Lago Salado, en el desierto de Utah, que fue posible gracias al soporte económico de la Dwan Gallery de Nueva York. Con ese dinero Smithson alquiló un terreno de cuatro hectáreas durante veinte años y las máquinas excavadoras con las que desplazó seis mil toneladas de tierra y piedras. De enormes dimensiones, construido con los basaltos y calizas que conforman la ribera oriental del lago, la espiral se adentra en el agua, “un lago muerto de aguas rojizas, a casusa de las algas, color oculto, sin embargo, por la superficie blanca de la sal” (Guasch, 2000, p. 62). La obra ofrece una interesante interacción entre escultura y paisaje, pues las crecidas del lago afectan a ésta desdibujando sus contornos y otorgándole otra apariencia, “las fluctuaciones estacionales del nivel de agua del lago hacen que la espiral se sumerja a veces temporalmente, y otras aflore por encima de la superficie del agua” (Raquejo, 2010, p. 86).

De esta pieza Smithson “realizó un filme de 16mm de treinta minutos de duración y escribió el texto *The Spiral Jetty*, que al igual que el filme, no sólo es un documento sobre la obra, sino, en tanto que *Nonsite*, parte integrante y perdurable de la misma” (Guasch, 2000, p. 62). El citado texto, acompañado por una serie de fotografías realizadas por Nancy Holt, aparece en la publicación de György Kepes, *Arts of the environment*. En él, el artista relata sus impresiones y puntos de vista con claridad, ayudándonos a sumergirnos en el clima en el que genera la obra, ofreciéndonos una imagen de un paisaje devastado por el hombre que se aleja de visión onírica que emerge al contemplar las fotografías. “Seguimos carreteras que se deslizaban hacia ninguna parte (...) Lentamente llegamos cerca del lago (...) Una extensión de salinas bordeaba el lago y atrapados en sus sedimentos había incontables pedazos de escombros (...) La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna” (Kepes, 1972, p. 222).

Su última obra, *Amarillo Ramp (Rampa en Amarillo, 1973)*, fue realizada a título póstumo, en Lake Tecovas, (Amarillo, Tejas). A los treinta y cinco años, mientras sobrevolaba con un helicóptero un terreno para calcular las proporciones y fotografiarlas, ocurrió un accidente. Smithson murió junto con los otros dos ocupantes, el piloto Gale Ray Rogers y el fotógrafo Robert E. Curtin. Otras fuentes indican que viajaba en avioneta cuando sufrió el accidente (Guasch, 2000, p. 62; Bozal, 1993, p. 68). Un mes después de su fallecimiento, Nancy Holt (su esposa), Richard Serra y Tony Shafrazi completaron *Amarillo Ramp*. La obra consiste en un terraplén que aumenta su altura con respecto al suelo a la vez que se cierra sobre sí mismo sin llegar a engendrar una espiral<sup>3</sup>. Esta obra no es simplemente una pieza elaborada en el desierto tejano, “sino que recubre el lago artificial Tecovas y sus cercanas cuevas subterráneas para gas helio. No es ninguna coincidencia que los proyectos favoritos de Smithson conlleven la reactivación artificial de antiguas minas: espacios postindustriales sujetos a las fuerzas naturales. Dado que su versión del *Land Art* derivó de una estrategia social” (Fricke, 2005, p. 545).

---

3 Para visualizar los trabajos de Robert Smithson recomendamos consultar la web de la Holt Smithson Foundation, en: <https://holtsmithsonfoundation.org/artworks-robert-smithson/earthwork>

### 3. El tiempo

En 1966, Robert Smithson escribió un artículo titulado "Entropy and New Monuments" ("La entropía y los nuevos monumentos"), en el que cita la segunda ley de la termodinámica. Según esta ley, formulada por el físico y matemático alemán Rudolf Clausius (1822-1888), la entropía define un proceso de homogeneidad térmica, que se incrementa con el aumento de energía, el proceso de igualación de las temperaturas ocurre de forma natural, es progresivo, gradual e inevitable. Por lo tanto, el universo se dirige unidireccionalmente a un estado entrópico u homogéneo. Aunque el concepto de entropía había sido introducido por Clausius en 1865, Ludwig Boltzmann (1844-1906) llevó la noción de entropía a la vida diaria. En 1877 Boltzmann indicó que la entropía es una medida del desorden del estado de un sistema físico. Bajo ese concepto, formuló una ecuación para la entropía conocida desde entonces como el "principio de Boltzmann" (Vasquez, s.f.). Para la aplicación de estos conceptos al mundo de la cultura y el arte, seguiremos dos vías: las explicaciones que ofrece Tonia Raquejo en su monográfico sobre *Land Art* (1998), y un interesante artículo de J. Guillermo Merchán-Basabe (2014).

Smithson, aplicando esta visión entrópica, vio la Tierra como un sistema cerrado, que sólo dispone de un número determinado de recursos. Consciente de esta entropía geológica, por cuya acción los materiales de la Tierra evolucionan y se van desgastando, a Smithson le preocupaba mucho más otro tipo de entropía, la cultural. Que a diferencia de la geológica y cósmica no es ineludible y que él pretende combatir. Smithson propone una ofensiva desde dentro del sistema a través del arte. No obstante, de todas las entropías de las que habla Smithson, quizás la más devastadora y difícil de contener sea la intelectual. El proceso entrópico, desde un punto de vista mental, lleva consigo la destrucción de los sistemas epistemológicos e, incluso, del propio sistema del pensamiento. Para el artista estadounidense, la entropía mental está esencialmente ligada a la pérdida de la memoria, una facultad que deriva de la información y en el conocimiento, cuanto más sabemos más olvidamos (Raquejo, 1998, pp. 47-49).

Según Merchán-Basabe (2014, pp. 43-44), puede decirse que, para Smithson, intervenir un espacio requiere de principios menos metafóricos o especulativos y mucho más pragmáticos como viene a ser el de entropía; una ley termodinámica trasplantada a la estética, un principio que describe el proceso de transformación y destrucción irreversible de los elementos de un sistema a partir del eterno desgaste de las energías que promueven un desempeño de los entornos que puede ser útil al arte. Con la noción de entropía, Smithson señala que el hombre siempre ha marcado la Naturaleza y que, ceñida al tiempo, esta marca se desgasta y se reconfigura junto con los elementos físicos. Así, el arte puede aprovechar tanto la acción humana sobre la Naturaleza como la irreversibilidad de los procesos entrópicos. A modo de resumen, muy esquemáticamente podríamos decir que la entropía para Robert Smithson tiene mucho que ver con las ruinas contemporáneas (canteras, minas, escombreras, descampados, etc.). Estos lugares cargados de residuos industriales son los que constituyen el paisaje entrópico, que, para Smithson, tiene un gran valor estético. Se entiende por entropía también a la medida del desorden de un sistema. En este sentido, está asociada a un grado de homogeneidad.

Para finalizar con el concepto de tiempo, fundamental en muchas de sus obras, vamos a apuntar algunas ideas básicas de su cosmovisión. Para Smithson, la obra de arte debía liberarse del tiempo (histórico) absoluto para expandirse en un tiempo relativo, que le permitiera romper con el punto de vista lineal. Entiende el presente superpuesto al pasado remoto, modificando el dibujo de la línea del tiempo cronológico. Es importante entender que no se trata de un proceso histórico, sino cósmico. Es decir, no significa que la historia tenga que repetirse exactamente a la inversa (Raquejo, 1998, pp. 46-49). Smithson considera que el tiempo cósmico está marcado por un proceso de expansión y otro de recesión, lo cual se percibe muy gráficamente en la lengua en espiral que se introduce en el lago salado de *Spiral Jetty*, enroscándose y desenroscándose en medio de ese paraje desértico. La intervención parece emerger de las aguas del lago fruto de un tiempo remoto, casi primigenio, y simultáneamente permite adivinar las ruinas de un futuro lejano. Robert Smithson nos introduce en un no-tiempo, arcaico y futuro a la vez, una obra viva que muta, que nos devuelve un reflejo ambiguo de nuestra sociedad. No sabemos verdaderamente en qué punto o momento estamos, si caminamos hacia la evolución o, por el contrario, ese avance verdaderamente significa un retroceso y estamos involucionando hasta desaparecer.

#### 4. Las instituciones

¿Cuál es la lógica, la necesidad o el deseo que impulsa cada vez a más artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina, definida por nociones de reflexividad libre y estética pura, materializada en el circuito galería-revista-museo-colección y acechada por la memoria de la pintura y la escultura como géneros normativos? Como hemos venido apuntando, “la tierra, las piedras, los troncos, los árboles, etc., empezaron a ser los ‘nuevos materiales’ de un tipo de obras (*Earthworks*) que, debido a su monumentalidad, requirieron soportes, emplazamientos o situaciones que superasen los muros del espacio expositivo. Como consecuencia de ello (...) se empezó a obviar el espacio del taller, de la galería, del museo e incluso el de la ciudad, con el fin de convertir el paisaje natural en medio y en el lugar de la obra de arte” (Guasch, 2000, p. 51). Pero no es un problema solamente físico o material, también el arte conceptual, el *body-art*, la *performance* y el vídeo arte marcaron una ruptura con el marco disciplinar ya en los años sesenta y setenta. Se podría argumentar que, en realidad, estos estallidos sencillamente importaron nuevos temas, medios o técnicas expresivas a lo que Yves Klein había denominado el ambiente “especializado” de la galería o del museo, cuya cualidad está marcada por la primacía de lo estético y dirigido por los funcionarios del arte. Son exactamente estos argumentos los que Robert Smithson lanzó con un fuerte ímpetu anti-administrativo en su texto sobre el confinamiento cultural de 1972, posteriormente reafirmados, de manera más sistemática, por Brian O'Doherty mediante sus tesis sobre la teoría del cubo blanco (Holmes, 2007).

Para Robert Smithson el museo debilita la confianza en los datos de los sentidos del espectador. Piensa que la visita a un museo es una cuestión de ir de vacío en vacío. En el texto “Algunos pensamientos vacíos acerca de los museos” sus palabras parecen ir directas hacia esta dirección, cuando dice “los anacronismos cuelgan y sobresalen de todos los ángulos. Temas sin sentido presionan la vista. múlti-

ples nadas se permutan por ventanas falsas". A pesar de este aparente desdén, común en muchos creadores de este momento, nunca perdió de vista el espacio museístico y la reflexión sobre los procesos y relaciones que éste generaba. Entiende el espacio expositivo como lugar de posibilidad e intervención. Precisamente, una de sus principales aportaciones al vocabulario conceptual del arte de la década de los setenta, fueron los ya citados *nonsite*, "que consistía en llevar al espacio de exhibición museístico elementos provenientes de algún lugar de la realidad exterior, que refirieran y significaran dicho enclave geográfico, generando un desplazamiento, una dislocación" (Hinojosa, 2014, p. 22). Compartimos con él que un porcentaje muy elevado de las personas que visitan un museo, entonces y ahora, lo harán superficialmente y estamos de acuerdo porque, como todos, nosotros mismos en algún momento hemos sido una de esas personas.

Somos conscientes que cuando visitamos un museo no sabemos apreciar la visita en su totalidad, no la exprimimos al máximo, todos en diversos grados sufrimos esa incapacidad. La historia del arte nos brinda la posibilidad de un acercamiento íntimo con las obras, generando experiencias mucho más estimulantes. El conocimiento amplía el espectro del goce. Hace, por ejemplo, que al contemplar la obra de Robert Smithson en el Museo Reina Sofía, *Movie Treatment for Spiral Jetty. Part II (Tratamiento filmico para 'Spiral Jetty' Parte II, de 1970)*, una serie de pequeños dibujos a lápiz y *collage* sobre papel de espirales dentro de recuadros, como si se tratara de un *storyboard* (guión gráfico), con una serie de textos manuscritos y otros mecanografiados, la experiencia se vuelva rica e inspiradora. Cuando nos acercarnos al arte con información y curiosidad poseemos las herramientas necesarias para una experiencia exitosa. El gran objetivo tal vez sea acabar con la pasividad del público, mero observador de la tradición que se acumula en las salas del museo, para convertirlo en sujeto activo de la experiencia estética y ética, ese es el gran reto de esta institución pública.

Los museos siguen teniendo demasiado apego a lo físico, la obra como posesión material, como un objeto exclusivo con un alto valor económico. Adolecen de sus orígenes un tanto elitistas, los *studiolo* italianos, los gabinetes de curiosidades, las cámaras de maravillas, las *Wunderkammern* en Alemania. Lugares enigmáticos donde se custodiaba, para deleite de unos pocos privilegiados, piezas extraordinarias. El arte ha estado siempre en manos de las más altas "dignidades" sociales y con acceso exclusivo a círculos debido, entre otras cosas, a los materiales que se empleaba a la hora de elaborar piezas. Esta cuestión de las materias, que también aborda Robert Smithson en sus escritos bajo el título *Del acero a la herrumbre*, donde al final se pregunta: ¿Cuáles son los límites del arte? Hoy creemos que el arte no tiene límites; los límites se los adjudicamos la sociedad o cultura correspondiente. A través de su trabajo nos hace plantearnos cuál es verdaderamente la propia naturaleza de la obra de arte.

## 5. Conclusiones

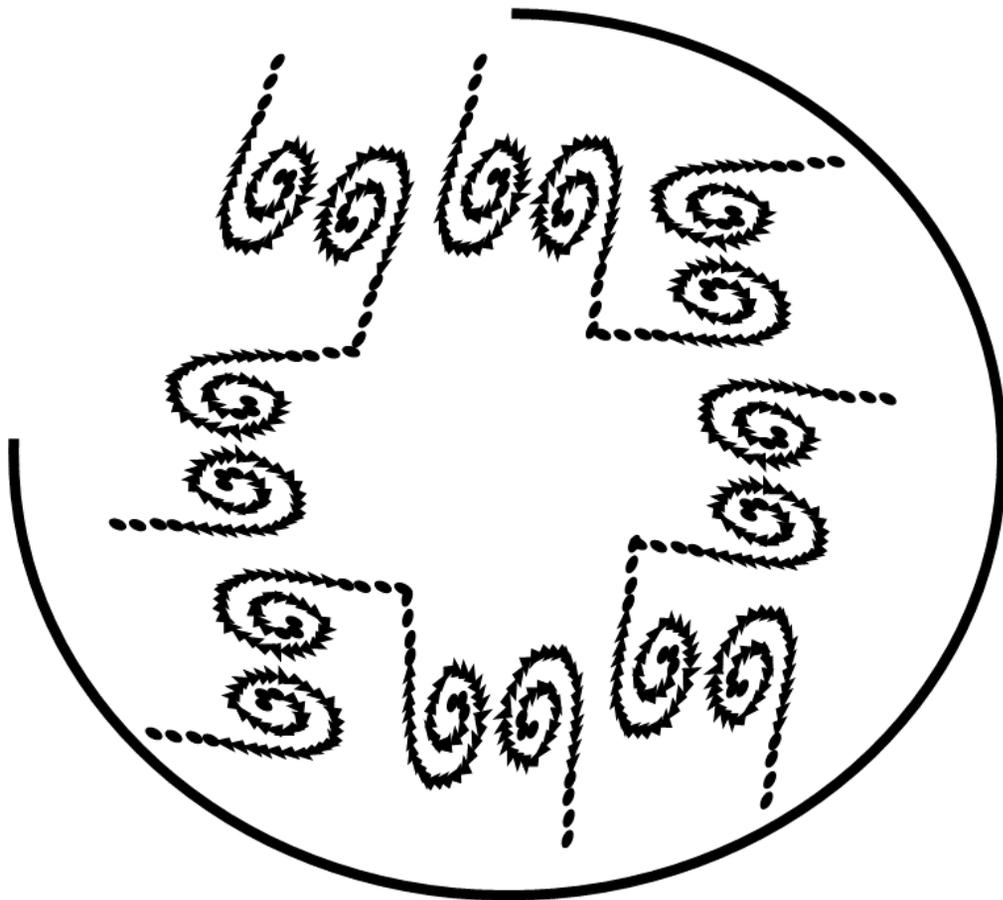
A menudo, por la naturaleza de este escrito, hemos podido apenas sobrevolar algunos temas, meras llamadas de atención a aspectos que merecerán una investigación en mayor profundidad como el del tiempo y la entropía. Hemos tenido la oportunidad de adentrarnos, aunque sea a modo de intro-

ducción, en la obra y figura de este artista estadounidense que planteó con su trabajo interesantes cuestiones en un contexto social y político en plena efervescencia. Además, con una particularidad que hace especialmente sugestivo su trabajo, la gran cantidad de textos que escribió. Hemos visto como Smithson buscaba trascender las barreras de los museos mediante obras de tamaño colosal, salirse de los circuitos artísticos. Lo paradójico se encuentra en el hecho de que estas obras son devueltas por el mismo al redil, reintegradas a galerías y museos por medio de sus *nonsite*. Pero tal vez no exista contradicción. Establece un dialogo con la naturaleza difícilmente aprensible, el motor de su arte era otro. Smithson fue un viajero por los residuos de una sociedad, viajando por interminables carreteras, intervino el paisaje, accionó con los restos de las ruinas y el abandono, construyendo una obra de la mano de la naturaleza, sin someterla, aceptando sus sugerencias, vislumbrando el camino a seguir, como cuando un escultor observa un bloque de mármol.

El artista nos comunica su verdad de una forma conmovedora, desarrolló en su corta carrera un trabajo regenerador, que teoriza sobre el arte y la sociedad americana del último tercio del siglo XX. Con sus lógicas contradicciones, juega con la naturaleza, las ruinas industriales y nostálgicas e incluso algunas ensoñaciones, más propias de la ciencia ficción. Su trabajo nos lleva a un mundo primitivo y futurista, una vuelta al origen de los tiempos y al final de estos. No sabemos si es una advertencia o un recuerdo de una realidad que nunca existió, pero sin duda materializa su pensamiento a través de un grito susurrado de proporciones inmensas, sereno y turbador a la vez.

## Referencias bibliográficas

- Andreu, C. (2010). Arte, medio ambiente y educación ambiental. *Aula Verde. Revista de Educación Ambiental*, Nº 36.
- Bozal, V. (1993). *Modernos y postmodernos*. Colección Historia del Arte, Nº 50. Madrid: Historia 16.
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Flam, J. (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Los Ángeles: University of California.
- Fricke, C. (2005). Nuevos medios. En Walther, I. F. (Ed.). *Arte del Siglo XX. Vol. II* (pp. 576-619). Colonia: Taschen.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Hartt, F. (1989). *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal.
- Hernández, M. A. (2016). ¿Sirve de algo el arte? *El Cultural*, 19 de septiembre de 2016.
- Hinojosa Martínez, L. (2014). Museo y Acontecimiento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Nº 26, 21-28.
- Holmes, B. (2007). Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriendos, 1 de septiembre de 2009. Recuperado de: [http://cc-catalogo.org/site/pdf/trad\\_holmes\\_extradisciplinares.pdf](http://cc-catalogo.org/site/pdf/trad_holmes_extradisciplinares.pdf)
- Holt, N. (Ed.) (1979). *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. New York: University Press.
- Kepes, G. (1972). *Arts of the environment*. New York: Braziller.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Matos Romero, G. (2008). *Intervenciones artísticas en "espacios naturales". España (1970-2006)*. Tesis doctoral dirigida por Tonia Raquejo. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes.
- Merchán-Basabe, J. G. (2014). Robert Smithson en el camino de Prometeo. (*Pensamiento*), (*palabra*) y obra, Nº 12, julio-diciembre, 40-51. <https://doi.org/10.17227/2011804X.12PPO40.51>
- Pico Valimaña, R. (2013). *Robert Smithson: aerea art*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- Raquejo, T. (1998). *Land Art*. San Sebastián: Nerea.
- Raquejo, T. (2011). El arte de esculpir el planeta: la geología y el Land Art. *Tierra y Tecnología*, Nº 39, 20-23.
- Schapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Schimmel, P. (Coord.). (2012). *Campos de acción. Entre el performance y el objeto, 1949-1979. Vol. 3*. México: Alias.
- Shapiro, G. (1995). *Earthwards, Robert Smithson and art after Babel*. Los Ángeles: University of California.
- Smithson, R. (1993). *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- Vasquez, J. E. (s.f.). *Ludwig Boltzmann. Biografía y Aportes*. Recuperado de: <https://www.lifeder.com/aportaciones-de-boltzmann>
- Zepke, S. (2008). Eco-estética. Más allá de la estructura en la obra de Robert Smithson, Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Universitas Philosophica*, Año 25, Nº 51, 13-37.



**Imagen:** Jimmy Pinillo



## *Casa de Muñecas*. Violencia permeada en un espacio íntimo vista desde el teatro.

### *A Doll's House*. Violence permeated in an intimate space seen from the theater.

#### **Resumen:**

El objetivo de este trabajo es analizar la transformación de una vivienda en un espacio político-teatral y su impacto en el público para sensibilizarlo sobre cómo la violencia machista está permeada en ámbitos íntimos como el "hogar", donde se invisibilizan las acciones agresivas y se mezclan con la cotidianidad. Partimos del caso 'Victoria', una adolescente que en abril de 2019 fue atacada con un martillo por su ex novio, para realizar el montaje de la obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Concretamente, analizamos el proceso de transformación del espacio, así como el creativo, medimos su impacto en el público y configuramos una herramienta que permite enfrentar la violencia.

#### **Abstract:**

The goal of this work is to analyze the transformation of a house into a political-theatrical space and its impact on the public in order to raise awareness of how male violence is permeated in intimate areas such as the "home" where aggressive actions are made invisible and mix with everyday life. We started from the 'Victoria' case, a teenager who in April 2019 was attacked with a hammer by her ex-boyfriend, to carry out the assembly of Henrik Ibsen's *A Doll's House*. Specifically, we analyze the process of transformation of the space likewise the creative one, then we measure their impact on the public and we configure a tool that allows us to face violence.

#### **Key words:**

*A Doll's House*; theatrical space; political space; monologue; sexist violence.

#### **Palabras claves:**

*Casa de muñecas*; espacio teatral; espacio político; monólogo; violencia machista.

#### **Pablo Javier Tatés Anagonó**

Universidad Central de Ecuador  
Quito, Ecuador

[pablotatesanangono@gmail.com](mailto:pablotatesanangono@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6766-8377>

#### **Belén Amador Rodríguez**

U. Técnica Luis Vargas Torres  
Esmeraldas. Ecuador

[amarod1981@hotmail.com](mailto:amarod1981@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4692-202X>

Enviado: 09/04/2020

Aceptado: 28/04/2020

Publicado: 17/07/2020

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1. Intimidad. 3. Metodología. 4. Discusión. 4.1. Jaula uno: la pobreza, el cuerpo roto. 4.2. Jaula dos: la depresión, el sistema judicial. 4.3. Jaula tres: Nora, ¿la libertad? 5. Epílogo: ocho martillazos. 6. Conclusiones.

**Como citar:** Tatés Anagonó, P. J. & Amador Rodríguez, B. (2020). *Casa de Muñecas*. Violencia permeada en un espacio íntimo vista desde el teatro, *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2., 49-67.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/700>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a3](https://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a3)



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

## 1. Introducción

En enero de 2019 la actriz Andrea Segura se acercó a “Teatro en Casa”<sup>1</sup> con la propuesta de realizar un montaje teatral, partiendo de una experiencia que ella vivió en febrero del 2017. Mientras hacía deporte en un parque de la ciudad, un desconocido intentó agredirla sexualmente. Al denunciar este hecho, la policía y los operadores de justicia poco o nada hicieron, al punto que el agresor, a pesar de registrar antecedentes, quedó en libertad. Ante la re-victimización que sufrió por parte de los hombres que no ayudaron en su caso, Segura se identificó con “Nora”, personaje central de la obra teatral *Casa de Muñecas* y sugirió la idea de abordar esta obra desde su experiencia. Pablo Tatés, director de “Teatro en Casa”, y uno de los autores de esta investigación, propuso agregar una tercera mirada y partir del “caso Victoria”<sup>2</sup> para el montaje de la obra en la que se centra nuestro trabajo.

El “caso Victoria” generó gran conmoción en la sociedad quiteña. El agresor, un adolescente de 17 años, admitió haber atacado a su ex novia con un martillo, la noche del 17 de abril del 2019. Un caso donde el amor romántico y la falta de inteligencia emocional desataban un desenlace doloroso y conmovedor. Nos pareció una situación que evidenciaba lo demasiado cerca que están los agresores y la violencia en sí. Decidimos crear el personaje de “Victoria” como conductora de un diálogo entre la actriz y “Nora”. Pasamos al trabajo en escena el 11 de mayo del 2019. El sábado 1 de julio del 2019 tomamos contacto con una de las personas que vive con la víctima, Ana Guamán, tía de “Victoria”. Ella nos recibió en su casa (Figura 1), ubicada en el norte de la capital, en un barrio urbano marginal. En el patio de esta casa se perpetró la agresión. En la entrevista que sostuvimos con Guamán nos habló de la difícil situación económica de la familia, de la relación que la joven adolescente mantenía con su agresor y del hecho de que nadie en la familia sospechó que esto podría suceder.



**Figura 1.** Ana Guamán, tía de “Victoria”, nos recibió en el patio de la casa en el cual se perpetró el intento de femicidio. Foto de Pablo Tatés.

1 “Teatro en Casa” se fundó el 27 de noviembre de 2009, en pleno centro de Quito. A lo largo de 10 años se han montado nueve obras de teatro. Pablo Tatés es fundador y director de este espacio.

2 Según el diario *El Comercio* de la ciudad de Quito, la noche del 17 de abril del 2019, “Victoria” (nombre protegido de la adolescente) fue atacada en las afueras de su casa por su ex novio (también menor de edad) con un martillo. Los ocho golpes que recibió le provocaron ceguera total y sordera parcial. El agresor fue detenido por tentativa de femicidio.

Los ensayos se desarrollaron en “Teatro en Casa”, un espacio que emula la experiencia del teatro parisino en 1887, en especial el “Teatro Libre” de André Antoine, que surgió de la siguiente necesidad: “Un teatro que protegiera el derecho a fracasar... lo suficientemente pequeño para funcionar sin la ayuda de caprichosos benefactores o patrocinadores mercenarios. Esto es lo que llegó a ser en París el prototipo de los teatros libres, independientes, artísticos, de estudio, de sótano, marginales...” (Braun, 1982, p. 34). Una vivienda que consta de baño, cocina, sala-comedor y dormitorio fue transformada en teatro desde noviembre de 2009. En la pequeña sala se colocaron telones negros en las paredes, así como un equipo casero de 10 luces y 16 sillas. El escenario de cuatro por seis metros era ideal para monólogos. La misión de este espacio ha sido crear un teatro político, antirracista y pro feminista, alejado de un teatro comercial y mercantil que surge con fuerza en Quito durante la última década.

En los ensayos de *Casa de Muñecas* surgió una inquietud: “Mirar desde otra perspectiva la narrativa espacial del hecho escénico... La necesidad de aproximarse desde otras perspectivas a la escena surge del sentimiento político, que cree en el poder del teatro para construir discursos y lenguajes que sean disidentes y alternativos a los discursos que quieren determinar nuestra percepción” (Griffero, 2011, p. 18). Es por esto que rompimos con el formato de “caja negra” empleado por “Teatro en Casa” en seis montajes anteriores, e indagamos en toda la casa, buscando dar un sentido político a la intimidad de la violencia machista. La obra se realizó porque nos permite vincular al arte con la comunidad, servir a ésta desde una conexión con un tema cada día se va posicionando en la agenda pública: la violencia machista. El objetivo de este trabajo es generar un debate y una reflexión que posibiliten acciones para frenar la violencia.

## 2. Marco teórico

El espacio (como soporte del cuerpo, la voz y el discurso escénico) debía ser más que un mero apoyo; tenía que llegar a ser un elemento disruptivo. Desde *Casa de Muñecas* estábamos planteando una problemática, la de la violencia machista, que ha sido invisibilizada, debido a que persiste la noción de que todo lo que acontece en el espacio familiar o doméstico es un asunto privado que debe resolverse en su interior, sin la intervención del Estado (Zambrano, 2003).

Para abordar los conflictos del caso “Victoria” y *Casa de Muñecas* nos vimos en la necesidad de romper con la sala de teatro y crear la metáfora de una cárcel, o mejor dicho, tres cárceles para los tres personajes que iban a transitar por todo el espacio de la casa de la mano con el público y para esto nos apoyamos en Pavis (1998, p. 171):

A partir del momento en que el espectador atraviesa el umbral de la sala, abandona su papel de mirador para convertirse en el alguien que participa en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego dramático o happening; entonces el espacio escénico y el espacio social se confunden. Al margen de tales desbordamientos el espacio escénico permanece inviolado, sean cuales sean su configuración o sus metamorfosis.

## 2.1. Intimidad

“Teatro en Casa” ha trabajado durante nueve años con el formato “caja negra”, pero en esta oportunidad se desarmó la caja negra y dio uso al espacio público de la casa, esto es: antesala y sala, así como al espacio íntimo: cocina y dormitorio. Este ejercicio nos llevó a exponer la intimidad de la casa, es decir, todas esas señas: señales, registros propios, que la persona que habita el lugar va dejando, acomodando, sistematizando y organizando en el espacio. Bachelard (1958), citado por Gutiérrez (2011, p. 69), ofrece algunas pistas para entender la intimidad de la casa:

Para Bachelard, una vivienda está conformada no sólo por sus cualidades físicas o materiales, sino por la descripción inmaterial que conforma valores de espacios introspectivos, mismos que están ligados al entendimiento humano. En la casa está implicada la discusión por el ser, la familia, la nación, el sentido de lugar y la responsabilidad de compartir parte del mundo. Aunque la vivienda puede ser descrita de acuerdo a su forma material y doméstica, su estudio ha sido extendido más allá de sus cualidades espaciales.

“Teatro en Casa” posee un menaje modesto, compuesto por muy pocos muebles, que son depositarios o soporte para relaciones íntimas, de pareja, familiares, de amistad y eventuales visitas. En cada mueble se deposita un valor simbólico del compartir. Estos mismos muebles son expuestos en la obra y el espectador puede resignificarlos, en función del discurso que plantea la obra. Gutiérrez (2011, p. 69) lo amplía al hablar del valor emotivo de estos elementos:

El espacio doméstico es un lugar emotivo y de imaginarios, donde se reúnen experiencias diarias, vida cotidiana que comprende el sentido del ser y pertenecer en el mundo. En la vivienda se despliega un espacio de apropiación, alineación, intimidad, violencia, deseos y miedos. El hogar acoge emociones, experiencias, prácticas humanas y relaciones que se unen al corazón de la vida humana. Incluso, la geografía emocional reconoce a la vivienda como extensión de la memoria y nostalgia del pasado, registro del día a día en el presente y domesticación de sueños y miedos futuros.

Es precisamente esta violencia y este miedo que se exponen, violencia y miedo que pueden estar contenidos en la cotidianidad del director, de su hábitat, de los objetos que usa y del espacio en el cual transita. La casa alberga y protege la violencia, la camufla en el discurso del calor del hogar, del abrigo y la protección.

Sobre el tema de la violencia machista tomamos en cuenta que el grado de naturalización de ese maltrato se evidencia por ejemplo en un comportamiento presentado, una y otra vez, por todas las encuestas sobre violencia machista en el ámbito doméstico. “Cuando la pregunta es colocada en términos genéricos: ‘¿usted sufre o ha sufrido violencia doméstica?’, la mayor parte de las entrevistadas responden negativamente. Pero cuando se cambian los términos de la misma y se pregunta nombrando tipos específicos de maltrato, el universo de las víctimas se duplica o triplica” (Segato, 2003, p. 3). Esta misma autora afirma que “eso muestra claramente el carácter digerible del fenómeno, percibido y asimilado como parte de la ‘normalidad’ o, lo que sería peor, como un fenómeno “normativo”, es decir, que participaría del conjunto de las reglas que crean y recrean esa normalidad” (Segato, 2003, p. 3).

### 3. Metodología

Para realizar esta investigación, se ha empleado a nivel metodológico el diario de trabajo, una herramienta esencial que no puede faltar en la ejecución de un montaje teatral:

Entendemos que es un instrumento básico de investigación y formación, porque nos permite la recogida de datos significativos, además de la reflexión sobre los mismos, su análisis y sistematización. Ello nos llevará a tener unos referentes que reflejen la realidad sentida de quien escribe el diario, para posteriormente dar el salto a una comprensión mayor de la información y situaciones o emociones recogidas (Jurado, 2011, p. 134).

Para este trabajo, organizamos el diario de trabajo de la siguiente manera: en un primer apartado recoge el análisis del texto, del cual se extrae las acciones principales en la obra, los objetivos y conflictos de los personajes, así como el discurso político y el contexto en el cual se desarrolla la obra, además del diálogo que hace en nuestro particular entorno. En un segundo momento, se anotan ideas y propuestas que pueden funcionar a nivel de puesta en escena: bocetos de escenografía, vestuario, imágenes que se pueden sugerir, símbolos y signos para la obra. En un tercer apartado recoge la preparación de los ensayos: ejercicios a desarrollar con los actores, planificación de improvisaciones, situaciones que deberá explorar el personaje, entre otras. Como cuarto punto, se anotan las observaciones, impresiones, aciertos y desaciertos de cada uno de los ensayos. En este punto es importante mantener una entrevista con la actriz al final de la sesión, en la cual recogemos sus impresiones, emociones y sensaciones, haciendo énfasis en cómo está manejándose en un espacio que no es habitual para hacer teatro. El diario nos permite sistematizar el trabajo en escena y elaborar reflexiones sobre éste.

En la etapa de presentación del trabajo elaboramos grupos focales, “entrevistas de grupo, donde un moderador guía una entrevista colectiva durante la cual un pequeño grupo de personas discute en torno a las características y las dimensiones del tema propuesto para la discusión” (Mella, 2000, p. 3). En este caso se discutió en torno a la violencia machista, y si la obra permitió visualizar la violencia en el espacio íntimo. Un total de 120 personas asistieron a las funciones, de éstas 56 participaron en los grupos focales conformados por estudiantes de primero y segundo semestre de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Central del Ecuador. Se trata de jóvenes con edades comprendidas entre los 18 y los 23 años; 36 mujeres y 20 hombres.

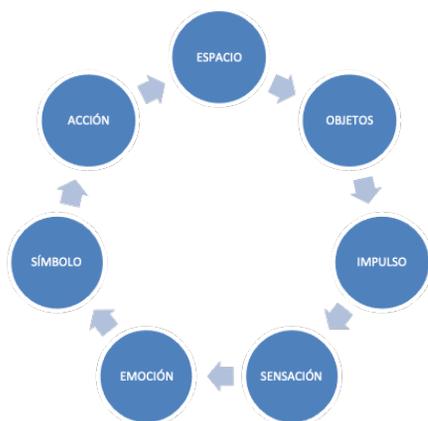
Nos propusimos que el público viese la obra de pie y que acompañase a la actriz en el recorrido que ella, con sus personajes, hace por la casa. De este modo, buscamos revelar que un espacio íntimo y aparentemente seguro, como es el hogar, puede guardar y contener violencia. Según Montes (2003, p. 640):

Meyerhold abrió la puertas para desarrollar propuestas teatrales que rompiesen con el patio de butacas y el escenario, pues su intención fue tratar la realidad de manera diferente, de tal modo que el espectador sea consciente de que, entre otras cosas, se halla ante una forma de presentar la vida conformada de manera distinta y con unos fines diversos.

La obra empieza fuera de la casa, ante la entrada de rejas en la cual Tatés quita el candado de la misma y lanza el primer texto: "Señoras y señores, bienvenido/as a 'Casa de Muñecas'". El público ingresa en la primera sala de la casa (que está a oscuras) y para su sorpresa no tiene butacas. Debe permanecer ahí, hasta que todos ingresen. La obra sigue con una proyección de un video de 1'10", en el que se ve la casa de "Victoria", que presentamos como introducción y conexión con el personaje central de la obra. Tratamos, con estas imágenes, de ubicar un contexto preciso.

#### 4. Discusión

Dividimos la obra en tres partes, y ocupamos tres espacios que los simbolizamos como jaulas de distinto tipo: económica, emocional e institucional. Los personajes transitaban por estas jaulas e iban entablando diálogos solidarios en contra de la violencia machista. Partimos del hecho de que "existen dos formas humanas de pensamiento -Sensible y Simbólico... con frecuencia manipuladas y envilecidas por quienes imponen su ideología... Hay que rechazar la idea de que solo se piensa con palabras, ya que pesamos también con sonidos e imágenes" (Boal, 2015, p. 15). Basándonos en esta premisa, es importante pensar en la estética de la obra, entendida ésta como una relación entre sujeto-objeto, lo cual nos llevó a desarrollar un determinado esquema de trabajo (Figura 2).



**Figura 2.** Esquema de trabajo para el montaje de *Casa de Muñecas*.

Buscamos que, frente al espacio y los objetos, surja una reacción impulsiva que, por lo general, está alojada en el inconsciente, para que ésta dé paso a la sensación pura. Nos apoyamos en Jung (2009, p. 52), quien señala que "se puede concebir también el inconsciente como una manifestación del instinto vital mismo y relacionar la fuerza creadora y conservadora de la vida con las nociones bergsonianas de 'impulso vital' o de 'duración creadora'". El objeto y el espacio funcionan como catalizadores del inconsciente de la actriz y de sus impulsos. Inducida por el objeto (cosa) puede causar una diversidad de percepciones (Boal, 2015, p. 2015). En este transitar damos paso al mundo emocional, y después al pensamiento simbólico. Cuando hablamos de pensamiento simbólico nos referimos al orden que el

director le va dando al caos del inconsciente y el impulso en la organización del discurso, de la relación cuerpo-objeto-espacio y al surgimiento de la palabra: “Las palabras son pensamiento simbólico. Pensar es organizar el conocimiento y transformarlo en acción, que puede ser habla o acto, dado que el habla es acto” (Boal, 2015, p. 27). El cuerpo en el espacio se movió bajo la premisa que le daba un concepto que tenía la opción de manejarse como símbolo: toda la casa se resignificó con el concepto de cárcel; ésta, a su vez, contenía otros significados dependiendo del espacio.

#### 4.1. Jaula uno: la pobreza, el cuerpo roto.

Empezamos por la cocina (Figura 3), como el símbolo de la pobreza y como la primera cárcel para “Victoria”. ¿Qué quiere “Victoria”, con respecto a esta cárcel? La respuesta a esta pregunta debía buscarse desde el impulso corporal y aprovechando la división de vidrio que separa a la cocina de la primera sala, y que nos permitía generar imágenes con un sentido poético.



**Figura 3.** La cocina, el primer espacio que se toma *Casa de Muñecas*, y en el cual se recrea el mundo de “Victoria”. Foto de Pablo Tatés.

Esta primera escena (Figura 4) fue subdividida en tres unidades. En la primera parte, “Victoria” entabla un diálogo con su madre, el mismo que empezamos a plantear desde lo corporal:

El movimiento es la instancia que puede expresar lo oculto, aquello que pertenece al ámbito de los sentimientos del autor y se ha demostrado inexpresable mediante el lenguaje natural. A pesar de tener en cuenta el hecho de que el movimiento trasciende el propio cuerpo que lo ejecuta, éste -el cuerpo- surge en definitiva como traductor de sentimientos, como elemento, en definitiva, con una gran capacidad de evocación simbólica. Así, movimiento y cuerpo quedan definidos como elementos sustitutorios de la palabra en la escena -incluso cuando no se prescindía de ella en el espectáculo- a la hora de evocar los sentimientos del alma (Montes, 2003, p. 643).



**Figura 4.** Desde esta sala el público ve la primera escena. Fotografía de Pablo Tatés.

Una vez asumidas las acciones y sus objetivos, dimos paso al texto con la consigna de que sea lo más corto posible. En esta versión de los hechos “Victoria” leyó *Casa de Muñecas* y “Nora” supuso para ella un ejemplo, un referente de libertad, que seguramente la animó a dejar una relación tóxica con su novio. Según Ana Guamán, “Victoria” estudiaba para obtener una beca, pero su novio empezó a convertirse en un “obstáculo” para alcanzar esta meta. Éste es un ejemplo de violencia machista, visibilizada en la censura de los intereses de la víctima. En la segunda unidad aparece Élmer (personaje antagonista de Nora, en *Casa de muñecas*), que en realidad es el ex novio de “Victoria” y que, desde este momento, lo trabajamos como una metáfora de la violencia machista inculcada a los hombres de nuestra sociedad.

En el diálogo mantenido con Guamán, surgió la figura de los perros. La familia Guamán tiene al menos cinco perros, los mismos que ayudan al cuidado de la humilde casa y del terreno que ellos arriendan. La noche en que ocurrió el ataque los perros no advirtieron de la intromisión del ex novio de “Victoria”, debido a que los animales ya conocían al adolescente agresor. En este primer texto, escrito por Pablo Tatés, se habla de los perros como una metáfora de los hombres que callan y son cómplices ante la violencia machista. En esta parte decidimos recrear el ataque de una manera sutil, con el uso de un martillo como si se tratase de un utensilio más de la cocina. Se utilizó como fondo sonoro un fragmento de la entrevista con Guamán en la cual cuenta parte de lo ocurrido con su sobrina. Destaca en este fragmento el hecho de que “Victoria” no contó la relación violenta que mantenía con su novio. “Por callarnos nos pasa lo que nos pasa a las mujeres” (Guamán, 2019).

Con la ayuda de las luces y de sonidos de ranas hicimos una transición de tiempo que nos permitió ver a “Victoria” después del ataque, enfrentando una nueva cárcel, en este caso su cuerpo, el mismo que ha adquirido discapacidades severas. Para esta parte fue importante trabajar el cuerpo como una cárcel que atrapa el ser de “Victoria”, y buscar una calidad de movimiento acorde a esta situación. En esta escena, de diez minutos de duración, el público ve la silueta de la actriz detrás de la pared de vidrio (Figura 5), deformada casi todo el tiempo. El acto termina cuando “Victoria” abre las puertas de la cocina y sale. Se mezcla con el público y transmite a éste sus sensaciones y emociones. La cubre un tul blanco, que simboliza su nueva cárcel, mientras se dirige a abrir la puerta que da a la segunda sala de la casa.



**Figura 5.** Andrea Segura, en la primera escena de la obra. Fotografía de Pablo Tatés.

Esta parte de la obra generó significativas impresiones: “Esta obra es bastante fuerte, potente. Tú [se dirige a la actriz] atrás de los vidrios (formaste) un recuerdo borroso, donde no te pueden ver más allá de las palmas, ni quiera las palmas, sino las sombras de ellas, como una huella” (Guallichico, 2019). A varios integrantes del grupo focal les llamó la atención los textos alusivos a los perros: “¡ladren, ladren cuando alguien quiera hacernos daño!”. Algunos estudiantes confesaron su deseo de “ladrar” como una forma de advertir del peligro en el que se encontraba el personaje. Varias de las asistentes confesaron sentir impotencia ante lo que sucedía tras los vidrios.

#### **4.2. Jaula dos: la depresión, el sistema judicial**

Para esta segunda escena (Figura 7), el público hace su primer transitar por la casa (Figura 6) y el director de la puesta interviene, sin palabras, mediante señas pidiendo al público que pase a este segundo espacio. Una vez que lo hace, la puerta se cierra. No se da indicaciones al público de dónde ubicarse, lo cual genera desconcierto y sorpresa; el público apenas sabe dónde está ubicada la actriz.



**Figura 6.** Sala de la casa antes de la obra. Fotos de Pablo Tatés.



**Figura 7.** Imagen de la segunda escena. Foto Paúl Buenaño.

Prescindir de la palabra, o silenciarla, en el ámbito escénico –como ocurre en muchos casos– no significa necesariamente acabar con el espectáculo teatral. Muy al contrario, contribuye a poner de manifiesto la contingencia de su presencia en la misma, e implica potenciar posibilidades nuevas para la escena, además de una significativa apertura de la misma a todo un renovado impulso para otros sistemas de signos (Montes, 2003, p. 631). La segunda parte se dividió en dos unidades: para la primera Andrea abandona el personaje de “Victoria”, y se queda en el espacio con sus recuerdos, sensaciones y emociones después de haber sido agredida en el parque. En la segunda unidad, ella entra a interpretar al operador de justicia que tramitó su denuncia.

En la primera unidad ocupamos un rincón de la sala que cubrimos con un telón blanco en el cual simbolizamos la habitación de Andrea donde vive un momento de recogimiento<sup>3</sup>, así como la necesidad de recobrar fuerzas para volver a salir, enfrentar el mundo y denunciar el caso. Todo esto, con trabajo corporal, buscando una gestualidad que pueda transmitir estas sensaciones. Al entrar en el terreno del movimiento, nos apoyamos en las teorías de Appia (1997) citado por Montes (2003, p. 640), y buscamos que el cuerpo de la actriz, a través del movimiento, sea quien aglutine y ordene los elementos discursivos de la obra. “Que cuerpo y movimiento sean el gran organizador del espacio, lo simbólico, lo significativo y todos los elementos que componen el discurso de la obra: la luz, la música, el vestuario, la voz, el texto” (Montes, 2003, p. 640).

Para esta escena la consigna fue sumar al personaje de ‘Victoria’ la experiencia de Andrea y entablar un diálogo interno entre las dos mujeres, así como el sentido de solidaridad ante lo ocurrido. Teniendo en cuenta que la actriz vive un momento propio, íntimo, que parte de una experiencia suya,

---

3 En esta escena se usó la experiencia de la actriz: “Yo trotaba todos los días en un concurrido parque con mi perro. El agresor había estudiado mi rutina y horarios. Un día me agredió, pero mi perro me defendió, el tipo me soltó y le empezamos a seguir. Pasaron tres hombres a los que pedí ayuda pero no lo hicieron. Un guardia motorizado lo atrapó, y cuando llegó la Policía y quise poner la denuncia, este me advirtió: ‘piense bien señorita, porque se demora este proceso’”.

decidimos que esta escena debía transcurrir lo más cerca posible al público. Una idea que no es nueva, y a la que hace alusión Mendoza (2013, p. 110):

Meyerhold ya había acercado al espectador actor, cuando montó 'El Amanecer' en 1920, ya había hecho importantes innovaciones en la escena teatral tradicional. Había eliminado el proscenio las candilejas y su cabina de luces, alargando el área de la acción actora cada vez más cerca del público. Para Meyerhold lo más importante era, especialmente en esos momentos más que nunca, romper la barrera entre los actores y el público, destruir todos los vestigios del teatro burgués que por años fracasó al no servir a la gente de la clase trabajadora. Así, toda la representación y los elementos de diseño fueron creados para hablar, e inquietar, directamente.

En la segunda unidad de esta escena usamos música, una selección de temas que hablan del amor romántico<sup>4</sup>, es decir, de la idealización del amor, concebido como la felicidad eterna, sin problemas ni contradicciones ni tampoco con el contante diálogo y encuentro de dos personas. Mientras suenan estos temas, la voz de la actriz se ve imposibilitada de salir. Con las canciones de fondo aparece el operador de justicia, con la corporalidad de un insecto que pasa por alto los casos de cientos de mujeres desaparecidas en el Ecuador. El director acompaña esta intervención corporal con la lectura de fragmentos de la nota del diario *El Comercio*, que informan sobre el caso "Victoria". La lectura de cada párrafo se alterna con un fragmento de los temas musicales seleccionados. La escena termina con el segundo texto creado para adaptar la obra y con el cual, con la ayuda de una lámpara se interpela al público, se le examina e increpa desde el discurso del machismo. Esta escena propició lecturas interesantes en el grupo focal:

El vestido es un lenguaje que te dice: 'las niñas son muñequitas, delicaditas'<sup>5</sup>. Ella era amiga de mi hermana y yo les cuidaba, y que te vengan a decir (las autoridades) que la encontraron a la Sofí<sup>6</sup> muerta es horrible y lo de la denuncia es una vaina, nunca hacen nada y te dicen: 'es tu culpa'. En este caso le culparon a la mamá por no ir a ver (Díaz, 2019).

#### 4.3. Jaula tres: Nora, ¿la libertad?

¿Cómo se transforma un espacio de vivienda en un espacio escénico? ¿Cómo elevar el significado de objetos personales a simbologías políticas? Muy al contrario, la escena teatral todavía en estos primeros años del siglo XXI sigue estando habitada, cuando menos parcialmente, por un tipo de espectáculo que todavía tiene mucho que ver con el realismo, así como con formas decimonónicas y burguesas

---

4 Los temas elegidos suenan en el siguiente orden: "Todavía", Armando Manzanero; "¿Quieres ser mi amante?", Camilo Sesto; "Mi vida eres tú", Rudy La Scala; "Culpable soy yo", José Luis Rodríguez; "Tómame o déjame", Mocedades; "Culpable o no", Luis Miguel; "Hoy tengo ganas de ti", Miguel Gallardo; "Dos cosas", Los Terrícolas.

5 El 24 de junio de 2016 se encontró el cadáver de una niña de ocho años en el patio de su escuela. El caso aún no ha sido esclarecido. Las autoridades han manejado versiones que han levantado indignación en la sociedad, como a hipótesis de que la niña se suicidó o que es culpa de la madre.

6 Se refiere al verdadero nombre de "Valentina".

de puesta en escena (Montes, 2003, p. 630). Estas formas buscan la comodidad del espectador en un mundo de entretenimiento, pero intentando romper con esto, buscamos cierta incomodidad en el público, con una obra que denuncie la violencia.

Para esta tercera parte se remarcó en la consigna de usar los elementos de la casa como utilería y escenografía, cosa que parecía absolutamente sencilla, sin embargo cuando la actriz empezó a explorar en un espacio íntimo que tiene sentido para una persona, surgió recelo y el temor a ser visto desde los objetos y su espacio (Figura 8). Esto debido a que la casa adquiere un valor simbólico en tanto es vivida, experimentada y percibida día a día; en ella, el ser humano involucra sus sueños, deseos y memorias (Gutiérrez, 2011, p. 71). Fue necesario renunciar al valor emocional que el espacio y los objetos tenían para el director y junto con la actriz trabajar en una resignificación que estuviese al servicio de los personajes, en especial de Nora, quien cierra este diálogo. Ceder el espacio y los objetos significó el abrir y permitir que la actriz y sus personajes sobrepongan otros significados y usos a la casa y su contenido. Se buscó que la actriz habitase un espacio en la dimensión de lo teatral, y desde ahí le asignase otros valores: el verdadero valor de la vivienda reside en la experiencia diaria de afecciones, deseos y sueños, cuyo nicho son los espacios domésticos, más allá de las cualidades espaciales o geométricas de la casa (Gutiérrez, 2011, p. 72). Bachelard (1958) expone que en la vivienda se encuentran la imaginación, construida a través de muros; el confort, que genera una ilusión de protección, y un lugar para las memorias de imágenes y sueños (citado por Gutiérrez, 2011, p. 70). Tomando en cuenta esta teoría, invertimos el sentido del confort y la protección, transformando esa intimidad en un lugar que no es seguro para Nora, que es un espacio de sometimiento y de control. Para reafirmar este sentido simbólico, introdujimos un artefacto en el dormitorio: usamos la estructura de un mosquitero, para sostener plástico usado para empacar mercancías, a modo de una cárcel y creando la sensación de la caja en la cual está atrapada Nora como muñeca (Figura 9). Aprovechamos que la casa es siempre un contenedor, a veces contenido, que sirve como portal para imágenes y metáforas de la imaginación (Gutiérrez, 2011, p. 70).



**Figura 8.** El dormitorio, espacio íntimo que en cinco monólogos fue usado como camerino. Foto de Pablo Tatés.



**Figura 9.** Protagonista en el dormitorio. Foto de Tammy Granda.

También fue importante pensar en la geometría de la casa, en su espacio rectangular que nos daba la sensación de estructura y de encierro, partimos de la idea de Bachelard (2016, p.80):

La casa es un objeto de fuerte geometría. Su realidad primera es visible y tangible. Un objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen al cuerpo humano, el alma humana. Pero la transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad.

Propusimos que el lugar debe pasar de acoger a un cuerpo cotidiano que habita el espacio en su sentido funcional, a refugiar a un cuerpo teatral, que desarrolle una poética, con una calidad de movimiento “extracotidiana”. De ahí que para la escena final elegimos un fragmento de *Casa de Muñecas*, en la que Nora pone fin a su matrimonio y a las “responsabilidades” que este conlleva. En esta parte trabajamos con la palabra, y aunque es cierto que no la convertimos en el eje de la obra, le damos importancia y nos dedicamos a indagar en ella, que sea la voz, un pilar fuerte para dar vida al personaje. Decidimos apoyar a la palabra con el gesto, tal como lo propone Stanislavski (1999) citado por Montes (2003, p. 642):

Stanislavski, sin embargo, no cree en la posibilidad de llevar a la escena el movimiento aislado de la presencia de la palabra o de una idea que lo sustente y lo justifique. De todos modos, es importante subrayar que para él la presencia del gesto corporal en escena es crucial, en última instancia y en todos los casos, por entender que éste actúa como portador y transmisor de aquello que la misma palabra no sabe o simplemente no puede transmitir.

Este acto tiene una sola unidad, concretamente Andrea interpreta a ‘Nora’ y el diálogo solidario se hace entre tres. Se usa la cama a medio armar, como el símbolo de un matrimonio aparentemente sólido, pero que en realidad no es pleno. El segundo elemento que se usa es una cortina de armario, tras la cual se realiza un cambio de vestuario, del vestido corto blanco a un verde largo, marcando el paso al personaje sobrio de Nora. Finalmente, se utiliza el espejo como un símbolo de identidad y personalidad recuperada.

El dormitorio es el espacio más íntimo de la casa y creímos necesario mantener los elementos que ahí se encontraban, en este caso ropa y fotografías. Se trabajó a 'Elmer' como un símbolo de posesión y dominio, como el hombre que domina la casa y para el cual "Nora" es un adorno más, que no tiene ningún rol o papel importante ahí. Las imágenes también se cargan de lo que significa pensar en que la violencia está contenida en espacios íntimos destinados al hogar, está en las capas más internas de lo social, se piensa al habitante de la casa, al director, como un posible agresor. Esto significa reconocer que la violencia machista es un tema que nos compete a todos y reconocer la posición de privilegio que los hombres tenemos frente a ella.

Desde el grupo focal se logró ver la relación que se entabla desde la violencia machista, se elaboraron lecturas interesantes que nos permitieron desnudar las relaciones que se dan en los espacios íntimos:

Esta obra es bastante fuerte, potente. En la obra (de Ibsen) Elmer le dice a Nora: "Alondra, mi Pequeño Pajarito" y me encantó el detalle del pajarito ahí colgado, porque se supone que los pájaros son libres, pero ese está colgado, el hecho de que juegues o lo toques (se dirige a la actriz) marca esa proximidad que una tiene con la libertad, pero que una no la puede palpar totalmente. Es una cosa loca que tengamos que someternos a los comentarios, a las cosas de que deberías tener (para hacer) feliz a tu papá y a tu novio, porque ellos te manejan. El paso de "Nora", del papá a "Elmer", es una realidad latente, muchas de las niñas crecemos con la idea de que tienes que ser tranquilita, parecen cosas inofensivas. "Debes agarrarte de algo, porque sola no puedes", (te dicen) y son cosas que te van construyendo poco a poco. Muy interesante que sea un hombre quien cierra las puertas, como diciendo: "aquí no pasó nada" (Díaz, 2019).

En este caso, una de las participantes del grupo focal apuntó a la infantilización como una de las estrategias del machismo para entablar una relación de dominio, desde el padre y el esposo.

## **5. Epílogo: ocho martillazos**

"Nora" decide abandonar a "Elmer". Ella sale del dormitorio y da un portazo; una luz puntual traspasa los vidrios de la puerta hasta que se produce un apagón. En la oscuridad total se escuchan ocho golpes fuertes que retumban en el dormitorio, esto gracias a la pared de madera, que al ser golpeada genera un sonido fuerte. Algunas personas del público asocian estos ocho golpes con los martillazos que recibió "Victoria", y dicen sentir el miedo, la incertidumbre y horror que ella pudo haber experimentado. Después de unos instantes, se enciende una luz intermitente a modo de flash y la puerta se abre. Mientras, el público abandona el lugar puede ver una serie de carteles de mujeres desaparecidas en el Ecuador. En esta parte buscamos simbolizar a una sociedad que pasa sin percatarse o tomar conciencia de que la violencia está haciendo desaparecer a cientos de mujeres en el país. Al pasar a la sala de entrada, desde ahí, pueden contemplar a Nora sentada, de espaldas y en silencio (Figura 10). Sin palabras, el director empuja al público fuera de la casa, cierra la puerta de rejas de una manera brusca. Es ahí cuando la obra ha terminado, dejando la duda de si Nora en realidad se fue o quedó atrapada en un círculo vicioso de violencia.

Con este final se logró acercar al grupo focal a la experiencia de la violencia: “Me sentí dentro de la cabeza de ella (se refiere a Victoria) tuve la sensación de vivir esa violencia, de manera imprevista y fuerte, fue invasivo. Tenía la sensación de ahogo, del llanto, el nudo en la garganta” (Granda, 2019). Otros participantes sostuvieron: “Se ve que las mujeres por miedo a represalias callan, y es triste ver que a los teatros, no les interesa (tocar estos temas)” (Muñoz, 2019). “Me impactó la crudeza de los actos que uno puede llegar a cometer. Muchas veces no controlamos nuestros movimientos impulsivos no vemos el daño que hacemos, es impactante ver el sufrimiento desde el otro punto de vista” (Guananga, 2019).



**Figura 10.** Escena epílogo de la obra. Foto de Tammy Granda.

## 6. Conclusiones

El 22 de noviembre del 2019, el diario *El Comercio* publicó: “Adaptación de *Casa de muñecas* denuncia la violencia de género” (Figura 11). Este titular recoge las impresiones generadas en la periodista que cubrió la obra. El trabajo genera sororidad entre las mujeres, quienes se identifican plenamente con la tensión que los personajes viven, lo que les motiva a hablar de la inseguridad, el acoso, la violencia y a confesar que temen por sus vidas y que muchas veces desconfían de sus compañeros. El trabajo fue capaz de crear un ambiente de empoderamiento y genera discursos que surgen en el interior de un escenario que al final de la función vuelve a convertirse en una vivienda. Quienes participaron del grupo focal pudieron encontrar símbolos que afectaron su sensibilidad con respecto a la violencia machista.



**Figura 11.** Captura de pantalla de la nota que diario El Comercio publicó sobre Casa de Muñecas.

*Casa de Muñecas* es una obra que generó preguntas y reflexiones sobre los símbolos que se usaron, además de conmoción y ciertas reflexiones que le permiten al espectador estar alerta sobre el problema de la violencia de género, en especial la que se aloja en el espacio íntimo de la familia. Cabe mencionar que en los hombres generó un silencio que se podría asociar como un acto solidario, sin pasar por el reconocimiento que deben cambiar en sus actitudes y conductas.

## 7. Anexos

### Anexo 1. Ficha de asistencia a las funciones de *Casa de Muñecas*.

FECHA	EVENTO	ASISTENTES
Miércoles 20 de noviembre	Grupos focales	18 alumnos de segundo semestre de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador
Jueves 21 de noviembre	Grupos focales	18 alumnos de segundo semestre de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador
Viernes 22 de noviembre, 10:00	Grupos focales	20 alumnos de primer semestre de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador
Viernes 22 de noviembre, 20:00	Estreno	15 personas
Sábado 23 de noviembre	Función	15 personas
Miércoles 27 de noviembre	Función	10 personas
Sábado 30 de noviembre	Función	8 personas
Viernes 27 de diciembre	Función final	16 personas
<b>TOTAL ASISTENTES</b>		<b>120</b>

## **Anexo 2.** Texto de la obra.

*Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen. Adaptación de Pablo Tatés

### Escena 1

Ésta va a ser la puerta de tu casa, de nuestra casa. Cada uno tendrá una habitación grande. La abuela dejará a sus gallinas en el patio trasero y los perros jugarán en el patio de adelante, serán amigables con los vecinos y nos avisarán cuando los ladrones quieran hacernos daño.

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!

Será una casa grande, como las casas de muñecas que tienen las niñas ricas.

¡Nora! ¿Nora? Mamá, ¿conoces a Nora? Es una mujer joven que vive en una casa grande, como la que quiero para todos, pero ella es como un juguete manipulado por un hombre.

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!

Pero un día, mamá, un día, ella se va, es libre, es libre.

¡Los perros ladran! ¡Elmer! ¿Qué haces aquí? ¿Qué quieres? Te dije que no. ¿Qué haces con un martillo? Los perros te reconocen, te olfatean, eres uno de ellos, de su manada. Mueven la cola y se dispersan, a ellos no les importa que vengas con un martillo.

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!, ¡ladren!

¡Mamá! ¡Apenas te escucho!, ¡apenas te veo! ¡Qué extraño!, ¿qué es esto?, siento como si mi cuerpo estuviera sumergido en líquido baboso que no me deja verte, que no me deja escucharte. Me tocas, pero no siento nada mamá, no siento, ¡no siento!, ¡no siento!

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!, ¡ladren!

### Escena 2

Usted no debe andar sola por los parques. Usted debe... abrigarse, el clima de esta ciudad es impredecible. Usted debe cuidar su salud. Usted debería compartir más tiempo con su novio. Usted debería ir acompañada. Usted debería estar segura antes de denunciar algo así. Usted debería pensarlo bien. Usted no debería decir esas cosas. Usted, sí, usted. Usted debería estar en su casa a estas horas. Usted debe hacer caso a lo que le dicen las autoridades. Usted debe hacer caso a lo que le dice el gobierno. Usted debe hacer caso a los comerciales. Usted debe, usted debe, usted debe...

### Escena 3

¡No volver a verlo jamás! ¡Jamás, jamás, jamás! ¡Y los niños... no; volver a verlos tampoco!... ¡Oh! Aquella agua helada negra... aquel abismo... aquel abismo sin fondo... ¡Ah! ¡Si siquiera hubiese pasado ya!

¡Deja que me vaya! ¡Déjame salir! Voy a quitarme el traje de máscaras.

#### CAMBIO VESTUARIO

He vuelto a vestirme. No pienso dormir esta noche, tenemos que hablar. Tú no me has comprendido nunca... Han sido muy injustos conmigo, papá primero, y tú después. Jamás me amaron. Cuando estaba al lado de papá, él me exponía sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras distintas, las ocultaba; porque no le hubiera gustado. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo como yo con mis muñecas. Después vine a tu casa. Quiero decir que de manos de papá pasé a las tuyas. Tú lo arreglaste todo a tu gusto, y yo participaba de tu gusto, o lo daba a entender; no puedo asegurarlo, quizá lo uno y lo otro. He sido una muñeca grande en tu casa, como fui muñeca en casa de papá. Necesito estar sola para estudiarme a mí misma y a cuanto me rodea; así es que no puedo permanecer a tu lado. Tú no puedes prohibirme nada de aquí en adelante. Me llevo todo lo mío. De ti no quiero recibir nada ahora ni nunca. No creo ya en eso. Ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú... o, por lo menos, debo tratar de serlo. No puedo pasar la noche bajo el techo de un extraño.

**Anexo 3.** Links con material visual de la obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=SL4v228AnX4&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=soW48r6Hz2A>

<https://www.youtube.com/watch?v=SY54vf73kQ8>

Link con nota de prensa de la obra

<https://www.elcomercio.com/tendencias/adaptacion-casa-munecas-violencia-genero.html>

### Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boal, A. (2015). *La estética del oprimido*. Sao Paulo: Alba.
- Braun, E. (1982). *El director y la escena, del naturalismo a Grotowski*. Madrid: Galerna.
- Burgueño, L. (2014). Espacio escénico: territorio donde lo real y lo teatral convergen. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 1.
- Díaz, G. (20 de noviembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador) Quito, Ecuador.
- Granda, B. (22 de diciembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador), Quito, Ecuador.
- Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur.
- Guallichico, A. (20 de noviembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador), Quito, Ecuador.
- Guamán, A. (18 de Julio de 2019). Caso Victoria. (P. Tatés, Entrevistador)
- Guananga, E. (21 de diciembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador), Quito: Ecuador.
- Gutiérrez, F. (2016). De la casa a los espacios íntimos a partir de la descripción fenomenológica de Gaston Bachelard. *Bitácora. Arquitectura*, 32.
- Gutman, L. (2012). Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral. *Cuaderno 39. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 179-193
- Jurado, D. (2011). El diario como un instrumento de autoformación e investigación. *Curriculum. Revista de Teoría, Investigación y Práctica Educativa*, 24, 173-200.
- Mella, O. (2000). *Grupos Focales. Técnica de investigación cualitativa*. Santiago de Chile: Documento de trabajo.
- Mendoza, T. E. (2013). Génesis del Teatro contemporáneo. *Reconstrucciones*, 109.
- Montes, M. J. (2003). La corporalidad en la escena contemporánea. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 629-648.
- Muñoz, J. (20 de Noviembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador) Quito: Ecuador.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Madrid: Paidós.
- Sánchez, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Recuperado el 19 de diciembre de 2019 en: [https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf)
- Segato, R. (2003). Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia. *Serie antropológica*, 19.
- Zambrano, G. C. (2003). *Secretos bien guardados. Maltrato, violencia y abuso sexual vs. ciudadanía. Una mirada desde los jóvenes*. Quito: FLACSO.



 Joaze



Imagen: Byron Tomalá

## Programa piloto animado infantil sobre causas y consecuencias del cambio climático.

### Animated children's pilot program on the causes and consequences of climate change.

#### Ronald Villafuerte Arias

ESPOL

Guayaquil, Ecuador,

[rvillafu@espol.edu.ec](mailto:rvillafu@espol.edu.ec)

<https://orcid.org/0000-0003-3734-2314>

#### Ronald Villegas Redrobán

ESPOL

Guayaquil, Ecuador,

[rvillega@espol.edu.ec](mailto:rvillega@espol.edu.ec)

<https://orcid.org/0000-0002-6492-3598>

#### Francisco Pincay Peredo

Casa de la Cultura Ecuatoriana

Núcleo del Guayas

Guayaquil, Ecuador,

[francisco.pincay@casadelacultura.gob.ec](mailto:francisco.pincay@casadelacultura.gob.ec)

<https://orcid.org/0000-0003-0066-1530>

#### Mercy Borbor Córdova

ESPOL

Guayaquil, Ecuador,

[maborbor@espol.edu](mailto:maborbor@espol.edu)

<https://orcid.org/0000-0002-7418-141X>

Enviado: 15/03/2020

Aceptado: 07/05/2020

Publicado: 17/07/2020

#### Resumen:

El Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA) es el portavoz del medio ambiente dentro del sistema de las Naciones Unidas. Su labor abarca evaluar las condiciones y las tendencias ambientales a nivel mundial, regional y nacional, debiendo dicha información ser difundida a todo nivel. Esto involucra para PNUMA el reto de poder llegar con una comunicación clara sobre el tema incluso a nivel de los niños en sus primeros años de escolaridad. Por tanto, este estudio se enfoca en la creación de material audiovisual para niños de entre 7 y 10 años, con el propósito de difundir una cultura ambiental en las aulas. El proyecto propone la producción de un programa de animación 2D para plataformas digitales y dispositivos físicos, cuyo tema de enfoque es la divulgación del cambio climático dentro de las escuelas. Además, plantea criterios de utilización y ejercicios audiovisuales para los niños y la buena utilización de estos nuevos recursos, herramientas de gran diversidad para la educación actual. Así, analiza en detalle un estudio acerca de la comunicación audiovisual infantil, sus éxitos y sus avances.

#### Palabras claves:

Animación 2D; campaña Informativa; comunicación educativa; programas infantiles; cambio climático.

#### Abstract:

The United Nations Environment Programme (UNEP) is the spokesperson for the environment within the United Nations system. Its work encompasses assessing environmental conditions and trends at the global, regional and national levels. This information must be spread to all levels. This involves for UNEP the challenge of being able to come up with an understandable communication on the subject even at the level of children in their first years of school. Therefore, this study focuses on the creation of audiovisual material for children between 7 and 10 years, with the purpose of spreading an environmental culture in the classroom. The project proposes the production of an animated 2D program for digital platforms and physical devices that mainly focuses on the popularization of climate change within schools.

Also, it proposes judgement of use and audiovisual exercises for children and the good use of these new resources, tools of great diversity for current education. Thus, it thoroughly analyzes a study on children's audiovisual communication, its successes and advances.

#### Keywords:

2D animation; Information campaign; educational communication; children's programs; climate change

**Sumario.** 1. Introducción Marco Teórico 2.1. Estudios acerca del Cambio Climático. 2.2. Tendencias de aprendizaje de la temática para niños. 2.3. Efectos de producciones y juegos animados en los niños 3. Metodología 4. Etapas de creación de programa piloto infantil animado y sus Resultados 5. Resultados y Pruebas 6. Conclusiones

**Como citar:** Villafuerte Arias, R. W.; Villegas Redrobán, R.A.; Pincay Peredo, F.F. & Borbor Córdova, M. J. (2020). Programa piloto animado infantil sobre causas y consecuencias del cambio climático, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm 2., 69-82.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/681>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a4](https://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a4)



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Introducción

Autores como Arriols (2018) manifiestan que hay sociedades que están acostumbrados a escuchar hablar acerca del cambio climático y sus consecuencias devastadores. Pero al transmitir esta preocupación a los menores de edad, el tema su vuelve bastante complejo. Se debe entender que, para los niños, el mundo en el que se desenvuelven es bastante sencillo y limitado. Es importante que, para hacerles entender, debemos ponerle a su nivel de comprensión la información que se les quiere hacer llegar usando sencillos ejemplos.

La televisión se ha convertido en uno de los fenómenos culturales más impresionantes en la historia de humanidad. Y, dentro de su amplio margen de espectadores se encuentran los niños, quienes alimentan su imaginario infantil con toda clase de fantasías y cuentos a través de programas televisivos. Estos programas generalmente presentan a los niños un concepto de diversión y entretenimiento a través de dibujos animados o de personajes ficticiales.

La actual programación infantil ecuatoriana se enfoca en el entretenimiento en donde muchos de ellos no tienen mensajes educativos con contenido relevantes para el aprendizaje de los niños. Por ejemplo, la producción nacional desperdicia la oportunidad de ser generadores de información, así como del estímulo para el buen desarrollo emocional de los niños respecto al cuidado del planeta. Programas nacionales de carácter ecológico como "Arcandina" son, lamentablemente, ahora el recuerdo de una generación pasada comprometida con el planeta ya que se difundió hasta finales de los noventa (los creadores de "Arcandina", programa de educación ambiental, buscaban retomar la grabación de la serie, en 2019).

Esta propuesta informa sobre el daño que ahora el clima presenta. Pero también busca ser influencia generadora de actitud positiva que desencadene en acciones promotoras de desarrollo, cómplices del compromiso creador de múltiples soluciones prácticas, posibles e inmediatas en las que la persona común puede ser protagonista, lejos de responsabilizar a las grandes industrias y gobiernos.

Como expone Gore (2011) en su ponencia en el ExpoManagment en México:

Los daños por la tormenta tropical Irene podrían ser de 12 billones de dólares. Las aseguradoras en todo el mundo reconocen el cambio climático como un factor de riesgo. Los precios de los alimentos alcanzan niveles record cuando los cultivos se afectan por sequias o inundaciones. El cambio climático también golpea nuestras economías.

Esto indica que el problema no es sólo el abuso de los recursos naturales del hombre hacia el planeta sino la creación de una cultura con mayor conciencia ecológica. No son sólo las grandes corporaciones, pues tan peligrosa como ellas es la poca importancia que se le da conformándose redes de lamentación sobre el tema en redes sociales. La mayoría de los ciudadanos niega su participación en el freno del avance del cambio climático, cada uno minimizando su responsabilidad y falta de compromiso. Como adultos se vuelven promotores de una actitud egoísta que se convierte en ejemplo para los niños que aprenden viendo estos actos.

Son pocas las personas que toman conciencia del gran peligro que se está viviendo. Hay quienes prefieren ignorar las alarmas que el cambio climático presenta. Hacen caso omiso de los desastres adjudicándolos a una voluntad divina o se despreocupan al pensar que en su país eso no sucederá. La indiferencia, el egoísmo, la pereza y la falta de compromiso con la vida es el enemigo del cual se es parte. No se puede ocultar el daño, pues es demasiado evidente. El frío llega cuando debería hacer calor. El sol quema cada día más, al punto que ahora se camina usando bloqueadores solares que antes eran de uso exclusivo de quien visitaba la playa. Cada día aumenta la cantidad de animales acuáticos que aparecen muertos en las orillas de ríos, lagos y playas. El mismo cóndor es víctima de la caza furtiva. Especies se extinguen, se pierde la memoria de un mundo verde y lleno de vida.

Ante esta situación, los autores de este trabajo propusieron un estudio y creación de un programa piloto, buscando informar, educar e incentivar a la población infantil esperando lograr resultados que regresan la esperanza de un estilo de vida sostenible y abundada de naturaleza. El estudio y proceso de creación del programa piloto infantil animado se describe a lo largo de este artículo.

## **2. Marco Teórico**

Para el desarrollo de la investigación y los procesos de la producción del programa propuesto se establecen revisiones literarias para analizar causas y efectos relacionadas con el cambio climático, teorías sobre la forma más apropiada de aprendizaje e interiorización de conocimientos en nuestros niños, así como los efectos de producciones y juegos animados que se identifica como una forma actual de aprender jugando dentro de las nuevas generaciones de los niños en la presente década (Solórzano et al., 2019)

### **2.1. Estudios acerca del Cambio Climático**

Hay una gran diferencia entre el calentamiento global y el cambio climático. El calentamiento global se refiere solo a la temperatura de la superficie de la Tierra, mientras que el cambio climático incluye el calentamiento y los "efectos secundarios" de este calentamiento, como son los glaciares que se derriten, tormentas de lluvia más severas o las sequías más frecuentes. Dicho de otra manera, el calentamiento global es un síntoma del mayor problema del cambio climático causado por los seres humanos. (Kennedy, Caitlyn & Lindsey, Rebecca, 2018)

Científicos de todo el mundo han concluido que es inequívoco el efecto directo o indirecto de la actividad humana que está alterando la composición de la atmósfera mundial y su impacto sobre el clima global y la frecuencia e intensidad de eventos climáticos extremos (IPCC, 2014). El nivel de CO<sub>2</sub> aumenta de manera alarmante en la atmósfera, generando un aumento de temperatura en el planeta que está costándole la vida a muchas especies, incluyendo la humana. La temperatura aumenta 1.1 grados Celsius desde fines del siglo XIX, mayormente generado por el incremento del dióxido de carbono y otras emisiones que se dan producto del crecimiento económico y demográfico desde la época preindustrial. Gran parte de este aumento de calor es absorbido por los océanos, que ya presentan un

incremento de 0.167 grados Celsius desde el año 1969. El océano tiene un rol clave en el balance del clima ya que almacena el 90% del incremento de energía entre 1970 y 2010, y el aumento promedio en temperatura está provocando el derretimiento de los glaciares de Groenlandia y en algunas zonas de la Antártica (IPCC, 2014).

Las variaciones del cambio climático han causado impactos en los sistemas naturales y humanos en todos los continentes y océanos. Si siguen las emisiones de gases de efecto invernadero, producirán cambios irreversibles en las personas y ecosistemas. Pero hay esperanza si se toman medidas que reduzcan las emisiones de gases de efecto invernadero, reconocido como mitigación y acciones de adaptación que permitan reducir nuestra vulnerabilidad ante los impactos del cambio climático (IPCC, 2014).

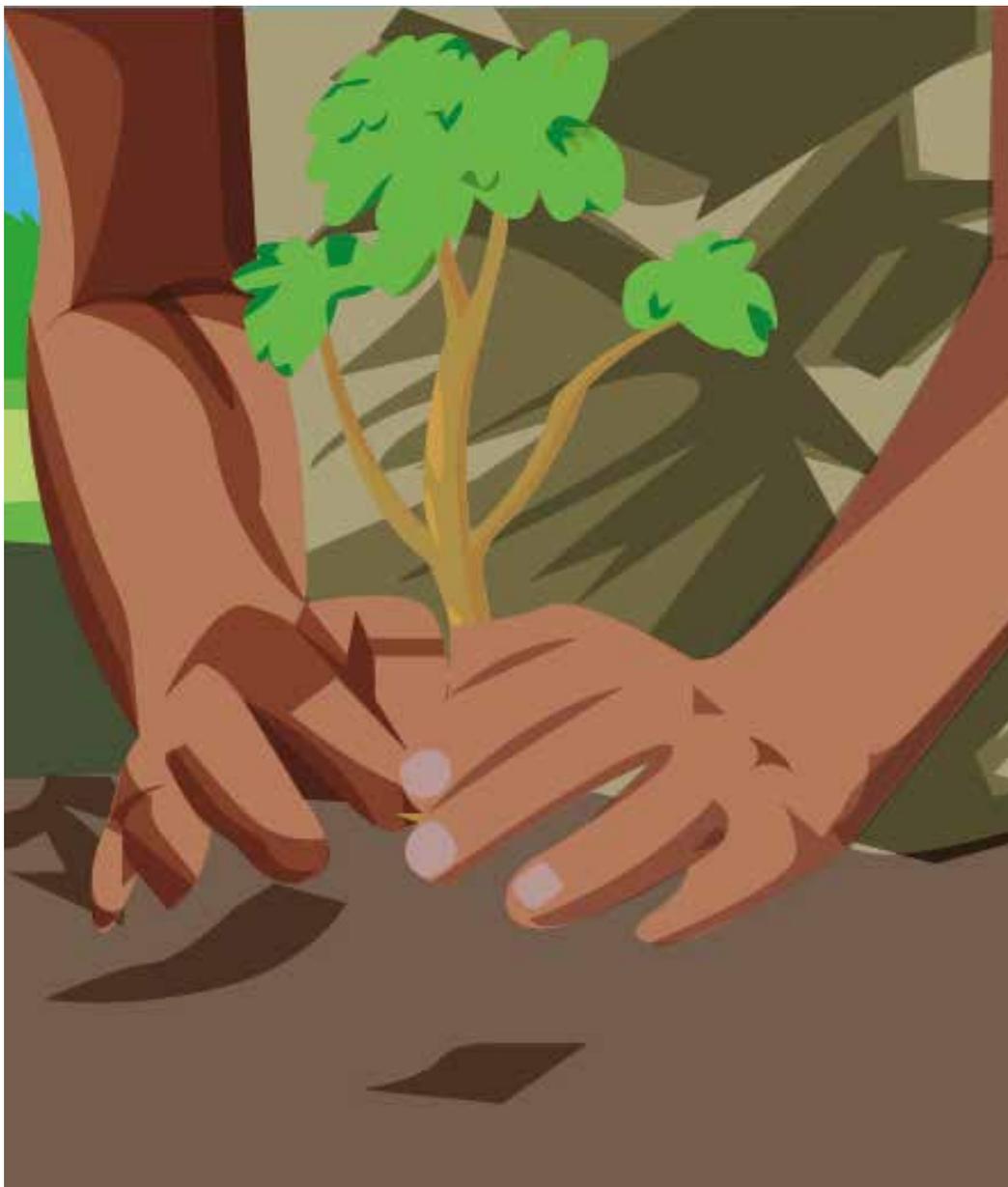
Cabe mencionar que se entienda por mitigación a la intervención antropogénica para reducir las fuentes o mejorar los sumideros de gases de efecto invernadero. Además, la adaptación al cambio climático se refiere a los ajustes en sistemas humanos o naturales como respuesta a estímulos climáticos proyectados o reales, o sus efectos, que pueden moderar el daño o aprovechar sus aspectos beneficiosos.

Mucha de la información inicial que se recopiló se obtuvo de entrevistas a investigaciones sobre cambio climático globales, los informes de las evaluaciones del Panel Intergubernamental para el cambio climático (IPCC), y de eventos noticiosos que denunciaban el consumo excesivo de recursos naturales, la degradación de ecosistemas por las actividades antrópicas, y el cambio climático que se aceleraba de manera vertiginosa (IPCC, 2014).

## **2.2. Tendencias de aprendizaje de la temática para niños**

Mientras alarmantes anuncios se despliegan en las redes sociales y demás medios informativos, los niños, al no encontrar medios entretenidos de información sobre el tema que los atraiga, se ven alejados de la posibilidad de comprender lo que sucede. Algunos autores han hecho uso de un medio audiovisual de aceptación masiva como lo es la animación, de modo que los pequeños espectadores van desarrollando un criterio ético y humano frente a la información que les da el programa y este contenido llega a más espectadores al estar presente también en plataformas digitales. Un ejemplo de estas plataformas es Arcandina, que fue una serie de televisión ecuatoriana de finales de los años noventa galardonado como programa de educación ambiental. Este es el tipo de ejemplo que se busca un enfoque similar para la producción propuesta de este estudio.

En general, existe muy poca investigación de cómo comunicar temas ambientales y de los cambios del clima a niños en edad escolar, a pesar de que los medios de visualización digital y animaciones pueden hacer los aspectos del cambio climáticos más concretos (Lawson et al., 2019), pero esto no se han aprovechado mayormente en este ámbito.



**Imagen:** Nathaly Alvarez

### **2.3. Efectos de producciones y juegos animados en los niños**

Existen muchas iniciativas y producciones de animaciones y juegos que buscando una enseñanza constructivista y un aprendizaje activo, basándose en esquemas de “aprender jugando” orientados a objetivos de desarrollo de contenido de producciones animadas y juegos serios de carácter educativo que han sido probados por décadas favorecen el aprendizaje infantil (Raventós, 2016; Solorzano et al., 2019), pero se han encontrado escasas producciones locales específicamente relacionadas con el cambio climático.

Por otro lado, en producciones ya sea infantiles o público en general se puede considerar la intervención de actores reales, pero en estudios de producción mayormente orientados para niños como el de la presente investigación se considera la animación 2D por los efectos que producen. La animación tradicional, con el uso de los medios digitales, sirve de mejor manera para comunicarse con los niños como uno de los medios más populares basados en modelo de roles, donde los propios niños son los protagonistas que se convierte en un agente de cambio dentro de sus familias (Wannel, 2018). Siendo los niños los futuros líderes, tomadores de decisiones, investigadores se busca que los niños emulen al personaje de una historia animada, convirtiéndose en ellos se convertirán como los consumidores del futuro (Ojala and Lawe, 2017; Lawson et al., 2019). Algunos autores han encontrado que los video clips pueden crear una respuesta emocional fuerte y que puede hacer sentir más motivados a actuar.

Adicionalmente, ante un programa de carácter educativo muchas veces los niños sienten que continúan en el salón de clases, bajo la regla de repetición de información nueva como supuesto método efectivo de aprendizaje, sin oportunidad de plantearse una duda, un cuestionamiento, de sorprenderse con lo nunca visto o escuchado, lo cual puede generar en un descontento al uso de su tiempo libre, el cual los niños utilizan para la mayor de las fuentes de aprendizaje, la curiosidad. Al usar la animación como medio educativo, también se cumple con el factor de entretenimiento, de modo que la información que se desea dar al espectador, llega sutilmente y es recibida desde un estado de ánimo alegre y el ansia de aprender (Pisarski, 2015).

Por tanto, se sugiere que temas como el tratado en esta investigación sobre el problema del cambio climático, que parecerían ser muy lejanos, debe ser contados a través de imágenes y experiencias más locales, en la que los niños o sus familias hayan sido involucrados, relacionándolos con animales o con la naturaleza, como estrategias que se han sido utilizadas eficazmente (Ojala & Lawe, 2017).

### **3. Metodología**

En este proyecto de carácter investigativo, multidisciplinario y con un enfoque pragmático, se toma en cuenta la solución del problema sin darle mayor énfasis a un método en particular (Solórzano, 2017). Por tanto, su estudio y desarrollo se guía en métodos pluralistas que permitan trabajar con diferentes herramientas y estrategias de investigación desde el levantamiento de información, recolección y análisis de datos hasta lograr el resultado deseado (Solórzano, 2014). En este caso, hasta llegar al lado de crear una producción animada infantil sustentada en conocimientos sólidos de la temática que atraiga la atención del niño.

Durante el levantamiento de información se realizan evaluaciones literarias con conocimientos profundos acerca del cambio climático y estrategias de enseñanza para lograr interiorizar el aprendizaje de nuestros niños en formas entretenidas como es el efecto de uso de producciones animadas. También se realizaron entrevistas a investigadores que estudian los impactos de cambio climático en ciudades, en el proyecto titulado Resiliencia Climática para la ciudad de Duran (ResClima) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral el cual busca establecer medidas para reducir los impactos del cambio climático en ciudades. A través de ellos se obtuvieron los conceptos básicos, datos actuales confiables revisados y avalados sobre el tema.

La búsqueda de soportes educativos incluyó la identificación de literatura en línea útil para el tema, y a entrevistas con una educadora especializada en niños y jóvenes con capacidades especiales (Autismo, Síndrome de Down, Asperger) quien asesoró entre otros temas a manejar mejor los tiempos de redacción. También, se reconoció la necesidad de realizar entrevistas a pedagogos que ayuden en la redacción del guion, comprensible para los niños.

Como estrategia de desarrollo, tomando el recurso de la animación, se promueve en la creación de guiones, la educación y sensibilidad al despertar el interés de los niños en actuar desde ya como promotores y gestores del interés en salvar el planeta. Sabiendo que la información sobre el cambio climático y el cuidado de la ecología que el programa propuesto presenta vuelve a todo espectador un colaborador en la lucha por salvar nuestro hogar; el planeta en que habitamos.

Se realizan pruebas focales de la producción para observar si genera un interés participativo en los niños sobre la problemática del cambio climático a través de cápsulas animadas. Se espera que incentivar a que las nuevas generaciones sean conscientes de sus acciones y de cómo estas afectan al planeta. El público objetivo para el desarrollo del programa animado propuesto se enfoca en niños en sus primeros años de escolaridad, entre 4 a 7 años. Esta producción abarca a todos los estratos sociales, raza y género. La realidad ecuatoriana es que la mayoría son raza mestiza pero no todos tienen el mismo acceso a la información o a la educación. Si bien es cierto, el público a quien se quiere llegar es la niñez, se opta también por realizar otro video con otro estilo que puede apelar a una edad mayor: la de *speed 2D animation drawing* (Figura 1).



**Figura 1.** Ejemplo de speed 2D animation drawing (Pincay 2019)

Para el desarrollo y creación de estas producciones infantiles, se trabaja en las tres etapas que involucra la creación de producciones animadas. Estas etapas son preproducción, producción y postproducción.

#### **4. Etapas de creación de programa piloto infantil animado y sus Resultados**

Para el desarrollo del contenido que soporta este estudio se discute a continuación, de manera ampliada, los contenidos de las tres etapas que guiaron la creación de la producción animada piloto propuesta.

##### **4.1 Pre Producción**

Es la fase más importante del proceso de producción. Comprende desde el momento en el que nace la idea hasta que empieza la grabación. El mayor esfuerzo creativo se realiza en esta fase. El equipo de producción atenderá a la resolución de los problemas que planteen las personas y los medios precisos para la realización del proyecto (Crespo, 2013). El proceso de creación del programa inició con una lluvia de ideas. De la intención de crear un documental con entrevistas y videos, se pasó a uno completamente animado.

Luego de considerar que la amenaza presente del cambio climático crece y continuará, los autores decidieron optar por la animación para llegar al público infantil objetivo, tanto regular como especial, es decir, la población es inclusiva. La animación, según indica la Real Academia Española, está basada en “Dar vida”, “Infundir ánimo”. Nos permite darle un “Alma” a algo, lo que se vuelve el pensamiento del personaje. La animación se vuelve un proyecto que contempla la difusión amena de información.

La animación es elástica, atemporal y brinda infinitas posibilidades de expansión. Cuando permite el protagonismo e identificación del espectador con los personajes e historia, tenemos una animación estructurada, amable con el espectador y que genera el gancho de atención futura. Por tanto, la producción no puede ser realizada únicamente basadas en teorías y experiencias personales, se tomó el criterio de pedagogos entrevistados quienes contribuyeron a direccionar la redacción del guion, haciendo uso de un lenguaje amigable y sencillo de comprender para los niños.

En cuanto al aspecto físico de las animaciones, los niños debían de estar ante un personaje que aceptarían sin cuestionar o dudar en él. Identificarse con su aspecto y personalidad debe ser equilibrada. No más atractivo físicamente ni más llamativo en su comportamiento. En este sentido, el criterio de la psicóloga y docente del Centro de Apoyo a la Discapacidad (CEADI) fue relevante al enfatizar que el aspecto físico podrían ser un gancho o motivo de rechazo de tomar a la ligera tanto la paleta de colores como la forma empleada en su construcción.

En un inicio adquirieron un equipo de cámara y prepararon un personaje muy sofisticado. Con el uso de *Character Animator* se quiso darle vida, pero al final desistieron de estos dos y optaron por un personaje menos recargado de detalles y el uso de *Adobe After Effects* para la animación. Para el desarrollo

del *Storyboard* la propuesta artística para el proyecto es contada a través de animación, donde al igual que el personaje guía, los contenidos fueron evolucionando cada vez que encontraban más información de modo que pulieron y en varios casos condensaron la información nueva en acciones que daban un nuevo énfasis en las palabras.

#### 4.1.1. Desarrollo de personaje

Para la creación de los personajes, ambientes, escenarios se tomó en cuenta la temática de la historia; en este caso es el cambio climático, donde se desarrollará y que se busca resaltar con esta historia. Se volvió a ver con detenimiento documentales y series infantiles animadas de dos décadas pasadas en donde se hacía mención a la situación de la contaminación ambiental y la destrucción del planeta

El personaje guía de este proyecto, fue el producto de la investigación y referencia de múltiples *cartoons* y diseño de personajes, entre ellos los *cartoons* clásicos de los años 30, como Betty Boop (CTW), de los estudios *Paramount Pictures*. La línea original de Cartoon Network en su cartoon POWER PUFF, Dora la exploradora, la línea de juguetes de muñecas LOL, los animes (Caricaturas animadas japonesas), series como Capitán Planeta, Plaza Sésamo y Dora la Exploradora. Se buscaba crear una relación entre el público infantil espectador y el personaje, para lo cual era necesario encontrar la manera en que los niños se sintieran identificados.

Las referencias para crear el personaje llegaron primero en fotografías de las hijas del autor de Selva. Luego vendría el pulimiento al enfatizar más en la poderosa presencia de la cultura de la animación japonesa, sumada a una línea novedosa de muñecas llamadas L.O.L. dieron como resultado a Selva, vestida de colores cálidos pero portadora de una gorrita de campaña al puro estilo oriental de las *cosplayers*.

El personaje para este primer capítulo se llamó Selva, una niña de aproximadamente 9 años, mestiza de cabellos y ojos marrones que siempre viste de modo cómodo y relajado con colores intensos, llenos de vida. Ella es poseedora de un carácter fuerte, animado, curioso y entusiasta. Constantemente informa al descubrir hechos, a la vez que propone soluciones para el cuidado de la tierra. El nombre escogido no fue al azar, ella representa el último vestigio que se mantiene sin corromper, contaminar o alterar por medio de la ambición humana. Ella desea ser protegida, cuidada, salvada y crecer para de esta misma manera compartir sus bondades al mundo. Selva, necesita ayuda (Figura 2).



Figura 2. Selva Ver.0 (Pincay 2019)

## **4.2. Producción**

Es la puesta en práctica de todas las ideas pensadas en la fase de preproducción. Una mala planificación supondría un gasto importante de tiempo y capital (Crespo, 2013). En la fase de producción se realizó todo lo que conlleva la creación de ilustraciones, personajes, íconos y escenarios. Se alistaron todos los equipos de locución para las voces en *off* y se decidieron los detalles de los formatos (audio, ilustraciones, etc.).

Las ilustraciones del personaje selva y otros elementos de ambientaciones con estilo de figuras planas se hicieron completamente en Adobe Illustrator, pero los artes de aspecto tridimensional fueron realizados con Clip Studio Paint y Adobe Photoshop. Al combinar estos *software* se logró un estilo muy personal en el aspecto de los elementos.

Para la locución, desde series de televisión, música y experiencias propias del autor con respecto al cambio climático se fue creando la personalidad del personaje guía; Selva, a quien se le dio una voz de timbre muy cercano a los que tienen los personajes de anime, estilo muy aceptado entre los jóvenes. Esta voz fue de una estudiante de turismo, quien es también activista ecológica, siendo esta característica el elemento que la comprometió a repetir entusiasta sin descanso las constantes sesiones de grabación.

## **4.3. Post producción**

Consiste en la selección del material grabado. De esta forma, se eligen las tomas que servirán para la edición y montaje de la obra. La producción se encarga en esta última fase de la obtención del producto final, es decir, el máster de grabación a partir del que se procederá al proceso de copia (Crespo, 2013).

### **4.3.1. Edición**

La edición y creación de las animaciones se las realizó en los programas tales como son: Adobe After Effects CC2019, Adobe Premiere para el montaje final. Adobe Character Animator CC2019 para los movimientos de cabeza y rostro de la protagonista mediante reconocimiento facial por cámara. Las ilustraciones para la posterior animación se diseñaron con el Clip Art Studio junto con Adobe Illustrator. Así mismo, se usó Adobe Audition para la edición de audio y las voces de las locuciones.

### **4.3.2. Audios y musicalización**

Tanto como la postproducción de sonido, los efectos y las voces que se realizaron en los estudios, se utilizaron los mismos programas mencionados en el punto anterior. Las locuciones fueron elaboradas en el estudio de grabación de Trébol Comunicaciones, donde la voz de Selva fue dirigida por un locutor profesional del medio (Figura 3). También cabe recalcar que para la grabación de la segunda capsula también se la realizo en los estudios de Trébol, para sus distintas versiones hasta llegar a la versión final (ilustración digital).



**Figura 3.** Selva Ver.0 (Pincay 2019) Segunda cápsula

## **5. Resultados y Pruebas**

Se hizo una prueba inicial de cómo era percibido el producto por un grupo focal de niños con capacidades especiales en una fundación en la ciudad de Guayaquil. Se hizo ver a niños la producción animada y se tomó nota de sus reacciones descritas a continuación.

Se observaron momentos de moción pura. Los chicos se acercaron, a ratos, reían, a ratos se maravillaban, nos hacían preguntas, querían saber más, querían hacer algo para ayudar. La psicóloga se enternecía y nosotros tratábamos de responder a todos claramente, pero interrumpían imitando a el personaje de nuestro video animado. no solo nos hicieron sentir útiles, sino que nos demostraron que ser niños especiales, significaba más que una condición médica, significa identificar la belleza en la vida. También se hicieron pruebas de manera informal a niños regulares con parentesco y amigos con los autores. Las reacciones de los menores eran similares a los niños especiales; despertando en ellos la curiosidad e interés de preguntar más acerca de la animación.

En general, la propuesta artística para el proyecto es contada a través de animación, y dado que todo niño se maravilla ante un personaje animado, esta propuesta en 2D se ganó la confianza de los jóvenes espectadores, incluyendo a los estudiantes del CEADI. La animación es capaz de hacer de un instante algo mágico al aportar las ideas del cuidado del planeta en una forma amena, divertida y llamativa. Al ser animación contaron con la facilidad de generar acciones fantásticas, impactantes y llamativas.

## **6. Conclusiones**

El futuro pertenece a los jóvenes, y serán los niños quienes continuarán con la responsabilidad de salvar el planeta al crecer para convertirse en actores positivos. Pues, tal y como indica Pisarski (2015), "Trata a un niño tal y como es, y seguirá siendo lo que es; trátalo como puede ser, y se convertirá en lo que puede ser".

Para una mejor concientización e información sobre nuestro comportamiento es imperativo empezar desde las bases como es la educación de nuestros niños. Es por esto que la creación de este tipo de programas animados, se propone implementar capsulas de contenidos sobre la temática de cambio climático de manera oportuna y rápido al público infantil de todo sector estrato socio económico que los más pequeños puedan interiorizar.

Por tal motivo, la producción propuesta enfoca su objetivo en educar buscando dejar una semilla en la psiquis de los menores acerca de la concientización de cuidar el medio ambiente, en una forma visual y divertida para entender las consecuencias si no se toma acción. Saber la diferencia entre lo bueno y lo malo refiriéndose a los problemas de consumo excesivo de recursos como el desperdicio de agua, ahorro de energía. También proponer procesos de reforestación y recuperación de bosques urbanos, para reducir las islas de calor dejaría satisfechos a los autores con su propuesta.

### **6.1. Futuros Estudios**

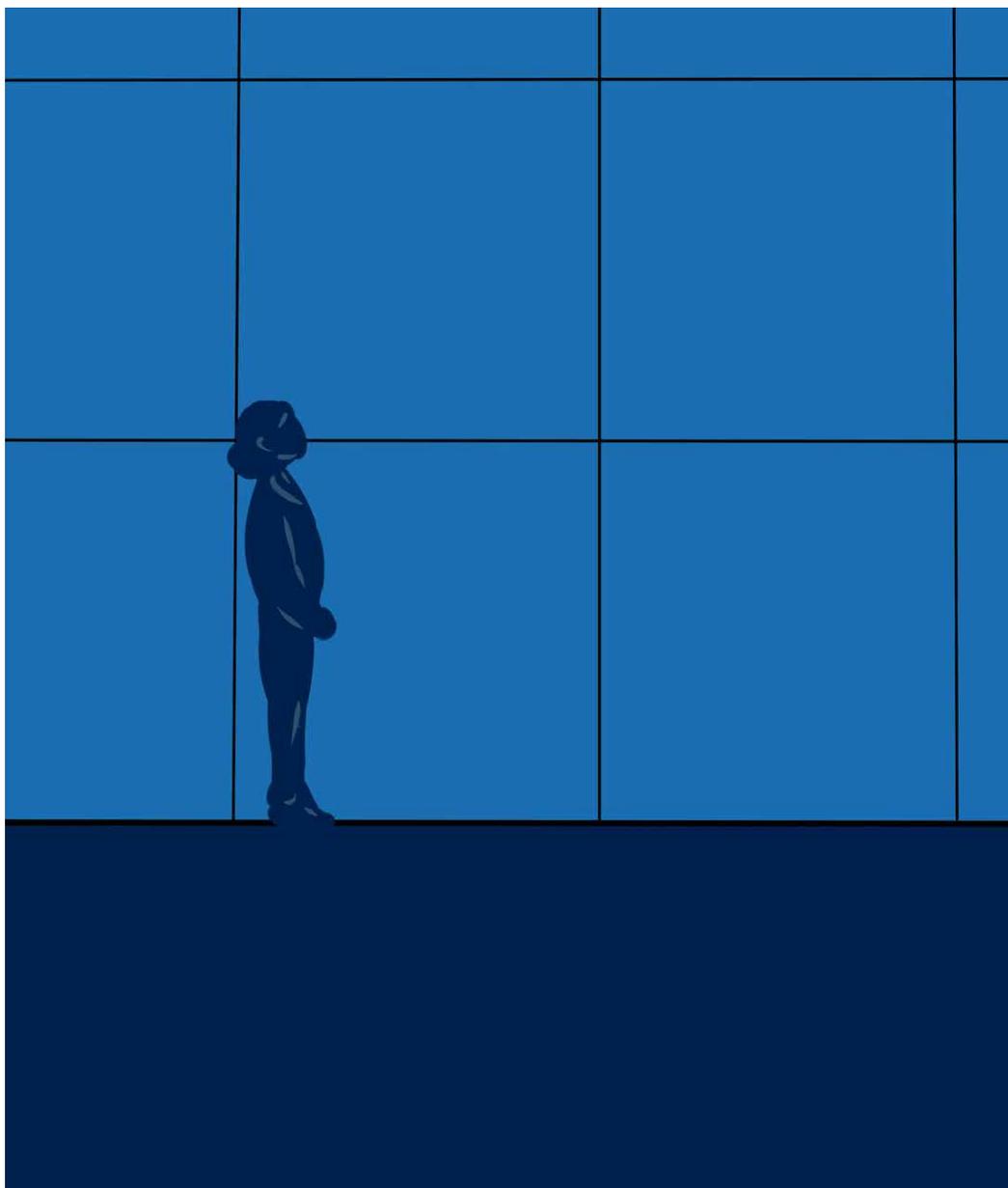
En este estudio se desarrolló apenas un programa piloto con resultados observacionales alentadores. Sin embargo, se debe continuar con producciones de capsulas que complementen el programa desarrollado. También se recomienda una de post-evaluación del producto, en este caso el video, para tener pruebas más amplias de las reacciones de usuarios finales que permitan confirmar el grado de interés en este producto. Además, el diseño de una hoja de evaluación o post-evaluación del producto final se recomienda para las próximas producciones.

Adicionalmente, se sugiere solicitar que el ministerio de educación implemente este tipo de temática en las escuelas. También destinar un horario dentro de la programación infantil en televisión privada y pública para llegar a mayores audiencias ya que la gran parte de la producción infantil es de origen extranjero y de temáticas diferentes a la concientización y enseñanza acerca del cambio climático.

### Referencias bibliográficas

- Álvarez Restrepo, V. (2017). Ocho tesis sobre el cambio climático y el desarrollo sostenible en América Latina. *Trabajo Social*, 19, 234-236. <https://doi.org/10.15446/ts.v0n19.67474>
- Arriols, E. (2018). *Causas del cambio climático para niños*. Recuperado de: <https://www.ecologiaverde.com/causas-del-cambio-climatico-para-ninos-1087.html>
- ASALE, R.-, & RAE. (s. f.). *Animación | Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española». Edición del Tricentenario. Recuperado de: <https://dle.rae.es/animación>
- Calixto Flores, R., Herrera Reyes, L., & Hernández Guzmán, V. (2019). *Ecología y medio ambiente*. México: Cengage Learning.
- Cambio Climático, Calentamiento Global y Efecto Invernadero*. (s. f.). Cambio Climático Global. Recuperado de: <https://cambioclimaticoglobal.com/>
- CEPAL (2015). La economía del cambio climático en América Latina y el Caribe. Recuperado de: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37310/4/S1420656\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37310/4/S1420656_es.pdf) [Accessed 7 Aug. 2019].
- Climate change explained. (s. f.). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=miEjIOXQin4>
- Climate Change. Vital Signs of the Planet. (s. f.). Recuperado de: <https://climate.nasa.gov/>
- Crespo, M. A. (2013). AMR Producciones: preproducción, producción y posproducción. Recuperado de: <http://amrproducciones.blogspot.com/2013/06/preproduccion-produccion-y-posproduccion.html>
- Díaz Cordero, G. (2012). El cambio climático. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87024179004>
- Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC). Sustainable Development Knowledge Platform. (s. f.). Recuperado de: <https://sustainabledevelopment.un.org/unsystem/index.php?page=view&type=6&nr=62&menu=1442&template=375%20>
- Edenhofer, O. (2014). *Climate change*. New York: Cambridge University Press.
- El Universo (2019). Creadores de "Arcandina", programa de educación ambiental, buscan retomar la grabación de la serie. Diario El Universo. Recuperado de: <https://www.eluniverso.com/noticias/2019/06/16/nota/7377231/creadores-arcandina-programa-educacion-ambiental-buscan-retomar>
- ExpokNews (2011). 10 frases impactantes de Al Gore en ExpoManagement 2011. *ExpokNews*. Recuperado de: <https://www.expoknews.com/10-frases-impactantes-de-al-gore-en-expomanagement-2011/>
- Ferrés, J. (1994). Creación de programa educativo en tv pública [Ebook] (1st ed.). Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/archivos/546.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/546.pdf)
- Galindo, L. (2020). Cambio climático. Recuperado de: [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/39840/S1501211\\_es.pdf;jsessionid=1DADCE1EC3DB65522FA7197E7B403543?sequence=1](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/39840/S1501211_es.pdf;jsessionid=1DADCE1EC3DB65522FA7197E7B403543?sequence=1)
- Gamio Aita, P. (2016). Energías renovables y cambio climático. *Paideia*, 2 (3). doi: 10.31381/paideia.v2i3.454
- Heit, G., Sione, W., & Della Penna, A. (2016). Efecto del cambio climático en la distribución potencial de HLB en Sudamérica. *Revista iberoamericana de bioeconomía y cambio climático*, 2 (4), 484-493. doi: 10.5377/ribcc.v2i4.5925
- Kennedy, Caitlyn, & Lindsey, Rebecca. (2018). ¿Cuál es la diferencia entre el calentamiento global y el cambio climático? | NOAA Climate.gov. Recuperado de: <https://www.climate.gov/news-features/climate-qa/%C2%BF-cu%C3%A1l-es-la-diferencia-entre-el-calentamiento-global-y-el-cambio-clim%C3%A1tico>
- Kostova, B. (s. f.). Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente. Naciones Unidas y el Estado de Derecho. Recuperado de: <https://www.un.org/ruleoflaw/es/un-and-the-rule-of-law/united-nations-environment-programme/>

- Lawson, D. F., Stevenson, K. T., Peterson, M. N., Carrier, S. J., Strnad, R. L., & Seekamp, E. (2019). Children can foster climate change concern among their parents. *Nature Climate Change*, 9 (6), 458–462. <https://doi.org/10.1038/s41558-019-0463-3>
- Loyo, O. G. (2011). Artwork-ogl: sesame street/ plaza sésamo. artwork-ogl. Recuperado de: <http://artwork-ogl.blogspot.com/2011/03/sesame-street-plaza-sesamo.html>
- Ojala Maria y Yuliya Lawe (2017). Young people and climate change communication. Oxford Research Encyclopedia of Climate Science
- Oerlemans, J. (2013). Glacier Fluctuations and Climatic Change: Proceedings of the Symposium on Glacier Fluctuations and Climatic Change, held at Amsterdam, 1–5 June 1987 (Vol. 6). Springer Science & Business Media.
- Péter, N. G. (s. f.). The Powerpuff Girls (TV Series 1998–2004) Model Sheets. Recuperado de: <http://livlily.blogspot.com/2010/10/powerpuff-girls-tv-series-19982004.html>
- Pisarski, C. (2015). La Animación como estilo educativo. *Pedagogía*. Recuperado de: <http://www.pedagogia.com/metodo-y-actividades/animaciones-educativas/>
- Raventós, C. L. (2016). El videojuego como herramienta educativa. Posibilidades y problemáticas acerca de los serious games. *Apertura*, 8 (1), 136–151.
- Rothwell, J. (2015). How to change the world [Film]. Alemania: Netflix.
- Scribble Addict: Photo. (s. f.). Recuperado de <https://scribbleaddict.tumblr.com/image/41015742429>
- Solorzano, N. I., Poveda, S. M., & Ríos, E. E. (2019). Evolución de videojuegos y su línea gráfica, un enfoque entre la estética y la tecnología. *Nawi*, 3 (2), 125–145. Recuperado de: <http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/548>
- Solorzano, N. I., Sanzogni, L., & Houghton, L. (2014). Effectiveness of using pluralist methodology in information system adoption studies: Position paper: Is qualitative—Quantitative method. In Asia-Pacific World Congress on Computer Science and Engineering (pp. 1-6). IEEE.
- Solórzano, N. (2009). Metodologías de enseñanza para la educación infantil apoyado en el uso de herramientas tecnológicas interactivas. Recuperado de: <http://www.dspace.espol.edu.ec/handle/123456789/4779>
- Sustainabledevelopment.un.org. (2013). Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC). Sustainable Development Knowledge Platform. Recuperado de: <https://sustainabledevelopment.un.org/unsystem/index.php?page=view&type=6&nr=62&menu=1442&template=375> [Accessed 12 Jun. 2019].
- Vázquez Montenegro, R., Zarabozo, O., & Baca, M. (2015). Modelos de impacto en la agricultura teniendo en cuenta los escenarios de la agricultura del cambio climático. *Revista iberoamericana de bioeconomía y cambio climático*, 1 (1), 1–50. doi: 10.5377/ribcc.v1i1.2140\
- Wannell, C. (2018). Five ways cartoons are good for children’s development. The Media Online. Recuperado de [\\_//themediainline.co.za/2018/08/five-ways-cartoons-are-good-for-childrens-development/](http://themediainline.co.za/2018/08/five-ways-cartoons-are-good-for-childrens-development/)
- World Bank. (2008). World development indicators 2008. Washington.
- Writer (2012). 546.pdf. Universidad de Palermo. Buenos Aires. Recuperado de: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/archivos/546.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/archivos/546.pdf)



**Imagen:** Daniela Arreaga



**Imagen:**  
Ronny Velasco

## Satisfacción del adulto mayor en el uso de las TIC.

### Satisfaction of elderly in the use of ICT.

#### Resumen:

En la actualidad, las herramientas basadas en las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) representan una oportunidad para la ejecución de actividades. En el caso de los adultos mayores, la facilidad de acceso y de uso es prioritaria. Esta investigación, de tipo cuantitativa de alcance explicativo con diseño transversal causal, aborda el impacto de los atributos de accesibilidad y usabilidad en la satisfacción del adulto mayor al utilizar un sitio web, con el objetivo de identificar áreas de mejora en su diseño. Dichos atributos se evaluaron a través de nueve criterios por medio de cuestionarios; y, para el análisis se empleó el método estadístico de regresión múltiple. Como resultado, un criterio de cada atributo impacta de forma significativa la satisfacción del usuario, revelando que ambos deben ser atendidos. Los hallazgos son útiles para fortalecer el diseño del sitio web permitiendo a la organización brindar un mejor servicio a través de la tecnología.

#### Palabras claves:

Accesibilidad; sitio web; usabilidad; tecnologías de la información y la comunicación; adultos mayores.

**Sumario.** 1. Introducción. 1.1 La tecnología y los adultos mayores. 1.2 Accesibilidad y usabilidad de sitios web. 1.3 Propósito del estudio. 2. Metodología. 3. Análisis y resultados. 4. Discusión y conclusiones

**Como citar:** Neria-Piña, E. & Medina Barrera, M.G. (2020). Satisfacción del adulto mayor en el uso de las TIC, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2., 85-97.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/653>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a5](https://doi.org/10.37785/nw.v4n2.a5)

#### Abstract:

Currently, tools based in the Information and Communication Technologies (ICT) represent an opportunity to execute activities. In the case of the elderly, the ease of access and use are a priority. This quantitative research, that has an explanatory scope with a cross sectional design, address the impact of accessibility and usability attributes in the older people's satisfaction using a website, with the objective of identifying areas of improvement in its design. Such attributes were evaluated through nine criteria by applying questionnaires; and, for the analysis, it was used the statistical technique of multiple regression. As a result, one criteria of each attribute significantly impacts on the user satisfaction, revealing that all must be attended. The findings of this studio are useful to strength the website design, allowing the organization to provide an enhance service through technology.

#### Keywords:

Accessibility; usability; website; information and communication Technologies; elderly people.

#### Elizabeth Neria-Piña

Universidad Popular Autónoma  
del Estado de Puebla  
Puebla, México  
[e.neria@hotmail.com](mailto:e.neria@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-8477-3099>

#### Ma. Guadalupe Medina Barrera

Tecnológico Nacional de México  
Instituto Tecnológico de Apizaco  
Apizaco, México  
Universidad Popular Autónoma  
del Estado de Puebla  
Puebla, México

[mariaguadalupe.medina@upaep.edu.mx](mailto:mariaguadalupe.medina@upaep.edu.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-3074-0029>

Enviado: 09/12/2019

Aceptado: 28/01/2020

Publicado: 17/07/2020



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## **1. Introducción**

El fenómeno de la globalización, en el que el mundo se ha venido cimentando desde hace varias décadas, demanda vivir de manera interconectada a través del uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Esto incluye tanto a las organizaciones como a los seres humanos, sea cual sea su ubicación y condición. Sobre esto, Aberlaitz, Martínez-Otzeta y Muguersa (2016) sostienen que las competencias digitales son básicas en la actualidad puesto que no es posible imaginar la realización de actividad alguna sin el apoyo de herramientas basadas en TIC, como es el ofertar productos y trámites desde las distintas industrias. De esta manera, se puede prácticamente, tanto consultar cualquier tema, como encontrar todo tipo de servicios y productos en el internet. Es así como las organizaciones están brindando información y servicios a través de este medio, y con ello, facilitando la relación cliente-empresa.

### **1.1 La tecnología y los adultos mayores**

Uno de los segmentos que demanda servicios en internet son los adultos mayores que, de acuerdo al criterio de la Organización Mundial de la Salud, son personas de 60 años de edad y más. Choi y Di-Nitto (2013) realizaron un estudio sobre la relación entre las necesidades de salud, capital psicológico y capital social entre los usuarios adultos mayores y concluyeron la importancia del uso de las TIC en este segmento debido a que el uso del internet puede incrementar la integración del adulto mayor a diversos grupos, ya sea familiar o social. Pero, aun existiendo diversos sitios y mucha información en línea disponible, para este grupo es determinante la facilidad para acceder, ya que la experiencia puede llegar a ser desafiante, frustrante y confusa, es por ello, la necesidad de utilizar formatos claros (Waterworth y Honey, 2018). Es aquí donde se puede apreciar que, en la mayoría de las ocasiones, los sitios web son construidos sin considerar como parte de su diseño al factor humano; es decir, las características particulares de sus usuarios (Ahmad, Abdul, Zainal, Kahar y Wan, 2013).

Vale la pena señalar que el adulto mayor constituye un segmento de la población con tendencia creciente debido a la reducción del índice de natalidad y al aumento de la esperanza de vida (ONU, 2017). De acuerdo al Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI, 2015) la población de adultos mayores entre los años 2010 y 2015 se incrementó en un punto porcentual en México. Asimismo, las proyecciones del Consejo Nacional de Población (CONAPO, 2017) muestran que a nivel nacional el porcentaje de los adultos mayores en el año 2010 constituyó el 8.8% de la población total y la proyección para el año 2030 es de 14.6% y para el 2050 es de 21.3%, simbolizando un incremento de 5.8 y 12.5 puntos porcentuales, respectivamente.

Por lo anterior, los adultos mayores constituyen un segmento en crecimiento y se debe de considerar el impacto que tendrán en el futuro. Incluso, a nivel global una tercera parte de la población económicamente activa puede llegar a jubilarse a lo largo de la siguiente década (Dobbs, Koller y Ramaswamy, 2015). Es así como, las necesidades de este segmento requieren ser atendidas desde los aspectos más generales hasta los más básicos. Porter y Kramer (2011), sostienen que dentro de las necesidades insa-

tisfechas de la sociedad se encuentra justamente la ayuda a la vejez. En este sentido, Agudo, Pascual y Fombona (2012) afirman que las TIC brindan oportunidades de inclusión a la población, pero para que las personas hagan mayor uso de estas tecnologías se deberá de conocer las necesidades de los usuarios. En otras palabras, las TIC promueven la inclusión social de los adultos mayores, acercándolos con los temas actuales de la sociedad, a través de la interactividad, la retroalimentación y el uso de los estímulos visuales y auditivos (Agudo et al, 2012). Cabe destacar que, Llorente, Viñarás y Sánchez (2015) hacen énfasis de la utilidad del manejo de las TIC en la tercera edad, debido a la ayuda que representa para la mejora de procesos psicológicos y sociales presentes en dicha etapa de la vida.

Adicionalmente, la tecnología puede hacer mucho por las personas mayores, ayudándoles con sus problemas más frecuentes y así mejorar su calidad de vida, brindándoles independencia y autonomía (Frid, García, Laskibar, Etxaniz y González, 2015). Así mismo, la tecnología debe adaptarse a las necesidades de los usuarios e ir acompañada de instrucción (Hernández, Pousada y Gómez, 2009). No obstante, esto no ha sido tomado en cuenta por los desarrolladores, ni las organizaciones oferentes de servicios por internet (Jiménez, García y Bermúdez, 2009). Por lo tanto, si se desarrollan sitios web diseñados para que sean accesibles y fáciles de usar por los adultos mayores, estos serán beneficiados con un impacto directo en el aumento de su calidad de vida (Romano, Olmsted-Hawala y Jans, 2013).

De aquí, la necesidad de diseñar sitios de internet que oferten servicios y/o trámites, considerando las particularidades del segmento de la tercera edad. Esto permitiría el incremento de la accesibilidad y usabilidad de los mismos, derivando en un uso más eficiente y satisfactorio para los adultos mayores. Sin embargo, Choudrie, Junior, McKenna y Richter (2018) explican que la adopción de una TIC por este segmento se verá afectada por factores como la edad, confianza, expectativa de desempeño, el esfuerzo que se deberá suministrar para tener acceso, infraestructura de soporte, influencia social, calidad técnica, funcionalidad y compatibilidad.

Ahora bien, la accesibilidad suele ser el mayor obstáculo para los adultos mayores (Díaz-Bossini y Moreno, 2014). Por tal, para mejorar la accesibilidad se tendrá que considerar las características y/o necesidades del segmento objetivo desde la fase de diseño y hasta las pruebas (Waterworth y Honey, 2018). Para ello, es importante que se maneje un conjunto de normas y prácticas a seguir; así como, las herramientas necesarias para poder abordar este inconveniente (Díaz-Bossini y Moreno, 2014). En este sentido, existen guías de diseño para la construcción de interfaces, como lo son las heurísticas de Nielsen. Sin embargo, y a pesar de ser un referente mundial, tal como lo refiere Becker (citado en Aguirre y Abadía, 2017) no se considera el tipo de usuario. Por lo anterior, los mencionados Aguirre y Abadía (2017) exponen que se establece una necesidad de que los lineamientos de diseño de interfaces incluyan a personas en situación de discapacidad, señalando que internacionalmente no existe un acuerdo con recomendaciones de diseño para sitios web para el segmento de adultos mayores. A partir de su investigación, se crea la apertura para la generación de propuestas de lineamientos para contenido digital que en su diseño consideren el contexto social y tecnológico, con el fin de que se favorezca que los adultos mayores hagan uso de los sitios en internet.

Por lo que se refiere a los temas de búsqueda en internet de mayor importancia para los adultos mayores, se ha evidenciado que las personas de la tercera edad tienen el anhelo de continuar con su desarrollo y ven en las TIC un medio para lograr este objetivo (Agudo et al., 2012). De hecho, remarcan la finalidad de adquisición de conocimiento como prioritaria, la cual está por encima del entretenimiento. Otro tema importante es la información sobre la salud, y en relación con esto, un estudio realizado por Freund, Reyachav, McHaney, Goland y Azuri (2017), demostró que dichas personas efectivamente tienen la habilidad para manejar los sitios web y localizar los contenidos anhelados a través de bases de datos personalizadas. Es decir, cuando el sitio se adecúa a las condiciones y necesidades del usuario, en este caso el adulto mayor, entonces accede y utiliza la información disponible de una manera efectiva. Esto apoya la idea de integrar al usuario durante el desarrollo y en la mejora del diseño para tener un producto personalizado y así incrementar el uso del sitio.

## **1.2 Accesibilidad y usabilidad de sitios web**

En principio, un sitio web es una estructura de contenidos digitales montados en el internet, generados a partir de las TIC, donde los usuarios pueden ejecutar acciones y hacer uso de estos contenidos para satisfacer sus necesidades (Alonso, 2008). De aquí el interés de varias investigaciones para el desarrollo de sitios web para adultos mayores enfocados en diversos temas, como por ejemplo: salud (Jiménez et al., 2009), enseñanza (Huang, Zhou y Wang, 2015; Ahmad et al., 2013), recreación (Patsoule y Koutsabasis, 2014), trámites oficiales (Ahmad, et al., 2013) y trámites financieros (Choudrie et al., 2018), entre otros (Castilla, García-Palacios, Bretón-López, Miralles, Baños, Etchemendy, Farfallini y Botella, 2013). En el aspecto de salud, Favoretto, Carleto, Arakawa, Bastos y Caldana (2017) llevaron a cabo la evaluación de un sitio web para adultos mayores y concluyeron que la investigación en cuanto al diseño es un área descuidada, poco investigada y con baja exploración. De aquí la pertinencia de realizar más investigación sobre los diseños de los sitios web con información en áreas, tales como: salud, enseñanza y recreación para este segmento de usuarios con la finalidad de localizar áreas de mejora que permitan integrar los requerimientos de dicho segmento.

En segundo lugar, el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio de España (citado en Frid et al., 2015) define que la accesibilidad se refiere a que un producto o servicio pueda ser utilizado de forma satisfactoria, por el mayor número de personas como sea posible e independientemente de sus limitaciones personales o del entorno. En esta definición se identifican tres elementos: satisfacción, cantidad de usuarios e independencia. Así pues, Favoretto et al. (2017) hacen referencia a una propuesta de evaluación de accesibilidad de sitios de internet para personas de la tercera edad a través de una lista de verificación: ausencia de imágenes intermitentes y ventanas auxiliares, ausencia de publicidad, contenido conciso, identificación de títulos y encabezados, posibilidad de hacer contacto con autores en todas las páginas, presentación de funciones de búsqueda, textos en lenguaje claro y sencillo.

Por último, la usabilidad es un atributo de la calidad de un producto, que mide su facilidad de uso. Si el producto no cuenta con este atributo, se dice que no es usable. Es importante diferenciar entre uti-

lidad y usabilidad, ya que la primera se refiere a que un producto tiene la cualidad de satisfacer alguna necesidad, pero no necesariamente cuenta con el atributo de usabilidad. De esta manera, un producto puede ser útil, pero no usable, y viceversa. Considerando el punto de vista del usuario, la usabilidad de un producto tiene relevancia y significado, ya que constituye la diferencia entre realizar y completar una tarea exitosamente y sin ninguna frustración (Issa & Isaias, 2015).

Ahora bien, Dix et al. (1998) y Nielsen (2003) (citados por Issa e Isaias, 2015) exponen los Principios de la Usabilidad, que son los siguientes:

- Capacidad de Aprendizaje: los nuevos usuarios pueden iniciar fácilmente.
- Eficiencia: agilidad de uso aprendida por usuarios.
- Flexibilidad: intercambio de información entre usuario y sistema.
- Robustez: consistencia del sitio ante distintas plataformas y actualizaciones.
- Tratamiento de Errores: ayuda y asistencia para prevenir y/o corregir errores que cometen los usuarios.
- Satisfacción: gusto del usuario por el sitio.

Con base en las definiciones anteriormente expuestas, se determina que los atributos de accesibilidad y usabilidad están íntimamente relacionados con la satisfacción de los usuarios.

### **1.3 Propósito del estudio**

Considerando la revisión realizada en la literatura, la presente investigación identifica áreas de mejora en cuanto a la accesibilidad y la usabilidad del sitio web de una Institución de servicios de salud, enseñanza y recreación para adultos mayores localizada en la zona centro de México. De esta manera, se puede fortalecer el diseño al desarrollar un sitio web y con ello brindar mejor servicio al usuario.

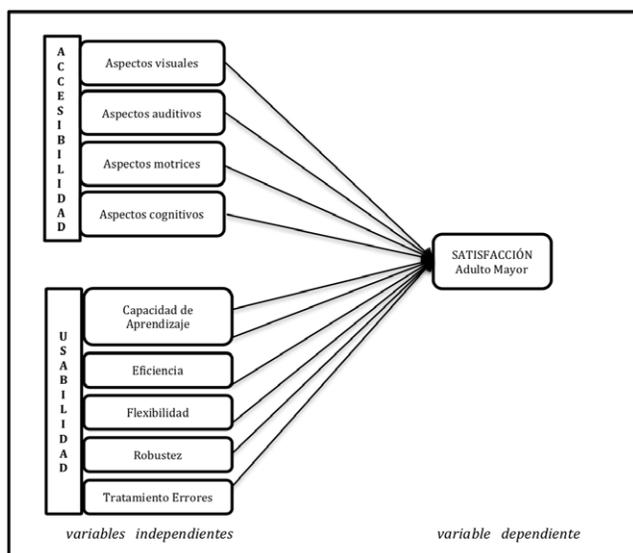
## **2. Metodología**

La investigación utiliza un enfoque metodológico cuantitativo de alcance explicativo (Hernández, Fernández y Baptista, 2014), ya que permite identificar la influencia de los criterios que componen los atributos de accesibilidad y de usabilidad del sitio web de la Institución en la satisfacción del usuario de la tercera edad. Es decir, bajo este enfoque es posible determinar cuáles son los criterios que más afectan la satisfacción de los adultos mayores que utilizan el sitio de internet de dicha Institución. Así pues, el estudio explica cuáles son los criterios que deben mejorarse en el sitio para que este segmento de usuarios tenga una mejor experiencia durante la navegación.

Ahora bien, las variables de estudio son la satisfacción del usuario y los criterios que integran los atributos de accesibilidad y de usabilidad del sitio de internet. En el caso de accesibilidad se tomó como base el enfoque funcional descrito por Petrie (2001), para evaluar el sitio en las siguientes categorías:

- Aspectos visuales: cualidades visuales.
- Aspectos auditivos: complementos auditivos.
- Aspectos motrices: facilidad para manipular el sitio.
- Aspectos cognitivos: contenido del sitio.

Luego, para usabilidad los criterios que se utilizaron son los enunciados por Dix et al. (1998) y Nielsen (2003) (citados por Issa e Isaias, 2015), mismos que fueron expuestos en la Sección 1.2. A continuación (Figura 1) se esquematiza la relación entre las variables: los criterios de los atributos de “accesibilidad” y de “usabilidad” son las variables independientes, y “satisfacción” es la variable dependiente.



**Figura 1.** Representación de las variables estudiadas. Fuente: elaboración propia, basada en información de Petrie (2001) y Nielsen (2003).

Con base en las relaciones mostradas en la Figura 1, este estudio plantea las siguientes hipótesis-causales multivariadas:-

- H1. En el atributo de accesibilidad, el criterio de aspectos visuales tiene mayor impacto en la satisfacción del usuario adulto mayor que los criterios de aspectos auditivos, motrices y cognitivos.
- H2. El área de mejora en el atributo de accesibilidad está focalizada en el criterio de aspectos visuales.
- H3. En el atributo de accesibilidad, el criterio de aspectos cognitivos tiene mayor impacto en la



**Imagen:** Edward Castillo

satisfacción del usuario adulto mayor que los criterios de aspectos visuales, auditivos y motrices.

- H4. El área de mejora en el atributo de accesibilidad está focalizada en el criterio de aspectos cognitivos.
- H5. En el atributo de usabilidad, el criterio de flexibilidad tiene mayor impacto en la satisfacción del usuario adulto mayor que los criterios de capacidad de aprendizaje, eficiencia, robustez y tratamiento de errores.
- H6. El área de mejora en el atributo de usabilidad está focalizada en el criterio de flexibilidad.
- H7. En el atributo de usabilidad, el criterio de tratamiento de errores tiene mayor impacto en la satisfacción del usuario adulto mayor que los criterios de capacidad de aprendizaje, eficiencia, robustez y flexibilidad.
- H8. El área de mejora en el atributo de usabilidad está focalizada en el criterio de tratamiento de errores.

Cabe destacar que la correlación entre los atributos de accesibilidad y usabilidad con la satisfacción del usuario adulto mayor se ha demostrado en diversas investigaciones, algunas de las cuales se han citado en este documento (Issa & Isaias, 2015). Por lo tanto, esta investigación se enfoca en estudiar las relaciones causales entre dichas variables. Es decir, indagar qué criterios – dentro de accesibilidad y de usabilidad– están causando mayor impacto en la satisfacción. De este modo, se precisa una investigación no experimental de diseño transversal causal (Hernández et al., 2014), pues especifica el efecto que tienen en la actualidad los criterios que integran los atributos de accesibilidad y de usabilidad en la satisfacción del usuario adulto mayor del sitio web.

Ahora bien, para llevar a cabo el estudio la institución fue seleccionada, toda vez que la misma atiende el segmento de usuarios en el que se enfoca esta investigación: el adulto mayor. Es así como se decidió realizar un proceso de evaluación que consistió en la aplicación de cuestionarios a los usuarios en las propias instalaciones.

Primeramente, se determinó la población de interés para este estudio con las siguientes características: (1) nivel de estudios técnico y/o profesional, (2) edad de 60 a 69 años y (3) con un mínimo de cinco años de experiencia en el uso del internet. Con base en lo anterior, la población objeto de estudio resultó de 40 personas. Luego, el tamaño de muestra que se obtuvo fue de 29 usuarios considerando un nivel de error del 10% y un nivel de confianza del 95%. Hay que señalar, que este nivel de confianza es el que recomiendan algunas investigaciones sobre pruebas de usabilidad y accesibilidad (Leavitt y Shneiderman, 2006). Es importante mencionar que, se llevó a cabo un muestreo no probabilístico por conveniencia, donde las personas participaron voluntariamente, ya que se hizo la invitación abierta a los asistentes de las diferentes actividades que ofrece la Institución.

En segundo lugar, la Institución proporcionó un espacio donde se aplicaron los cuestionarios al grupo de adultos mayores que conformaron la muestra y se les preguntó si alguna vez habían utilizado el sitio web de la misma. Para aquellas personas que no lo habían hecho, se les pidió que realizaran las siguientes tareas básicas:

- 1) Cargar la página principal de la Institución, dándoles libertad de que lo hagan por el medio que ellos prefieran o conozcan.
- 2) Buscar alguna información de su interés.
- 3) Cambiar algún elemento de configuración, tal como aumento del tamaño de letra o de volumen.
- 4) Enviar un mensaje, utilizando alguna de las formas de contacto.
- 5) Y finalmente, se les preguntó sobre alguna otra tarea o acción que fuera de su interés realizar en el sitio y se les pidió que la llevaran a cabo.

En el caso contrario, para quienes ya habían tenido la experiencia de uso del sitio, no se les requirió la realización de las tareas antes mencionadas.

En tercer lugar, se aplicó el instrumento que evalúa la experiencia que ha tenido el adulto mayor en el uso del sitio web de la Institución. Fue así como, se recopiló información sobre la satisfacción general del usuario, experiencia en su visita al sitio, experiencia de interacción, experiencia en cuanto a la prevención y tratamiento de errores, así como su experiencia visual, auditiva, motriz y con respecto al contenido. Todos estos cuestionamientos evalúan los criterios que se mostraban en la Figura 1.

En cuanto al cuestionario, consiste de 36 preguntas y se utilizó una escala de tipo Likert de cinco categorías: (5) totalmente de acuerdo, (4) de acuerdo, (3) ni de acuerdo, ni en desacuerdo, (2) en desacuerdo y (1) totalmente en desacuerdo. Vale mencionar que, dicho instrumento fue revisado por un experto y para la validación, se realizó un análisis de consistencia interna basado en el coeficiente Alfa de Cronbach, donde se obtuvo un valor 0.8391. De lo anterior, se pudo determinar que el instrumento aplicado es fiable.

Por último, para el análisis de los datos, el método estadístico empleado fue la regresión múltiple, que permitió explicar la relación causal entre las variables de este estudio. A continuación, se presentan los resultados.

### **3. Análisis y resultados**

Ahora bien, las respuestas de los cuestionarios de los participantes brindan un conocimiento enriquecedor acerca de los criterios con mayor oportunidad a ser mejorados, tanto en accesibilidad como en usabilidad. En este estudio, se realizó un proceso de regresión múltiple para constatar el impacto de las variables independientes sobre la variable de satisfacción utilizando la herramienta estadística

Minitab. Los resultados obtenidos se muestran en las siguientes tablas (de elaboración propia, con base en resultados de Minitab):

**Tabla 1.** Coeficientes de Regresión de Accesibilidad

Criterios de Accesibilidad	Coefficiente de Regresión	Valor p
Aspectos Visuales	0.110	0.449
Aspectos Auditivos	0.007	0.964
Aspectos Motrices	-0.174	0.261
Aspectos Cognitivos	0.434	0.021

Fuente: Elaboración propia con base en resultados de Minitab.

**Tabla 2.** Coeficientes de Regresión de Usabilidad

Criterios de Usabilidad	Coefficiente de Regresión	Valor p
Capacidad de Aprendizaje	-0.101	0.637
Eficiencia	0.458	0.069
Robustez	0.076	0.590
Flexibilidad	0.097	0.512
Tratamiento de Errores	0.380	0.005

Como se puede apreciar en la Tabla 1, la variable aspectos cognitivos es la de mayor impacto en el atributo de accesibilidad con un coeficiente de 0.434 y valor p de 0.021. Asimismo, la Tabla 2 refleja que, en el atributo de usabilidad, la variable de mayor impacto es tratamiento de errores con un coeficiente de 0.380 y valor p de 0.005. De igual forma, el análisis de regresión brindó el resumen de cada modelo, donde la  $R^2$  resultó ser de 31.05% para el atributo de accesibilidad y de 52.62% para el atributo de usabilidad.

#### 4. Discusión y conclusiones

Analizando los resultados de los criterios de accesibilidad mostrados en la Tabla 1, se tiene que el criterio de aspectos cognitivos dado el valor p (0.021) tiene una adición significativa. Es decir que, al efectuar un cambio en este criterio, se afectará la satisfacción. Antagónicamente, los criterios de aspectos visuales, auditivos y motrices no reflejan un valor p significativo. Por tanto, las hipótesis H1 y H2 se rechazan; y las hipótesis H3 y H4 se aceptan.

En cuanto a los resultados de la Tabla 2 de los criterios de usabilidad, se tiene que el criterio de tratamiento de errores dado el valor p (0.005) tiene una adición significativa. Esto es que, al modificar dicho criterio, se impactará en forma directa la satisfacción. El caso contrario sucede para los criterios

de capacidad de aprendizaje, eficiencia, robustez y flexibilidad, toda vez que no reflejan un valor p significativo. Por tanto, las hipótesis H5 y H6 se rechazan; y las hipótesis H7 y H8 se aceptan.

Con referencia a los modelos, el coeficiente de determinación  $R^2$  muestra la fiabilidad del modelo brindando el porcentaje en que los criterios o variables independientes explican la satisfacción o variable dependiente. En otras palabras, para el modelo del atributo de accesibilidad, los criterios de aspectos visuales, auditivos, motrices y cognitivos exponen en 31.05% la satisfacción del usuario del sitio web. Y, para el modelo del atributo de usabilidad, los criterios de capacidad de aprendizaje, eficiencia, robustez, flexibilidad y tratamiento de errores manifiestan en un 52.62% la satisfacción del adulto mayor. En ambos modelos, el porcentaje complementario al 100% está dado por otros factores.

Entonces, con el propósito de mejorar la satisfacción del usuario adulto mayor, no necesariamente deben ser atendidos cada uno de los criterios de los atributos de accesibilidad y de usabilidad. Sin embargo, se deberá tener en cuenta los dos atributos, ya que existen criterios significativos en ambos casos. Así pues, las áreas de mejora en el sitio web de la Institución se encuentran en el criterio de aspectos cognitivos del atributo de accesibilidad y en el criterio de tratamiento de errores en el atributo de usabilidad.

Recordando que los aspectos cognitivos están determinados por la utilidad, claridad y suficiencia del contenido que en el sitio web se presenta, la mejora de este criterio en cuanto a completar y actualizar la información tendrá un impacto positivo en la eficiencia operativa de la Institución. Ya que, las personas no tendrán la necesidad de tomar otras medidas para conocer las actividades de la organización. Por ejemplo: realizar llamadas telefónicas o acudir a las instalaciones.

En referencia al tratamiento de errores, es la asistencia que el sitio web proporciona al usuario para prevenir y corregir errores. En este caso, si se mejora el criterio proporcionando instrucciones claras y diversas utilidades de ayuda, se aumentará la fidelidad de los usuarios hacia el sitio web.

Finalmente, en esta investigación se evaluó un sitio web de una sola institución, lo que representa una limitante. Por lo tal, investigaciones futuras pueden considerar la evaluación de sitios de diversas organizaciones -dirigidas a adultos mayores- ubicadas en distintos contextos socioculturales incluso geográficos. Por lo tanto, además de los resultados obtenidos, que contribuyen a fortalecer el diseño al desarrollar un sitio web buscando brindar un mejor servicio al usuario, otra línea de investigación, puede indagar sobre factores que afectan a la satisfacción en la utilización del sitio web, adicionales a los aspectos de accesibilidad y de usabilidad.

## Referencias bibliográficas

- Agudo, S., Pascual, M. y Fombona, J. (2012). Usos de las herramientas digitales entre las personas mayores. [Uses of digital tools among the elderly] *Comunicar*, 39, 193-201. Doi: 10.3916/C39-2012-03-10
- Aguirre, D., Abadía, I. (2017). Review of accessibility and usability guidelines for website design for the elderly people. *Sistemas & Telemática*, 15 (42), 9-29. Doi: 10.18046/syt.v15i42.2537
- Ahmad, N., Abdul, F., Zainal, A., Kahar, S., y Wan, A. (2013). Teaching older people using web technology: a case study. *International Conference on Advanced Computer Science Applications and Technologies*. 396-400. Doi: 10.1109/AC-SAT.2013.84
- Alonso, J. (2008). El sitio web como unidad básica de información y comunicación. Aproximación teórica: definición y elementos constitutivos. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 5, 226-247. Recuperado de: <http://institucional.us.es/revistas/comunicacion/5/07alonso.pdf>
- Arbelaitz, O., Martínez-Otzeta, J., y Mugerza, J. (2016). User modeling in a social network for cognitively disabled people. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 67 (2), 305-317. Doi: 10.1002/asi.23381
- Castilla, D., García-Palacios, A., Bretón-López, J., Miralles, I., Baños, R., Etchemendy, E., Farfallini, L., Botella, C. (2013). Process of design and usability evaluation of a telepsychology web and virtual reality system for the elderly: Butler. *International Journal Human-Computer Studies*, 71, 350-362. Doi: 10.1016/j.ijhcs.2012.10.017
- Choi, N. y DiNitto, D. (2013). Internet use among older adults: association with health needs, psychological capital, and social capital. *Journal of Medical Internet Research*. *Journal of Medical Internet Research*, 15 (5). Doi:10.2196/jmir.2333
- Choudrie, J., Junior, C. O., McKenna, B., & Richter, S. (2018). Understanding and conceptualising the adoption, use and diffusion of mobile banking in older adults: A research agenda and conceptual framework. *Journal of Business Research*, 88, 449-465. Doi: 10.1016/j.jbusres.2017.11.029
- Consejo Nacional de Población (2017). Proyecciones de la Población 2010-2050. Recuperado de: [http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Proyecciones\\_Datos](http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Proyecciones_Datos)
- Díaz-Bossini, J. y Moreno L. (2014). Accessibility to mobile interfaces for older people. *Procedia Computer Science*, 27, 57-66. Doi: 10.1016/j.procs.2014.02.008
- Dobbs, R., Koller, T. y Ramaswamy, S. (2015). The future and how to survive it. *Harvard Business Review*, 93 (10), 48-62. Recuperado de: <https://hbr.org/2015/10/the-future-and-how-to-survive-it>
- Favoretto, N., Carleto, N., Arakawa, A., Alcalde, M., Bastos, J. y Caldana, M. (2017). Portal of the elderly: development and evaluation of the website with information about the aging process and the main speech, language and hearing disorders that affect the elderly. *Codas*, 29, (5). Doi: 10.1590/2317-1782/20172017066
- Freund, O., Reyhav, I., McHaney, R., Goland, E. y Azuri, J. (2017). The ability of older adults to use customized online medical databases to improve their health-related knowledge. *International Journal of Medical Informatics*, 102, 1-11. Doi: 10.1016/j.ijmedinf.2017.02.012
- Frid, L., García, A., Laskibar, I., Etxaniz, A., y González, M.F. (2015). Chapter 1 What Technology Can and Cannot Offer an Aging Population: Current Situation and Future Approach. En P. Biswas, C. Duarte, P. Langdon y L. Almeida (Eds.). *A Multimodal End-2-End Approach to Accessible Computing*. Human-Computer Interaction Series. Springer-Verlag London.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hernández, E., Pousada, M. y Gómez, B. (2009). ICT and older people: beyond usability. *Educational Gerontology*, 35, 226-245. Doi: 10.1080/03601270802466934
- Huang, J., Zhou, J. y Wang, H. (2015). Older Adults' Usage of Web Pages: Investigating Effects of Information Structure on Performance. En J. Zhou y G. Salvendy (Eds.). *Human Aspects of IT for The Aged Population 2015: Designing for Aging* (pp. 337-346), Part I, LNCS 9193. Springer. Doi: 10.1007/978-3-319-20892-3\_33
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (2015). Encuesta Intercensal. Recuperado de: <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/enchogares/especiales/intercensal/>
- Issa, T. e Isaías, P. (2015). *Sustainable Design*. Springer-Verlag London. Doi: 10.1007/978-1-4471-6753-2

- Jiménez, J., García, J. y Bermúdez, C. (2009). Accesibilidad de sitios web sobre salud para mayores. *Revista Española Geriatria y Gerontología*, 44 (6), 342-348. Doi: 10.1016/j.regg.2009.07.001
- Leavitt, M., y Shneiderman, B. (2006). Research-based web design & usability guidelines. USA: Department of Health and General Services (HHS), and the U.S. General Services Administration (GSA). Recuperado de: [https://www.usability.gov/sites/default/files/documents/guidelines\\_book.pdf](https://www.usability.gov/sites/default/files/documents/guidelines_book.pdf)
- Llorente, C., Viñarás, M. y Sánchez, M. (2015). Mayores e Internet: la red como fuente de oportunidades para un envejecimiento activo. [Internet and the elderly: enhancing active ageing]. *Comunicar*, 45, 29-36. Doi: 10.3916/C45-2015-03
- Naciones Unidas. (2017). World Population Prospects. Recuperado de [https://esa.un.org/unpd/wpp/Publications/Files/WPP2017\\_KeyFindings.pdf](https://esa.un.org/unpd/wpp/Publications/Files/WPP2017_KeyFindings.pdf)
- Patsoule, E., y Koutsabasis, P. (2014). Redesigning websites for older adults: a case study. *Behaviour & Information Technology*, 33 (6), 561-573. Doi: 10.1080/0144929X.2013.810777
- Petrie, H. (2001). Accessibility and usability requirements for ICTs for disabled and elderly people: a functional classification approach. En J. Abascal y C. Nicolle, (Eds.). *Inclusive guidelines for human computer interaction* (pp. 29-60) Londres, Inglaterra: Taylor & Francis.
- Porter, M.E., y Kramer, M.R. (2011). Creating Shared Value. *Harvard Business Review*, 93 (10), 62-77. Recuperado de: <https://hbr.org/2011/01/the-big-idea-creating-shared-value>
- Romano, J., Olmsted-Hawala, E., y Jans, M. (2013). Age-Related Differences in Eye Tracking and Usability Performance: Website Usability for Older Adults. *Intl. Journal of Human-Computer Interaction*, 29, 541-548. Doi: 10.1080/10447318.2012.728493
- Waterworth, S. y Honey, M. (2018). On-line health seeking activity of older adults: an integrative review of the literature. *Geriatric Nursing*, 39 (3), 310-317 Doi: 10.1016/j.gerinurse.2017.10.016





***Monográfico***

# Monográfico. Cine: Arte e industria

**Jezabel Gutiérrez Pequeño**

Université de Bourgogne

Dijon, Francia

[jezabel.gutierrez-pequeño@iut-dijon.u-bourgogne.fr](mailto:jezabel.gutierrez-pequeño@iut-dijon.u-bourgogne.fr)

<https://orcid.org/0000-0003-3596-8671>

**Jordi Macarro Fernández**

Université de Lille

Lille, Francia

[jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr](mailto:jordi.macarro-fernandez@univ-lille.fr)

<https://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

En 1895, en plena segunda revolución industrial, el cine emprendió su andadura con la patente del “cinematógrafo” de los hermanos Lumière, un ingenio que, gracias a un procedimiento mecánico, permitía no solo la captación de imágenes “reales” –como lo hiciera en su momento la fotografía, pero esta vez añadiéndoles movimiento– sino también la proyección de esa continuidad de imágenes impresionadas. No cabe la menor duda de que con el objeto nació una **industria**, *item est*, una actividad lucrativa que explotaba la novedosa invención técnica con el fin de producir bienes comerciables que ofertar a la ociosa sociedad burguesa de finales del s. XIX y principios del s. XX. Rápidamente, y como resultado de la demanda creciente de los que ya se habían convertido en “espectadores”, el negocio aislado devino entramado industrial: la estrategia comercial de los empresarios de Lyon, característica de una incipiente era de la globalización, consistió en enviar operarios a los lugares más remotos del planeta para distribuir la producción cinematográfica francesa y conquistar mercados, al tiempo que se capturaban escenas exóticas con las que alimentar la cada vez mayor demanda de entretenimiento.

Progresivamente el cine se fue convirtiendo en un fenómeno social, de ahí que, en la actualidad, en todas las economías de corte neoliberal –asumido o disimulado– las grandes compañías de cine, desde la Gaumont, la más antigua del mundo, a las Mayors norteamericanas, pasando por los Estudios Shochiku en Japón o las múltiples industrias de producción cinematográfica de la India, entre las que destaca Bollywood por su extraordinario impacto internacional, sigan alimentando esta macroindustria del ocio de masas y luchando por la hegemonía en un sector de actividad complejo y movedido, el de la producción audiovisual, tratando de imponer sus modelos productivos y su particular *soft power* ideológico-cultural.

Pero, más allá de su espectacular suerte económica, el auténtico prodigio del cinematógrafo es el haber conciliado la Ciencia y el Arte permitiendo al cine llegar a ser el “**arte** de síntesis total [...] nacido de la Máquina y del Sentimiento”<sup>1</sup> que hoy conocemos. Arte son las pinturas de Rembrandt y las fotografías de

---

<sup>1</sup> Canudo, R. (1911). Manifeste des sept arts. *La gazette des sept arts*, N° 2, 25 de enero de 1923. <<https://www.yumpu.com/fr/document/read/17608815/gazette-des-sept-arts-n2-25-01-1923-cine-ressources>>. Consultado el 11 de junio de 2020.





Cartier-Bresson, las sinfonías de Beethoven y la poesía de Neruda, el acueducto de Segovia y el Pensador de Rodin. El arte está en los museos, en las bibliotecas y en las calles. Y desde el advenimiento del cinematógrafo hasta las manifestaciones más contemporáneas del cine expandido<sup>2</sup>, la creación cinematográfica se ha inventado sus propios espacios y sus propias formas de expresión estética que compendian todas las demás artes sin ser, en esencia, ninguna de ellas.

Sostener que las producciones cinematográficas son manifestaciones del quehacer humano, con capacidad de representación simbólica y de inspiración estética, así como una forma de enfrentarse a la realidad como afirmaba Bergson<sup>3</sup>, es afirmar que el cine es arte. Reconocer que el cine produce bienes de consumo y que una película es el producto de un negocio del entretenimiento cuyo indicador económico más visible es el *Box Office*, es admitir su fundamento industrial. Mas comerciar con el arte no lo descalifica –todos los artistas han vendido y venden sus obras–, simplemente lo arraiga con mayor firmeza aún en la realidad del hombre, atribuyéndole una plusvalía social y cultural, su carta de nobleza de Séptimo Arte.

Los trabajos recogidos en este monográfico reúnen una muestra pertinente de estudios que transitan por el tortuoso camino que va del noble arte a la con frecuencia denostada industria cinematográfica. Abre el volumen la investigadora **Ana Panero** que utiliza el método iconológico para explorar la serie fotoliteraria de Victor Burgin, *Gradiva*, y evidenciar así su personal manera de aunar las posibilidades expresivas de la fotografía y del cine, superando los límites de ambos campos y ofreciéndonos una original re-presentación del mito de Gradiva, “la que avanza”.

El trabajo de **Laurène Sánchez** viaja por los meandros de la intertextualidad de tres cortometrajes de la directora aragonesa Paula Ortiz en busca de un “arte de contar ideal”, sirviéndose de una escritura cinematográfica híbrida fuertemente marcada por una estética onírica.

A continuación, **Antonio Míguez Santa Cruz** nos ofrece un recorrido por la historia del cine japonés, poniendo de manifiesto la ardua confrontación entre la actividad industrial y la creación artística así como la laboriosa emergencia del genio creativo en medio de presiones no solo económicas y socio-culturales sino también políticas, tanto a nivel nacional como internacional.

**Czestochowa Molina** evoca las dificultades que atravesó la industria cinematográfica colombiana desde sus inicios en su propósito de forjarse una identidad propia, pues pocas, tardías e ineficaces fueron las políticas de fomento del Estado, que descuidó una industria con un extraordinario potencial tecnológico y artístico.

Para concluir, **Miguel Dávila Vargas-Machuca** propone un minucioso y documentado trabajo sobre el cine histórico italiano del *Primo Novecento*, deteniéndose en la gloriosa etapa del *Kolossal*, y enfocando con particular atención los condicionantes económicos e ideológicos que puntuaron su desarrollo.

Y ahora apaguen las luces, pues empieza la sesión.

---

2 Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.

3 Bergson, H. (1934). *La pensée et le mouvant*. Paris: Felix Alcan, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Imagen: Joselyn Albán.

GRADIVA

## Tecnología, medios contemporáneos y transversalidad en la construcción de la serie *Gradiva* de Victor Burgin.

### Technology, Contemporary Media and Transversality in the Construction of Victor Burgin's *Gradiva*.

#### Resumen:

El presente artículo estudia y examina la serie fotoliteraria de Victor Burgin titulada *Gradiva* (1982). Este artista y teórico de la imagen reflexiona en ella acerca de las asunciones culturales que limitan el lenguaje y las posibilidades expresivas de dos medios como la fotografía y el cine. A través del argumento de la novela de Wilhelm Jensen, *Gradiva. Una fantasía pompeyana* (1903), Burgin aúna su interés por el psicoanálisis y su trabajo como filósofo de los medios de comunicación. La iconología de esta heroína se enriquece con las posibilidades de lectura surgidas gracias a la utilización del rebus como instrumento expresivo en la obra de Burgin.

#### Palabras claves:

Barthes; fotografía; Freud; iconología; Jensen; secuencialidad.

#### Abstract:

This article explores and examines the photoliterary series *Gradiva*, by Victor Burgin (1982). In *Gradiva* this artist and theoretician of the image reflects on the cultural assumptions that limit the language and the expressive possibilities of two principal media: photography and cinema. Through the story of Wilhelm Jensen's novel *Gradiva. A Pompeian Fantasy* (1903), Burgin combines his interest in Psychoanalysis and his work as a philosopher of communication media. The iconology of the heroine *Gradiva* is enriched by the possibilities for distinct readings that arise through the use of rebus as an expressive instrument in the work of Burgin.

#### Keywords:

Barthes; photography; Freud; iconology; Jensen; sequentiality.

#### Ana Panero Gómez

Dundalk Institute of Technology  
Dundalk, Irlanda,

[anapanero@gmail.com](mailto:anapanero@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0842-9699>

Enviado: 13/03/2020

Aceptado: 16/04/2020

Publicado: 17/07/2020

**Sumario.** 1.Introducción.2. Desarrollo. 2.1. *Gradiva*, de Victor Burgin. 2.1.1. Introducción a las composiciones de la serie. 2.1.2. Correspondencias y paralelismos textuales. 2.1.3. Correspondencias y paralelismos visuales. 2.1.4. Concepciones subyacentes en la creación de la serie *Gradiva*. 3. Conclusiones

**Como citar:** Panero Gómez, A. (2020). Tecnología, medios contemporáneos y transversalidad en la construcción de la serie *Gradiva* de Victor Burgin, :awi: arte diseño comunicación, Vol. 4, Núm 2, 103-125.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/680>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a6](http://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a6)



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Introducción

El personaje de Gradiva es reconocido principalmente por su relevancia en el ámbito del psicoanálisis y del movimiento surrealista. En 1903 se publicó en Dresde y Leipzig el relato de Wilhelm Jensen *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück (Gradiva. Una fantasía pompeyana)*. En él se narraba la historia de un joven arqueólogo, Norbert Hanold, obsesionado por una escultura clásica femenina, y más concretamente, por la forma en la que se representa su paso: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por esta forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de Gradiva, «la que avanza», e imagina toda la historia de su vida. Buscando sus huellas viaja hasta Pompeya, donde encuentra a una joven «fantasma» con esta peculiar forma de caminar. Finalmente, se descubre que aquella mujer (en realidad, de carne y hueso) era Zoë Bertgang, un antiguo amor de la infancia de Hanold.

No es de extrañar que aquel texto de Jensen, plagado de pasajes en los que se mezclan el sueño y la realidad, llamara la atención de Sigmund Freud: además de su interés por el aspecto arqueológico de la historia (Freud era un gran conocedor y apasionado coleccionista de antigüedades griegas, romanas y egipcias), el padre del psicoanálisis vio en Gradiva la imagen de la psicoanalista perfecta, porque mediante el diálogo consigue conocer y sacar a la luz el origen de la obsesión de Norbert y sus deseos reprimidos. Hasta tal punto le interesa a Freud aquel relato que en 1907 publica su propio análisis en *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva» (El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen)*<sup>2</sup>.

Después de aquello, fue el Surrealismo el que abrazó con fuerza a esta figura femenina, elevándola hasta convertirla en una de sus musas más representativas (de hecho, Breton abrió en 1937 una galería con su nombre). Fueron los surrealistas (Ernst, Masson y Dalí, principalmente) quienes por primera vez la extrajeron del mundo literario y la recrearon en cuadros y esculturas. Si Gradiva mantiene actualmente un hueco dentro de la Historia del Arte, se debe en gran parte al trabajo de aquellos primeros artistas.

Ahora bien, no pueden caer en el olvido aquellos trabajos que desde entonces (a lo largo de los siglos XX y XXI) han recuperado a esta heroína para hacerla protagonista de sus obras. Durante la investigación del tema se tuvo constancia de que Gradiva no era una figura circunscrita únicamente a la novela original y en absoluto había quedado confinada al campo del psicoanálisis ni del surrealismo; sin embargo, pocos estudios han hecho un análisis más complejo y completo sobre ella. Y en este sentido, son imprescindibles aquellas obras que han utilizado los medios audiovisuales y la tecnología contemporánea para representarla.

---

1 Acerca de la relación de Freud con la arqueología, véanse Cassirer-Bernfeld, S. (1951). «Freud and Archeology», *American Imago*. Vol. 8, Nº 2, 107-128; Gay, P. (1993). *Sigmund Freud and Art. His Personal Collection of Antiquities*. New York: Harry N. Abrams.

2 Publicado en 1907 como primer fascículo de la serie *Schriften zur angewandten Seelenkunde (Escritos sobre psicología aplicada)*. Leipzig und Wien: Hugo Heller.

Para el presente análisis se han seleccionado los resultados obtenidos del estudio de la serie fotoliteraria *Gradiva*, de Victor Burgin (1982). Se ha considerado como uno de los trabajos más interesantes en este ámbito porque la tecnología utilizada no solo es el *instrumento* para llevar a cabo la obra, sino que la obra en sí es una *reflexión continua sobre estos mismos medios*, su técnica y nuestras construcciones mentales acerca de sus aplicaciones y circunscripciones. Se pretende, por tanto, ahondar en diversos aspectos de la configuración del personaje que han sido determinados por la tecnología utilizada en su construcción y también en las consideraciones surgidas a partir de ellos.

## 2. Desarrollo

Para hacer un estudio exhaustivo de este trabajo no sería suficiente con atender tan solo a sus aspectos formales: el empleo del método iconológico en su análisis ha sido un instrumento esencial para comprenderlo en toda su complejidad, puesto que ha permitido contextualizarlo correctamente en el tiempo, el espacio y la cultura en que fue creado. Una vez logrado el acceso a la obra, se han seguido las pautas del método iconológico, sistematizadas por Erwin Panofsky y en las que proponía tres niveles de significación en la imagen visual (Panofsky, 1992; Castiñeiras, 1997):

1. Nivel preiconográfico: Supone una descripción basada en una interpretación «*natural*» o *primaria* de lo que se observa. El significado en este nivel es fácilmente entendible, se aprehende mediante la identificación de las formas visibles con objetos y acciones conocidos previamente por la experiencia práctica. En este nivel se describen las acciones y los objetos representados por las formas, líneas, colores, masas y volúmenes percibidos.
2. Nivel iconográfico: Aborda el significado *convencional* de la obra y trata de descubrir su contenido temático. Superado el nivel sensible, esta es una fase interpretativa en la que se debe recurrir a la tradición cultural, al dominio de los tipos iconográficos (alegorías, personificaciones, símbolos) y a las fuentes literarias. Se descifran, explican y califican los conceptos, ideas, historias e imágenes codificadas dentro de un contexto cultural. Para ello es necesario comprender lo que los sentidos han captado en el nivel anterior, que a su vez obliga a tener un conocimiento del ámbito cultural en el que la obra ha sido creada. Esta competencia se obtendrá a través de la experiencia práctica que facilita la interiorización de códigos pertenecientes a un tiempo, un lugar y cultura concreta.
3. Nivel iconológico: En este nivel se hace una interpretación del *contenido intrínseco* de la obra. Se busca el significado inconsciente (individual y/o colectivo) que se oculta detrás de la intención de la persona creadora. Supone un acercamiento a las tendencias fundamentales de la mente en dos estados: condicionamientos culturales y psicología personal. Este trabajo probaría que los símbolos culturales son expresados de distinta manera conforme a las diversas condiciones históricas y sociales en las que han sido creados. De ahí que para interpretarlos sea necesario adentrarse y ubicarlos en ese contexto global. Para abordar el nivel iconológico se precisa una amplia investigación de fuentes documentales de diversos ámbitos culturales.

Cabría preguntarse ahora si dicho método, pensado esencialmente para las obras pictóricas (aunque también ha sido utilizado en el análisis de obras arquitectónicas), podría aplicarse a otros medios expresivos como los que interesan también en este trabajo, esto es, los medios audiovisuales, la fotografía y la literatura. Hay que recordar que en los trabajos de Panofsky se observa la tendencia a contemplar el objeto artístico no como un objeto material, sino como soporte de un complejo significado, a menudo regido por una intrincada red de relaciones internas y externas. Tampoco deben olvidarse las aportaciones que desde la semiología se suman al método iconológico: vinculada a la comunicación y significación de diversos elementos, la semiología estudia tanto el lenguaje verbal como el no verbal, lo que la hace asimismo competente para abordar campos de estudio como la tecnología antes mencionada.

### 2.1. *Gradiva*, de Victor Burgin

Entre 1981 y 1982 Victor Burgin<sup>3</sup> crea una serie de siete composiciones de texto y fotografía en blanco y negro titulada *Gradiva*.



**Figura 1.** Serie *Gradiva* en el Sammlung Museum für Gegenwartskunst. Siegen (Victor Burgin, 1982)

A pesar de la naturaleza inmóvil del soporte, el artista experimenta con el espacio y el tiempo narrativo<sup>4</sup>. "La distinción entre cine y fotografía no es una simple cuestión de grado, sino una oposición radical" (Barthes, 1977, p. 45). En su ensayo *Rhétorique de l'image*, Barthes planteaba que un análisis del cine con una base lingüística no puede ocuparse de la imagen fílmica como tal, sino solo con la combinación de imágenes en las secuencias narrativas. Burgin señala al respecto que, debido en parte a esta supuesta oposición a la que aludía Barthes, la teoría cinematográfica y la teoría fotográfica se desarrollaron por separado. Y que, si bien es cierto que suele asignarse la imagen fija a la teoría

---

3 Nacido en Sheffield, Inglaterra (1941). Profesor en la Polytechnic of Central London (actualmente, University of Westminster), profesor Emérito en la Universidad de California y profesor en la European Graduate School de Saas-Fee (Suiza).

4 Véanse sus obras como teórico de la imagen: *Thinking Photography* (1982), *Between* (1986), *The end of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (1986), *In/different spaces: place and memory in visual culture* (1986), *Passages* (1991), *Some Cities* (1996), *The Remembered Film* (2006).

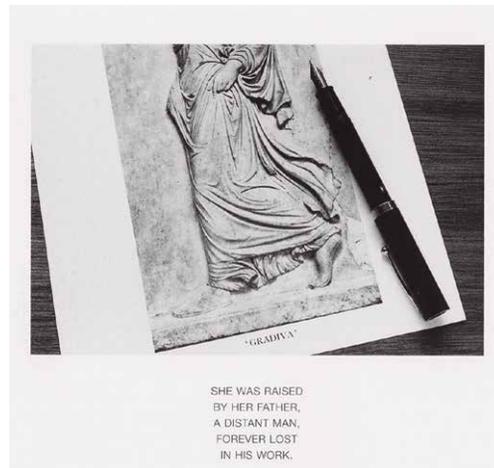
fotográfica y la imagen en movimiento a la teoría cinematográfica, equiparar movimiento con cine y quietud con fotografía equivaldría a establecer una dicotomía que llevaría a confundir la representación con su soporte material: una película puede mostrar un objeto inmóvil y una fotografía puede mostrar un objeto en movimiento.

Tengo la sensación de estar trabajando transversalmente en distintas zonas de franjas –por ejemplo, donde el “arte”, la “publicidad”, el “documental” y la “teoría”, etc. se superponen–, pero el hecho mismo de que la producción cultural tenga lugar en esa zona de superposición significa que luego emanan “ondulaciones” de esos puntos (Burgin, 2004, p. 7).

Como destacado intelectual en el ámbito del arte contemporáneo y la reflexión en torno a las construcciones culturales, Burgin se dirige a través de sus obras –verdaderos híbridos de artes plásticas, visuales, audiovisuales y literarias–, a un público observante multidisciplinar, consumidor de publicidad, de documentales, de teatro, de cine, de fotografía.

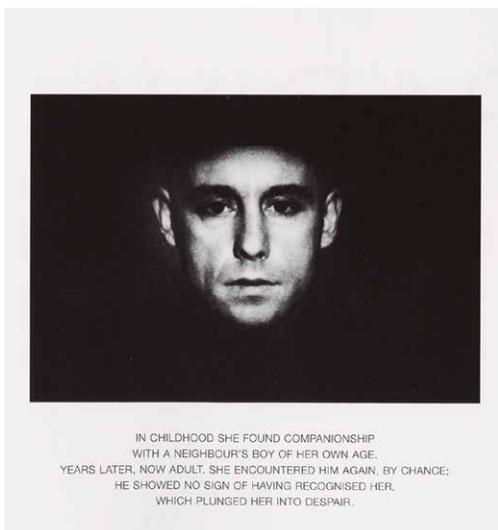
Una de las aportaciones más destacables que Burgin hace a la construcción de la imagen de *Gradiva* es la introducción explícita de la vivencia por parte de la protagonista, esto es, la voz de la perspectiva femenina. Quien narra la trama en esta serie lo hace refiriéndose a los personajes en tercera persona, contando la experiencia de la mujer y el hombre a partes iguales. No sucedía así en la novela de Jensen, donde el autor transmitía las sensaciones, sentimientos y pensamientos de Norbert, pero no los de Zoë-*Gradiva*. De aquel modo, el público lector conocía, ignoraba o descubría la historia solo desde el punto de vista del protagonista masculino.

### 2.1.1. Introducción a las composiciones de la serie<sup>5</sup>

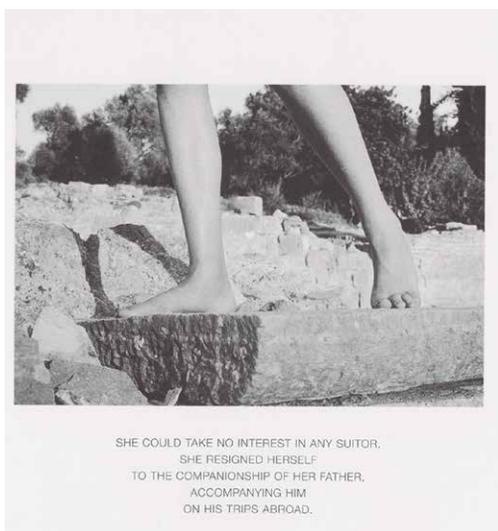


**Figura 2.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número **uno** en la organización expositiva. Texto: «She was raised/ by her father,/ a distant man,/ forever lost/ in his work.» («Había sido criada/ por su padre,/ un hombre distante,/ siempre perdido/ en su trabajo.»)

5 Traducciones hechas por la Dr. Ana Panero Gómez, autora del presente artículo.



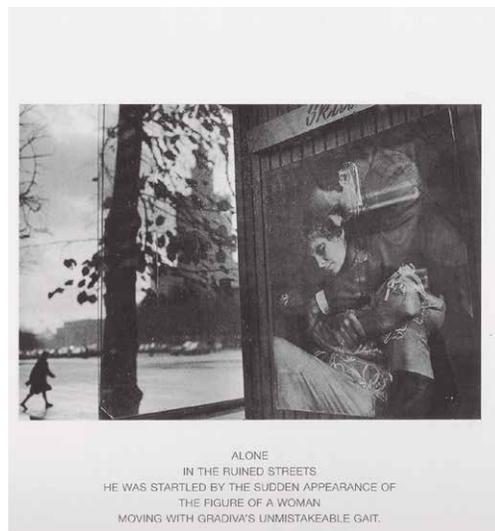
**Figura 3.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número dos en la organización expositiva. Texto: «In childhood she found companionship/ with a neighbour's boy of her own age. / Years later, now adult, she encountered him again, by chance;/ he showed no sign of having recognised her ,/ which plunged her into despair.» («En su infancia (ella) halló compañía/ en un vecino de su misma edad. / Años después, siendo ahora adultos, (ella) le encontró de nuevo, por casualidad; / él no mostró signo alguno de haberla reconocido,/ algo que la sumió en la desesperación.»)



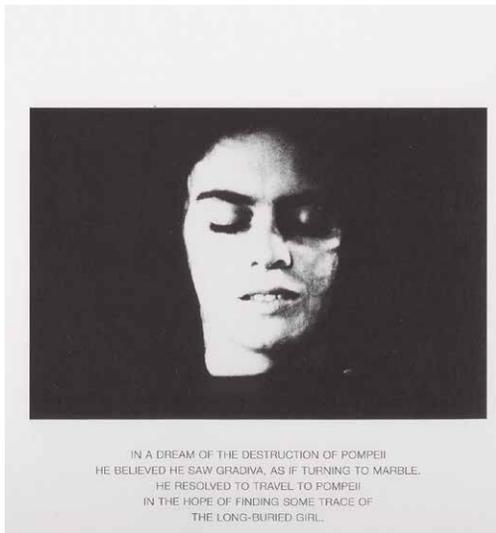
**Figura 4.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número tres en la organización expositiva. Texto: «She could take no interest in any suitor. / She resigned herself/ to the companionship of her father, / accompanying him/ on his trips abroad.» («Ella no tenía interés en ningún pretendiente. / Se resignaba/ con la compañía de su padre,/ acompañándole/ en sus viajes al extranjero.»)



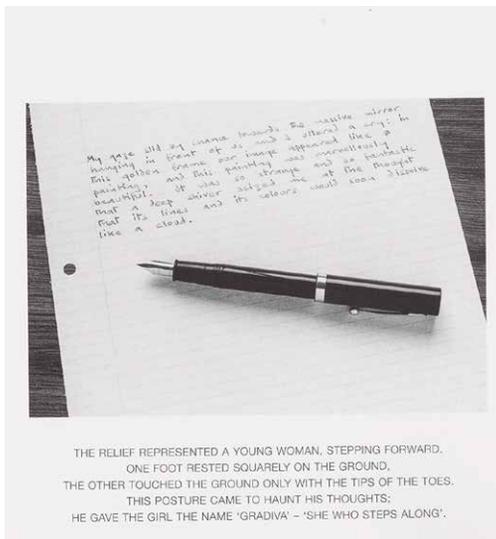
**Figura 5.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número cuatro en la organización expositiva. Texto: «It was while she was visiting/ the ruins of Pompeii/ that she became aware of/ the figure of a man/ watching her.» («Fue mientras (ella) visitaba/ las ruinas de Pompeya/ cuando se percató de/ la figura de un hombre/ que la observaba.»)



**Figura 6.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número cinco en la organización expositiva. Texto: «Alone/ in the ruined streets/ he was startled by the sudden appearance of/ the figure of a woman/ moving with Gradiva's unmistakable gait.» («Estando solo/ en las calles en ruinas/ se vio sorprendido por la repentina aparición de/ la figura de una mujer/ moviéndose con el inconfundible paso de Gradiva.»)



**Figura 7.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número seis en la organización expositiva. Texto: «In the dream of the destruction of Pompeii/ he believed he saw Gradiva, as if turning to marble./ He resolved to travel to Pompeii/ in the hope of finding some trace of/ the long - buried girl.» («En un sueño sobre la destrucción de Pompeya/ creyó ver a Gradiva, como si se convirtiera en mármol./ Decidió viajar a Pompeya/ con la esperanza de encontrar algún rastro de/ la chica que llevaba tiempo enterrada.»)



**Figura 8.** Composición de imagen y texto de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982). Número siete en la organización expositiva. Texto: «The relief represented a young woman, stepping forward./ One foot rested squarely on the ground./ The other touched the ground only with the tips of the toes./ This posture came to haunt his thoughts./ he gave the girl the name "Gradiva" - "She who steps along".» («El relieve representaba a una mujer joven caminando hacia delante./ Uno de sus pies apoyado totalmente en el suelo./ El otro tocaba el suelo solo con la punta de los dedos./ Esta postura llegó a obsesionar sus pensamientos:/ le dio el nombre de "Gradiva" - "La que avanza".»)

*Reproducción del texto fotografiado* (Figura 8): «My gaze slid by chance towards the massive mirror/ hanging in front of us and I uttered a cry: in/ this golden frame our image appeared like a/ painting, and this painting was marvellously/ beautiful. It was so strange and so fantastic/ that a deep shiver seized me at the thought/ that its lines and its colours would soon/ dissolve like a cloud» («Mi mirada se deslizó por casualidad hacia el gran espejo/ colgado frente a nosotros y lancé un grito: en/ ese marco dorado nuestra imagen aparecía como una/ pintura, una pintura maravillosamente/ bella. Era tan extraña y tan fantástica/ que un profundo escalofrío se apoderó de mi al pensar/ que sus líneas y sus colores pronto/ se disolverían como una nube»).

Gracias a su peculiar construcción, la serie *Gradiva* se presta a múltiples lecturas, atendiendo a diversos niveles de significación:

- Según sus características formales y los elementos conformantes de cada pieza de la serie (texto e imagen).
- Según el orden expositivo de cada pieza.
- Según la conjunción imagen-texto-tiempo.

### 2.1.2. Correspondencias y paralelismos textuales

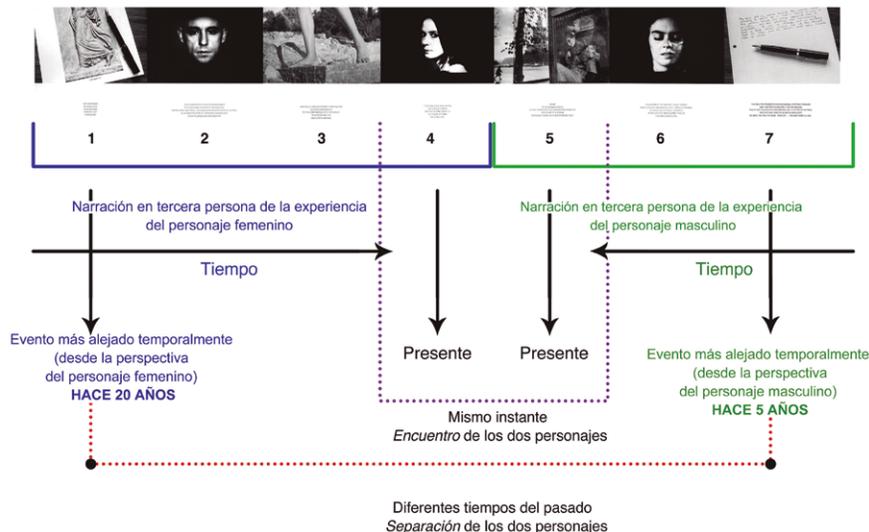
De acuerdo con diversas fuentes documentales<sup>6</sup>, y con la imagen tomada en la muestra que tuvo lugar en 1985 en el museo Renaissance Society at the University of Chicago, así como en el Sammlung Museum für Gegenwartskunst, Siegen (Figura 1), las piezas de la serie siguen el orden expositivo en que se han presentado en páginas anteriores. Atendiendo a esta disposición, puede concluirse que los textos de las composiciones uno, dos, tres y cuatro narran la historia de Gradiva desde el punto de vista de Zoë, la protagonista femenina. En principio, también puede establecerse que la cronología de estos cuatro textos corresponde a una lectura realizada de izquierda a derecha, de modo que el texto de la composición número uno narra los hechos más antiguos y el de la cuatro los más recientes. Simétricamente, los textos de las piezas cinco, seis y siete relatan el argumento desde la perspectiva de Norbert Hanold<sup>7</sup>.

Sin embargo, el orden de lectura es inverso al caso anterior, es decir, de derecha a izquierda (el texto de la composición número siete narra los hechos más antiguos, la cinco, los más recientes).

---

6 Véanse Streitberger, A. (2008). The Ambiguous Multiple-Multimedia Art as Rebus, en Hilde Van Gelder et al. (Ed.). *Photography Between Poetry and Politics: The Critical Position of The Photographic Medium in Contemporary Art*. New York: Cornell University Press, 35-53; Owens, C. (1994). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, Scott Stewart Bryson.

7 El único nombre propio que aparece en los textos de las composiciones es el de Gradiva. Norbert Hanold y Zoë Bertgang son sustituidos por pronombres personales «he / she» («él / ella»). Esto facilita que el sentido último de la narración sea extensible a otros sujetos masculinos y femeninos.



**Figura 9.** Cuadro explicativo de las narraciones y los tiempos atendiendo a los textos de las composiciones de la serie *Gradiva* de Victor Burgin, 1982. Realizado por la autora.

Aunque las dos narraciones (desde la perspectiva femenina y desde la masculina) están integradas y son explicadas desde el relato de Jensen, no cuentan los mismos momentos de la historia; no hay una correspondencia cronológica exacta entre ellos, excepto en el caso de las composiciones cuatro y cinco, que se refieren a un mismo instante desde dos puntos de vista diferentes: sujeto observado (mujer) y sujeto observante (hombre).

En el *encuentro* de un observador y el descubrimiento de ser observado, actúa primero el sujeto observante; puede tratarse de un solo instante: se establece primero la mirada por parte de uno y después (si es que ocurre) la percepción de ser contemplado por parte del otro.

Sin embargo, Burgin reduce al máximo ese instante a través de una cuidada construcción de los textos. Existe un paralelismo constante tanto en las estructuras como en las palabras de ambas descripciones, reforzado con la repetición de algunos términos:

Texto composición 4	Texto composición 5
<p>«Fue mientras ella visitaba las <b>ruinas</b> de Pompeya ..... cuando <b>se percató de</b> .....  <b>la figura de un hombre</b> ..... que la observaba.»</p>	<p>«Estando solo en las calles en <b>ruinas</b> <b>se vio sorprendido por</b> la repentina / aparición de <b>la figura de una mujer</b> moviéndose con el inconfundible / paso de Gradiva.»</p>

Convergen aquí dos viajes cuyas narraciones confluirían en la composición central, la número cuatro. Y en ella se produce de hecho este encuentro: el *texto* hace referencia a la experiencia de Zoë, mientras que la *imagen* refleja la visión que tendría Norbert (el rostro de Zoë).

Sin embargo, incluso en esta cercanía espacial y conceptual, no se produce una verdadera fusión de las experiencias de ambos protagonistas, sigue habiendo un vacío entre ellos. La interpretación de Freud sobre *Gradiva* sugería la posibilidad de librarse de la neurosis a través de la cura psicoanalítica, que implicaba a su vez un «viaje» cuyo fin coincidía con el descubrimiento de lo reprimido, en este caso, el sujeto deseado. Los personajes de Burgin, en cambio, se quedan suspendidos en la ausencia, en el deseo frustrado al encontrar algo diferente a sus propias representaciones. Si bien en la novela original de Jensen Zoë y Norbert acaban reconociéndose y entregándose al amor mutuo, no ocurre así en la versión de Burgin: sus protagonistas no llegan a unirse, los dos viajes no llegan a terminar. En su reflexión sobre este trabajo, Burgin citaba a Lacan: "Il n'ya pas de rapport sexuelle", "No hay relación sexual" (Osborne, 2000, p. 189).

### 2.1.3. Correspondencias y paralelismos visuales

Imágenes de las composiciones primera y séptima:

Pueden establecerse vínculos iconográficos entre ellas a través de la repetición de objetos: una pluma estilográfica, un documento en papel, un fondo (presumiblemente el tablero de una mesa) de madera. Repetición también en las texturas (madera y papel) e inclinación del papel. Por su parte, las dos principales diferencias residen en los objetos fotografiados (una imagen del relieve en un caso y un texto escrito en otro) y en la inclinación de la pluma.

Estas correspondencias y paralelismos visuales entre la primera y la última pieza de la serie proporcionan otra posible organización de lectura, esta vez con una estructura circular<sup>8</sup>: la secuencia de imágenes comenzaría con la representación del relieve de Aglauro-Gradiva. Esta escultura fue la que

<sup>8</sup> Las estructuras circulares remiten a la forma y concepto de un uróboros, una imagen que expresa, entre otras nociones, el movimiento cíclico de destrucción y creación y el de la unión de lo consciente y lo inconsciente (Chevalier & Gheerbrant, 2007, pp. 791-792).

inspiró a Jensen en la creación del personaje de Gradiva. Se trata de un relieve neoático del siglo V AEC que representaba a Aglauro en un grupo escultórico en el que se plasmaba el nacimiento de Erictonio y que se encontraba en el interior del templo de Hefestión, en Atenas. En el Museo Chiaramonti del Vaticano se conserva actualmente una copia romana del siglo II DEC.

La pluma estilográfica que se posa sobre la reproducción de la escultura aparece de nuevo en la última fotografía, situada junto a un fragmento de la novela *La Venus de las pieles*, de Sacher-Masoch. Más adelante se retomará el estudio de esta última imagen que es clave para la interpretación final de la obra.

Imágenes de las composiciones tercera y quinta:

Las similitudes formales son menores que en el caso anterior. Los paralelismos se establecen en este caso a través del paso femenino, los espacios abiertos y las sombras proyectadas al andar. Podría existir una conexión ulterior con la imagen de la primera composición; la diferencia fundamental en este caso estriba en que se trata del retrato de una escultura, la representación de una mujer caminante. Las imágenes tres y cinco, en cambio, representan a mujeres vivas.

El resto de las conexiones entre estas dos últimas fotografías aparecen por la oposición formal: monumentalidad y centralidad del paso retratado (imagen tres) frente al paso que aparece en la lejanía, en un lugar secundario (imagen cinco), en la que el protagonismo se lo lleva la *fotografía* de una pareja. El paisaje en ruinas como espacio desordenado y arqueológico (imagen tres) contrasta con el espacio moderno y ortogonal (imagen cinco).

La mujer retratada en la tercera imagen está descalza y su representación se centra en la parte inferior de sus piernas, mientras que la mujer de la quinta fotografía está calzada y se retrata todo su cuerpo caminando.

Imágenes de las composiciones segunda, cuarta y sexta:

Las semejanzas compositivas entre estas tres imágenes sobresalen del resto de las fotografías: tres primeros planos de rostros que destacan sobre un fondo negro. Los tres se hallan conectados entre sí y cada uno tiene una característica diferenciadora en relación con los otros dos. El primer retrato (imagen segunda) es el de un individuo despierto, mirando frontal y directamente al público espectador. Su característica distintiva es que se trata de un hombre. El segundo (imagen cuarta) presenta a una mujer despierta, contemplando a quien observa. Se distingue de los otros dos retratos porque, aunque mira directamente, lo hace de perfil, no de frente. El tercer retrato (imagen sexta) muestra frontalmente a una mujer. Su peculiaridad es que mantiene los ojos cerrados, sin devolver la mirada a quien la observa.

En su análisis de la obra *La Jetée*, Burgin describe una estampa muy similar al retrato central, la mujer que responde con una mirada intensa a quien la observa:

Una figura brillante sobre el fondo ensombrecido de otros recuerdos, esta imagen posee todos los atributos de un recuerdo pantalla<sup>9</sup>. En la interpretación de Freud, el recuerdo pantalla, brillante y enigmático, encubre otro recuerdo, pensamiento, fantasía... que ha sido reprimido [...]. La mujer de la imagen, la mujer que el hombre encuentra posteriormente, es de hecho una “mujer como imagen” [...] Sin demandar nada, como un significante complaciente del deseo del hombre, ella es pura función y opera como causa que precipita la narración (Burgin, 2006, p. 99).

De acuerdo con Craig Owens (Owens, 1994, p. 208), los tres retratos de la serie son fotografías de imágenes fílmicas hechas durante la proyección de una película. Este hecho<sup>10</sup> conlleva otra lectura, la de la oscuridad de la sala de cine, de la que Barthes afirmaba:

La oscuridad de una sala de cine es prefigurada por el “ensueño en la penumbra” (preliminar a la hipnosis, según Breuer-Freud)<sup>11</sup> que precede a esa oscuridad y conduce al sujeto, de calle en calle, de cartel en cartel, para finalmente sumirlo en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, donde ha de producirse este festival de afectos que denominamos película<sup>12</sup> (Barthes, 1975, p. 104).

Entre las correspondencias visuales, pueden distinguirse tres niveles de reconocimiento en función del grado de observación activa por parte del público espectador:

- Reconocimiento instantáneo de la correspondencia entre las imágenes dos, cuatro y seis. Similitudes sobresalientes por el intenso fondo negro y los primeros planos de rostros.
- Reconocimiento secundario de la correspondencia entre las imágenes uno y siete. Similitudes destacadas por la repetición y colocación de los objetos.
- Último reconocimiento de la correspondencia entre las imágenes tres y cinco. Mayor dificultad para establecer el paralelismo formal y reconocer el gesto caminante compartido. Necesidad de observación atenta por parte de quien observa.

Existe otra posibilidad de agrupación entre estas correspondencias: al intercambiar los textos y las imágenes entre ellas se observa que mantienen las coherencias significativas y se añade una nueva lectura a cada fotografía y a cada escrito. El hecho de que todos los textos compartan una misma estructura (organizados en cinco líneas cada uno) facilita la potencial presencia de esta permutación.

---

9 En psicoanálisis, el «recuerdo pantalla» se refiere al «recuerdo de una experiencia inaceptable pero llevadera. De forma inconsciente, encubre el recuerdo de una experiencia asociada que es más significativa, pero emocionalmente más difícil de recordar» (*The American Heritage® Stedman's Medical Dictionary*, 2002).

10 A pesar del rastreo documental llevado a cabo, esta información no ha podido ser confirmada ni rectificada. Owens tampoco aporta más datos acerca de a qué película pertenecen o dónde fueron tomadas las instantáneas.

11 Breuer y Freud aluden a este «estado crepuscular semihipnótico del soñar despierto, la autohipnosis» (Freud, 1955-1974, p. 11).

12 Burgin hace referencia a esta cita en su ensayo «La discreción de Barthes» (Burgin, 2004, p. 178).

Imagen de la composición 1, texto de la composición 7:

«El relieve representaba a una mujer joven caminando hacia delante.  
Uno de sus pies apoyado totalmente en el suelo.  
El otro tocaba el suelo solo con la punta de los dedos.  
Esta postura llegó a obsesionar sus pensamientos:  
le dio el nombre de “Gradiva” – “La que avanza”»

El texto de la composición 7 describe, por un lado, el relieve que queda representado en la imagen de la composición 1 y, por otro, la obsesión por esta misma figura y su estudio pormenorizado.

Imagen de la composición 7, texto de la composición 1:

«Ella había sido criada  
por su padre,  
un hombre distante,  
siempre perdido  
en su trabajo».

Por su parte, el texto de la composición 1 describe el carácter de un padre centrado en sus estudios. Como sucedía en el caso anterior, la estilográfica remite a un trabajo intelectual asociado tradicionalmente al género masculino y al distanciamiento social.

Imagen de la composición 3, texto de la composición 5:

«Estando solo  
en las calles en ruinas  
se vio sorprendido por la repentina aparición de  
la figura de una mujer  
moviéndose con el inconfundible paso de Gradiva».

Tal y como se refleja en el texto de la composición 5, en esta imagen aparece retratada la parte inferior de unas piernas femeninas en el instante en que adoptan la postura andante de Gradiva. El escenario está efectivamente en ruinas, dominado por la piedra y un paisaje natural.

- Imagen de la composición 5, texto de la composición 3:

«Ella no tenía interés en ningún pretendiente.  
Se resignaba  
con la compañía de su padre,  
acompañándole  
en sus viajes al extranjero».

En este caso, la asociación entre el texto de la composición 3 y la imagen de la composición 5

necesita una interpretación algo más compleja: en efecto, la mujer andante de la parte inferior izquierda se encuentra caminando sola, sin pretendientes; frente a ella, la simbolización del amor sentimental, el amor romántico plasmado en la fotografía de una pareja. Pero es una pareja formada por desconocidos, lejana, ajena, igual que el amor que juntos simbolizan.

Imagen de la composición 2, texto de la composición 6:

«En un sueño sobre la destrucción de Pompeya  
creyó ver a Gradiva, como si se convirtiera en mármol.  
Decidió viajar a Pompeya  
con la esperanza de encontrar algún rastro de  
la chica que llevaba tiempo enterrada».

El texto de la sexta composición describe dos hechos: un sueño y la decisión motivada por él. Efectivamente, la imagen de la composición 2 retrata a un hombre que podría ser el mismo sujeto que vive las circunstancias narradas en el texto. Además, la decisión de hacer el viaje la toma después de haber soñado con Pompeya, es decir, cuando ya se encuentra en estado de vigilia, como en la imagen.

-Imagen de la composición 6, texto de la composición 2:

«En su infancia ella encontró compañía  
en un vecino de su misma edad.  
Años después, siendo ahora adultos, ella le encontró de nuevo,  
por casualidad;  
él no mostró signo alguno de haberla reconocido,  
algo que la sumió en la desesperación».

La correspondencia entre la imagen de la composición 6 y el texto de la composición 2 se muestra menos clara. Si bien es cierto que la protagonista de la narración coincide esta vez con la de la imagen (algo que no sucedía en las respectivas composiciones originales), el hecho de que aparezca con los ojos cerrados la aleja del hecho relatado del reconocimiento visual. Podría referirse, no obstante, a la situación de angustia manifiesta.

Imagen de la composición 2, texto de la composición 4:

«Fue mientras ella visitaba  
las ruinas de Pompeya  
cuando se percató de  
la figura de un hombre  
que la observaba».

A través de esta nueva asociación de imagen y texto, se produce una alteración en el papel del espectador: en la composición original, había una identificación entre el público y el personaje

masculino observante que describe el texto; ahora el espectador se convierte en el personaje femenino observado por el rostro de la fotografía.

Imagen de la composición 4, texto de la composición 2:

«En su infancia ella encontró compañía  
en un vecino de su misma edad.  
Años después, siendo ahora adultos, ella le encontró de nuevo,  
por casualidad;  
él no mostró signo alguno de haberla reconocido,  
algo que la sumió en la desesperación».

Algo similar ocurre al asociar la imagen de la composición 4 con el texto de la composición 2: coinciden en una misma persona la protagonista del retrato y de la narración; de este modo, el público se siente observado por la imagen, pero al igual que el Norbert descrito en el texto, no reconoce a quien le mira.

Las dos combinaciones restantes (fotocomposiciones 4 y 6) podrían ser consideradas como las únicas lecturas difícilmente intercambiables. A pesar de las obvias similitudes formales de ambas imágenes, no pueden hallarse aquí las analogías y equivalencias significativas que sí tenían lugar en las anteriores asociaciones de textos e imágenes pertenecientes originalmente a composiciones diferentes.

#### **2.1.4. Concepciones subyacentes en la creación de la serie *Gradiva***

La clave de esta potencialidad de lecturas se encuentra en los elementos compositivos que utiliza (texto e imagen), así como en las influencias y teorías sobre las que Burgin desarrolla su obra. En uno de sus escritos, el autor hace hincapié en la concepción del texto según Barthes. El texto no sería considerado como un «objeto», sino como un «espacio» entre el objeto y el público lector / espectador, un espacio compuesto por significados en interminable proliferación que no tienen un punto estable de origen ni de cierre. El texto se abre entonces y continuamente a otros textos en la *intertextualidad*.

Por otro lado, Burgin no deja lugar a dudas en cuanto al carácter *rebus* de la secuencia de *Gradiva* cuando afirma: "Esta forma de arte visual es, en cierta medida, análoga a los pictogramas, a los jeroglíficos, a la escritura" (Burgin, 1986, p. 124). En la utilización del *rebus* reside la posibilidad de investigar obras audiovisuales y fotográficas superando la dicotomía que preocupaba a Burgin.

La introducción del *rebus* como modelo teórico nos muestra un procedimiento para analizar los trabajos multimedia más allá de las dicotomías "fotografía - película cinematográfica", de las imágenes fijas y en movimiento (Streitberger, 2008, p. 50).

El propio Burgin afirma que muchas obras multimedia deben ser estudiadas a la luz del *rebus*. De hecho, alude directamente a conceptos psicoanalíticos para explicar su planteamiento, lo que reafirmaría su uso en la representación de una historia como la de *Gradiva*:

Las imágenes secuenciales [...] pueden estar definidas por la forma azarosa en que diversos elementos se yuxtaponen a través de espacios y lugares inconexos [...]. Nos desviamos así de las progresiones causales – lineales propias del proceso secundario del pensamiento para dirigirnos hacia las formas propias del sueño, tal como lo entiende Freud, es decir, no como una narración unitaria, sino como un *rebus* fragmentario (Burgin, 2006, p. 14).

Así pues, Burgin aplica la idea de *rebus* a las «secuencia – imagen» que poseen naturaleza fragmentaria, no lineal:

Los elementos que constituyen la secuencia – imagen, principalmente en los casos de percepciones y recuerdos, emergen de una forma sucesiva, mas no teleológica. Como en un *rebus*, el orden en que aparecen es intrascendente (Burgin, 2006, p. 21).

A pesar de esta última afirmación, el orden expositivo en que se ha mostrado la serie *Gradiva* sí es relevante en el momento en que aporta un significado y permite una lectura concreta, tal y como se ha venido comprobando. Ahora bien, también deja al espectador un margen de construcción de relaciones secundarias y de asunción en los intercambios de imágenes y textos.

En este sentido, su acercamiento y estudio de las teorías psicoanalíticas<sup>13</sup> le proporcionan diversas herramientas creativas: desde los conceptos de «lo soñado» o «lo inconsciente», Burgin articula y explora en sus trabajos las difíciles nociones de tiempo y espacio. De este modo, establece paralelismos explícitos (formales y argumentales) entre su obra *Gradiva*, *La Jeteé* (Chris Marker, 1962) y *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) (Burgin, 2006, pp. 92 – 106).

Al igual que la novela de Jensen, *La Jeteé* relata la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia, una imagen despojada de la acción, como un fotograma –al estilo de los tres retratos de la serie de Burgin– extraído de una película. "Ésta es la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia", comienza diciendo la voz en off que abre la película. De hecho, *La Jeteé* (denominada como «fotonovela» en los créditos introductorios) se realizó filmando una serie de fotografías que dan contexto a la narración que las acompaña y apenas cuenta con una breve secuencia de imágenes en movimiento: aunque tanto la serie *Gradiva* de Burgin como *La Jeteé* de Marker están realizadas a partir de imágenes fijas, ambas obras consiguen introducir movimiento, tiempo y nuevos espacios referenciados.

Burgin conjuga aquí (como ya lo había hecho Jensen) imágenes de la realidad, del sueño, del

---

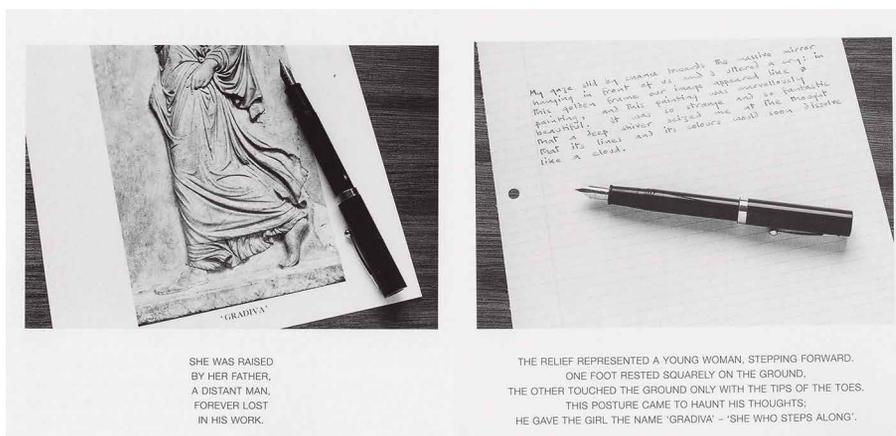
13 Véase la influencia de los trabajos de Freud en la obra de Burgin en las series *Tales from Freud*, entre las que se incluyen *In Lyon* (1980), *In Grenoble* (1981), *Gradiva* (1982), *Olympia* (1982) y *Portia* (1982).

recuerdo y del presente. Habría que recordar la indicación que hace el artista cuando señala que el ser humano puede verse envuelto en un sueño aun estando despierto, cuando los recuerdos de encuentros recientes «se mezclan con las imágenes» (Burgin, 2004, p. 220). Según Donald Winnicott, el lugar de estas creaciones, que es "el lugar de la experiencia cultural", se encuentra "en la zona entre la realidad externa o compartida y el verdadero sueño" (Winnicott, 1982, p. 112 y p. 30. Énfasis en original).

Los fragmentos (de la narración) van a la deriva y establecen nuevas combinaciones, más o menos transitorias, en los remolinos de la memoria: recuerdos de otras películas y recuerdos de acontecimientos reales [...] En 1977, sociólogos de la Universidad de Provenza iniciaron un proyecto de diez años de investigación de historia oral [...]. Pidieron a cada entrevistado que describiera sus recuerdos personales de los años 1930 - 1945. Se encontraron con una tendencia casi universal a mezclar la historia personal con evocaciones de escenas de películas y otras producciones mediáticas (Burgin, 2004, pp. 230-231).

Igualmente, aparece este concepto en la narración de *La Jetée*:

El chico cuya historia estamos contando estaba intentando recordar el sol helado, el escenario final del embarcadero, y la cara de una mujer. Nada diferencia los recuerdos de los momentos habituales. Solo más tarde se dan a conocer cuando muestran sus cicatrices (*La Jetée*, Chris Marker, 1962. 02' 05''- 02' 24'').



**Figura 10.** Composiciones uno y siete respectivamente de la serie *Gradiva* (Victor Burgin, 1982).

Una muy interesante lectura final surge precisamente de la conjunción de paralelismos visuales, transversalidad de medios y una perspectiva y reflexión psicoanalíticas. En la última fotografía de la serie *Gradiva*, aparece la imagen de una pluma estilográfica que no está cerrada por su capuchón; se sitúa sobre un papel, al pie de un texto que ha sido copiado a mano y después fotografiado. Es la única imagen de la obra en la que no aparece una representación visual de la figura humana. Sigue compartiendo, no obstante, otra similitud esencial con la imagen de la primera composición, una

similitud que puede añadirse a los diversos paralelismos que se habían apuntado en páginas anteriores. En ambas fotografías hay una conjunción primordial entre *imagen* y *texto*, *lo plástico* y *lo literario*. En las dos escenas, una pluma aparece reposando sobre algo: en la última composición, la pluma está apoyada sobre un papel *escrito*, unas líneas que a su vez describen una *imagen* que aparece en un espejo, un *reflejo* que además parece una *pintura*.

Análogamente, en la primera fotografía la pluma se apoyaba sobre una *imagen* que estaba cubriendo, como portada, a un *texto* (el ensayo de Freud sobre *Gradiva*) que estudiaba otro *texto* (la novela de Jensen) que a su vez hablaba sobre una *imagen* (el relieve de *Gradiva*) que había sido inspirada por una *escultura* real (la imagen de Aglauro).

Si los tres primeros planos de los rostros (imágenes de las composiciones dos, cuatro y seis) comparten obvias similitudes *formales* que los diferencian del resto de las fotografías (el contraste del fondo negro y profundo con el único elemento retratado, las blancas caras humanas), las imágenes restantes (de las composiciones uno, tres, cinco y siete) participan de un mismo argumento textual, pues narran cronológicamente los contactos y la relación que mantiene Norbert Hanold con Zoë-*Gradiva*. Es decir: conocimiento del relieve a través de sus estudios (imagen uno), descubrimiento de la mujer real en las ruinas de Pompeya (imagen tres), y encuentro amoroso (imagen cinco). En esta fotografía, *Gradiva*, la mujer pasante, queda en un segundo plano, se aleja, mientras que la pareja (Norbert y Zoë) permanecen ya unidos.

Hasta aquí la historia relatada por Jensen. Pero, ¿qué ocurre con la séptima y última imagen de Burgin? Las líneas que aparecen escritas en la imagen no son creadas por el autor; son una copia, la transcripción manuscrita de un fragmento de la novela de Sacher-Masoch *Venus im Pelz* (*La Venus de las pieles*, 1870). Este relato contiene elementos comunes con la novela de *Gradiva*: la mezcla de sueño y realidad, el hombre fascinado, inspirado y enamorado de una imagen femenina (también de un cuadro, *La Venus del espejo*, de Tiziano), y la materialización de una mujer que hace realidad sus sueños y que había pasado desapercibida a pesar de haber estado durante mucho tiempo al lado del protagonista. Como nota curiosa, recuérdese que existe, además, una conexión ulterior establecida a partir de obras audiovisuales del siglo XX: entre otras adaptaciones al cine, *La Venus de las pieles* fue llevada a la gran pantalla en la película de Massimo Dallamano, *Venere in pelliccia* (o *Le malizie di Venere*) en 1970. Laura Antonelli fue la actriz protagonista de este film. Precisamente un año antes, Antonelli había encarnado a la heroína de Jensen en la película de Giorgio Albertazzi titulada *Gradiva* (1969).



**Figura 11.** *La Venus del espejo* (Tiziano Vecellio, ca. 1555).

*La Venus de las pieles*<sup>14</sup> cuenta la historia de Severin von Kusiemski y su relación con Wanda von Dunajew, a la que extorsiona para conseguir que le trate como su esclavo. De esta novela surge, de hecho, el término «masoquista», aludiendo al apellido de su autor, Sacher-Masoch. Sin embargo, la cita que Burgin selecciona para incluir en su obra no recoge ningún rasgo que lleve a pensar en esta relación de desigualdad y dominación, sino que podría pasar por ser el fragmento de una historia romántica cualquiera:

Mi mirada se deslizó por casualidad hacia el gran espejo colgado frente a nosotros y lancé un grito: en ese marco dorado nuestra imagen aparecía como una pintura, una pintura maravillosamente bella. Era tan extraña y tan fantástica que un profundo escalofrío se apoderó de mí al pensar que sus líneas y sus colores pronto se disolverían como una nube (Sacher-Masoch, 1963, p. 73).

En realidad, la imagen que el protagonista ve en el espejo es la de una mujer utilizándolo a modo de taburete y jugando con un látigo. Perder esa relación masoquista que tanto placer le causa es el gran miedo de Severin.

En el último párrafo del análisis que Freud hace de la *Gravida* de Jensen se lee:

---

14 Parveen Adams también menciona el caso de esta novela en su reflexión sobre lo inmóvil y el fetiche: la protagonista de *La Venus de las pieles* representa, como Zoë, el papel de estatua petrificada, de una fotografía o de una pintura para «capturar el gesto y el momento del suspense» (Adams, 1989, p. 252. Traducción propia).

El deseo de ser capturado por la amada, de plegarse a ella, tal como se lo puede construir tras la situación de la caza de lagartijas, posee en verdad un carácter pasivo, masoquista. Al día siguiente, el soñante golpea a su amada, como bajo el imperio de la corriente erótica contrapuesta. Pero debemos detenernos aquí, pues de lo contrario acaso olvidáramos realmente que Hanold y Gradiva no son más que criaturas de un autor (Freud, 1992a, p. 77).

Por tanto, en su última composición de la serie Burgin recoge la reflexión que hace el psicoanalista también en sus líneas finales, una interpretación que ha pasado desapercibida en la gran mayoría de las obras y estudios dedicados a la historia de Norbert y Gradiva; del mismo modo, para aquel público que no reconozca la cita de Sacher-Masoch en la obra de Burgin, la serie podría ser entendida como un relato romántico, y la interpretación final del artista (como la de Freud) pasaría inadvertida.

Si en la primera aproximación analítica con la que se abordaba la serie se observaba que las historias relatadas desde la perspectiva femenina y masculina parecían confluir en un tiempo concreto (el momento de la observación mutua), ahora puede plantearse que la intención final del artista apuntaba en otra dirección. En palabras del autor, lo que pretendía era

parodiar la típica escena de las películas y las series de televisión en las que los amantes corren el uno hacia el otro desde ambos lados de la pantalla. [...] Quería representar una situación en la que los amantes corrieran el uno hacia el otro y no llegaran a encontrarse, como dos trenes que transitan en vías diferentes, hacia destinos individuales (Burgin, 1986, p. 122).

Burgin se acerca así a una suerte de peripetia, entendida ésta como la *περιπέτεια* clásica, la «peripeteia» literaria, el cambio repentino de la trama debido a un imprevisto. De hecho, Streitberger se refiere a la *Gradiva* de Burgin como "the displaced peripetia", "la peripetia desplazada" (Streitberger, 2008, p. 42).

### 3. Conclusiones

A la vista de la mayoría de los estudios dedicados a ella publicados hasta el momento, podría pensarse que la figura de Gradiva apenas se limitaba a las interpretaciones que se habían hecho desde el psicoanálisis y el movimiento surrealista. Lejos de ser así, esta investigación ha podido demostrar parte de su riqueza iconológica, en este caso, a través del análisis de la serie fotoliteraria que Victor Burgin dedicó al personaje.

El estudio de esta obra ha permitido descubrir la experimentación que hace el artista con el tiempo y el espacio narrativo, así como el significado último de su interpretación personal de la Gradiva de Jensen y Freud. Burgin fracciona y trabaja sobre la dicotomía asumida en torno al cine y a la fotografía, que en ocasiones ha llevado a identificar erróneamente la representación con su soporte material. Aunque la serie está realizada a partir de imágenes fijas, Burgin consigue introducir movimiento, tiempo y nuevos espacios referenciados, ayudado en parte por la unión de imágenes y textos que permiten y potencian múltiples lecturas por parte de un público espectador y activo.

Asimismo, el carácter *rebus* que impregna la serie (y que multiplica su secuencialidad) permite explorar y aunar la *mirada* y el *análisis* de las obras audiovisuales y fotográficas superando los límites asumidos entre ellas.

Sucede que Gradiva se ha conformado como una figura tan variada en su simbología, tan abierta a diferentes interpretaciones, que casi llega a crearse un nuevo personaje en cada una de las obras dedicadas a ella. Este hecho puede deberse a que a partir del Surrealismo no fue concebida con la asiduidad suficiente para establecer un arquetipo «fijo», constante, invariable, inalterable (o casi). Puede decirse que cada una de las versiones que se han hecho de ella responden a las necesidades expresivas de cada artista, que la recrea desde una perspectiva muy personal: en el caso de Victor Burgin, encontraba en la novela de Jensen y en el análisis de Freud un motivo idóneo para plasmar sus reflexiones acerca del tiempo y el espacio, así como las adscripciones entre conceptos del ámbito de la retórica y del psicoanálisis.

Si bien ha de admitirse que cualquier artista dedicará su obra a aquellos conceptos, ideas o personajes que puedan inspirarle personalmente y conecten de algún modo con sus propias vivencias, es cierto que esta circunstancia resulta especialmente llamativa y pronunciada en el caso de Gradiva.

### Referencias bibliográficas:

- Adams, P. (1989). Of Female Bondage. En Teresa Brennan (Ed.). *Between Feminism and Psychoanalysis* (pp. 247-265). London: Routledge.
- Artaud, A. (1982). *El cine*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (1975). En sortant du cinema. *Communications*, Paris, 23, 104-107.
- Barthes, R. (1977). Rhétorique de l'image. En *Image-Music-Text* (pp. 32-51). New York: Hill & Wang.
- Burgin, V. (1986). *Between*. New York: Basil Blackwell.
- Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burgin, V. (2006). *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Butor, M. (1980). *Les mots dans la peinture*. Geneva: Skira.
- Castiñeiras González, M. (1997). *Introducción al método iconográfico*. Santiago: Tórculo Edicions.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Freud, S. (1955-1974). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 2. London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1992). *Obras completas. El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*. Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Haskell, F. (1994). *La historia y sus imágenes*. Madrid: Alianza.
- Holly, M. (1987). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jensen, W. (1903). *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. Dresden und Leipzig: Reißner.
- Jensen, W. (1977). Gradiva. Una fantasía pompeyana. En Freud, S. *El delirio y los sueños en «Gradiva», de W. Jensen (con el texto del relato de Wilhelm Jensen)* (pp. 39-182). Barcelona: Grijalbo.
- Osborne, P. (2000). *Travelling light: photography, travel and visual cultura*. Manchester: Manchester University Press.
- Owens, C. (1994). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, Scott Stewart Bryson.
- Panero Gómez, A. (2012). La Gradiva daliniana. *Arte y ciudad. Revista de investigación*, 1, 169-193.
- Panero Gómez, A. (2013). *Análisis iconológico de la figura de Gradiva. Construcciones del personaje en la cultura plástica y audiovisual contemporánea*. Tesis Doctoral bajo la dirección de Pilar Aumente Rivas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.
- Panofsky, E. (1930). *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Studien der Bibliothek Warburg, XVIII. Leipzig-Berlin.
- Panofsky, E. (1992). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Sacher-Masoch, L. V. (1963). *La Venus de las pieles*. México: Bertelmann.
- Streitberger, A. (2008). The ambiguous multiple-entendre (Baldessari) – Multimedia art as Rebus. En Hilde Van Gelder et al. (Eds.). *Photography Between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art* (pp. 35-53). Ithaca, New York: Cornell University Press.
- The American Heritage® Stedman's Medical Dictionary* (2002). Boston: Houghton Mifflin Company.
- Vernant, J. P. (1982). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI.
- Winnicott, D. W. (1982). *Playing and Reality*. Harmondsworth: Penguin.



Imagen: Emely Benitez

## El arte de contar y la intertextualidad en tres cortometrajes de Paula Ortiz.

### The art of telling and intertextuality in three short films by Paula Ortiz.

#### Resumen

El estudio aplicado a tres cortometrajes de la directora aragonesa Paula Ortiz se propone analizar la intertextualidad así como los diversos elementos de expresión y de representación literarios, artísticos y científicos que los caracterizan, pues su encuentro y ensamblaje generan la eclosión de una escritura cinematográfica marcada por una estética onírica que relata la profundidad, la fragilidad y la fuerza del alma humana. Marcada por los mitos, la filosofía y el psicoanálisis, la hibridación buscada y experimentada por la cineasta se fija como objetivo tender hacia un arte de contar ideal. En filiación con una preocupación plurisecular, el deseo motor radica en crear universos donde la imaginación, la evasión, la estética y el mensaje vinculado enriquecen lo cotidiano llegando más allá, para alcanzar el deleite total del espectador.

#### Palabras claves:

Cortometrajes; Paula Ortiz; narración; intertextualidad; hibridación; transversalidad.

**Sumario.** 1. Introducción 2. *El rostro de Ido*. 3. *Fotos de familia*. 4. *El hueco de Tristán Boj*. 5. Conclusiones

**Como citar:** Sánchez, L. (2020). El arte de contar y la intertextualidad en tres cortometrajes de Paula Ortiz, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2, 127-148.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/743>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a7](http://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a7)

#### Abstract

This study, based on three short films by Aragonese film director Paula Ortiz, aims at exploring the intertextuality, as well as the various means of expression and modes of literary, artistic and scientific representation that characterize them. The confluence and assemblage of these films give birth to a new type of cinematographic writing marked by a dream-like aesthetic which reveals the depths, strengths and weaknesses of the human soul. Marked by myths, philosophy and psychoanalysis, the hybridization which is sought for, and experimented by the filmmaker, aims at achieving an ideal kind of storytelling. Reaching back to an age-old preoccupation, the driving force is to create universes where the imagination, a sense of evasion, the aesthetic and the message conveyed partake in enriching and transcending everyday life, for the great pleasure of the viewer.

#### Keywords:

Short films; Paula Ortiz; storytelling; intertextuality; hybridization; transversality.

#### Laurène Sánchez

Université Paris-Est Marne-la-Vallée,  
PRAG UFR Langues et Civilisation, UPEM  
Paris, Francia

[Laurene.Sanchez@u-pem.fr](mailto:Laurene.Sanchez@u-pem.fr)

<https://orcid.org/0000-0003-3900-0051>

Enviado: 25/05/2020

Aceptado: 01/06/2020

Publicado: 17/07/2020



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Introducción

Nacida en 1979 en Zaragoza, Paula Ortiz es una directora y guionista que, desde muy joven, se sintió atraída tanto por la narración de cuentos para niños como por el relato cinematográfico; de hecho, en una entrevista suya de 2012 aparecida en la web de la empresa Pikolín, la aragonesa se define a sí misma como “narradora audiovisual”. Buscando conocer en profundidad las técnicas y mecanismos de la narración, cursó estudios de Filología y de Literatura en la Universidad de Zaragoza y posteriormente, gracias a una beca de Formación de Personal Universitario, realizó una estancia en Nueva York que le permitió estudiar la guionización antes de lanzarse en la redacción de una tesis doctoral sobre esta misma temática. Alumna del director español Bigas Luna, multiplicó las experiencias cinematográficas y teatrales, fundando con Daniel Antolía el grupo teatral *La cebolla artificial*, que se decantaba por una creación híbrida que mezclaba el cuento tradicional, los actores, las sombras chinas y el teatro de marionetas. Su estrecho vínculo con el cuento quedó confirmado en 2002, con la realización de un cortometraje que no pasó desapercibido en el Festival Jóvenes Realizadores, y en el que adaptaba un texto de Bernardo Atxaga: *Saldría a pasear todas las noches, declaración de Katerina*. Redactora de artículos cinematográficos, Paula Ortiz participó igualmente con la *Enciclopedia infantil, Hoobs Enciclopedia*.

Su interés por transponer el género literario en imágenes en movimiento se reafirmó con los cortometrajes *El Rostro de Ido* (2003), en el que además de dirigir era también guionista, *Fotos de familia* (2005) y *El hueco de Tristán* (2008), creaciones que fueron recompensadas y saludadas por el gremio (Montxo Amendáriz, Marivel Verdú) y que constituyen el objeto de reflexión de este trabajo. Su saber hacer al que se sumaba una incipiente fama de cineasta que no cesaba de cosechar premios, le facilitaron la realización de un primer largometraje recompensado internacionalmente, *De tu ventana a la mía* (2011), cuya escritura está fuertemente marcada por la focalización feminista de la narración. La actitud comprometida de la zaragozana la condujo a implicarse en la junta directiva de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales) y a ser una de las cofundadoras, junto al colectivo de mujeres cineastas, de la red EWA Network (European Women Audiovisual Network) de la que fue vice-presidenta. En paralelo con sus múltiples y plurales actividades, entre las que también se encontraba la docencia universitaria, Paula Ortiz adaptó *Bodas de sangre* de Federico García Lorca en su segundo largometraje, estrenado en salas en 2015, con el título de *La novia*, explosión de experiencias estéticas al servicio de un mensaje lorquiano revisitado.

## 2. El rostro de Ido

El análisis que a continuación proponemos busca poner de relieve la intertextualidad, en su sentido más amplio, presente en los tres cortometrajes citados anteriormente y que sintetiza las influencias perceptibles a nivel literario, freudiano, pictórico y también procedentes de otros ámbitos de expresión artística, recogidos y ensamblados tanto por los movimientos de cámara como por un montaje que caracterizan la escritura cinematográfica del corpus seleccionado. La opción consiste en seguir el

discurrir narrativo, el del cuento hecho imágenes, para ver con mayor claridad la progresión, los ecos, las interferencias, los cortes, las elipsis, el funcionamiento circular o lineal que el trabajo sobre la luz y las contribuciones del sonido y la música completan con un incontestable aporte de significado. Las tres obras híbridas van a ser recorridas en el orden cronológico de su creación para así poder observar la evolución del trabajo y de las opciones de la cineasta.

Una innegable calidad estética y fotográfica se pone al servicio de la imaginación en *El rostro de Ido* (2003). Escrita y dirigida por Paula Ortiz para Amapola (productora hoy desaparecida), se trata, tal y como los agradecimientos de los créditos de la obra lo indican (*Gracias a la ciudad de Daroca y a todos los que han ayudado a contar este cuento*), de un auténtico cuento de 15'12" de duración, que integra una gran dosis de intertextualidad y de hipotextos que abarcan no sólo el mundo de los cuentos en su versión oral (origen del género) y escrita, sino también los estudios psicoanalíticos que sobre estos se han hecho, en concreto los de Freud, Jung (1913), Roheim (1978) –quien encuentra un parecido entre los cuentos de hadas y las experiencias oníricas y para quien una gran parte de la mitología deriva de los cuentos– y Bettelheim (1976), por citar algunas de las grandes figuras de esta disciplina.

Los actores, Carlos Álvarez Nóvoa (cuyo rostro y rol recuerdan a los del padre del psicoanálisis), Siméon Martín y Miguel Pardo, encarnan a personajes sin nombre en los dos planos de la narración, a estereotipos, una característica bastante común en este género literario que instala una incuestionable filiación entre las fuentes de inspiración y la creación. El protagonista sólo tiene nombre en el título del corto, una paradoja puesto que su rostro es el de una persona que ya no existe y que nunca es nombrada. Ido, es aquel que se ha marchado: ya no hay lugar para él ni tampoco se le reconoce (polisemia del término) pues ya no tiene rasgos ni identidad. Ha perdido la razón, como lo sugiere la palabra pronunciada por el doble de Freud: "locura". *Estar ido* significa haber perdido la cabeza, la razón, algo que le sucede al personaje en un sentido literal (pues ha perdido su rostro) y en un sentido figurado (pues se ha vuelto loco). De acuerdo con la tradición onomástica plurisecular de diversas culturas y, en particular, de España, concretamente en Cervantes, el nombre viene dado por un rasgo del carácter; en este caso, la ausencia de referencia a una "no identidad" es coherente, tiene sentido. El personaje ha perdido la razón, se ha hundido en la alienación, tal y como sugiere su interlocutor, inquietante sosías de Freud, con el empleo del término "locura". Podría tratarse también de una rara versión masculina del nombre *Ida*<sup>1</sup>, con el que las Valkirias designaban a los héroes que tenían que morir, referencia en lógica y coherente relación con la formación inicial de Paula Ortiz en filología y literatura, donde los mitos son ampliamente estudiados.

Como en el caso de otras composiciones de la cineasta, la representación se abre sobre una pantalla negra "envuelta" en una atmósfera sonora de gritos de niños en voz en *off* que anticipan su regreso al final del film, revelando así su dimensión proléptica; la circularidad prevalece de este modo sobre una aparente linealidad discursiva. La pantalla negra adelanta la tragedia, el mundo infernal, pero

---

1 Homenaje a la bailarina rusa Ida Rubinstein o a la actriz y realizadora Ida Luprio.

“refleja” al mismo tiempo la preparación para una introspección a la que seguirá una inmersión en las profundidades del inconsciente que, de manera continua, pondrá en escena esta obra constelada de onirismo. Como si bajo los efectos de la hipnosis se encontrase, el espectador se aísla para entrar progresivamente, primero a través del universo exclusivamente sonoro, en la narración fabulosa y alegórica. El rectángulo negro recuerda la filiación con los films mudos anunciando el relato abierto a una potencialidad infinita de posibles que inscribir en esta superficie que, poco a poco, va a ser habitada por personajes, objetos y espacios. La composición se construye así a través de una selección de herramientas y de códigos compartidos que el pacto de lectura declara como aceptados (Genette, 2004; Eco, 1985).

Sobre un fondo musical de cancioncilla infantil interpretado por una mujer, la película comienza con un *cut zoom* de un plano panorámico horizontal de derecha a izquierda. A partir de aquí, se van a encadenar tres niveles de planos fijos con un paisaje desértico de arena blanca como tela de fondo que recuerda los lienzos de Dalí, cuyas creaciones surrealistas estuvieron fuertemente marcadas por el mundo de los sueños, el psicoanálisis y los estudios de óptica, que incidieron de manera decisiva en su tratamiento de la imagen. Por el sonido de resaca fuera de campo, el lugar en medio de la nada y bajo un cielo azul es una playa sin fin, en la que jamás veremos el mar, una playa inexistente en Daroca, ciudad de interior. La escena tiene pues lugar en la dimensión del inconsciente. Curiosamente, se mantiene la evocación onírica daliniana: al fondo, en la parte izquierda, un perchero en el que no hay nada colgado pero que, en breve, sustentará los elementos de los que se despojará el desafortunado hombre sin rostro; una pequeña mesa cubierta con un mantel de color duelo y dos sillas negras configuran el decorado en el que se ubicarán, para la narración del cuento, las dos siluetas sombrías y alejadas que recuerdan a las hormigas de Dalí y que avanzan con dificultad, desde el fondo a la derecha, en el sentido inverso a la lectura, metáfora de un viaje hacia el pasado. Un plano general, al que le sigue un primer plano, le permite al espectador entrar progresivamente en el relato con un movimiento centrado en el personaje que abre la marcha, un hombre mayor gemelo de Freud, y en el que lo sigue como dependiendo de él, un hombre joven de espaldas, con una media melena ondulada de reflejos caobas como la que evocan ciertas pinturas medievales, renacentistas o del siglo XIX.

El toque pictórico o fotográfico (imagen fija) está omnipresente en el conjunto de las creaciones de Paula Ortiz. Sentados en una silla, el uno frente al otro, los dos interlocutores inician un falso diálogo ya que la conversación, que recuerda al principio a las primeras preguntas de una entrevista, remite más bien a la reconstitución de una consulta más psicológica que psicoanalítica<sup>2</sup>, en la medida en

---

2 En el psicoanálisis, la palabra toma forma de un monólogo en el que el paciente tendido en un sofá sin ver al terapeuta habla en voz alta para evocar sus recuerdos y pensamientos aceptados o rechazados entonces guardados en el inconsciente. El médico totalmente silencioso interviene de vez en cuando para volver a lanzar el relato en caso de silencio total. En el caso estudiado, los dos personajes están uno frente a otro instalando la apariencia de un intercambio conversacional particular (forma de entrevista) en el que el joven es quien más habla para restituir su experiencia, su testimonio. Esta situación evoluciona y va acercándose a la consulta con un psicólogo, terapia más leve y en general no tan larga en el tiempo. El cortometraje se adapta a esta opción: fondo y forma se unen al servicio del mensaje.

que el diván está ausente y no se remonta hasta la infancia. Progresivamente, va tomando forma una especie de confesión de los errores cometidos, de la locura de las vanidades y de los pactos firmados para conservar, a toda costa, una belleza efímera que el culto fanático de la apariencia terminará por destruir; y esta devastación será un auténtico seísmo interior. Por una alternancia secuencial de los dos mundos, ya paralelos e imbricados el uno en el otro gracias a la actualización del pasado a través de la narración y a las incursiones recíprocas, las intervenciones del “terapeuta” lanzan una y otra vez la autobiografía parcial del que cuenta por medio de una suerte de ajustes regulares. Iniciados por el hombre mayor, los primeros intercambios verbales de esta secuencia de palabra que llevará a la catarsis aportan el contexto y las claves de la lectura de los dos planos de la narración (el primero es el “presente” del film; el segundo, el de la historia narrada):

- *“Ahora que tenemos la ocasión de hablar con calma me gustaría que me contase su historia. ¿Qué le ha pasado, por qué no tiene cara?”*
- *No sé por dónde empezar. La verdad es que es extraño pero ya me ve. Aquí estoy sin rostro. Tal vez debería empezar por el principio. Vivía en la ciudad de Daroca, era bastante feliz. Yo tenía el rostro más hermoso que jamás habían visto”.*

Los cuestionamientos sobre el acto de creación y sobre su forma se plantean desde el inicio: ¿Cómo narrar? ¿Por dónde empezar? Evidentemente, los interrogantes no conciernen sólo al narrador del cuento sino a todo el que crea, en concreto a todo el que hace cine y, en particular, a Paula Ortiz que de esta manera propone una reflexión meta-cinematográfica como apertura de su propia obra. El término “ahora” define un antes y un después, este último bajo el signo de la calma, del apaciguamiento de las pasiones, del distanciamiento que permite analizar mejor la vivencia dramática, que llevó a un hombre a perder su rostro, su identidad y su realidad. Si la temporalidad no está definida (como en cualquier cuento universal), la mezcla de lo maravilloso-fantástico y de lo real se inscribe claramente en el espacio de referencia de la ciudad de Daroca, representada con una tonalidad medieval que recuerda su Historia a través de los trajes y las decoraciones de las calles escogidas. Las opciones narrativas (remontamos hacia un pasado de apariencia atemporal para obtener un cómputo concreto del tiempo sólo al final de la obra) obligan a recurrir a un efecto de abismación<sup>3</sup>, en una alternancia secuencial regular de *flash-backs* que pone en escena al que cuenta, al cuento y al auditor-espectador. El protagonista real es el segundo plano de la narración, cuyas luces cálidas, doradas y pardas del comienzo acompañan el tema plurisecular de la belleza efímera, del narcisismo revisitado y donde el espejo, otro elemento omnipresente en las creaciones de la directora, sustituye a la superficie acuática del mito.

De manera general, la obsesión por conservar una belleza eterna y única aparece más bien en los personajes femeninos, fruto de una cultura antigua (Gilbert, 2007; Eco, 2004; Vigarello, 2004; Pernet,

---

3 Traducción propuesta por ciertos estudiosos de la expresión francesa *mise en abyme*.

2003)<sup>4</sup>. La madrastra de Blancanieves es el personaje arquetípico, y las referencias a este cuento, a veces reinterpretadas, salpican la película. La época “bastante” feliz del bello y joven ayudante de panadero de rasgos finos y ojos celestes, otrora despreocupado y halagado que trabaja en el horno (metáfora del mal, del fuego infernal, en particular el que aparece en el espejo de la madrastra de Blancanieves del dibujo animado de Walt Disney), se transforma en calvario cuando los múltiples comentarios sobre la belleza transitoria se ven reforzados por pesadillas, manifestaciones subconscientes de la represión y los miedos del protagonista. El abanico musical extradiegético participa en el ambiente de las situaciones y sensaciones, de la misma manera que lo hacen las declinaciones y variaciones del sonido, elemento particularmente cuidado por parte de la directora en la medida en que éste aporta una semántica en armonía o desfase con la imagen, los diálogos o los silencios de los personajes. Los *flash-back* narrativos son interrumpidos por incursiones regulares en el presente del film (primer plano de la narración) cuando el oyente del cigarro (Freud fumaba puros) lanza de nuevo la dinámica del relato de lo vivido a través de una pregunta o de un comentario, como si de un terapeuta se tratara. La imagen vuelve entonces para evocar el momento en el que la palabra, el silencio o la música completan el universo descrito. A veces la temporalidad del segundo plano de la narración incursiona en el primero (o viceversa) a través del *raccord*, prolongaciones musicales o vocales en la primera secuencia del otro espacio diegético (ése es el caso de la voz del hombre viejo que, de manera puntual, se inmiscuye en el espacio del segundo plano) conectando los dos espacios y temporalidades y reforzando la unidad narrativa global. Esta intención y esta relación se ven reforzadas con ayuda del montaje de la secuencia.

La interpenetración de planos así como la atenuación de fronteras temporales y espaciales aportan una poesía y un enriquecimiento semántico a este relato marcado por lo maravilloso y lo fantástico: los universos no están cerrados, existen pasajes, intersticios e interferencias, sobre todo en lo respecta a la evocación de una existencia que se define a través de las decisiones tomadas en cada encrucijada, de las elecciones frustrantes hechas, de las acciones y las reacciones. Como ocurre con cada uno de nosotros, las opciones del pasado narrado por el afligido protagonista tienen repercusiones en su presente. La ruptura en la vida de este Narciso se anuncia rápidamente cuando, en pleno día, mientras pasea por una calle, una paisana anciana vestida de negro, sentada detrás de unos cestos con frutas y verduras para vender, le tiende una manzana roja (otro motivo recurrente en las creaciones de Paula Ortiz), recordando a la madrastra del cuento anteriormente citado. No obstante, esta intertextualidad es relativa ya que se produce una modificación y una inversión del código y del sentido de la referencia: el objetivo es aquí darle un bocado a la vida. De acuerdo con su decisión destructiva, devorado por sus obsesiones, el hombre al que la vieja interpela, víctima de sordera y ceguera psicológicas, no se detiene y muere simbólicamente en su propia manzana envenenada para dormir y poner en suspenso

---

4 Desde la Antigüedad, las producciones artísticas antiguas, la pintura, la escultura, los textos de diverso género hicieron el elogio de la belleza femenina (y masculina, en el caso de los griegos, con un cuidado del cuerpo gracias al ejercicio físico). Los dibujos animados, el cine, tendieron a representar la belleza femenina a menudo asociada con virtudes cuando se le atribuía maldad a la mujer fea (brujas, hermanastras de Cenicienta, etc.). En la Prehistoria ya se encuentran objetos que indican la preocupación por lo estético, sobre todo en los atribuidos a las mujeres.



**Imagen:** Ian Cárdenas

su existencia, en favor de una realidad de pesadilla. Sus opciones traen consigo una inversión del decorado y la noche, el universo de todas las mutaciones y acuerdos posibles se convierte en su espacio de acción, caracterizado por el peligro de todas las desgracias, tentaciones y degradaciones.

El personaje inminentemente “maldito” acude a una misteriosa tienda, un lugar poco iluminado repleto de cajas de zapatos (remedo de los cajones del psicoanálisis<sup>5</sup>) y de objetos varios dispuestos sobre estanterías interminables y que sólo se alcanzan con ayuda de una larga escalera. El misterioso propietario, barbudo y con binóculos, de cierta edad, movido por el afán de lucro, surge de lo más hondo de una oscuridad imprecisa iluminado simplemente por una lámpara de aceite y se acerca al mostrador. Este claroscuro *caravaggesco* es el teatro en el que concluye el pacto fatal. En su deseo por resguardar su rostro de cualquier devastación, Ido quiere una caja en la que “todo lo que se guarda en ella permanezca intacto y resista al paso del tiempo”. Una luz sobrenatural emana de la caja de cristal traslúcido con una tapa Art Déco. Su precio es de 7000 cuartos, una cantidad de la que no dispone el comprador. Tras la negociación, la transacción se realiza mediante un crédito que viene a completar el taleguillo (objeto tradicional del cuento) que contiene los ahorros del comprador. Una vez en su casa, el gemelo de Narciso y primo de Dorian Gray, se lava la cara con agua (elemento de purificación y superficie que refleja la imagen), contempla su rostro una última vez en el espejo y se despoja de sus rasgos, en una puesta en escena de marcados acentos faustianos. Con el fin de permanecer en una estética que cultiva la belleza y la delicadeza plásticas, no se muestra el rostro excoriado del personaje, todo es “visible” a través del discurso del personaje: la sugestión se sirve de la imaginación y de la participación del espectador que completa la escena buceando en las profundidades de su ser, de su inconsciente y su *background* cultural. En este aspecto, las opciones de Paula Ortiz se alejan de los efectos *trash* tan de moda en numerosos largometrajes o series de televisión y que se recrean mostrando cuerpos torturados, ensangrentados o en descomposición.

Ido se siente primero aliviado. De camino al trabajo, ostenta un rostro liso como el de un maniquí articulado para dibujo, elemento que se vislumbrará más adelante en el escaparate de la extraña tienda donde la vida del hombre sin rostro, que finalmente se ha cubierto con una máscara (“persona”, para los griegos), se inscribe y se representa. Este velo ocultará un inefable y creciente sufrimiento interior que ya traduce su ausencia del mundo. La anciana sigue vendiendo sus frutas y verduras en la acera pero ahora tiene también en sus manos rábanos<sup>6</sup>, símbolo de apego excesivo, de amor exclusivo. Si, en la interpretación mágica, la planta es benéfica y aporta suerte y denuedo, puede también traer desdicha, algo que no va a tardar en llegar. En un primer momento, el personaje se cree liberado de los efectos del fuego, del sol, pero rápidamente la pérdida de sus rasgos le resulta fatal pues ya no tiene

---

5 Para Freud, los cajones remiten a las profundidades de la psique (*Introducción al psicoanálisis*, 1923). Dalí, muy marcado por estas teorías retoma el motivo en sus pinturas *Cabinet anthropomorphe*, 1936), *Girafe en feu* (1937) así como en la escultura de la *Venus de Milo aux tiroirs* (1964). Dirá el artista: “Con los cajones, ahora se puede ver el alma de la Venus de Miló a través de su cuerpo”.

6 El rábano o rábano del diablo también encierra una connotación sexual, fálica (Cf. la canción muy explícita de Brassens, *Les radis*), así como el perchero vacío del inicio de film.

identidad ni imagen que ofrecer a la alteridad y su soledad no cesa de aumentar. En su descenso a los infiernos ya no tiene gusto por nada, lo despiden puesto que profesionalmente ha dejado de ser eficaz (y por convención del género literario fantástico, no a causa de su nuevo aspecto) por lo que se ve sin recursos. Deshumanizado, aislado, no es más que un títere acosado por las cartas que le reclaman el reembolso de su deuda. Por eso se ve obligado a devolver la caja mágica, lo que reanima su confusión en el primer plano de la narración. El confidente retoma entonces el campo semántico del principio del metraje con una frase que opone la quietud a la locura:

- *“Cálmese. ¿Por qué no acabó con esa locura?*

- *Ni hablar”.*

Haber tenido el rostro más bello lo sigue embriagando, justifica de cierta manera su alienación pues sabe que tuvo razón en haber querido a toda costa preservarlo de los estragos del tiempo. El rechazo a poner fin a su sufrimiento, a recuperar su rostro y vivir de manera normal es total. La vida le ofrece aún la posibilidad de retractarse pero, en su ceguera sin mesura, utiliza su libre albedrío y su segunda oportunidad para devolver la caja esperando poder juntar el dinero necesario para recuperarla. El tendero sabe, sin embargo, que la devolución es definitiva pues decide colocar el preciado objeto en lo más alto de la estantería a la que accede con una larga escalera filmada en panorámica vertical, en contrapicado, en una obscuridad casi absoluta donde, desde la cima de un universo sin fin, la caja maléfica continúa reflejando una luz sobrenatural. El hombre sin rostro, adicto al culto de su propia faz, pasa todos los días delante de la tienda y termina reconociendo: “Nunca conseguí el dinero”.

El paso del tiempo lo materializa, desde la primera visita a la tienda, el inquietante tic-tac nocturno de un reloj y la vitalidad de las campanadas diurnas de la iglesia. Dos maneras de vivir el tiempo, dos interpretaciones, dos opciones vitales, dos morales se oponen y se enfrentan: una lunar, la otra solar, acordes con la función universal del cuento pero a la vez van marcadas por una tradición y referencias cristianas implícitas: las de las fuerzas infernales, de los ángeles caídos y del Divino; la del artificio, de la belleza superficial, de las vanidades, del deseo de inmortalidad y de la belleza interior, de la aceptación de los efectos devastadores del tiempo y de la finitud, en definitiva, de la condición humana. El insomnio ha sustituido a las pesadillas y el estado de vigilia es una pesadilla más cuyo omnipresente fuego interior lo va consumiendo. En ese sin vivir, el joven esteta tiene la razón alterada: angustiado, obsesionado, pasa una y otra vez delante de la tienda que alberga su tesoro. El paso de las estaciones se hace visible en los cambios de color de la fachada, de vestimenta del protagonista o de la luz exterior reflejada en el escaparate, donde un maniquí para dibujo, su doble, su nuevo reflejo, lo representa. Esta rutina se ve de repente sacudida por un nuevo episodio que contribuye al *crescendo* dramático y nos acerca el desenlace: “Hace algún tiempo pasé por la tienda. La habían cerrado”.

La indicación temporal es vaga pero un golpe de varita mágica hace desaparecer el lugar habitual cuyo súbito estado de ruina no es sino la metáfora del estado del propio protagonista. Los escaparates están obstruidos por paneles de madera y el rótulo yace en el suelo: ya no hay acceso, ni nombre,

ni siquiera se puede leer “tienda”. El encanto ha desaparecido, la pérdida es definitiva y entraña una sacudida psicológica absoluta: “Enloquecí”.

La locura en la que el protagonista se ha sumido representa una nueva etapa, aunque no la última, de un proceso de degradación acentuado por la desesperación de la pérdida definitiva, por la imposible vuelta atrás. En la plaza de la ciudad, bajo una luz resplandeciente, juegan unos niños vestidos con colores vivos y el ruido de sus gritos remite a los del inicio de la obra, prolepsis del desenlace. El relato ha sido en realidad la crónica de una muerte anunciada. Detrás del hombre, y en contrapunto a la extraña tienda, se encuentra la fachada de la panadería donde trabajaba antaño, un negocio todavía en actividad, cuya función es a la vez simbólica (el pan) y concreta, pues se trata de un lugar de vida, de intercambios comerciales y sociales, donde procurarse el elemento alimenticio y cultural de base.

Contra la pared, se encuentran un caballo balancín y otros juguetes que no pertenecen necesariamente a los niños que juegan a lo lejos, pero que simbolizan una infancia ideal que el aprendizaje y la experiencia de la vida tambalean. El cuento tiene una función formadora, pedagógica: presenta el mal a los niños y los prepara para la dura realidad, para las dificultades de la vida y la iniquidad humana. Del mismo modo que la fábula, éste se concluye con cierta moraleja (“la moraleja de esta historia es...”): a los pies del Narciso solo y sin rostro, en el suelo, se encuentra la caja abierta, vacía. La ocupación del espacio por el lugar de trabajo y por la caja sintetiza el camino vital recorrido, su vida antes y después de su decisión. Sin embargo, el sufrimiento sigue aumentando. Desconcertado y postrado hasta la media tarde ante del vacío de su existencia, representada por el receptáculo del que su substancia y su esencia están ya trágicamente ausentes, bajo una luz más apagada, se acerca a los niños. El acmé se alcanza en el momento en que descubre que el objeto que éstos están lanzándose para jugar no es otro que su precioso rostro, desacralizado, torturado, destruido por la crueldad infantil. Tal y como sucede en los dibujos animados –hipotextos– (en particular de Disney, *Pinocho*, *Blancanieves*, etc., pero también en la reciente *La casa mágica*, de Jérémy Degruson y Ben Stassen) o en ciertos films, la puesta en escena clásica que presenta el enfrentamiento del bien y del mal instaura un oscurecimiento del cielo que vela toda luz y marca con truenos ostentosos el momento desgarrador. En la tragedia clásica, esta furia meteorológica, del mismo modo que la tormenta, son los mensajeros o la manifestación de la cólera de los dioses, de Zeus. Para Ido, los elementos simbolizan una maldición que termina por cumplirse, su castigo. La lluvia de una tormenta violenta lava simbólicamente a este ser sin imagen para purificarlo pues ha soportado su castigo y el sufrimiento extremo, consecuencias de sus decisiones y de su locura. Esta puesta en escena conlleva también reminiscencias de la muerte de Cristo pero reinterpretadas: no son ni el Bien ni el sacrificio altruista sino las decisiones erradas y el egocentrismo del nuevo Narciso los que, guiados por un libre albedrío dominado por la locura, han preparado su propia destrucción.

La vuelta al primer plano de la narración otorga la palabra al superviviente, quien dice y repite lacónicamente: “Ocho años”. Es el número de años vividos en el infierno del culto de la apariencia que

lo ha privado, paradójicamente, de su rostro<sup>7</sup>. La indicación temporal introduce en el relato un realismo relativo que altera la impresión de total atemporalidad en el desarrollo de los acontecimientos. Se trata en realidad de un procedimiento clásico del género narrativo tradicional en el que la evocación del número de años transcurridos es recurrente (siete, cien años). La voluntad de inscribirse en la realidad refuerza la credibilidad de la relación global entre los dos personajes, el efecto de abismación evocado así como la coherencia de la arquitectura narrativa.

Para cerrar este relato, la cámara invierte los planos del inicio de la obra filmica a través de un *cut zoom* hacia atrás, alejamiento progresivo y sincopado de tres momentos de la escena y una vuelta al espacio y al tiempo del espectador. Los personajes se levantan lentamente y empiezan a caminar en sentido contrario, en un orden igualmente invertido: aliviado por el poder de catarsis de la palabra, de su “confesión” y de su carga ahora compartida, el joven encabeza ahora la marcha. El *feedback* ha cumplido su papel; el movimiento se hace hacia la derecha (sentido de la lectura, del avance y del paso del tiempo) y deja suponer que la evocación de este pasado equivale a un exorcismo generador de un futuro mejor. El “terapeuta” lo acompaña, ahora ya en un segundo plano pues ha cumplido su misión. El fondo musical del inicio de la ficción se vuelve a oír, la cámara retoma los movimientos de apertura del *opus* pero a la inversa. El relato ha terminado y el alejamiento del universo narrativo lo marca el alejamiento del encuadre del que el espectador se extrae progresivamente para volver a integrar su propio espacio.

El número de años evocado, ocho, así como el discurso final de la cámara, dejan presagiar un futuro: en la tradición cristiana, que coincide con la cultura de los Dogones<sup>8</sup> en lo que respecta a la regeneración periódica, el número ocho representa la completitud. Según San Agustín (Luneau, 1964, pp. 338-339), el octavo día marca la vida de los justos y la condenación de los impíos pero es también el día de la Resurrección, de Cristo y de los hombres. Lorca, en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), utiliza ese mismo número para evocar el final del ciclo de mentiras del prometido que, en realidad, lleva ocho años casado con una rica argentina, y el número de años desde que murió el tío y padre adoptivo de la mujer engañada. Para Ido, para quien los días del cuento se han transformado en años en virtud de la coherencia del relato, hay un renacimiento, un nuevo comienzo. Ahora, una vez liberado de los años de infortunio, vuelve a la vida y tiene que reconstruirse, renacer de sus cenizas, como el fénix, una de las múltiples representaciones medievales de Cristo. Imagen invertida del Hijo del Hombre, Ido tendrá derecho a comenzar de nuevo tras haber caído en el vacío. El cielo intensamente azul, la luz deslumbrante, la arena de la playa (un arenal gigantesco, metáfora de la travesía del desierto y de las tentaciones que preceden el renacimiento) del fin del relato son un buen augurio y ofrecen una infinidad de posibilidades, como el ocho horizontal matemático que simboliza el infinito.

---

7 Fausto había beneficiado de tres periodos de ocho años de deseos realizados por Mefistófeles.

8 Los Dogones son un pueblo del norte de Burkina Faso también presente en Malí.

El cortometraje incluye una profunda reflexión sobre el cuento y el arte de contar. Integra una auténtica filiación con relatos y narraciones orales y escritas -hipotextos revisitados-, con influencias pictóricas, cinematográficas, con múltiples lecturas científicas como el psicoanálisis o la etnología, para las que el inconsciente individual y colectivo se inscriben en los mitos fundadores, las leyendas, los símbolos de relevancia universal. La obra, de marcada factura estética y fuerte intertextualidad, integra todos estos aspectos y pone especial cuidado en los diálogos, cuyo sentido enriquecen y completan el lenguaje y las herramientas cinematográficas: el juego de la cámara, los elementos sonoros (voces intra y extradiegéticas, los sonidos en *off* o fuera de campo), el tratamiento y el lugar reservado a la música, particularmente cuidados, son recursos que permiten dar vida a un universo lleno de creatividad y de hermosura característico de la realizadora, en particular en su primer largometraje, por el que se verá recompensada.

### **3. Fotos de familia**

*Fotos de Familia* fue producida en 2005 por Kike Mora, Raúl García, Amapola Film, con el apoyo del Gobierno de Aragón (Departamento de Educación) y la CAI (Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón). Los actores son Carlos Álvarez-Nóvoa, Luisa Gavana (futuros intérpretes de *De tu ventana a la mía*), Laura Heredero y Sandra Santolaria. La narración lineal de quince minutos, accesible en Vimeo<sup>9</sup> para lograr una difusión satisfactoria en cuanto a la audiencia y a la duración de la programación, cuenta la historia de un hombre mayor que vive solo en su piso donde rezuman la tristeza, la soledad y el aburrimiento. Una cámara objetiva, a veces relevada por una opción subjetiva, filma los tres lugares privilegiados del espacio diegético que se suceden en el montaje cronológico: su solitaria morada, el espacio urbano zaragozano falsamente poblado por donde él deambula y el restaurante, lugar único de intercambios regulares con la joven camarera. Este universo realista sufre a veces la incursión del imaginario del protagonista. Cada mañana éste sale a fotografiar a desconocidos por las calles de la ciudad, lo que a primera vista sugiere un *hobby* de jubilado. Dominan los tonos marrón y sepia, si exceptuamos el azul intenso (color del sueño) de su habitación, y los planos fijos alternan con los primeros planos de rostros para traducir la interioridad de los pensamientos y sentimientos.

Los *travellings* acompañan al personaje en sus deambulaciones urbanas y transforman al espectador en el acompañante invisible de este fotógrafo aficionado que capta, en ocasiones con pretextos y mentiras: la imagen de una niña; de una jovencita que trabaja media jornada en una tienda, probablemente en un colmado del que sólo vemos la fachada; de una quincuagenaria de clase media (que resulta ser una farmacéutica) que sale de su casa y a la que espiará, en otra escena, delante del escaparate de su farmacia; de un hombre que juega al ajedrez en la calle; de un gato que pertenece a un chiquillo agresivo e irrespetuoso, sin que el espectador pueda adivinar al principio la razón real de este pasatiempo. El anciano almuerza en un restaurante en el que la camarera María, único personaje que tiene nombre (con marcadas referencias a la ciudad), es la única con la que él se relaciona regularmente

---

9 <<https://vimeo.com/4172921>>

y cuya ausencia de un día (probablemente su jornada de reposo) le trastorna. Durante las escenas en este tradicional lugar de convivencia, en parte vaciado de su sentido para el anciano solitario, el espectador descubre la verdadera razón de esta pasión fotográfica. En una secuencia en la que alternan los primeros planos con los primerísimos planos, María se sienta a la mesa del protagonista al final del almuerzo. Éste le cuenta anécdotas de la vida de los personajes de los que le habla (“mi nieta; mi mujer, que me ha regalado este libro; mi hermano, que me tiene preocupado; tengo un gato) y le muestra los retratos para dar más consistencia y veracidad a su discurso. A lo largo del corto, la narración se ve entrecortada por la intrusión del imaginario del anciano que se materializa a través de secuencias en blanco y negro. En estas evasiones oníricas en estado de vela, ve a sus modelos (la mayoría de ellos fotografiados sin su consentimiento) en intrigas en las que los lazos de parentesco rigen las escenas. La cámara subjetiva transcribe un mundo y sentimientos que emanan de la creatividad del protagonista, capaz de inventar bellas historias. El anciano combate así la realidad del aislamiento y del encierro a través de una poderosa imaginación y el arte de contar (al final del film el anciano utilizará el verbo “mentir”), reuniendo a estos desconocidos en una narración familiar imaginaria que pretende, sin lograrlo, suplir una realidad demasiado dura. Cuando la camarera le dice “vivo sola”, el protagonista le responde: “Yo no podría vivir solo”, frase ambigua pues es a la vez mentira y verdad. La última secuencia lo muestra sentado en un sillón, fumando en pipa, rodeado de paredes recubiertas de fotografías en blanco y negro (símbolo de la “no realidad”) de una familia que se ha inventado a partir de elementos procedentes de la realidad, personajes en papel *glacé* cuyo rol es aportar de manera artificial un poco de calidez al frío vacío afectivo. Bajo la luz crepuscular y simbólica que baña su rostro en primer plano, el hombre no se hace ilusiones: está derrotado, resignado. Sus relatos, su ficción, son un pretexto para hablar con “su” interlocutora, para tener algo que decirle a la única persona con la que se cruza con regularidad en un almuerzo que no comparten, y cuya ausencia de un día hace caduco su trabajo de escenógrafo, de contador sin público y le priva inevitablemente de su razón de ser.

La alternancia de silencios y palabras, los diversos fragmentos musicales intra y extradiegéticos aportan su propia carga semántica a la atmósfera descrita, tanto en el mundo “real” como en el universo paralelo construido. Para sobrevivir, este Don Quijote retorna a los recursos de la imaginación y del arte de contar que habitan no sólo el mundo de la infancia, poco representada en el film y más bien de forma agresiva y cruel, sino también el del adulto. Ahora bien, si los cuentos maravillosos tradicionales presentan episodios con pruebas y retos que tienen un final feliz, la ficción del anciano no es más que ficción, un sueño despierto (“Y los sueños, sueños son”, escribió Calderón), para ayudarle a avanzar a despecho de una realidad penosa y a permanecer en el tiempo que consume ineluctablemente su obra.

#### **4. El hueco de Tristán Boj**

Obra de gran esteticismo y con altas dosis de poesía amplificada por las selecciones musicales<sup>10</sup>,

---

10 Influencia del espectáculo “total” lorquiano. “La superioridad de Lorca [...] estriba en esa su cualidad de artista integral: poeta, plástico y músico”, G. Diego, “El teatro musical de F. G. Lorca”, *El Imparcial*, Madrid, 16.04.1933.

*El hueco de Tristán Boj* es el último cortometraje de ficción escrito por Paula Ortiz y José Villalobos, dirigido por la aragonesa en 2008 y producido por Secuencias Producción con la participación del Gobierno de Aragón (Departamento de Educación, Cultura y Deporte). El universo maravilloso de este film de 19 minutos, poblado de humanos y de marionetas (eco del guiñol andaluz y de Lorca), imita *El rostro de Ido* en su propósito de no retomar en la narración ni el nombre ni el apellido anunciados en el título, nueva prolepsis cuyo sentido tomará cuerpo en la segunda parte de la diégesis y el desenlace de la historia. Sin embargo, el espectador interactúa y deduce, gracias al contexto y a los indicios sembrados como en el cuento de Pulgarcito, que el nombre es el de la marioneta masculina con camisa blanca y chaleco, cuyos ojos empañados de lágrimas muestran una tristeza permanente. La tradición onomástica vuelve a jugar su rol. La composición deja aquí un mayor espacio a la presencia de un niño que tomará la lección de la experiencia de la marioneta masculina. La trasposición en imágenes de este doble plano del relato (el de los humanos y el de las marionetas) se ve enriquecida por la alternancia acelerada de las apariciones en la pantalla de los actores Alex Angulo y Jorge Rodríguez y de las marionetas de Elena Millán y Goretti Mora y por las técnicas del film de animación y las sombras chinas revisitadas. Dos experiencias “vitales” paralelas se cruzan, se enredan, interactúan en el espacio de la tienda del marionetista, una especie de Geppetto filósofo omnisciente. La filiación con el dibujo animado de Pinocho de Walt Disney es flagrante, tanto a nivel del parecido físico del personaje como del decorado de la tienda, donde los relojes suenan y el tic-tac viste el espacio. La narración cuenta un momento de la historia de un niño de unos diez años, en España, entre los años 30 y 50, lo que supone un efecto de abismación, un desfase espacio-temporal con el segundo nivel de la ficción. El joven personaje abandona su avión en miniatura para desear (término fundamental en la obra de la aragonesa en conexión con el psicoanálisis) otro que él considera como el único capaz de alcanzar las cimas inaccesibles del Himalaya, “la morada de las nieves”.

En paralelo y enredado con este relato, se desarrolla otro que narra un momento clave de la existencia de una marioneta, moldeada con los rasgos de un joven bohemio de ojos tristes que vive en París una intensa historia de amor. Es invierno, ha previsto tomar el tren (connotación sexual que anuncia el tren de *De tu ventana a la mía*) con una bailarina clásica para alcanzar las cimas eternas y empezar una nueva vida. La verdad universal e intemporal del cuento aparece de nuevo con el viaje iniciático. Tanto el jovencito español de carne y hueso como la marioneta de madera verán cómo fracasa su proyecto, total o parcialmente (según la interpretación de cada uno), pero eso no les impedirá seguir avanzando, ésa es la lección de vida transmitida por la filosofía y la moral de toda la creación de Paula Ortiz.

Sobre el fondo sonoro de una caja de música para niños, la pantalla negra, más prolongada que en la obra precedente, integra la voz en *off* de la actriz Luisa Gavasa (que también prestará su voz a la marioneta de la profesora de danza clásica) que afirma: «Los huecos duelen cuando no hay nada que los cubra completamente». El efecto de abismación de la narración, procedimiento muy apreciado por la directora, y los vaivenes incansables serán la ilustración de esta tesis. Los segmentos clave del

discurso aparecen en la negrura de la pantalla antes de que el acordeón o los ruidos extradiagéticos del metro, del bus y del tranvía sitúen la escena en un cliché artístico y bohemio del París de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero cuyas representaciones urbanas, con edificios dibujados que recuerdan torres y rascacielos más modernos, ofrecen un aspecto atemporal. Los elementos de los alrededores de la estación son un eco del barrio de Saint Lazare, barrio de instrumentos, partituras musicales y clases de danza.

Sobre el fragmento de una cajita de música, en un espacio sombrío que evoca un escenario, se mueve la marioneta de una bailarina clásica, con el pelo curiosamente suelto, pálida, triste, continuamente sofocada (tal vez tísica), agotada, vestida con el largo tutú inmaculado de las bailarinas de Degas. El contraste cromático que ofrece el primer plano de los hilos blancos que la avivan evoca las Parcas, el Hado (el *fatum* de la tragedia griega). Esta prolepsis, este indicio, prefigura el desenlace de la anécdota narrativa. Un primerísimo primer plano de su mano la conecta con su hipotético poder de decisión, con su capacidad para controlar su propio destino. Los primeros planos de los pies y de las pantorrillas recuerdan evidentemente su actividad, pero también nos inspiran sensualidad, fetichismo. Estos elementos anatómicos, así como su dimensión metafórica, serán recurrentes en varios personajes y serán retomados en *De tu ventana a la mía*.

En la siguiente secuencia, que imaginamos en el metro por los movimientos del cuerpo y el ruido, aparece un conjunto de marionetas viajeras que configura un universo en sí mismo que le da mayor corporeidad y “realismo” a la verosimilitud de este mundo paralelo. Los recursos cinematográficos utilizados solicitan la interactividad con el espectador. Estas criaturas pasan, sin transición, de una dimensión a otra y, en la tienda, la marioneta romántica de ojos y semblante tristes, Tristán, aparece entre las imágenes que individualizan a las “muñecas”. Su apellido *Boj* lo conecta con el robusto arbusto. Si el personaje está profundamente desalentado, su apellido, su “linaje”, lo protege de las agresiones de la existencia y le asegura la supervivencia. Además, *Boj* puede también ser el anagrama de *Job*, modelo de paciencia. En el cortometraje, a pesar de la angustia creciente, la marioneta se pasa el tiempo esperando a su bien amada. Rápidamente, un ruido de lijado precede la imagen de una mano humana, la del artesano marionetista que trabaja una pequeña pieza de madera que resulta ser la mano de su doble, que el final de la obra traerá de nuevo a la pantalla. Desde el principio del corto, el montaje alterno arraiga la idea de la existencia de dos mundos paralelos con fronteras invisibles, cuyos mecanismos respectivos funcionan de manera idéntica en situaciones similares, como en resonancia. Los contactos, la comunicación, la porosidad existen gracias a un lenguaje metafórico, a enlaces simbólicos cuyos canales de transmisión, mágicos y misteriosos, no se divulgan en ningún momento.

Mientras la campana de la iglesia marca las horas, un niño que momentáneamente se ha alejado de sus amigos cuyas voces oímos, emitidas fuera de campo, llega corriendo hasta el escaparate (otro elemento recurrente en las creaciones de la directora) con la mirada encandilada por un pequeño avión azul y gris suspendido como un móvil. Con los brazos abiertos pegados a la pantalla de cristal que lo separa del objeto de sus deseos –afectos y angustias– que rigen el mundo, abandona su propio avión

de juguete que ya no le interesa. Sus amigos lo llaman, se extrae de su contemplación y se reúne con ellos mientras que “el primo de Geppetto”, centrado en su trabajo, ha levantado la mirada hacia él, como si lo estuviera esperando y supiera lo que va a pasar a continuación. Esta escena se repetirá al final de la obra.

El film de animación –mezcla de marionetas, de dibujos y de *collage*– se inserta en ese momento preciso para retomar la imagen del pequeño avión, esta vez en forma de dibujo, en verde (color de la esperanza), elemento que sugiere que las transposiciones y las adaptaciones no son una simple *imitatio* o transcripción, sino que implican una libertad de transposición, de lenguaje, de representación y de códigos propios al nuevo universo visitado. La obra retorna así a la concepción original del cine de principios del siglo XX, donde la imaginación y la asociación de técnicas eran frecuentes para producir efectos de magia, de fantasía y de maravilla<sup>11</sup>. El avión atraviesa el cielo parisino cuya identidad es evocada por la música de un acordeón invisible y el ruido que recuerda el tranvía o el metro de la época. La hibridación técnica crea un universo poético marcado donde, para matar al tiempo (otro personaje clave en la obra de Paula Ortiz), el títere masculino espera mirando por la ventana tras la que se adivina el metro aéreo gracias a la información auditiva en fuera de campo. El reloj de su habitación, idéntica a la del dibujo animado *Pinocho*, indica la importancia del tiempo que pasa inexorablemente, que lo presiona, lo angustia y disminuye la posibilidad de concretizar su deseo, su plenitud en una vivencia de amor que da sentido a su existencia. Las cajas, que no veremos en la estación pues ya no tendrán sentido, sugieren una mudanza. Un *travelling* hacia atrás, con un giro del avión hacia la izquierda, se detiene sobre una de las cúpulas bajo la que la joven sin aliento toma una clase particular con una profesora autoritaria de rostro duro e ingrato –una especie de bruja y de Bernarda Alba, que impide a la joven marcharse de ese lugar. La maestra de danza entona en francés “plié, un, deux, trois, plié, relevé, un, deux, trois”, cubriendo con su voz la música clásica de un piano negro con músico invisible pero cuyas partituras están perfectamente visibles. La presencia inesperada pero simbólica de un espejo psíquico (elemento de decoración que aparecerá al final del film), en lugar del habitual muro de espejos de una sala de danza, refleja el combate interior de la alumna.

Los planos secuenciales y las escenas se suceden cada vez más rápidamente para significar que el momento decisivo de la opción vital se acerca. Con un cambio de música y el “tic-tac” del reloj de pared, volvemos a la habitación del enamorado donde lo descubrimos, cansado de esperar, a punto de sentarse cuando una carta se desliza bajo la puerta. Por la ventana –elemento fundamental que, en homenaje a Carmen Martín Gaité, dará título al primer largometraje de la aragonesa–, a lo lejos, se dibuja la torre del edificio en el que su enamorada ensaya. Esta puesta en escena del espacio sugiere la unión de los dos personajes pese a la ausencia física de la joven amada. El espectador espera la lectura de la carta; en vano, ya que el plano se interrumpe para volver al universo humano en el que el chiquillo regresa corriendo para entrar en la tienda, acompañado por un aire de caja de música,

---

11 Las primeras proyecciones tuvieron lugar en ferias, espacios de hechos y personajes extraños y de trucajes múltiples, que hacían que los efectos mágicos fuesen totalmente coherentes con el universo de evasión circunscrito.

como en el dibujo animado de Pinocho. Fascinado por todas las marionetas que cuelgan del techo, las roza, ganándose la reprimenda del artesano: “No se toca nada, es la regla de la tienda, aunque seas un niño”. Este último se fija en un títere: “Este se parece a Usted. El vendedor tiene, efectivamente, un doble marioneta que le permite penetrar a su guisa en el universo paralelo de sus criaturas. La escena está construida con primeros planos, sobre todo del niño impulsivo y espontáneo, para insistir en los efectos del discurso del anciano al que se muestra con planos medios con el fin de mostrar su actividad ininterrumpida pese al diálogo. La campana de la iglesia repica de nuevo para marcar las horas que pasan, omnipresente en los diferentes niveles de la doble narración.

La obsesión por el tiempo nos recuerda la angustia del deseo insatisfecho, a la espera de una decisión, el *tempus fugit*. El tiempo, el espacio y la relatividad de ambos en nuestras vidas son los temas esenciales del discurso, como lo son también los lugares de paso, de contacto, de encuentro de los mundos paralelos. El niño, que como Pepito Grillo descubre las maravillas de la tienda, acaba encontrando la marioneta Tristán y exclama sorprendido: «¡Qué triste está ése!». Su interlocutor le explica: «porque sabe que su vida pende de un hilo», frase que evoca la fragilidad de la existencia sometida a los caprichos de la Fortuna (*fatum*), de las Parcas. El mensaje que el anciano quiere transmitir al pequeño es que todos nosotros somos marionetas del destino. Como el chiquillo espera algo más, el adulto añade: «Lo que le pasa es que tiene un vacío. Tiene que marcharse muy lejos pero ella, se queda». El pequeño, demasiado joven para haber experimentado el amor pero que ya conoce lo que es el deseo de la posesión (el avión en miniatura), sigue preguntando: «¿Y ella quién es?». Creador omnisciente de este universo de muñecos de madera y de trapo, el anciano que ha definido el destino de todos ellos, explicita el título de la ficción y anuncia el desenlace del relato ficticio.

No obstante, el mundo del amante que ignora que su destino está sellado sigue alimentándose de espera y esperanza, como si los grandes copos de nieve fuesen un prelude de las altas cumbres añoradas, metáfora de una felicidad inaccesible. Con el plano de detalle de la cámara que se fija sobre la carta recibida, el espectador conoce su contenido al mismo tiempo que el protagonista: «Espérame a las 8 (cifra simbólica de renovación) en la estación. Me iré contigo en el tren para el Himalaya. Firma: la Bailarina». El protagonista de madera tiene por fin su esperada respuesta. El universo del cuento, de la fábula, es visible en la elección de la firma de la amada, cuya actividad define su identidad (en filiación con la historia de los patronímicos); su anonimato hace de ella un arquetipo. El reloj anuncia las 19:00, el de la clase de danza, las 19:10, una manera de indicar que los minutos pasan lentamente mientras aumenta la angustia de la espera y fragiliza el potencial de realización de los deseos. Fuera, sigue nevando.

La cortina de copos de nieve se intensifica en la Estación, término genérico que hace referencia a la función del edificio donde los anuncios de salidas se dan en francés para insuflar mayor realismo y veracidad al decorado de la narración. Los personajes títeres son mudos, excepto la profesora de danza, muy limitada en cuanto a léxico. Su tono marcial, cuyos decibelios no cesan de aumentar a medida que crece su entusiasmo amenazante, es anunciador de un sombrío y triste final. Una aceleración de las

escenas sugiere no sólo la relación entre los dos mundos sino también las interferencias (sobre todo del segundo plano de la narración en el primero) y la transversalidad que los rigen. El desenlace, el inexorable derrame del “gran reloj de arena” se acerca: son las 19:25. Tristán está sentado en un banco del andén (de acuerdo con el paso del tiempo va cambiando de espacio y ha abandonado el *hall* de la estación), sin saber que la marioneta que pasa delante de él es la de su creador, al corriente de su suerte. Ignorando que ya se han lanzado los dados, gracias a una inserción de *flash-backs* (los únicos que aparecen en el film) de escenas o de simples imágenes fijas, se rememora los momentos tiernos, evocación de tiempos felices reforzada por el canto primaveral de pájaros invisibles que, de pronto, inundan el universo ficcional con su sonoridad.

El regreso a la tienda de juguetes viene marcado por la transición del sonido de un cucú de madera, enlace desplazado, transversalidad adaptada, eco y adaptación de los gorrones de la dimensión narrativa paralela, que recuerdan no sólo las pasarelas que unen los dos planos del relato cinematográfico sino también el dibujo animado *Pinocho*, cuya filiación se evoca constantemente. El niño pide el avión del escaparate, el único capaz de alcanzar las cimas del Himalaya, pero el hombre se lo niega, a pesar del dinero tirado con ira sobre el mostrador. No se puede comprar todo, hay que admitir la frustración. La autorreferencia a *El rostro de Ido* es evidente: un vendedor detrás del mostrador de una tienda antigua, un joven (o un niño) que desea aquello que no puede obtener por diferentes motivos; la “lección” es la misma. El chiquillo ve de repente el avión que abandonó delante del escaparate pero el adulto le explica que el objeto abandonado y que él ha reparado ya no le pertenece, como el rostro del Narciso del cuento precedente. El creador de marionetas añade: “Mira, vas a perder cosas mucho más importantes que esa avioneta. Pero no pasa nada. Va a aprender a vivir sin ella y bueno... y sin muchas otras cosas... Igual que él”, añade mostrando a Tristán, que va a perder a su amada. Después, el vendedor se gira para proponerle otra cosa al joven cliente que aprovecha la ocasión para apoderarse del avión y salir corriendo, con mejor suerte que el Narciso que había perdido su rostro. El escultor de muñecos de madera se gira y sonríe, pues había previsto esta reacción y ha permitido su realización. Esta vez no dirá nada pues el niño ha comprendido el mensaje, la “moraleja”. Paralelamente a la acción, la omnipresencia de los diferentes relojes de la tienda y del campanario de la iglesia marca el tiempo en el que se inscriben las experiencias y el aprendizaje de la vida.

El ritmo en el cambio de escenario se acelera y el montaje alterno muestra escenas simultáneas en espacios diferentes que, dispuestos en paralelo y con una duración cada vez más corta, instauran un *crescendo* de tensión y de suspense: así, a la misma hora (19:50), una alternancia rápida muestra la estación donde Tristán espera a su amada y la sala de clase donde la profesora se muestra cada vez más agresiva con la jovencita, que no puede acudir a la cita. La gravedad se manifiesta cuando la maestra pasa al insulto al ritmo del bastón que golpea el suelo, transformando el tempo musical en una marcha militar caricaturesca, todo ello en correlación con la prestación cada vez más deficiente de la bailarina, cuya fatiga creciente es visible en la atonía progresiva de los miembros y la dificultad para respirar. Las órdenes con semántica plural, “plíe, relevé”, repetidas en bucle, se transforman en tortura y siguen

repetiéndose aun cuando los personajes son ya sólo siluetas, casi sombras chinas (experiencia teatral de la directora y homenaje a las obras de Lotte Reiniger<sup>12</sup>), metáfora de la desaparición progresiva del soplo de vida en los dos personajes: por extenuación en el caso de la amante (que no es más que la sombra de ella misma, tanto en un sentido propio como figurado), por ausencia de humanidad en el caso de la tiránica profesora, cliché del mundo de la danza<sup>13</sup>, que grita cuando la joven ha alcanzado sus últimos límites: “¡No, para!”. La nueva Parca utiliza entonces el bastón para apuntar a los hilos de la marioneta bailarina y hacerla caer. Levantadas por el viento, las hojas muertas de la acera evocan la muerte metafórica del libre albedrío de la joven.

El tiempo dedicado a cada uno de los espacios de narración continúa su carrera contra reloj. Sin embargo, las imágenes habitan la pantalla *decreciendo*. En el mundo de los humanos, el chiquillo vestido con un jersey rojo se detiene delante del codiciado avión azul del escaparate del almacén pero se va rápidamente mientras que en el universo paralelo del espacio del amante, a las 20:00, el tren se lo lleva con sus pertenencias al tiempo que mira con tristeza la estación que se va alejando. El número ocho (las ocho de la tarde) aparece nuevamente para marcar un nuevo comienzo, un nuevo ciclo. La vuelta a la sala de clase muestra a la prometida en el suelo delante de la tradicional pared de espejos que sustituye al espejo psíquico, ahora inútil. Ya no es tiempo ni de introspección ni de deseos. La superficie reflectante, motivo recurrente en Paula Ortiz, nos envía de nuevo al mundo paralelo de nuestro inconsciente, a las apariencias que es necesario trascender. Como Alicia, los protagonistas deben pasar al otro lado del espejo para descubrir la realidad de las cosas, su mundo interior habitado por maravillas y atormentado por pesadillas.

Agotada, la bailarina no puede moverse. Respira profundamente, con dificultad, antes de exhalar su último suspiro. Su corazón se ha detenido y deja un hueco, un agujero, un vacío simbólico. Los hilos son ahora negros, (vela vital apagada, espejo definitivamente traspasado) como los de su amante que levanta por fin la cabeza y vuelve a tener esperanza. Al final del último vagón, de espaldas y de pie delante de la puerta trasera, él mira infatigablemente la estación que se va alejando. De repente, un agujero crece en su pecho. El vacío del corazón arrancado se ensancha y devora su caja torácica, conclusión metafórica de una trágica historia de amor. Este final expresa al pie de la letra el programa anunciado en el título: *El hueco de Tristán Boj*. La cineasta que, una vez más, ha optado por la circularidad, ha respetado su compromiso de contadora. El agujero abierto en el cuerpo deja ver la

---

12 Germano-británica, Lotte Reiniger (1899-1987) es considerada como la primera directora de largos y cortometrajes de animación, de gran belleza estética. Sus obras inspiradas de cuentos y de poemas optan por las sombras chinas. En 1926, *The adventures of Prince Achmed* (65'), film con numerosas referencias a las *Mil y una noches*, marca un gran momento de su creación: las aventuras de un príncipe que desea salvar a su hermana raptada y que, a menudo, realiza una danza inspirada de las marionetas indias. *Däumenichen, La pequeña Pulgarita* (cuya fuente es el cuento de Andersen), narra la historia de una niña muy pequeña nacida en una flor. Gracias a la ayuda de una bruja Buena, quien realiza el deseo de una mujer sin hijos, huye sobre la espalda de un pájaro para alcanzar las cimas nevadas antes de seguir sus aventuras, en Grecia entre otros sitios. Es obvia la influencia que ha tenido en P. Ortiz. La calidad del trabajo de la alemana le valió un homenaje por su contribución al cine alemán.

13 Cf. *Black Swann*, de Darren Aronofsky, 2010, con Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel.

nieve que sigue cayendo mientras Tristán sigue su camino. A pesar de las vicisitudes y la desesperación pasajera en nuestras vidas, la nota de esperanza es recurrente en las obras de la directora. A la mayoría de sus personajes los mueven la resiliencia que les da la fuerza para levantarse y seguir con su vida.

El retorno al espacio humano de la narración muestra en un plano de detalle los objetos clave del escaparate: un viejo tren (eco, doble del que se lleva a Tristán), una marioneta rota, calva<sup>14</sup> y asexuada (los “restos” de la bailarina) y la del enamorado decepcionado. Para expresar la concordancia, los enlaces, la transversalidad y las interacciones ficcionales y técnicas entre los dos universos, en voz en off, una niña exclama: “¡Mira, el avioncito ya no está!”. El niño contesta: “¡Quizás se ha ido al Himalaya!”. Luego, una cabecita esculpida, eco de las representaciones del Creador o de los profetas, y una mano de madera, ocupan la pantalla.

Los dos niños, “pareja” paralela al romance de las marionetas, aparecen delante del escaparate, filmados desde el interior de la tienda. Cuando la niña le pregunta al niño si va a ir a buscar la avioneta a las cumbres del Himalaya, éste responde que no lo sabe, pues si se marcha, puede que se le haga un gran agujero y se vacíe. Su amiga le dice entonces: “¡Venga, vamos, ya encontrarás otra avioneta!”. Ella reitera, a su manera, el discurso de esperanza del viejo artesano. Una red de ecos en múltiples niveles orquesta el conjunto y permite transmitir el mensaje, la filosofía, sin ser nunca una simple y llana imitación, pues cada versión se enriquece con una mirada o un enfoque nuevos, propios del lenguaje y de las reglas de funcionamiento de cada universo, de cada técnica. La niña sujeta al niño y este último integra la experiencia de su casi *alter ego* como se lo dijo el artesano filósofo: más tarde, puede que le pase algo más grave que el no poseer la tan codiciada avioneta: la pérdida amorosa que deja un gran vacío en el corazón. El viejo artesano, que lija una mano de madera y oye a los niños, levanta la vista como al principio del film, ahora con un primerísimo primer plano de su mirada de hombre sabio. Asiente, satisfecho, antes de volver a su trabajo de creación.

Cortometraje rico en intertextualidad, esta última obra, muy poética por la hibridación y combinación exitosas de géneros y de técnicas (actores humanos, marionetas a veces insertas en un mundo de animación que mezcla dibujos en dos dimensiones, objetos en tres dimensiones y sombras chinas), por la complejidad de la estructura narrativa, de las relaciones entre los niveles de narración, por la atmósfera sonora, por la iluminación, por la calidad de sus diálogos limpios pero con una fuerte carga semántica, confirma el talento de cuentacuentos de Paula Ortiz. Del mismo modo que la luz y la iluminación, el sonido (música, ruidos) resulta de una verdadera reflexión y, lejos de ser un simple accesorio, se afirma como verdadero lenguaje creador de universos que aporta sutileza y profundidad a la creación por su poder evocador y por su simbolismo. El sonido contribuye así a enriquecer y a incrementar las posibilidades expresivas de la narración cinematográfica.

---

14 Prefigura la calvicie que disminuye el potencial sensual de Luisa en *De tu ventana a la mía*. El hecho de retomar elementos y las autorreferencias son frecuentes en la cineasta que va tejiendo así, poco a poco, su universo artístico.

## 5. Conclusiones

Múltiples, incesantes y ricas en cuanto a significado, las interferencias, las influencias, la intertextualidad, la transversalidad evocan las lecturas, los visionados y las experiencias de la directora que creció con el arte de contar antes de abrazarlo con pasión una vez llegada a la edad adulta, utilizando como principales fuentes de inspiración materiales diversos y complementarios: cuentos, films, dibujos, films de animación, sombras chinas, análisis textuales, teorías narrativas, psicoanálisis, etnología, óptica, pinturas, fotografías. Su trabajo no es una servil y árida *imitatio* sino un profundo trabajo de investigación, de continua experimentación al servicio de una incontestable recreación-(re)creación. Imágenes, encuadres, iluminaciones, opciones sonoras, todo es objeto de una minuciosa elaboración que deja ver el placer de crear antes de provocar el deleite del espectador, al que solicita para aportar una interpretación enriquecida por la proyección impregnada de su propio *background*. Las obras sintéticas de Paula Ortiz concentran y cristalizan a la vez el tiempo de la infancia y el de la edad adulta, que un día permitieron la experiencia concreta de las metáforas y parábolas contenidas en los relatos contruidos sobre arquitecturas atemporales y “a-espaciales” portadoras de miedos, sueños, deseos insatisfechos y sus respectivas frustraciones. Si los futuros largometrajes de la cineasta se tiñen de una tonalidad discursiva feminista, los cortometrajes analizados no manifiestan esta focalización: su filiación y su correlación con la historia de los mitos, las leyendas y los afectos los inscriben en un discurso universal y atemporal propio de todo ser humano.

### **Referencias Bibliográficas.**

- Barthes, R. (1977). Rhétorique de l'image. En *Image-Music-Text* (pp. 32-51). New York: Hill & Wang.
- Bettelheim, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. París: Laffont
- Chion, M. (2019). *La musique au cinéma*. París: Fayard
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. París: Livre de Poche, coll. Essais.
- Eco, U. (2004). *L'histoire de la beauté*. París: Flammarion.
- Freud, S. (2013). *L'interprétation du rêve*. París: Seuil, Points.
- Freud, S. (1985). *Le rêve et son interprétation*. París: Gallimard.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. París: Seuil, Coll. Points Essais.
- Gilbert, F. (2007). *La femme romaine au début de l'Empire*. París: Editions Errances.
- Guiraud, B. (2014). *La musique au cinéma et dans l'audiovisuel*. Nice: Baie des Anges.
- Jung, C. G. (2014). *Métamorphose de l'âme et ses symboles*. París: Livre de poche.
- Jung, C. G. (1977). *Psychologies*. Ginebra, Suiza: Georg.
- Jung, C. G. (2015). *Structure et fonctionnement inconscient*. París: Albin Michel.
- Luneau, A. (1964). *L'Histoire du salut chez les Pères de l'Église*. París: Beauchesne et ses Fils.
- Pernet, J. M. (2003). *La femme, la beauté et l'amour dans l'Égypte ancienne*. Charenton-le-Pont, Francia: Presse de Valmy.
- Roheim G. (1978). *Psychanalyse et anthropologie*. París: Gallimard.
- Vigarelo, G. (2004). *Histoire de la Beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. París: Seuil.

### **Filmografía**

- Aronofsky, Darren. (2010). *Black Swann*.
- Garrone, Matteo. (2015). *Tale of Tales*.
- Day, Robert. (1965). *La déesse du feu*.
- Reiniger, Lotte. (1926). *The adventures of Prince Achmed*.
- Reiniger, Lotte. (1954). *Däumelinchen*.



**Imagen:** Billy Morán



Imagen: Nathaly Álvarez

## Una reflexión sobre el cine japonés. Industria vs. Arte .

### A Reflection on Japanese Cinema. Industry VS Art.

#### Resumen:

La industria cinematográfica japonesa fue una de las más potentes del siglo pasado. Además, el éxito alcanzado por algunas de estas películas en prestigiosos festivales de occidente fomentó una imagen *snob*, casi de cine de élite, en función de su elegancia visual y detallismo escénico. Lo verdaderamente paradójico es que el sistema de estudios de aquel país siempre apostó por entender el cine como un negocio a explotar, donde la pretensión artística, la denuncia sociopolítica o las complejidades narrativas, se veían más como un entuerto que como un activo. A lo largo de las siguientes páginas estudiaremos la historia de esta confrontación entre el conservadurismo industrial y el genio creativo de unos pocos directores. Aquellos que, precisamente, traspasaron las barreras de su sistema y se hicieron famosos en todo el mundo, pasando así a la historia del Séptimo Arte.

#### Palabras claves:

Arte; censura; creatividad; emulación; industria, cine japonés.

**Sumario.** 1.Obertura. 2. Industria. 3. Arte. 4. Coda

**Como citar.** Míguez Santa Cruz, A. (2020). Una reflexión sobre el cine japonés. Industria vs. Arte. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2, 151-166.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/702>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a8](http://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a8)

#### Abstract:

The Japanese film industry was one of the most powerful in the last century. In addition, the success, achieved by some of these films in prestigious west festivals, fostered a snobbish image, almost of elite cinema, based on their visual elegance and scenic detail. What is truly paradoxical is that the studio system of that country always bet on understanding cinema as a business to be exploited, where artistic pretense, socio-political denunciation or narrative complexities were seen more as a wrong than as an asset. Throughout the following pages we will study the history of this confrontation between industrial conservatism and the creative genius of a few directors. Those who, precisely, crossed the barriers of their system and became famous throughout the world, thus passing into the history of the Seventh Art.

#### Keywords:

Art; censorship; creativity; emulation; industry; Japanese cinema.

**Antonio Míguez Santa Cruz**

Universidad de Córdoba  
Córdoba, España,

[gesto\\_tecnico@hotmail.com](mailto:gesto_tecnico@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7610-561>

Enviado: 11/04/2020

Aceptado: 16/04/2020

Publicado: 17/07/2020



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Obertura

Cualquier aseveración que se exponga sobre el cine japonés se habría de poner en cuarentena. No puede ser de otra forma, atendiendo a varios factores esenciales, como la distancia geográfica y cultural, o la multitud de particularismos que lo han tamizado desde la misma llegada del cinematógrafo a las islas, allá por 1896. Primeramente, es lícito preguntarse si los primeros films japoneses son en efecto cine o bien *kabuki*<sup>1</sup> filmado. *Mirando al arce* (Tsunekichi Shibata, 1899), por ejemplo, se trata de la grabación en plano estático de una pieza de aquel conocido teatro popular, y así ocurría con el 95% de las películas durante esta primera etapa (Cid Lucas, 2006). Entonces, a diferencia de como sucedió en occidente, donde el cine fue una evolución natural de la fotografía, el Séptimo Arte se ramificó en el archipiélago más bien desde las artes escénicas. Todo esto conllevó una mayor gestualización facial que en otras industrias –un rasgo por otra parte aún observable hoy día– además de traernos escenas *sui generis* en las que lo presentacional, el minimalismo y el símbolo desplazan al realismo representativo común al cine europeo o americano.

Otro factor relativizador es la desaparición de aproximadamente una de cada tres películas niponas hasta mediados del s. XX, ya sea debido al terremoto de Kanto de 1923, los bombardeos de la II Guerra Mundial, o la quema masiva de celuloideos por parte de la censura americana. Concluir absolutos sin haber tenido acceso a esa ingente cantidad de material es demasiada aventura, aunque nosotros pensamos que las muestras supervivientes permiten expresar un juicio acerca de la compleja cuestión que se nos presenta en las siguientes páginas. ¿Es el cine japonés más artístico que comercial? Desde luego, la pregunta puede llegar a resultar contraproducente, pues ya sea en esta o cualquier otra industria. ¿Qué persigue el cine sino acumular el mayor número de beneficios posibles? Nosotros imaginamos que el lector comprenderá de igual modo por dónde deseamos encaminar la confrontación y, yendo más allá, probablemente una rápida respuesta haya irrumpido en su mente incluso antes de leer el texto. En caso de que esta haya sido el *sí*, sepa que piensa como alrededor del 83% de los aficionados al cine, tal y como se refleja en diversas encuestas que hemos realizado en foros privados de temática cinematográfica con motivo de este trabajo<sup>2</sup>. En las próximas páginas vamos a demostrar que esa noción es errónea, probablemente fruto de un conocimiento parcial nacido al calor de los grandes -y escasos- films llegados a occidente.

## 2. Industria

Un japonés de finales de s. XIX pudo vivir la época feudal de los samuráis y al mismo tiempo asistir al “futurista” espectáculo del cinematógrafo. Hablamos de un pueblo encerrado tras sus fronteras durante más de dos siglos y medio, enquistado en la tradición y las costumbres milenarias, que de golpe tuvo acceso a todo tipo de ocio y avances tecnológicos. Es fácil suponer la fascinación que supuso para aquellas personas un divertimento tan revolucionario, representando un hecho inolvidable para

---

1 Tipo de teatro popular, muy estilizado visualmente, que surgió en la segunda mitad del s. XVIII.

2 Encuestas realizadas en los foros privados de *Exhumed Movies* y *Fanáticos de la narrativa japonesa* (4/03/2020).

el resto de sus vidas. Así, debemos partir de la premisa de que, al igual que ocurrió en el resto del mundo, el cine no nació como un arte conformado y sí como un prodigio técnico, casi circense, del que disfrutar.

Una de las rarezas del primer cine japonés mudo fue la ausencia de intertítulos y la participación de una figura exclusiva de aquel país: el *benshi* (Kaneda, 2008). Este agente se ocupaba de ir narrando en directo las escenas al público, aunque en ocasiones doblaba a los personajes mediante técnicas de modulación de voz. Su labor consistía también en procurar la coherencia narrativa de las primeras películas extranjeras, consistentes en simples escenas sin aparente cohesión alguna. Llegado el caso, incluso podían servir para explicar cómo funcionaban algunos aspectos del mundo occidental que eran plenamente desconocidos para los ingenuos japoneses del momento. Los *benshis* jugaron un rol esencial en el primer cine japonés, consiguiendo ser mucho más populares que los actores que protagonizaban las películas. A pesar de ello, supusieron un lastre a la hora de concebir el recién nacido formato como algo artístico en vez de un entretenimiento de masas, ya que mediante su labor evitaban cualquier tipo de sugestión o estímulo intelectual, llegando incluso a alterar los discursos de las películas si estos llegaban a ser moralmente censurables.

A partir de los años veinte se empieza a extender el sistema de estudios en Japón y se masifican las salas de proyección. Es muy conocida la conciliación del espacio urbano con estos nuevos tipos de ocio, originando lugares como el Distrito 6 del barrio de Asakusa en Tokio, más conocido como *eiga-gai* o ciudad del cine (Moreno, 2019). El concepto es muy cercano a lo que hoy podríamos considerar un parque de atracciones, dando un paso más allá del concepto de estudios californiano. Se observa cómo los japoneses, siempre sensibles al arte pero pragmáticos sobre todas las cosas, rápidamente buscaron el negocio y la popularidad del nuevo pasatiempo.

Pese a que tanto el fenómeno de los *benshi* como la impronta teatral llegasen vivos hasta finales de los años veinte, la industria pronto comprendió la necesidad de asemejar el tono de sus propias producciones al del cada vez más popular Hollywood. La productora Shôchiku fue pionera en este sentido, encargando al director Minoru Murata (1894-1937) la valiosa *Almas en el camino* (1921), homenaje al cine de David Wark Griffith que puso en escena por primera vez en Japón un montaje con varias líneas argumentales en paralelo.

El terrible terremoto de Kanto en 1923 acarreó la desaparición de miles de películas y cientos de estudios de grabación, lo cual supuso el acicate definitivo para abandonar ciertos preceptos pasados de moda y abrazar definitivamente el estilo americano, anticipado por *Almas en el camino* dos años antes. La libertad del periodo Taisho, junto al ansia del público por disfrutar del nuevo cine japonés, disparó el número de películas grabadas y la afluencia a las salas de cine (Da Costa, 2010). Tan solo cinco años después del desastre sísmico, Japón producía en torno a mil películas al año, en contraste, por ejemplo, con las doscientas que actualmente estrenan industrias como la española. Entre ellas surgió el *gendai-geki*, género contextualizado en el Japón moderno, de tenor preferiblemente positivo, estructuras sencillas, y con la misión de hacer olvidar a los espectadores las recientes desgracias del país.

La cercanía política con Alemania conllevaría la importación de films expresionistas, tales como el *Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *El golem* (Paul Wegener, 1920), entre otros. La nueva influencia diversificó el estilo cinematográfico nipón, que a la agilidad narrativa o a la rápida sucesión de planos incorporó estilizaciones visuales propias de cierta subjetividad oscura, quizá en anticipo del funesto periodo ultra-militarista de Showa. Un ejemplo fue la aparentemente rupturista *Una página de locura* (Teinosuke Kinugasa, 1926) donde el lóbrego surrealismo de Wiene y sus encuadres torcidos se entremezclan con técnicas ya vistas en EEUU, como las sobreimpresiones o la velocísima alternancia de planos. El resultado es un trabajo inolvidable, pero tan deudor de obras preexistentes que sería complejo dirimir si nos hallamos ante arte autóctono o un pastiche visualmente espectacular cuyo objetivo es triunfar entre el gran público. Como vemos, antes de la guerra mundial los usos cinematográficos en el “país del sol naciente”, que a ojos de occidente podrían considerarse artísticos o singulares, consistían realmente en remedos de los productos occidentales más de moda, en un fenómeno de explotación con afán absolutamente comercial.

La industria japonesa de cine no se puede entender sin los géneros (Richie, 1990). Fue precisamente a inicios de los años veinte cuando empezó a tomar forma uno de los más importantes: el *jidai-geki* o cine de época. Mientras el *gendai-geki* tuvo su principal foco de producción en Tokio, el *jidai-geki* tuvo su telón de fondo en Kioto, considerada la capital cultural del país y poseedora de multitud de edificios históricos que podían complementar al sistema de estudios. El pionero en alejarse del buqué teatral en este sentido fue Shozo Makino (1878-1929) mediante su *Capucha Púrpura* (1923), que bebió tanto de la novela histórica occidental, el *western* silente o el cine de capa y espada de Douglas Fairbanks. Aunque todavía alejada del esplendor alcanzado por el *jidai-geki* en la edad dorada, he aquí una fuente de inspiración ineludible para Daisuke Ito o el por entonces preadolescente Akira Kurosawa (Puigdomenech, 2010). La productora Nikkatsu pareció encontrar un filón con este género a juzgar por el masivo incremento de aglomeración en las salas de cine, pese a que repitiera sin rubor algunos patrones inamovibles como la presencia del *partenaire* femenino, la persecución o búsqueda de la venganza y el enfrentamiento final contra el antagonista.

Mientras tanto, la evolución seguía imparable y Minoru Murata puso en pantalla por primera vez a una actriz sustituyendo a los tradicionales *onnagata*, es decir, los actores que interpretaban a las féminas desde tiempos del *kabuki* hasta los inicios del cine. La obra en cuestión fue *La esposa de Seisaku* (1924), en la que la protagonista es vilipendiada por sus vecinos por haber sido la amante de un anciano. Más allá del argumento, lo verdaderamente interesante es que la productora Shochiku decidió incluir actrices con el objetivo de incrementar el *target* de público potencial, lo cual consiguió con creces. De este modo nació lo que se llamó turbiamente *onna no eiga* o cine de mujeres, en el que también empezó a despuntar un tal Kenji Mizoguchi (1898-1956), con trabajos como *Las mujeres son fuertes* (1924) o la tristemente desaparecida *El amor de una profesora de canto* (1926), que sirviera de inspiración para la muy posterior *Cuentos de la luna pálida* (1953).

Casi la totalidad de obras que estamos repasando hasta ahora distaban un universo de lo que en occidente se entiende hoy día como canon japonés: no encontrábamos planos largos, encuadres estáticos ni interpretaciones graves o solemnes. Bajo dictamen de las grandes *majors*, el cine debía discurrir por los mismos cauces que en América, Francia o Alemania, pues el fervor modernista -u occidentalista propio de Taisho relacionó el concepto de extranjero con algo *cool*. Los directores del archipiélago, por tanto, se vieron obligados a luchar contra su esencia japonesa, contra su proclividad teatral, creando una enorme cantidad de productos sucedáneos menores. Por si fuera poco, a partir de 1925 el gobierno aumentó la censura y el control sobre el cine, al principio solo existente en posproducción, para poco después controlar todos los procesos creativos, al estilo de la *spitzenorganisation* nazi. Entre los factores a vedar encontrábamos cualquier detalle que pusiera en cuestión el sistema vigente, por lo que temas tan esenciales en el arte como la denuncia o la subversión eran absolutamente inconcebibles. Se evitaba a menudo la visión de la guerra tal y como era, eludiendo la visión de fallecidos en pantalla, sufrimiento de civiles, imágenes escabrosas, etc. A partir de la era *Showa* la censura se cebaría también con los filmes extranjeros, como cuando en *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) se corta el momento en que cuelgan al príncipe mongol por temor a que se establecieran perversas analogías con la institución imperial. Uno de los pocos géneros libres de censura fue el *kodomo no eiga* -o cine de niños- que solía presentar dramas infantiles debidos a abusos paternales, en clara metáfora de lo que sucedía con la sociedad japonesa y los militares. De entre las películas más arquetípicas en este sentido destaca *Un guijarro en el camino* (Tomotaka Tasaka, 1937).

En la segunda mitad de los años treinta, el gobierno se preocupó de coartar aún más la libertad, al tiempo que fomentó un cine eminentemente propagandístico. No podemos traer a colación mejor ejemplo que *La hija del samurái* (Mansaku Itami, 1937), filmada pocos meses después del pacto *Antikomintern* entre Japón y Alemania. La producción contó con la participación del director germano Arnold Fanck, principal exponente del género de montaña, tan en boga en aquel periodo, y Mansaku Itami (1900-1946), cineasta menor que llegó a trabajar en Nikkatsu gracias al éxito relativo de su *chambara*<sup>3</sup> titulado *El hombre más grande el mundo* (1932). La película consistía en una descarada sucesión de estampas preciosistas de Japón, entremezcladas con un mensaje casi hagiográfico que perseguía enaltecer la nobleza de los recentísimos aliados de los nazis de cara al exterior.

El auge del nacionalismo militarista acarreó un repunte de diversos aspectos del folclore japonés profundo, como pueden ser la religión shintoísta o la dialéctica del *bushido*. Como si el Estado quisiera engalanarse con sus señas de identidad más idiosincrásicas, el cine al estilo hollywoodiense reculó en *pro* de un formato más típicamente nipón, apostando por lo presentacional, el ritmo pausado y la *desextranjerización*. El ya por entonces afamado Kenji Mizoguchi rodó en medio de esta vorágine *Historia del último crisantemo* (1939), una cinta donde el lirismo, la solemnidad y el delicado desplazamiento de cámara buscaban activar el auténtico rigor moral y estético del país de los *kamis* y

---

3 Subgénero del *jidai-geki*, centrado en la acción y en la lucha con espada.

los budas. Para la historia del celuloide quedará el hermosísimo plano secuencia de cinco minutos en el que ambos protagonistas se conocen, donde la plasticidad escénica y la composición visual llegan a cotas nunca vistas anteriormente. De una forma u otra, ya sea porque el espectador de a pie no estaba acostumbrado a tanta complejidad, ya sea porque pocos años después el país daba signos de agotamiento en la Guerra, el público dejó de acudir en masa a las salas de cine.

A partir de la década de los cuarenta, el cine de propaganda nacional se reorientó directamente hacia la publicidad militar, en un subgénero simple y opaco conocido como *kokusaku-eiga*. Mientras estuvo en boga esta corriente el cine se basó en elementos narrativos arcaicos y rectilíneos, presentando a villanos siempre occidentales, espías por doquier y madres orgullosas por ver cómo sus hijos daban la vida por la patria. Así, el esteticista Mizoguchi se vio obligado a rodar para Shôchiku una serie de películas enaltecedoras de la ética guerrera, tales como *Los 47 samuráis* (1941) o *Miyamoto Musashi* (1944), un idealizado *biopic* sobre el samurái más famoso de todos los tiempos. Incluso producciones tan amables y bienintencionadas como *Había un padre* (Yasujiro Ozu, 1942), que narra la cercana lejanía entre un progenitor y su hijo a lo largo de varias décadas, se vio afectada por el *martilleante* discurso de la abnegación y el sacrificio, valores por encima de cualquier interés individual.

La cohibición creativa ni mucho menos finalizaría con la derrota militar de los japoneses en la II Guerra Mundial. Como bien es sabido, EE.UU. mantuvo en las islas al Comandante Supremo del Frente Pacífico, Douglas MacArthur, con el fin de domesticar y reorganizar un país recién sometido. El Gobierno de ocupación abordaría aspectos que iban desde la creación de un nuevo Código Civil, la abolición temporal del ejército o la censura total en ciertos ámbitos de la cultura. Respecto al cine, se proscribieron taxativamente los *yûrei-eiga*, o películas de fantasmas, por ser historias donde la venganza ejercía como principal motor narrativo; la aparición del Monte Fuji, algo así como la evocación nacional por excelencia en forma de hito geográfico; la visión de soldados americanos en pantalla o incluso ruinas fruto de la devastación de las bombas atómicas.

Pero si en este momento hubo un factor esencial en la industria nipona fue la proscripción del cine histórico. De hecho, se dio la paradoja de directores que fueron censurados tanto por los japoneses antes del fin de la guerra como por los americanos después de ella. Ahí está el caso de Akira Kurosawa y *Los hombres que caminan sobre la cola del Tigre* (1942), prohibida en primera instancia porque uno de sus personajes criticaba a Minamoto no Yoritomo<sup>4</sup>, e igualmente ilícita años más tarde por estar ambientada en el s. XII. Uno de los pocos *jidai-geki* rodados durante la estancia yankee fue *Cinco mujeres en torno a Utamaro* (Kenji Mizoguchi, 1946), aunque esta vez se tuvo en cuenta el peso específico de su director así como el hecho de que abordase el “inocente” vínculo entre un conocido artista *ukiyo-e* y diversas prostitutas, dejando a un lado cualquier tipo de alusión comprometida.

Por su parte, el contexto de ocupación fue caldo de cultivo para la proliferación de directores y productores de tendencia comunista o anti-imperialista. Esto no supuso ningún problema en

---

4 El primer *shogun* de la historia de Japón (1147-1199).

origen porque era justamente lo que pretendían los americanos, pero apenas dos años después, el crecimiento de Rusia, junto al inicio de la Guerra Fría, dieron un giro de ciento ochenta grados al escenario, llegándose a censurar también este tipo de cine partidista.

Ante tales circunstancias, la industria volvió a mirar hacia occidente, concretamente a Italia, para apostar por un neorealismo cinematográfico deudor de Vittorio de Sica y *El ladrón de bicicletas* (1948). Fue Tadashi Imai (1912-1991) quien mejor representó esta corriente mediante films limítrofes con el amateurismo, pero capaces de mostrar las condiciones humanas más auténticas después de conocer el horror de la guerra. Ejemplos claros en este sentido son *Hasta que nos veamos de nuevo* (1950) o *Una lengua de fango* (1953). El problema radicaba en la nula costumbre del público japonés de consumir ficciones hiperrealistas, máxime en una cultura donde la impronta escénica aún seguía latente en la memoria colectiva.

Cuando los estadounidenses abandonaron el país en 1952 la industria japonesa reemprendió la producción de películas de época y de corte sobrenatural con ímpetu triplicado. Las productoras Shochiku, Toho y Daiei intentaron apostar, además, por la adaptación de obras conocidas, ya fueren provenientes del teatro, la historia o la literatura, con el objetivo de que la popularidad arrastrase cada vez más gente a las vilipendiadas salas de cine. Fue esta la hora de la trilogía *Samurai* de Hiroshi Inagaki (1905-1980), cuya primera entrega ganaría el Oscar a mejor película extranjera en 1955; también la explosión de Akira Kurosawa en el *jidai-geki* con *Los siete samurais* (1954) y *Trono de sangre* (1957), reescritura del *Macbeth* de William Shakespeare; o *Los fantasmas del pantano Kasane* (1957) del “maestro del horror” Nobuo Nakagawa (1905-1984), que incorporaba a las narrativas sobre guerreros medievales un elemento esencial del *relatarío* nipón: el espectro.

A estas dinámicas hemos de sumar el asentamiento de las *yakuza-eiga*, género de gánsteres tan deudor en su primera época del *noir* americano como el *chambara* lo era del *western*. Si bien el *Ángel borracho* (Akira Kurosawa, 1948) adelantó muchos de los rasgos esenciales del cine de mafiosos, serían sin embargo Kihachi Okamoto (1924-2005) con *Cuentos de los bajos fondos* (1959) y, sobre todo, Seijun Suzuki (1923-2017) por medio de *La juventud de la bestia* (1963), dos de los autores esenciales en esta tipología durante la edad dorada de los cincuenta y comienzos de sesenta (Rains, 2010).

La bonanza para las productoras no duraría demasiado, pues se avecinaba una desgracia tan nociva para la pantalla grande como en su momento fueron el terremoto de Kanto o la Guerra Mundial: la televisión. Este producto de la tecnología moderna se comercializó a inicios de los años cincuenta, aunque sus ventas no llegaron a cotas tangibles hasta mediados de la década siguiente. Mas, ¿qué ofrecía el cine que no pudiera degustarse al amparo de la intimidad doméstica? La industria tuvo que reinventarse a marchas forzadas introduciendo películas de monstruos conocidas como *Kaiju*, la mayoría tan hijas de Godzilla como del miedo a la energía nuclear. También fue común la introducción en las salas de programas dobles, en una estrategia que intentaba amortizar los rollos de celuloide acumulados durante tantas décadas a un precio muy competitivo para el público. Otra respuesta al

receso de la industria consistió en rodar menos cantidad de films, pero invertir más capital en aquellos que se produjeran. Así surgió el concepto de *super producción*, tan normalizada en la meca del Cine, pero tan residual hasta este momento dentro del sistema de estudios japonés. Siguiendo la senda del drama bíblico *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), Daiei encargó al especialista en *chambara* Kenji Misumi (1921-1975) la ambiciosa *Buda* (1961), mientras que dos años antes *Toho* fusionó la temática religiosa con la aventura en *Los tres tesoros* (Hiroshi Inagaki, 1959), una colorista glosa del *Kojiki* donde estrellas de la categoría de Toshiro Mifune o Setsuko Hara hacían acto de aparición. A pesar de todo, el negocio siguió estando bajo mínimos y solo las *yakuza-eiga* como *Una historia cruel de pistolas* (Takumi Furukawa, 1964) o *El colt es mi pasaporte* (Takashi Nomura, 1967), le mantendrían el pulso a la TV, asumiendo el rol del decadente cine de samuráis, gracias a su dinamismo, violencia y sencillez narrativa.

Pero como el lector podrá imaginar un solo género no podría soportar los presupuestos ingentes de las productoras. La nueva fórmula que muchas de ellas adoptarían sería la elaboración en masa de porno *softcore*, también conocido como *pinku-eiga*<sup>5</sup>, el cual fue mezclándose con otras ficciones dando como resultado los primeros casos de cine *bizarre* japonés que tanto inspirarían a Quentin Tarantino o Takashi Miike (Heller, 2007). De entre esta serie de miles de películas menores rescataremos como paradigmas *Girl Boss Revenge: Sukeban* (Norifumi Suzuki, 1973), en la que un par de mujeres desnudas inician una venganza contra los gánsteres que las prostituyeron, y *100 years of torture* (Kôji Wakamatsu, 1975) una antología de cortometrajes sobre violaciones a mujeres en distintas épocas históricas. No obstante, a finales de los setenta la ausencia de espectadores era ya tan notable que las compañías tuvieron que diversificar sus actividades, hasta el punto de que Shochiku invirtió en una cadena de karaokes y Daiei en servicios de bailarinas y equipos de béisbol.

Al llegar los ochenta el viejo grupo de productoras comenzó a convivir con el cine independiente, justo cuando la economía nipona entró en colapso por la burbuja inmobiliaria. Aun así, algunos de los grandes directores siguieron trabajando, si bien con capital hollywoodiense. El caso más notable es el de Akira Kurosawa y sus *Kagemusha* (1980) y *Ran* (1985), que como *La Balada de Narayama* de Sohei Imamura (1926- 2006) en el año ochenta y tres, obtuvieron mayor reconocimiento en el extranjero que dentro del archipiélago, en gran medida debido al retorno a un cine más parsimonioso y detallista. Los ochenta se recordarán, sin embargo, por la poderosa irrupción del estudio *Chibli* y de directores tan brillantes como Hayao Miyazaki (1941) e Isao Takahata (1935-2018), en lo que supuso el inicio de una escalada imparable del anime hacia el pico de la producción de entretenimiento japonés.

A partir de 1990, el país se recuperó y con ello volvió la afluencia a las salas de cine. Como si de una cosecha de vino a la espera de ser recogida se tratara, una enorme cantidad de directores que habían ejercido de ayudantes durante la infértil década anterior comenzaron su andadura en solitario. Entre ellos destaca por su influencia posterior el *showman* Takeshi Kitano (1943), propietario de una productora llamada *Office Kitano* y heredero natural de Kinji Fukasaku en el género de yakuzas que

---

5 Literalmente, "cine rosa".

tanto reactivaría a lo largo de su carrera en las facetas de director e intérprete. Uno de sus trabajos, *El verano de Kikujiro* (1999), contribuyó a la *Gran Ola* de cine japonés que recorrió las salas de todo el mundo durante aquella edad dorada, en un mérito compartido con *Ringu* (Hideo Nakata, 1998), precursora del *neo-kaidan* japonés, y *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000), violentísima ucronía tildada por Tarantino como una de las mejores películas de la historia<sup>6</sup>.

Si bien a partir del s. XXI podemos encontrar algunos directores con un sentido clásico e intimista, al estilo del veteranísimo Yōji Yamada (1931) en *El ocaso del samurái* (2002), o Hirokazu Koreeda (1962) en *Nadie sabe* (2004), la dinámica general del cine japonés se sitúa entre el eclecticismo de directores irregulares como Takeshi Miike (1960) y la imparable influencia narrativa y visual del manga. En gran medida por haber perdido la identidad –si es que algún día la tuvo– o bien por haber creado una nueva, el sector audiovisual genera hoy día unas considerables cantidades de dinero. Lo que cabría preguntarse ahora es si consigue mantener el primer lugar en el *ranking* asiático, sobre todo cuando Corea acaba de estampar su nombre con letra de filigrana gracias a la oscarizada *Parásitos* (Bong Joon-ho, 2019).

### 3. Arte

En función de lo visto hasta ahora el lector concluiría que los estudios y productoras japoneses casi siempre han mirado a occidente a la hora de planificar sus inversiones. Cuando nosotros pensamos en algo artístico, descartamos de entrada los productos simple y llanamente eficientes que consiguen cosechar éxito. El arte cinematográfico lo imaginamos más bien como una obra genuina, con carácter propio, hija de su contexto nacional y, sobre todo, con la difícil capacidad de innovar y subvertir. Porque el arte es la sublimación de una actividad, no la actividad misma. En consecuencia, la visión occidental de Japón como un vivero artístico para el cine es en parte un espejismo, pues son pocas las películas, y aún menos los directores, que han conseguido trascender hasta ser hitos del Séptimo Arte. Precisamente, estos films elegidos son los que en su mayoría llegaron a occidente, en gran medida por ser distintos al cine que aquí se consumía. De modo que hasta cierto punto es esperable la elevada opinión que tenemos de los cineastas nipones. A continuación, haremos un levisimo repaso por algunos de estos directores que, como excepción a la regla, sí han brillado con luz propia.

El primero que nombraremos será Yasujiro Ozu (1903-1963), quien convirtió el *shomin-geki* en un tipo de cine capaz de ir más allá de las banalidades mundanas. A través de sus historias, Ozu puso tras el foco de la cámara la disolución de la familia tradicional confucionista, un hecho silencioso e imparable que generó miles de conflictos sociales. Para captarlos, nuestro director utilizó varios estilemas únicos hasta el momento, entre los que podemos nombrar el plano-contraplano, los encuadres a ras de suelo, o el gusto por la ortogonalidad visual, apreciable en obras discretas y sublimes, al estilo de *Primavera tardía* (1949), cuya protagonista se debate entre la vida matrimonial y el cuidado de su padre, llevado a escena por el actor fetiche de Ozu, Chishū Ryū. El mismo intérprete dará vida al anciano de *Cuentos*

---

<sup>6</sup> <https://cinefiliacriticablog.wordpress.com/2017/04/04/battle-royale-la-pelicula-que-tarantino-quisiera-dirigir/> (Consultado el 27/03/2020).

*de Tokio* (1953), donde se nos narra una cruel historia impensable en el Japón de unas décadas antes: un matrimonio de ancianos acude a la capital con motivo de visitar a su familia, pero las exigencias de un Tokio que lucha por salir de la depresión económica, unidas a la falta de cariño y sensibilidad, hacen que sean enviados a un incómodo balneario en vez de hospedarse en casa de alguno de sus hijos. Cinematográficamente todo funciona a la perfección: un ritmo narrativo pausado, amparado en la sutileza de los pequeños gestos y unos silencios muchísimo más poderosos que las palabras, muestran cómo dos octogenarios no encuentran su lugar en un mundo donde la familia no se entiende como tiempo atrás. Escenas como el excepcional *travelling* que acaba mostrando a los ancianos esperando en la intemperie a que su nuera llegue del trabajo, o el encuadre estático de un ya viudo Shukishi, martilleado por la soledad de un *tic tac* que suena fuera de campo, nos invitan a pensar en una situación de vulnerabilidad estructural en el seno de la familia.

Otro de los cineastas destacados fue Kenji Mizoguchi quien, después de décadas refinando su estilo cinematográfico, llegó a su cenit a inicios de los años cincuenta. En aquel momento su obra era una muestra exquisita de contemplación estética, en la mayoría de las ocasiones supeditada a un mensaje mucho más profundo: la denuncia del desequilibrio social entre hombres y mujeres (Padilla, 2009). En esa línea se integran films como *Las Hermanas Gion*, (1936), *La calle de la vergüenza*, (1956), y, por encima de las demás, *Vida de Oharu, mujer galante* (1952), todo un caudal artístico de sesgo antinacionalista, de cariz triste y casi tendente a un descorazonador fatalismo connatural.

En base a la técnica del cineasta, podríamos decir que Mizoguchi es el más japonés de todos los directores japoneses, algo apreciable en quizá su mejor cinta: *Ugetsu o Cuentos de la luna pálida* (1953). En ella, el ceramista Genjuro acude a la ciudad buscando vender su género en medio de un conflicto entre samuráis, dejando solos a su mujer e hijo. Al llegar a la capital, una refinada dama llamada Wakasa le encarga un enorme lote, pero cuando lo transporta hasta su mansión decide quedarse allí, embriagado por las lisonjas y encantos de la atractiva mujer. El problema sobreviene cuando el protagonista se percata de la naturaleza fantasmal de Wakasa, motivando su vuelta al hogar donde halla muerta a su esposa. El director tokiota fue de los primeros cineastas en sublimar el uso de la toma larga después del mutismo cinematográfico, en una industria donde precisamente se valoraba todo lo contrario. De hecho, en *Ugetsu* suele aplicarse la máxima de una escena, un corte, a veces incluso subrayándolas mediante fundidos en negro que servirían como puntos y aparte dentro de la *narrativización* visual. Igualmente, podemos disfrutar de varios desarrollos del llamado por Santos Zunzunegui plano-pergamino (Zunzunegui, 1999) hacia el último tercio del metraje. Uno de los más destacados acaece cuando Genjuro retorna por fin a su casa, siendo acompañado de un *travelling* de seguimiento lateral que se eleva hasta dejar ver la profundidad de campo con la casa al fondo. También es inolvidable aquel que clausura el film, con el pequeño hijo de la pareja protagonista corriendo hacia la tumba de Miyagi, y que dibuja esa elegante “L” imaginaria izándose más allá de la colina para revelar la labor de unos granjeros.

A ese deslizamiento exquisito de la cámara, Akira Kurosawa (1910-1998) incorporará varios destellos técnicos del mejor cine americano. En contraste con el canon japonés, podemos citar la abundante aparición de imágenes panorámicas y un mayor número de cortes en las escenas, fruto de usar varias cámaras desde distintos ángulos a la vez. Pero si las películas del director de *Rashomon* (1950) se distinguen por algo, es por la movilidad constante de los diversos elementos escénicos que aparecen en pantalla, ya sean personajes secundarios, factores climáticos e incluso el encuadre mismo, que podría bascular de un primer plano hasta un plano general pasando por un escorzo de por medio. El talento sin límites del Maestro de Shinagawa fluyó a través de una enorme diversidad de géneros, consiguiendo llegar a cotas casi insuperables en algunos de ellos, como el drama con *Ikiru* (1952), el *noir* con *El infierno del odio* (1963) o las películas de época con *Los siete samuráis* (1954) o *Trono de Sangre* (1957), entre otras. Lo paradójico de Kurosawa es que, a pesar de su inmejorable consideración en occidente, nunca fue un cineasta de éxito en su país salvo en momentos puntuales. De hecho, tras el desastre que supuso para Toho la producción de *Dodeskaden* (1970), Kurosawa fue relegado al ostracismo por la industria nipona, hecho que casi lo llevaría al suicidio. Cinco años después los soviéticos rescatarían del olvido a nuestro director para rodar la hermosa y oscarizada *Dersu Uzala* (1975), mientras que un esfuerzo conjunto de Spielberg, Lucas, Scorsese, Coppola y Scott posibilitarían los rodajes de la épica impresionista de *Kagemusha* (1980) y la explosión de mil colores que supuso *Ran* (1985). De modo que, si por los japoneses hubiera sido, nos habiéramos perdido algunas de las mejores películas japonesas de la historia.

Si tuviésemos que citar un elemento realmente intrínseco al arte japonés, fuera de las geishas y los samuráis, ese sería el mundo de lo invisible, de la semi-religión o de lo fantasmal. El cine no iba a ser una excepción, y muestra de ello son las obras del mismo Kurosawa, *Trono de Sangre* y *Sueños* (1990), entre otras tantas que ha habido. De ese caudal de cineastas especializados en el horror sobresalió por su talento Nobuo Nakagawa, responsable de llevar a la gran pantalla en 1959 una de las piezas *kabuki* más famosas del repertorio nipón, *Tokaido Yotsuya Kaidan*. El relato se centra en el drama de Oiwa, quien fuera asesinada por su marido, el samurái Tamiya Iemon, deseoso de contraer otra vez matrimonio con la hija de una familia rica. Durante la narración, el espectro de su antigua esposa atormentará a Iemon en un ciclo de escenas espeluznantes, potenciadas mediante una atmósfera potente y malsana, que se adelanta varias décadas en visceralidad a las dinámicas del terror universal.

Después de los monumentos al antibelicismo y anti-*bushido* que Masaki Kobayashi (1916-1996) construyó con *La condición humana* (1959) y *Harakiri* (1962), el cineasta rodaría *Kwaidan* (1964), probablemente el film de temática sobrenatural más esteticista de la historia del cine. En él se llevan a la gran pantalla un conjunto de relatos de Lafcadio Hearn en los que la vocación escénica, estilizada mediante *atrezos* impresionistas, evocan la solemnidad primigenia del fantasmal *noh*.

Al contrario de lo que sucedió en Francia, la *nūberu bāgu* –o *Nouvelle Vague* nipona– no agrupa a los cineastas en torno a una teoría del cine, sino que los define a través de una visión crítica hacia los convencionalismos estilísticos anteriores. Así, los autores de la nueva ola japonesa huyen de los

personajes arquetípicos propios del cine de samuráis, militares o mafiosos, para priorizar la crítica a los problemas sociales del país construyendo nuevas mitologías cinematográficas. Dos de entre los más destacados de sus miembros fueron Hiroshi Teshigahara (1921-2001) y Nagisa Oshima (1932-2013). El primero de ellos trabajó en sus inicios el documental y, quizá por conocer con tanta profundidad la realidad social, se permitió juzgarla a través de narrativas surrealistas. Todo ello se puede aplicar a su *Mujer de la arena* (1964), en la que un entomólogo en busca de insectos debe convivir a la fuerza con una extraña mujer después de caer en un agujero. Aquí la realización visual, absolutamente carnal, capaz de hacernos sentir la humedad del sudor, se combina con la atmósfera de un sueño en el que la parábola desvela el ansia de los hombres por caer presos.

El director del *Imperio de los sentidos* (1976), Nagisa Oshima, rodaría a principios de los ochenta *Merry Christmas Mr. Lawrence* (1982) un drama desarrollado en un campo de concentración japonés con la Java de la II Guerra Mundial como telón de fondo. El comandante del campo, Yonoi, interpretado por el músico Ryuchi Sakamoto, aplica entre sus hombres valores como el orden, el honor y la disciplina, pero su diligencia esconde una homosexualidad reprimida que, de desvelarse, le reportaría la ignominia absoluta. Los acontecimientos se desbordan cuando Yonoi se enamora de Celliers – oficial británico cautivo en la piel de David Bowie –, hecho que provoca tensiones entre guardianes y prisioneros. Más allá de la evidente crítica a la nueva moral sexual nipona, para la historia del cine quedará el momento en que Celliers interrumpe los inminentes fusilamientos para besar a la fuerza a Yonoi, con la extraordinaria textura musical para piano eléctrico compuesta por el mismo Sakamoto.

La ansiedad del hombre moderno por conquistar un entorno tecnificado sería hiperbolizada por Shinya Tsukamoto (1960) en *Tetsuo, el hombre de hierro* (1988). El director, sin duda uno de los tótems del cine japonés actual, persigue mostrar mediante una narración surrealista la paulatina suplantación de lo natural por lo artificial; en otras palabras, el film busca presentar la realidad paralela del hombre contemporáneo, aquella fundada en torno a cualquier necesidad presuntamente solucionada por el avance tecnológico. Para ello utiliza la kafkiana historia de un *salaryman*, Tomoro Taguchi, quien tras atropellar a un extraño individuo ve cómo su cuerpo se va transformando en un amasijo de metal y carne. La metáfora, semejante en cierto modo a la mostrada por Cronenberg dos años antes en *La mosca* (1986), advierte sobre los riesgos que implica la tecnología innecesaria o mal aplicada. En un principio, Taguchi se siente desorientado ante su nueva situación, pero acaba no solo asimilándola, sino embriagado por la posibilidad de ser consumido por ella.

El mismo año Shohei Imamura (1926-2006), autor de obras tan destacadas como *La balada de Narayama* (1983), también sobresaldría con *La lluvia negra* (1989), adaptación de la novela homónima de Masuji Ibuse. La película, especialmente sobrecogedora por la crudeza de sus escenas, se centra en la historia de Yasuko, una joven que se ve sorprendida por una lluvia radiactiva después del bombardeo a Hiroshima. La verdadera crueldad de su situación se sintomatiza con el rechazo que la presunta enferma despierta entre las personas de su entorno, familia y pretendientes incluidos. A pesar de caer en el prurito de la crudeza visual, Imamura roza la sublimación fílmica con algunas escenas, sobre

todo aquella en la que la protagonista se acaricia el cabello y observa cómo se desprende a mechones, quedándosele entre las manos.

Tal vez uno de los últimos resquicios de autenticidad en el cine nipón sea Hirokazu Koreeda (1962). Su ópera prima *Maborosi* (1995) narra la triste historia de Yumiko, una mujer que desde joven convivió con la muerte. Transcurrido un tiempo después del suicidio de su marido, contrae nuevamente matrimonio y se muda a un pueblo rústico del Mar de Japón. Allí, entre el susurro de las olas del mar y el olor a salmuera, sufre en silencio por la posibilidad de perder a su nueva familia, pues piensa que ella es la culpable de la muerte de las personas que ama. En lo que sería un anticipo de su exitosa carrera posterior, Koreeda sitúa su foco sobre la desintegración familiar y sus paradojas, recreando una obra de intensidad visual primordial, donde los silencios y la oscuridad de los corazones se convierten en poesía.

Otro de los innegables padres de la *Japan Wave* de fines de milenio fue Takeshi Kitano. Desde los ochenta el cineasta y actor renovó los postulados de las *yakuza-eiga*, a través de cintas como *Violent Cop* (1989), *Sonatine* (1993) o *Kids Return* (1996), pero sería en 1997 cuando convertiría un género principalmente de acción en un tratado de trova filmica a través de *Hana-bi: flores de fuego*. Aquí se narra la historia de un policía corrupto que pierde a su hija de cuatro años, sufre la leucemia de su esposa y ve cómo su mejor amigo queda paralítico después de recibir un disparo. Recuperando el típico regodeo nipón proclive al fatalismo existencial que tan bien describiera Junichiro Tanizaki en su *Elogio de la sombra*<sup>7</sup>, Kitano crea una narrativa desfragmentada en la que todo cobra sentido durante el aciago desenlace. En él, la cámara se desplaza partiendo de los dos protagonistas para ascender hasta el horizonte marítimo, momento en que se escucha el sonido de dos disparos fuera de campo. Mención aparte merece la composición musical del Maestro Joe Hisaishi, quien potencia la emoción y la pureza irradiadas por unas imágenes ya de por sí colmadas de lirismo y sinceridad.

Rozando el fin del milenio, el semidesconocido director Hideo Nakata (1961) reescribió para la gran pantalla uno de los *bestseller* de terror más vendidos de la historia de Japón: *Ringu* (1990). A partir de ese entonces, la joven Sadako irrumpió, espasmódica, desde las televisiones de todo el mundo liderando un ejército de remedos y desencadenando una ola de terror japonés sin precedentes. Uno de los logros visuales más reseñables de Nakata fue extraer al típico *yūrei*<sup>8</sup> de los contextos clásicos e injertarlo literalmente en medio de la modernidad urbana, combinando así dos conceptos como son los fantasmas y la tecnofobia (Míguez, 2019). Y es que si la tecnología recorre como venas invisibles las entrañas de las ciudades actuales, no sería extraño tropezar, dentro del neo-kaidan, con espectros

---

7 Tanizaki puede ser considerado una de las piezas clave de la literatura japonesa contemporánea. Si bien la mayor parte de su producción fueron novelas, ha pasado a la historia por escribir uno de los tratados más elocuentes sobre estética japonesa: *El elogio de la sombra*. En él se argumenta cómo en Japón, a diferencia de Occidente, la oscuridad y la muerte también forman parte esencial de la belleza.

8 Literalmente, fantasma. Probablemente no exista país en el mundo donde la figura del espectro alcance una mayor relevancia cultural y presencia artística.

en ascensores que reemplazan a las antiguas encrucijadas, también en informatizados cuartos de baño en lugar de en pantanos y, por supuesto, en aparatos electrónicos actuando como trasuntos de los antiguos cementerios. Pero la interacción del fantasma con el medio técnico o informático no es simplemente de una cuestión coyuntural, propia de la nueva época, sino que más bien responde a una necesidad crítica de advertir sobre los peligros potenciales de extralimitarse en el uso de las nuevas tecnologías. El recurso narrativo funciona a la perfección, pues posee la virtud de convertir objetos cotidianos con los que estamos familiarizados en iconos del horror, algo parecido a lo que consiguió Spielberg con la playa, espacio de ocio desvirtuado en *Tiburón* (*Jaws*, 1975) o tiempo antes Hitchcock con uno de los pocos distritos de relax que aún quedan para el hombre moderno: la bañera. De esta forma, el sentido *tecnofóbico* visto en *Ringu* y el *neo-kaidan* respondería a las mismas motivaciones que originaron a Godzilla o todo el caudal de ficción *cyberpunk* en el manga y el cine.

Ya desde comienzos del siglo XXI el cine de animación japonés era reconocido en todo el mundo gracias al éxito de *El viaje de Chihiro* (2001). Su director, el Maestro Miyazaki, abordó el periplo fantástico de Chihiro Ogino, una niña de diez años que se ve obligada a mudarse junto a sus padres a otra ciudad. Durante el tedioso trayecto, la familia se extravía en el interior de un misterioso bosque, para acabar traspasando un túnel que los conducirá al mundo de los espíritus. Una vez allí, los padres de la protagonista se convertirán en cerdos tras consumir los exvotos de las deidades que habitaban aquel plano, por lo que su hija deberá hallar una solución a tamaño problema. Tras el éxito internacional obtenido por la cinta de Ghibli surgieron multitud de posibles interpretaciones de su historia, en parte debido a la presencia de gran cantidad de códigos del folclore oriental incompresibles a ojos de Occidente (Montero, 2012). De hecho, han existido voces autorizadas que se han apresurado a establecer correlaciones entre esta historia y la *Alicia* de Lewis Carrol, relato con el que, a pesar de las apariencias formales, guarda muchas más diferencias que puntos en común, y es que la literatura del británico discurría embebida en un tono muy distinto, más cercano al sarcasmo o la ironía, cuando no se apoyaba deliberadamente en la narrativa de lo absurdo. *Au contraire*, Miyazaki no hace más que transportarnos a un mundo fantástico que hunde sus raíces en el sustrato fundamental del *folk* japonés, al tiempo que usa el enorme ejército invisible de su mitología con el fin de proyectar una advertencia locuaz y sincera: los japoneses, embriagados por la globalización, perseveran en vicios perjudiciales tanto para sí mismos (moral dispersa) como para el entorno que los rodea.

#### 4.Coda

Como sucede en casi todos los países, la industria cinematográfica japonesa ha sido un campo de batalla en el que los verdaderos artistas lidiaron con problemas culturales, políticos o de mercado. Dicho de otro modo, el cineasta de aquel país, si trascendió de algún modo el simple éxito productivo, hubo de prevalecer sobre la tendencia a emular el cine extranjero; también ir contra la dinámica de un pueblo que buscaba entretenerse por encima de los grandes esfuerzos intelectuales; y, por supuesto, se vio obligado a sortear la propaganda militarista y la censura, ya fuese japonesa o de Estados Unidos, así como a superar la irrupción de la TV o las numerosas recesiones económicas.

El conjunto de factores anteriores supuso una agrietada barrera por la que se filtró un cine más auténtico y respetuoso con el arte tradicional japonés, más poético y crítico en definitiva, surgido al calor de algunos pocos directores inmortales. Aparte de su reconocida capacidad, la mayoría de estos genios tuvieron en común la consecución de grandes premios internacionales, lo cual dio pábulo a que pudieran conservar cierta autonomía creativa al menos durante dos o tres producciones más. Se observa aquí cómo la consideración internacional hacia una película japonesa ha influido en la recepción de esa misma película en su país de origen, al estilo de una sugestión que invitaba a ver con otros ojos toda cinta bendecida por *Oscars*, *Leones de oro*, etc. Es paradigmático de esta situación Akira Kurosawa, por consenso el mejor director japonés de la historia, pero al albur de los resultados obtenidos en taquilla ya cuando sus triunfos internacionales se estancaron en el blanco y negro.

Actualmente, la industria nipona ha cambiado muchísimo al abrazar la estética y narrativa manga. Aunque no necesariamente como consecuencia de lo anterior, se han ido diluyendo los escasos residuos poéticos, de corte austero y minimalista, que todavía hundían sus raíces en la tradición cultural de Japón. Y cuando se explota cierto tipo de componente artístico se hace intentando subrayar las emociones mediante música orquestal y excesos dramáticos, recursos útiles en una época donde la inmediatez de las redes sociales y los filtros de *Instagram* o *tik tok* moldean la sensibilidad de los nuevos consumidores. He aquí donde radica la diferencia fundamental entre "hacer negocio" y "crear Arte": en el primero de los casos, la obra resultante se adapta al público, mientras que, en el segundo, precisamente ocurre todo lo contrario.

### Referencias Bibliográficas

- Cid Lucas, F. (2006). *La esplendida flor de mil colores. El teatro Kabuki*. Cáceres, España: Museo de Cáceres.
- Da Costa, M. (2010). *El cine japonés bajo el peso de la tradición, de Rashomon a The Ring*. Barcelona: Edición Azul.
- Heller-Nicholas, A. (2007). *Rape Revenge Films. A Critical study*. USA: Google Books Ed. Stanford.
- Kaneda, A. (2008). La actividad del Katsudô benshi en la cultura de masas. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 7, 25-29.
- Míguez Santa Cruz, A. (2019) Tras las huellas de Sadako. El "espectro" de la literatura llevado al cine. *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, 61-80.
- Montero, L. (2012). *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*. Mallorca, España: Dolmen Editorial.
- Moreno, N. (2019). El desarrollo urbanístico de Asakusa Eiga-gai: Cine y modernidad en el Japón de Meiji. En Míguez Santa Cruz, A. (Coord.). *Meiji: el nacimiento del Japón Universal* (pp. 30-41). Cádiz, España: Universidad de Cádiz, Departamento de Historia, Geografía y Filosofía; Casa Asia.
- Puigdomenech, P. (2010). *Akira Kurosawa, la mirada del samurái*. Madrid: Ediciones JC.
- Padilla, G. (2009). La mujer en el cine de Kenji Mizoguchi. *Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 14, 251-267.
- Rains, T. (2010). The Kyoka factor: The Delights of Suzuki Seijun. En Field, S. (Coord.). *Branded to Thrill. De delirious Cinema of Suzuki Seijun*. London: Institute of Contemporary Arts.
- Richie, D. (1990). *Japanese Cinema: an introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Schilling, M. (2007). Breve historia de las películas Yakuza. En Cueto R. y Palacios J. (Coords.). *Asia Noir. Serie negra al estilo oriental* (pp. 69-88). Madrid: T&B Editores.
- Zunzunegui, S. (1999). Elogio de la modulación. La poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji. *Nosferatu. Revista de Cine*, 29, 69-75.

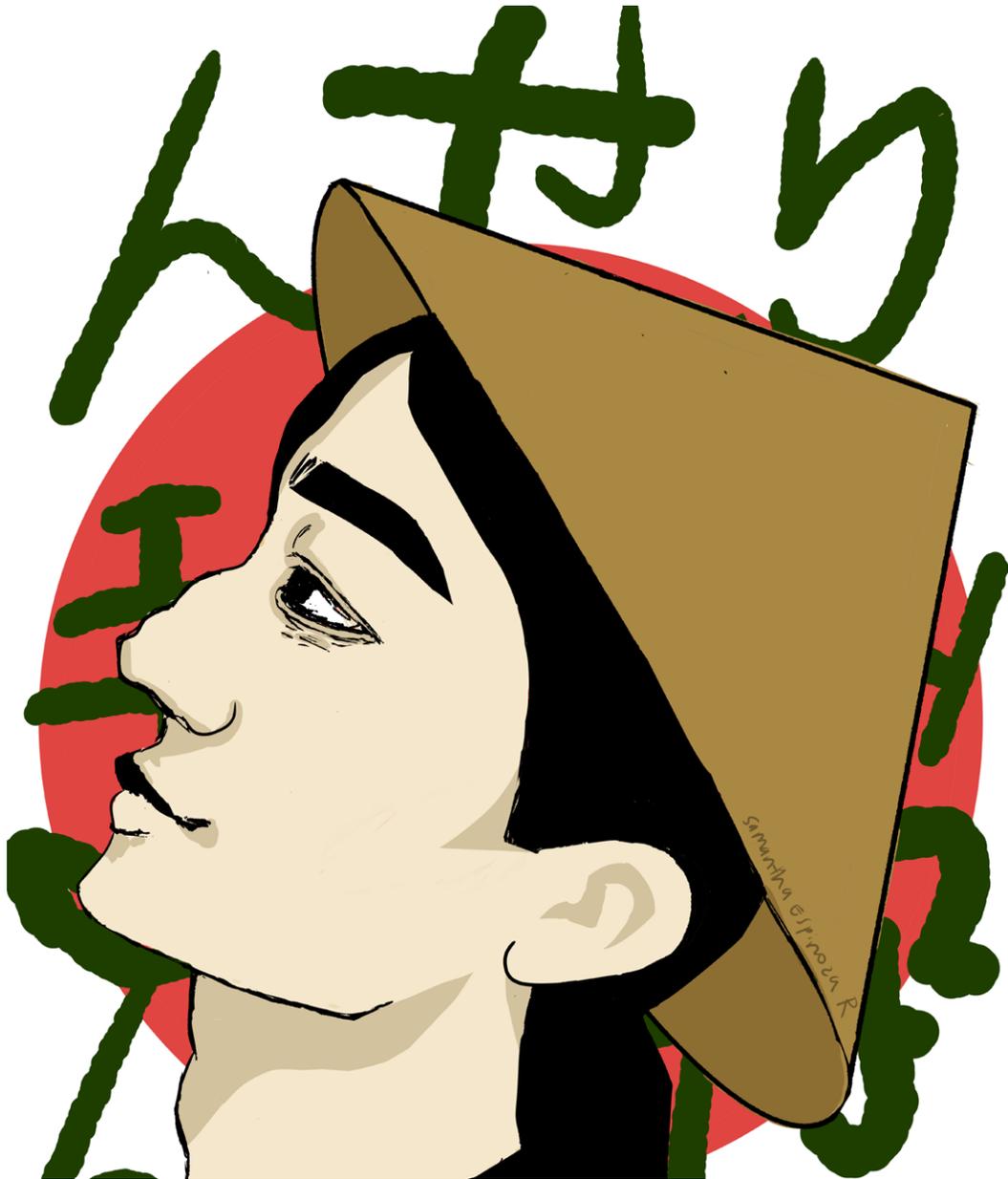


Imagen: Samantha Espinoza



Imagen: Elio Herrera

## Cine en Colombia: historia de una industria.

## Cinema in Colombia: history of an industry.

### Resumen:

Desde la llegada del cine a Colombia no todo el camino ha sido fácil. Los primeros cineastas se vieron en situaciones económicas complejas que, en numerosas ocasiones, incluso pusieron en peligro la continuidad de la actividad cinematográfica en este país. Sin embargo, todo un entramado de ayudas económicas, fiscales y de propaganda por parte del Estado colombiano, así como un extenso cuerpo legislativo, además del tesón de los directores, productores y realizadores de cine en Colombia, convertirían esta actividad en lo que hoy podemos considerar como una verdadera industria.

### Palabras claves:

Cineasta; cuerpo legislativo; Iberoamérica; industria cinematográfica; ley de cine.

### Abstract:

Since the arrival of cinema in Colombia, the road has not been easy. The first filmmakers found themselves in complex economic situations that on numerous occasions even put at risk the continuity of film activity in this country. A whole network of financial, fiscal and propaganda aid by the Colombian State, as well as an extensive legislative body, in addition to the tenacity of directors, producers and filmmakers in Colombia, will turn this activity into a industry that we can consider as a true industry today.

### Keywords:

Film industry; cinema law; filmmaker; Iberoamerica; legislative body.

### M<sup>a</sup> de Czestochowa Molina S.

Universidad de Granada  
Granada, España

[czestochowa@gmail.com](mailto:czestochowa@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-7915-164X>

Enviado: 06/02/2020

Aceptado: 16/04/2020

Publicado: 17/07/2020

**Sumario.** 1. Los pioneros. 2. La industrialización de un arte. 3. Apoyo Legislativo. 4. Con-ciencia de un Arte. 5. Colombia: un lugar de cine

**Como citar:** Molina Serrano, M. C. (2020). Cine en Colombia: historia de una industria, *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm 2, 169-180.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/670>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a9](https://doi.org/10.37785/nw.v4n2.a9)



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Los pioneros

El cinematógrafo entró por Panamá, remontó el río Magdalena surcándolo hasta llegar a la ciudad de Barranquilla y llegó a Bogotá, esquivando el paludismo, a lomos de una mula. La primera proyección en Panamá, por aquel entonces territorio colombiano, tuvo lugar el 14 de abril de 1897. Meses después, en agosto, tendría lugar la primera proyección con el mismo aparato en el Teatro Peralta de Bucaramanga (Colombia), siendo ésta considerada como la primera proyección genuinamente colombiana dado que Panamá ya no formaba parte de sus fronteras. La siguiente noticia que habla del genial invento en Bogotá aparece en 1905 en anuncios de proyecciones de informativos extranjeros y algunos programas cortos (Durán, 2012, pp. 48-74), que no sólo se proyectarían en teatros adaptados a la nueva actividad, sino que la aceptación recibida por parte del público fue tal que se procedió a la construcción de nuevos teatros más adecuados a las proyecciones, tales como el “Gran Salón Olympia”, el “Teatro Bogotá” y el “Teatro Faenza”. Así, la llegada del cinematógrafo al ahora Distrito Capital, más que una mera anécdota, fue la antesala de la transformación de una ciudad con aires provincianos en una gran metrópoli, no sólo por la expansión geográfica que iba a sufrir, sino por los cambios culturales y económicos que se avecinaban.

El cine en Colombia tomó entidad propia con los hermanos Di Doménico, que se iniciaron en el “Teatro Eldorado” y que luego se dieron a conocer en la capital colombiana donde tuvieron una gran acogida. “En 1909 se establecieron en Bogotá con dos proyectores, un generador y varias cintas y, en 1914, fundaron la SICLA. Desde un comienzo los Di Doménico entendieron intuitivamente el negocio del cine y, paralelamente a la exhibición de películas, editaron revistas como la *Olympia* y *Películas*. De la misma manera que registraban con su cámara de cine los paseos matutinos de los ‘principales’ habitantes de una Bogotá que llegaba en ese entonces hasta la actual Calle 26. En la noche, después de revelar esas ‘vistas’, las presentaban a la audiencia como suplemento previo a la exhibición de los largometrajes europeos. Estos registros se aprovechaban como gancho comercial para atraer al público” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012). Los hermanos Di Doménico propulsaron lo que sería el embrión de la industria del cine, haciendo venir a divas italianas y desplazándose por los más variados lugares con su máquina de producir imágenes. Fue tal la aceptación que su actividad cinematográfica propició la venida de más familiares, lo que a su vez ayudó a incrementar la producción y, asimismo, el uso de máquinas alemanas.

Los hermanos Di Doménico hacían documentales para exhibirlos antes de los largometrajes que comprendían los motivos más variados: desde procesiones del Corpus hasta fiestas de estudiantes pasando por fiestas populares como el carnaval. En aquella actividad todo era primigenio: la máquina de filmación, los lugares desde donde se grababa, los métodos de exhibición (tan rústicos como mover los rollos con una manivela a mano, girando la muñeca para que no se notara en la pantalla el desfase)... En cuanto a las salas de proyección, estas eran más bien rudimentarias: el “Gran Salón Olympia”, que habían creado ellos mismos y con capacidad para tres mil espectadores, constituyó un hito importante si bien presentaba una configuración sorprendente ya que una parte de los

espectadores se encontraba delante del telón mientras que el resto estaba detrás, razón por la cual se facilitaba a ese público un espejo para que pudieran ver la imagen correctamente. Ahora bien, esta precariedad visual se veía compensada por la magnífica orquesta que amenizaba la proyección. El periodista Pedro Moreno Garzón, pionero del cine colombiano que colaboró con los Di Doménico en varias producciones, y que sería secretario de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana y fundador, en 1927, de la primera oficina de *United Press* en Caracas, se refería a dicha orquesta en los siguientes términos: “El repertorio musical era principalmente de ópera donde, naturalmente, predominaba la italiana, la que más gustaba al público, aspecto que, me parece, contribuyó a la cultura musical de los bogotanos, porque había que oír, a la salida de la galería, a los artesanos silbando música de Verdi, Rossini, Wagner y demás grandes compositores” (*El Tiempo*, 1976).

En su avance industrial, los hermanos Di Doménico crearon la “Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana” (SICLA) cuya actividad de producción, exhibición y distribución se mantuvo hasta 1928, fecha en que fue vendida (con todo el material de producción) a la recién creada “Cine Colombia”, empresa que se dedicaría a distribuir exclusivamente cine extranjero, con el consiguiente daño a la industria nacional colombiana. Fueron muchas y muy diversas las filmaciones que promocionó la SICLA, destacando las que utilizaron como escenarios Barranquilla y Cartagena de Indias (entre 1914 y 1916): *El drama del 15 de octubre* (Hnos. Di Doménico, 1915), documental que recogía el asesinato del General Uribe Uribe (jefe e ideólogo del Partido Liberal Colombiano, asesinado brutalmente al haber sido responsabilizado de la crisis en la que se hallaba sumido el país), alcanzó especial renombre, tanto por lo escabroso del asunto en sí, como porque intervinieron en él como actores los propios asesinos, lo que constituyó una expresión de realismo jamás alcanzada hasta entonces y que no se volvería a ver en el cine colombiano hasta *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998).

El periodo comprendido entre 1920 y 1928, considerado como la “Edad de Oro” del cine colombiano, fue paradójicamente un momento de penuria económica para la industria cinematográfica local, que tuvo además que enfrentarse con la competencia del cine extranjero, no solo americano sino también europeo. En esta época difícil, los hermanos Di Doménico aportaron las infraestructuras de la exhibición para hacer frente a las producciones extranjeras que superaban, en pantalla, al cine nacional. Entre las obras cinematográficas de este delicado periodo destacan *María* (Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, 1922), *Aura o las violetas* (Pedro Moreno Garzón y Hnos. Di Doménico, 1924), *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924) y *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925).

## 2. La industrialización de un arte

A pesar de los éxitos cosechados y la buena acogida por parte del público de estas y otras películas, los Acevedo y los Di Doménico no vieron claro el futuro del largometraje y prefirieron centrar su actividad en la exhibición de noticieros que, si bien supuso un paréntesis de inactividad en la producción cinematográfica anteriormente iniciada, supone hoy un archivo de valor incalculable para

La reconstrucción del ambiente social y económico en expansión de la Bogotá de aquellas fechas. Este amplio repertorio recoge la intención de una capital emergente de ascender en su posición mundial, copiando modas extranjeras, mostrando su poderío con desfiles militares y su desenfado con carnavales estudiantiles; una capital que, con todo, no podía esconder la realidad social que aparecía en segundo plano, la de aquellos que venían a la gran ciudad buscando una vida mejor, obreros de los barrios industriales y todo un sector de la población que buscaba y reclamaba su lugar en la sociedad.

Poco ayudó a la industria cinematográfica colombiana en sus esfuerzos por mantener una producción propia el particular contexto histórico: a finales de la década de 1920, el cine mudo estaba en sus postrimerías y el cine sonoro (o cine parlante, cuando incluía solo locuciones) irrumpía en Colombia en 1929. Contrariamente a lo que podríamos deducir, esto no fue en absoluto beneficioso para la industria cinematográfica colombiana, incluso se considera que supuso para ella un golpe fatal. La industria nacional desplegó innumerables habilidades y férreos esfuerzos para que la transición hacia el cine sonoro fuera posible y fluida, hasta el punto de desarrollar un aparato que sincronizaba imagen y sonido perfectamente: el "cronofotófono". Sin embargo, el uso de este aparato no solo no terminó de consolidarse sino que propició un retraso considerable en la adopción de las técnicas comunes que se prolongaría hasta la década siguiente. Mas no fue únicamente este hecho el que llevó al cine colombiano a la catástrofe, "la ausencia de una legislación y una política de Estado en apoyo del cine propio son algunos de los factores que propician el declive de la producción de cine nacional de largometrajes, que se desplaza a los noticieros y a los cortos documentales y publicitarios" (Luzardo, Ospina, y Corredor, 2010). También hay que recordar que las inversiones en cine de producción nacional no eran rentables por las dificultades en la distribución y exhibición y que, a partir de 1930, la economía del país dio las primeras muestras de recesión como consecuencia de la Gran Depresión de 1929, por lo que hubo que esperar hasta 1933 para el estreno del documental sonorizado *Colombia victoriosa*, de Gonzalo Acevedo Bernal.

Por aquel entonces, los Acevedo desarrollaron una intensa actividad en la esfera de los documentales silentes, presentando Gonzalo Acevedo una recopilación de cinematografía nacional que incluía títulos exitosos. Pero tras esto, el cine sufrió un bajón con el consiguiente fracaso económico y posterior ruina de las empresas. La llegada del cine de acción y de las comedias norteamericanos no fue ajena a esta crisis: su ventaja en cuanto a técnica y temática hizo que se convirtieran en referencia de un cine nacional que, por aquel entonces, resultaba anacrónico. Además de este fenómeno, otros factores como la deficiente narración cinematográfica o la tozuda persistencia en seguir al cine europeo, llevaron al público a alejarse del cine colombiano, tendencia que fue en aumento entre 1928 y 1940.

Trabajo y tesón fueron las claves de los éxitos y fracasos del clan Acevedo que acabaron en gran decepción cuando "Acevedo e Hijos" quebró en 1946, tras 23 años de producción cinematográfica genuinamente colombiana.

La lista de cineastas colombianos que pasarán a la historia, encabezada por los Di Doménico y continuada por los Acevedo, la configuran personalidades que conforman el imaginario de un país que, a través de la estampa de su capital, se va a encontrar en lucha constante por reivindicar un puesto en la Historia acorde a su realidad y a su prestancia. En este complejo contexto, las productoras aparecían y desaparecían, sucediéndose unas tras otras, a veces sin dejar más rastro que el de unos cuantos fotogramas. Era cine de Colombia, hecho en Colombia, pero en el que aún no aparecía el aglutinante que permitiera hablar del “cine colombiano” como de un ente con personalidad propia.

Con estos precedentes, en los albores de los años cuarenta, se produce un hito en la historia del cine en Colombia: *Flores del Valle* (1941) inicia el cine sonoro y parlante, marcando la pauta de lo que sería la cinematografía de aquella década. Fue la obra por excelencia de los Calvo, con Máximo Calvo (pionero absoluto del cine argumental colombiano) en la realización y dirección, y sus hijas como intérpretes (Torres, 2012). La trascendencia de esta película en su contexto histórico no se ve en absoluto mermada por la existencia de defectos técnicos en su producción, irrelevantes si consideramos el gran avance que supuso la inclusión del sonido en la gran pantalla: para aislar las cámaras del ruido se acolcharon las cajas o bien la cámara permanecía fija en todo momento y el sonido se grababa aparte, en vivo durante el rodaje, y después era incorporado a la película. Asimismo, su carácter costumbrista y la profusión musical contribuyeron a una aceptación sin reticencias por parte del público (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).

Se salvaba así el paréntesis abierto en 1928, año que marcó el final de la producción de películas en Colombia; sólo quedaba la obra de los Acevedo y el triste recuerdo de tantos fracasos de productoras que creyeron en el futuro de la industria cinematográfica. De este modo, queda patente en la historia del cine colombiano el sentimiento de admiración por quienes, en los años cuarenta, invirtieron su talento, su dinero y su trabajo en el empeño por hacer resurgir la producción nacional del largometraje que, por sí no fuera suficiente, se había topado con un obstáculo añadido: el capital nacional industrial que había encontrado otros mercados con mayores garantías de beneficios.

En esta década de los 30 era frecuente la proyección de películas extranjeras en Colombia, en particular mexicanas y argentinas. En el país no se había hecho aún cine sonoro pero, afortunadamente, esto no tardaría en cambiar. El embrión se gestó en el “Club de los Lagartos” cuando, en 1938, Oswaldo Duperly se puso en contacto con los Crane y juntos fundaron la “Ducrane Films”, productora cinematográfica que tendría gran peso en los años cincuenta. Ya el abuelo de Oswaldo había creado la “Duperly & Son”, un laboratorio y estudio fotográfico en Jamaica, donde residió un tiempo antes de llegar a Bogotá; su padre creó también allí el “Gabinete Artístico: Duperly & Son”, una empresa de importación de productos diversos: automóviles, pianolas, proyectores de cine... De hecho, fue él quien trajo a Colombia el primer cinematógrafo portátil. Y Oswaldo Duperly participará, en 1942, en la redacción de la Ley de Cine, fundamento de la legislación de cine en Colombia aún vigente. La primera película de la “Ducrane Films” fue *Sinfonía de Bogotá*, dirigida por Hans Brückner y estrenada en marzo de 1939 (Molina Serrano, 2015, pp. 395-406). Los recién asociados de la “Ducrane” tenían

ciertamente medios económicos pero disponían de escasos medios técnicos (carecían de algo tan imprescindible para la producción audiovisual como eran las cámaras...). La solución a este problema vino inesperadamente de la mano del camarógrafo austriaco Hans Brückner, que había llegado a Colombia en 1938 contratado por la "Colombia Films", empresa que quebró poco después de su llegada. Esta contrariedad laboral fue una oportunidad inmejorable para Duperly que pudo contratar al camarógrafo. "Ducrane Films" se había dedicado fundamentalmente a la realización de espacios informativos (70 ediciones entre 1940 y 1949) pero, con la participación de Brückner, produciría la película *Allá en el trapiche*, estrenada en el Teatro Faenza de Bogotá en 1943; en la producción colaboraría también "Patria Films", sociedad de la "Compañía de Revistas Álvarez-Sierra" en la que participaba el protagonista de la película, Tocayo Ceballos. Fue tal el éxito económico y popular, que "Ducrane Films" pasó a convertirse en Sociedad Anónima, aumentando su capital, sus encargos y su renombre, hasta el punto de ser contratada por la norteamericana "United Artists" para la grabación de 200 metros de cinta de espectáculos y fiestas populares.

Los años cincuenta fueron la década de la transición de las antiguas técnicas hacia las nuevas tecnologías. Los Acevedo se retiraron y empezaron las filmaciones en color de la mano de Marco Tulio Lizarazo, publicista colombiano que, tras estudiar en Los Ángeles, volvió a Colombia donde, en 1947, se inició en el mundo del cine produciendo, de forma independiente, su primer cortometraje, *La huerta casera*, un encargo del Ministerio de la Economía Nacional para fomentar el desarrollo agrario durante el mandato de Ospina Pérez. Marco Tulio Lizarazo (1899-1988), uno de los principales impulsores del cine en su país, creó en 1948 la "Gran Colombia Films", que se mantuvo en actividad hasta 1961. Por su parte, Antonio Ordóñez, Contralor General de la República, miembro del gobierno de Cundinamarca y autor de varios libros sobre economía y leyes, fundó la empresa de cine publicitario "Cinematográfica Colombia" e importó equipos para largometrajes además de sentar las bases para una posterior producción nacional. Gracias a su condición de economista planteó la solución para la rentabilidad de un negocio que cada vez se veía más mermado por la presencia de la televisión, abriendo el campo argumental del cine colombiano a temáticas alejadas de las que venían siendo habituales.

### **3. Apoyo Legislativo**

Así, lentamente, comenzó a brotar el germen que llevaría a los intelectuales a tomarse en serio el cine nacional. Colombia era un país en el que el cine estaba por hacer, y como si de la fiebre del oro se tratara, el desafío atrajo a numerosos aventureros que querían participar en el desarrollo de una industria que se hallaba en un momento de modernidad y de alta capacitación tecnológica. Ya en la década de los sesenta, el rumbo del cine experimentó cambios que ponían de manifiesto la búsqueda de nuevas formas estéticas y de realización. Estas innovaciones coincidieron con las prestaciones de una serie de personajes que llegaron a definir esta época, la "era de los Maestros", dando la apariencia de una coordinación de criterios, ideas y formas que respondían a principios homogéneos, propios de una escuela que funcionara siguiendo un dictado común. Sin embargo, este grupo de "Maestros"

no fue más que eso, un grupo heterogéneo de personalidades individualizadas, actuando cada una conforme a sus propios criterios y preferencias, pero que dieron lugar a una nueva forma de hacer cine, quizá importada del extranjero, y a una evolución en el desarrollo industrial de la cinematografía de Colombia, fundamento del cine nacional posterior (Durán, 2012, pp. 48-74).

Tímidamente, el cine en Colombia siguió su andadura y las productoras que fueron desapareciendo fueron sustituidas por otras. A pesar del impulso extranjero y de las innovaciones técnicas, así como del (aparente) éxito de las películas, seguían sin ser buenos tiempos para el cine en Colombia. La competencia del cine realizado en México o en Hollywood no facilitó las cosas y las inversiones de los productores, en numerosas ocasiones, no fueron un buen negocio. Así ocurrió con Enoc Roldán, que cuenta cómo su película *El hijo de la choza* (1961), sobre la vida y los orígenes humildes del que fue Presidente de la República de Colombia, Marco Fidel Suárez, “se hizo a base de hambre, miseria y humillación” (Fundación, 2012). Pero, a pesar de este duro comienzo, la película fue un éxito económico.

En un intento por competir con el cine internacional y apoyar al cine nacional, tanto en su producción como en su exhibición, el 6 de septiembre de 1972 el Estado de Colombia aprobó el Decreto 871, una enmienda a la Ley 9 de 1942, publicada en la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios, por la que se establecía el cobro al espectador de una cuota adicional al precio de la entrada de cine (o sobreprecio, que dará nombre a la ley) en todas las salas de exhibición que proyectaran producciones colombianas. La ley obligaba a las salas de cine a proyectar un cortometraje de factura colombiana y de una duración inferior a 15 minutos antes de cada largometraje. El objetivo era procurar al productor de cortos un capital que, según la legislación, habría de invertir en un largometraje. Este decreto, que debía servir para fomentar la producción de cortometrajes en Colombia, fue en esencia una buena iniciativa, sin embargo, en la práctica, contribuyó a corromper el sistema y a favorecer la producción de cortometrajes sin calidad estética ni argumental, con el único fin de beneficiarse de la recaudación adicional de la proyección. La Junta de Calidad, cuya función era descartar las producciones de bajo nivel o contrarias a los valores nacionales, jugó un papel decisivo en la perversión del dispositivo, ya que se sirvió de su poder para convertir todo el proceso en un negocio en el que los dueños de las salas de exhibición se erigieron en productores, quedándose así con el cien por cien del beneficio generado por esta ley.

El corolario de esta práctica fue la crisis del “sobreprecio” a causa de la discordancia entre los que programaban las obras cinematográficas y los que las hacían y que favoreció claramente a las compañías exhibidoras, llegando a una situación casi de monopolio. No obstante, hay que reconocerle a esta ley el mérito de haber ofrecido a numerosos cineastas, más tarde consagrados, la oportunidad de realizar sus primeras producciones con escasos recursos y con una libertad de expresión y creación que serán el fundamento de sus trabajos posteriores. Indirectamente también contribuyó a la emergencia de autores independientes, que habían sido amordazados por los exhibidores.

#### 4. Con-ciencia de un Arte

Carlos Mayolo y Luis Ospina dieron la estocada final al “sobreprecio” con *Agarrando pueblo* (1978), cortometraje sobre cómo las miserias de la población colombiana eran explotadas por productores de cine nacionales e internacionales sin más finalidad que la de lucrarse a costa del prójimo, menospreciando la dignidad del pueblo y su triste condición.

No se conoce con exactitud la fecha del fin de la “ley del sobreprecio” pero sí que el “descabello” se produjo con la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal (FOCINE), creada el 28 de julio de 1978 mediante el Decreto 1244 (*El Tiempo*, 1993). Su objetivo era impulsar el desarrollo de la industria cinematográfica y administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico creado en 1977 y manejado hasta entonces por la corporación Financiera Popular. “La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, FOCINE, es una empresa industrial y comercial del estado adscrita al Ministerio de Comunicaciones, encargada de ejecutar la política que sobre el desarrollo de la industria cinematográfica fije el gobierno nacional. FOCINE fue creada en virtud del decreto 1244 de 1978, reglamentario de la ley 9ª de 1942, por el cual se autorizó a tres entidades estatales -el Instituto Nacional de Radio y Televisión, la Compañía de Informaciones Audiovisuales y la Corporación Financiera Popular- para participar en la creación de una sociedad. [...] Sobre la base de los presupuestos legales mencionados, FOCINE ha establecido una serie de funciones, a través de las cuales desarrolla múltiples programas, encaminados a lograr diversas acciones que en su ejecución redunden en un estímulo integral al desarrollo de la cinematografía colombiana”<sup>1</sup>.

La política de Colombia de cara al cine cambió radicalmente: hasta aquel momento, ninguna institución se había encargado de pensar el cine, de producirlo y de posibilitar su emergencia. Creada por el Ministerio de Comunicaciones de Colombia para potenciar los éxitos incipientes de su industria cinematográfica, FOCINE vio en solo tres años la producción de casi una treintena de largometrajes y el establecimiento de talleres para técnicos de guiones, de fotografía, de montaje, etc., funciones indispensables para apoyar las labores de dirección que, claramente, ya existían.

Además, se establecieron dos tipos de créditos, uno para proyectos comerciales y otro para proyectos especiales, como apoyar los largometrajes de autor en los que el arte prevaleciera sobre el interés comercial. Sin embargo, las condiciones de atribución de los préstamos de FOCINE fueron duramente criticadas pues, aun siendo favorables, exigían unas garantías particularmente gravosas: negativos de las películas, casas de los directores y productores... Hasta tal punto que prácticamente ninguna película, incluso exitosa, podía pagar su deuda a FOCINE, acarreando nefastas consecuencias para multitud de cineastas y productores que se habían apoyado en la Compañía. Sin embargo, la

---

1 <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/autor.aspx?codigo=176> (Consultado el 1 de abril de 2015).

necesidad de fomentar la industria cinematográfica en Colombia pudo más que las necesidades económicas de la compañía que terminó perdonando las deudas de los cineastas para que estos pudieran seguir haciendo cine en el país<sup>2</sup>.

El fin de FOCINE llegó por decreto el 29 de diciembre de 1992: “Ni proyecto cultural ni industria; Colombia no llegó a definir, en los quince años de actividades de FOCINE, unas políticas claras sobre qué tipo de cine quería realizar. Esa fue la causa de la desaparición de la Compañía: las acciones de los 16 gerentes, ocho encargados y ocho en propiedad, fueron disgregadas. En promedio, la mitad de vida de FOCINE estuvo en manos de gerentes encargados. ¿Podía definirse una filosofía de esa manera? Desde su creación en 1978, por medio del Decreto 1244, FOCINE tuvo como tarea administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico, que en 1977 había empezado a funcionar. El Fondo nació para impulsar y fomentar el desarrollo del cine. Un concepto que, además de amplio, era ambiguo. Y para administrar los dineros del Fondo se creó la Compañía, a la cual acaba de dar muerte el decreto 2125 expedido el pasado 29 de diciembre”<sup>3</sup>.

La última película que tenía que haber recibido el apoyo económico de FOCINE y que, al no recibirlo, derivó en una debacle financiera, fue *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993).

Una vez desaparecida FOCINE, el cine colombiano se quedó sin marco legislativo de apoyo y protección, y sin un apoyo del Estado para sortear los riesgos de este tipo de industria, y sin una producción, distribución y exhibición continuadas de filmes, no es posible hablar de “industria” cinematográfica colombiana sino solo de películas colombianas, mérito exclusivo de directores y productores que quedaron “desamparados” por la ley.

En 1997, Felipe Aljure, primer Director de la Cinematografía, dependiente del Ministerio de Cultura (ministerio creado durante el gobierno del presidente Ernesto Samper), planificó el marco de una auténtica política cinematográfica que obtuvo excelentes resultados, evidenciando así la viabilidad de un cine nacional. Cinco años después, la Ley de 2003 impulsó definitivamente la producción en el país, en particular de largometrajes: “[...] quedamos en una coyuntura histórica donde interpretamos el decir y el saber de todo un gremio y un sector que pedía una legislación especial para el cine y esa legislación actúa como un catalizador que dispara la producción pero que a su vez también recoge otras bondades históricas” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).

Esta ley no iba destinada exclusivamente a los largometrajes, sino que también benefició a los cortos, tanto con gran variedad de incentivos como con la aplicación de exenciones tributarias,

---

2 María Emma Mejía, que fue gerente de FOCINE por nombramiento del presidente Betancur, deja constancia de la lamentable situación del cine en Colombia en las declaraciones recogidas en el documental *Historia del Cine Colombiano- Capítulo 11- De la ilusión al desconcierto III (1970-1995)*. <<https://www.youtube.com/watch?v=jOWtF1-mSiY>> (Consultado el 14 de febrero de 2015).

3 Publicación en la edición digital del diario *El Tiempo*. Sección Otros. Fecha de publicación 17 de enero de 1993 Autor: NULLVALUE. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>> (Consultado el 13 de febrero de 2015).

ayudando así a paliar las dificultades de distribución y exhibición. Con estas medidas se apreció un despegue de la industria, un mayor nivel técnico y más experiencia, pero seguía sin lograrse un concepto unitario de “cine colombiano”. El periódico *El País*, en su edición colombiana, se refiere a la ley como la “que hizo florecer el cine colombiano: “[...] En la última década, el cine colombiano ha experimentado una aceleración sin precedentes en su historia. De rodar tres películas por año pasó, a corte del 2012, a proyectar 22 filmes. Y mientras en el 2003 un 3,3% de los colombianos iba a ver películas nacionales, el año pasado la asistencia fue de 7,8%, es decir un poco más de 40 millones de espectadores. Estas cifras, que llaman poderosamente la atención, las cita el Ministerio de Cultura al cumplirse diez años de la creación de la Ley 814 de 2003, mejor conocida como Ley de Cine. Una norma que ha impulsado la producción audiovisual nacional mediante la creación de estímulos tributarios que permiten a un contribuyente deducir \$165 de su renta por cada \$100 que invierta o done en un proyecto cinematográfico nacional. Al mismo tiempo, la Ley creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, regido por Proimágenes, que se nutre de un impuesto a las taquillas de cine de tal manera que el 70% de esos recaudos se entregan a los nuevos proyectos cinematográficos y al sector en forma de estímulos a través de convocatorias a cargo de un jurado internacional. De acuerdo con las cifras de Ministerio de Cultura, este fondo ha recaudado en esta década cerca de US\$41 millones que se han invertido en la realización de más de mil proyectos en sus diferentes fases, desde escritura de guiones, producción y postproducción, así como para la internacionalización del cine, su preservación y la formación de públicos en el país” (Moncada, 2013).

Otro factor que contribuyó en gran medida al despegue del cine colombiano fue la democratización de las nuevas técnicas audiovisuales, en particular del vídeo: su tecnología ofrecía nuevas perspectivas, nuevos lenguajes, a los que se incorporaron préstamos procedentes del videoclip y del cine de ficción. El video fue una nueva opción para el cine colombiano: permitió a un número importante de cineastas hacer películas que costaban menos e invertir más dinero en la producción. Paralelamente, el cine se abrió paso en los canales regionales, con creaciones en las que prevalecía el interés cultural local y que abrían una ventana al conocimiento de las idiosincrasias territoriales.

## **5. Colombia: un lugar de cine**

La historia del cine en Colombia no ha sido fácil. La competencia del cine extranjero, la aparición de la televisión y el impacto económico de las películas sobre aquellos que las realizaban, eran factores que los llevaron, en múltiples ocasiones, a la ruina. Pronto se reconoció la necesidad de acercar el cine a un mayor número de espectadores y la estrategia fue buena: dejar de importar filmes extranjeros (que además eran muy costosos) y producir filmes “made in Colombia” en los que el público pudiera verse reflejado. Una vez dado este paso y visto que no era suficiente, el siguiente sería conformar un aparato legislador que los protegiera o incentivara. Pero esta ha sido y continúa siendo una tímida andadura. Desde la primera ley a tal efecto, la Ley 9 promulgada en 1942, hasta la última, la Ley 1556 de 2012, muchos han sido los vericuetos legislativos que han marcado indeleblemente el cine de Colombia: de una ley “básica de fomento de la Industria Cinematográfica” hasta otra que pretende

“fomentar el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”, pocos pero importantes han sido los fracasos que, en materia de leyes, ha tenido que superar el cine colombiano.

Con estos antecedentes se inicia una nueva era para el cine en Colombia, una etapa que no desprecia a aquellas que se toman por puramente colombianas, a las que se registran como pertenecientes a una naciente industria, a las independientes, a las extranjeras que ponen su mirada en este país, a toda una serie de filmes que rinden homenaje, entre otras, a la ciudad de Bogotá. Pero en Colombia ya no solamente se produce un “cine colombiano”, que no podría hacerse en ningún otro lugar del mundo o que no podría ser comprendido en otros países. El cine en Colombia se ha internacionalizado hasta el punto de producir películas que, si bien recogen hechos nacionales, lo hacen con una factura absolutamente universal y contemporánea. Se ha iniciado ya una verdadera “industria de cine” que sigue creciendo, haciendo de Colombia un país con el que se ha de contar en materia de producción cinematográfica.

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2012). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano
- Durán, M. (2012). Ciudad y cine: dos y más patrimonios. En *Bogotá fílmica, ensayos sobre cine y patrimonio cultural*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- El Tiempo (1976). Noticia, 20 de abril de 1976. <<http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19760420&id=zkwqAAAAIbAJ&sjid=sIAEAAAIAbAJ&pg=806,553123>>. (Consultado el 15 de mayo de 2020).
- El Tiempo de Colombia (2014). Nota de prensa del deceso de Pedro Moreno Garzón. <<http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19760420&id=zkwqAAAAIbAJ&sjid=sIAEAAAIAbAJ&pg=806,553123>>. (Consultado el 25 de octubre de 2014).
- El Tiempo. (1993) Sección Otros. 17 de enero de 1993. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>. (Consultado el 13 de febrero de 2015).
- Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. (2015). FOCINE, Colombia. Centro de Información e investigaciones. Biblioteca Digital. Recuperado de: <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/autor.aspx?codigo=176>. (Consultado el 1 de abril de 2015).
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2012). *Historia del cine colombiano*. Bogotá.: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Recuperado de :<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/128.htm>. (Consultado el 1 de octubre de 2014).
- Luzardo, J., Ospina, L. y Corredor, T. (2010). Historia del Cine Colombiano. Recuperado de: <http://www.caliwood.com.co/en-colombia.html> (Consultado el 15 de mayo de 2020).
- Molina Serrano, C. (2015). Sinfonía o rapsodia: historia de una ciudad. En Francisco Salvador Ventura (ed.). *Cine e Histoira(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*. Paris: Université Paris-Sud.
- Moncada, R. (2013). La Ley que hizo florecer el cine colombiano, *El País*. 15 de julio de 2013. Recupedaro de: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/ley-hizo-floreecer-cine-colombiano>. (Consultado el 8 de enero de 2016).
- Torres, A. (2012). La llegada del cine sonoro y parlante a Colombia. Recuperado de: <http://zoomfilmfestivalboyaca.blogspot.com/p/articulos.html>.(Consultado el 30 de mayo de 2020).



Imagen: Elio Herrera

LATIN FILMS  
Presents

# CABIRIA

A New Edition of D'ANNUNZIO'S Masterpiece



Imagen:  
Paulette Martínez

## El género histórico como impulsor del cine italiano del *Primo Novecento*.

### Historical Genre as the Driving Force of *Primo Novecento Italian Cinema*.

#### Resumen:

Numerosas películas de recreación histórica animaron los inicios del cine italiano durante el *Primo Novecento*, hasta la Segunda Guerra Mundial. Entre 1908 y 1914 se desarrolló una etapa de esplendor conocida como *Cinema epico italiano muto* o *Kolossal*, con ambientaciones sobre todo en la Antigüedad, que situaron a Italia en la cúspide de la producción cinematográfica planetaria y generaron gran éxito a nivel mundial. La industria italiana creó producciones de un esfuerzo y una calidad nunca vistos, así como llenos de valiosísimos avances narrativos en un medio aún joven, marcando una importante influencia en el género histórico posterior y creando algunas de sus características más reconocibles hasta nuestros días. A pesar de la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial en el cine italiano, el género histórico continuó siendo parte importante de su producción, e incluso el propio Mussolini se sirvió después de él para apuntalar su propaganda ideológica.

#### Palabras claves:

Cine histórico; *kolossal*; Historia Antigua; Italia; primera mitad del siglo XX.

**Sumario.** 1.Introducción: el cine histórico como género. 2. Nacimiento del cine italiano y primeras obras históricas.3.La gloriosa etapa del *Kolossal*. 3.1. Planteamiento y nacimiento del *Kolossal*.3.2. Desarrollo general del *Kolossal*. 3.3.La cumbre del *Kolossal: Cabiria*. 4.La crisis del cine italiano hasta la llegada del fascismo.5.El cine histórico como herramienta del fascismo.6.Consideraciones finales

**Como citar:** Dávila Vargas-Machuca, M. (2020). El género histórico como impulsor del cine italiano del Primo Novecento, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2, 183-206.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/701>

[www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a10](http://www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a10)

#### Abstract:

Numerous historical recreation films spurred the beginnings of Italian cinema during the *Primo Novecento*, until World War II. Between 1908 and 1914 a period of splendour developed known as *Cinema epico italiano muto* or *Kolossal*, with settings mostly in Antiquity, which placed Italy at the top of world film production and generated great success worldwide. The Italian cinema industry created productions of an effort and quality never seen before, full of valuable narrative advances in a medium still young, exerting an important influence in the later historical genre and creating some of its most recognizable characteristics still with us today. Despite the crisis in the Italian cinema caused by World War I, the historical genre continued to be an important part of its production, and Mussolini himself used it to underpin his ideological propaganda.

#### Keywords:

Historical cinema; *kolossal*; Ancient History; Italy; first half of the 20th century.

**Miguel Dávila Vargas-Machuca**

Universidad Internacional de Andalucía  
Jaén, España

[mdavilavm@gmail.com](mailto:mdavilavm@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0001-7442-4509>

Enviado: 09/04/2020

Aceptado: 16/04/2020

Publicado: 17/07/2020



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## 1. Introducción: el cine histórico como género

Al hablar de género histórico, se suelen incluir en él de forma común las producciones que representan o recrean tiempos pretéritos. Se trata de un “macrogénero” que “aspira a convertir episodios de la Historia en relato y espectáculo audiovisual” (Gubern, 2009, p. 11). Por ello, hay un esfuerzo en volver al pasado para crear narraciones que intentan acercarse a los hechos históricos que conocían sus autores, sin olvidar el omnipresente e inevitable subjetivismo de cada obra cinematográfica, así como el componente implícito de recreación del pasado siempre con cierto reflejo del presente de su realización.

Según la evolución de los diferentes géneros individualizados en la Historia del Cine, cabe hablar también del cine histórico como un género transversal o “metagénero” cuyas producciones pueden acomodarse “a los diferentes géneros codificados por la tradición cinematográfica: cine de aventuras, melodrama, western” (Gubern, 2009, p. 11), comedia, musical, bélico, etc. De hecho, tiene una íntima relación con las biografías fílmicas o *biopics*. Dentro del propio cine histórico se han ido identificando otros subgéneros y etapas que han dado lugar a multitud de términos como *kolossal*, *péplum*, bíblico, *film in costume*, *sword and sandal*, *epic*...unas categorías cuyos límites pueden ser difícilmente determinables, bastante relativos y en ocasiones subjetivos, creando ciertas controversias en la investigación cinematográfica.

## 2. Nacimiento del cine italiano y primeras obras históricas

Los datos de que disponemos sobre el nacimiento del cine en Italia son bastante vagos, con unos precedentes conocidos como período “de latencia productiva” (Brunetta, 1998, p. 75). La primera referencia data del mismo 1895 en el que los Lumière realizaron su primera sesión pública. Se trata del *kinetografo*, un aparato patentado por Filoteo Alberini (1867-1937) que permitía filmar y proyectar, pero que pasaría desapercibido frente a la irrupción del cinematógrafo francés o del *kinetoscopio* estadounidense en tierras italianas. Los operadores de la empresa Lumière fueron los primeros que realizaron en Italia rodajes de vistas o documentales de actualidades, pero también hay en estos momentos iniciales contadas excepciones realizadas por italianos que intentaban imitar los primeros clichés del medio planteados desde Francia. Así, Italo Pacchioni (1872-1940) se sumaba a la moda de las llegadas de trenes “con un modesto *Arrivo del treno nella stazione di Milano* (1896)” (Gubern, 2006, p. 72), mientras que el mago y transformista Leopoldo Fregoli (1867-1936) incorporaba proyecciones cinematográficas en sus espectáculos tras haber visitado en 1896 a los Lumière en Lyon, al tiempo que filmaba sus propios números de ilusionismo entre 1897 y 1899 animado por el éxito de Méliès. En 1900 encontramos una estampa bíblica muy al uso en los primeros años del Cine, *La Passione di Gesù*, “dirigida por un emprendedor empresario, Luigi Topi, dueño de varias salas de explotación cinematográfica” (Vidal, 2007, p. 157).

Tras ese “período de latencia”, la aparición de las primeras productoras propias puede considerarse como el nacimiento de la industria cinematográfica italiana como tal, en su caso unos diez años más

tarde del nacimiento del medio. En 1904 surgió en Roma el Primo Stabilimento Italiano di Manifattura Cinematografica Alberini e Santoni, empresa productora conocida desde 1906 como Cines, y que contaba con el anteriormente mencionado pionero Filoteo Alberini como uno de sus fundadores. Poco a poco aparecerían otras productoras cinematográficas en diversas ciudades del país, configurando nuevos polos de creación. Entre ellos destaca Turín, que aprovechó su condición de centro industrial nacional para convertirse en el principal centro de producción cinematográfica de Italia, aunque muy probablemente también ayudaría el hecho de ser la sede de la casa de Saboya, la dinastía real del por entonces joven Reino de Italia. Allí surgieron grandes empresas como la Ambrosio Film en 1906 o la Carlo Rossi & C. en 1907, que pasaría a liquidarse al año siguiente y a convertirse en la importantísima Itala Film.

A pesar de ese retraso aproximado de diez años respecto a otros países (principalmente Francia y Estados Unidos), la industria cinematográfica italiana aprovechó ciertas peculiaridades propias para que su desarrollo temprano fuera mucho más rápido de lo normal (esto también explicaría el posterior y repentino gran éxito de las películas italianas, y su conquista de pantallas y públicos en todo el mundo). Una de estas particularidades es que el nuevo medio del cine fue considerado como una curiosidad técnica o un mero entretenimiento en barracones temporales durante un tiempo muy reducido, ya que Italia contó muy pronto con una nada despreciable cantidad de salas expresamente dedicadas a las proyecciones: "En 1907 hay ya 500 salas de cine en todo el territorio y el cine es un gran negocio" (Vidal, 2007, p. 159).

Otro gran condicionante positivo propio es que, para ahorrar tiempo y dinero en su desarrollo y saltarse la fase lógica del aprendizaje, las empresas italianas realizaron diversas operaciones de lo que hoy entenderíamos como espionaje industrial. Semejante idea, que podría escandalizar en nuestros días, era algo habitual en los momentos iniciales de la Historia del Cine, sobre todo debido a unas normas aún poco definidas en términos de legislación, autoría o patentes. Las productoras cinematográficas italianas se lanzaron pues a copiar modelos de gestión del trabajo y técnicas que ya habían dado resultados positivos en Francia, además de contratar directamente personal francés para aprovecharse de su mayor experiencia en el medio (Brunetta, 1998, pp. 75-76). De entre los profesionales franceses contratados por empresas italianas, un caso ilustre es Gaston Velle (1868-1953), que llegó a Italia aportando los secretos de la empresa pionera Pathé (Pinel, 2010, p. 85). Resulta curioso también cómo la Itala Film se jactaba de haber contratado personal francés, una maniobra que terminó en los tribunales:

[La Itala Film] se erige en paradigma de la emancipación industrial italiana al aglutinar a todos los emisarios de la Pathé en la nueva firma autóctona creada en 1906; hecho que obligaría a la pionera casa francesa a querrellarse por una publicidad irreverente que se enorgullecía de disponer de un personal técnico escogido entre lo mejor de la Sociedad Anónima Pathé Frères de París (Pérez, 1990, p. 5).

El proceso de unificación por el que surge el Reino de Italia concluyó en 1870 (sus fronteras eran muy similares a las actuales, con la excepción del Trentino y de Trieste, que se añadirían definitivamente tras la Primera Guerra Mundial), poco más de treinta años antes de que la industria cinematográfica italiana alzara el vuelo. Ante semejante coyuntura sociopolítica, un país de tan corta existencia aprovechó el nuevo medio como una importante manifestación cultural que aglutinara y apoyara su joven espíritu nacionalista. Además, durante el siglo XIX y a inicios del XX se constató a nivel mundial un gran interés por la Historia y el conocimiento del pasado, un hecho que influiría de manera decisiva en distintas manifestaciones artísticas o culturales, como la novela histórica o la pintura historicista. En esta coyuntura favorable al interés en la representación o rememoración del pasado, el cine italiano respondería, como hicieron también otras cinematografías coetáneas, con obras afines a esta afición histórica.

Todos los condicionantes mencionados provocaron que las películas de recreación histórica se convirtieran en uno de los filones preferidos por la temprana industria cinematográfica italiana y por el público nacional. La lógica dictó pues que la primera película no documental y con argumento propio realizada en Italia no solo aludiera al pasado, sino también precisamente a un hecho determinante en su historia nacional. En efecto, *La presa di Roma* (Filoteo Alberini, 1905), realizada en la empresa cinematográfica Alberini e Santoni, conmemoraba el 35 aniversario de la entrada de las tropas de la casa de Saboya en Roma en 1870, reflejando este hecho culminante del proceso de unificación italiana (Figura 1).



**Figura 1.** *La presa di Roma* (Alberini, 1905).  
Fuente: Fondazione Cineteca Italiana (Canal Vimeo).

El hecho de que el primer argumento original de una película producida en Italia fuera una recreación del pasado demostraba un interés histórico y anunciaba lo que estaba por venir en la industria cinematográfica nacional. Desde entonces, en los primeros pasos del cine italiano se dio gran importancia a la recreación de etapas, hechos singulares o personalidades que tuvieran cierta relevancia en términos históricos, políticos o culturales en Italia. Por ejemplo, las sólidas tradición y producción literarias apoyaban una temática tan ilustre como el esplendor de las ciudades italianas

durante la Edad Media o el Renacimiento, así como sus personajes más notorios. Y otra de las épocas más recurrentes, con importantes y claras connotaciones políticas para entender la Italia de ese presente del *Primo Novecento*, fue precisamente el aún cercano *Risorgimento*, el mencionado proceso de unificación nacional.

Otro elemento externo también influyó de manera decisiva en el gran interés de este pionero cine italiano por las cintas históricas: el éxito mundial de las películas de la productora francesa Le Film d'Art. Las cintas de esta empresa basaban sus argumentos en textos de conocidos novelistas y dramaturgos, o de clásicos universales, y se caracterizaban por planteamientos teatrales para su puesta en escena, con acciones estáticas delante de decorados basados en telones pintados, además de contar con intérpretes con grandes figuras del teatro. Atendiendo al éxito de estas películas, el incipiente cine italiano aprovechó sus características de manera rápida y efectiva, lo que generó tanto éxitos internos como algún reconocimiento desde ambientes intelectuales franceses. Es el caso de Jules Claretie (1840-1913), administrador general de la Comédie Française, que había podido visionar durante una estancia en Italia *Il Conte Ugolino* (Giuseppe de Liguoro/Giovanni Pastrone, 1908/1909<sup>1</sup>), basada en un pasaje de *L'Inferno* de Dante Alighieri, y demostró su admiración por ella en unas declaraciones al diario parisino *Le Temps*: "¡El Dante en cine! Parece increíble. Es una realidad y el resultado es verdaderamente artístico" (Jeanne & Ford, 1995, pp. 42-43).

El ejemplo de las recreaciones históricas de Le Film d'Art apuntaló una de las particularidades más destacables de la industria cinematográfica italiana pionera: la rapidez con la que se superó la consideración del nuevo medio como mero entretenimiento de clases populares para abrazar pronto una identidad propia como representación artística. Esto permitió llamar la atención de públicos más cultos como la burguesía o la nobleza, clases sociales acostumbradas por entonces a contenidos más intelectuales. De hecho, este planteamiento introdujo una variable que influyó bastante en las preferencias de la producción italiana del momento, ya que a finales de la primera década del siglo XX diversos miembros de las clases más pudientes del país (sobre todo de la aristocracia) se interesaron por invertir en la industria cinematográfica. Tal línea de mecenazgo aumentó los presupuestos de las películas y, por extensión, su metraje y los medios disponibles. E incluso permitió seguir aumentando el recurso a argumentos más cultos y artísticos, alejados del mero entretenimiento (Brunetta, 2008, pp. 49-53).

En este proceso de dignificación del Cine como arte autónomo Italia aportó también un importante elemento local que permitía superar las puestas en escena estáticas de Le Film d'Art: el gran peso de la ópera en la cultura italiana. Las espectaculares escenografías de la tradición operística del país, mucho más dinámicas y versátiles que los telones pintados, abrieron al cine italiano el camino de la búsqueda de la tridimensionalidad. Los telones planos de los fondos comenzaron entonces a combinarse en los espacios escénicos preparados para los rodajes con elementos en volumen y tres dimensiones. El punto

---

1 Existen dudas sobre fechas o autoría en muchas producciones de los inicios del Cine. Sin ánimo de ser demasiado exhaustivo, se reflejan solo si es necesario.

de vista de la cámara se enriquecía de ese modo y adquiría libertad para explorar el escenario o moverse entre los intérpretes, dando lugar de manera inmediata a un enriquecimiento de los encuadres y a una mayor complejidad y versatilidad narrativa. Al mismo tiempo, los intérpretes tenían más posibilidades de movimiento y, por consiguiente, mayor libertad para desenvolverse en el espacio escénico, algo que además relajaba en parte la exagerada expresividad física necesaria en unas películas aún sin posibilidad de diálogos sincronizados hasta finales de la década de 1920. De este modo, aunque la industria cinematográfica italiana había comenzado su desarrollo unos diez años más tarde que otros polos mundiales de producción importantes, alcanzó unas cotas de innovación narrativa sin precedentes y mucho más avanzadas, consiguiendo “liberarse de los condicionamientos de los códigos teatrales” (Brunetta, 1998, p. 85) y convertirse “en una especie de *film d’art* potenciado” (Lacolla, 2008, p. 32).

### **3. La gloriosa etapa del *Kolossal***

#### **3.1. Planteamiento y nacimiento del *Kolossal***

Además de haber conseguido que el Cine fuera considerado un producto cultural y artístico con un público potencial muy variado, y de haber logrado los avances escenográficos y narrativos por influjo de la tradición operística, Italia tenía otra particularidad de difícil parangón en otros países: una enorme herencia material y cultural de la Antigüedad, en especial del esplendor de la Roma Antigua. Una presencia tan notable de restos arqueológicos y materiales, principalmente romanos, pero también de otras etapas históricas o culturas, era un excelente catálogo visual e incluso un estupendo y versátil muestrario de localizaciones en las que rodar. Además, un gran repertorio de manifestaciones culturales y de tradiciones ancestrales había pervivido a lo largo de los siglos en el imaginario popular italiano. La industria cinematográfica y el público potencial del país eran por tanto muy conscientes de que esta gloriosa etapa del pasado era un referente de esplendor muy valioso para un país tan joven. La Antigua Roma se convertía así en una “Edad de Oro” recurrente para el cine italiano, a la vez que respondía al gran interés en la Historia y en el conocimiento del pasado de esos inicios del *Primo Novecento*.

El escenario cultural y sociopolítico de Italia era muy favorable, por todas las razones planteadas, a la proliferación de las películas de recreación histórica. Las productoras italianas tenían pues el camino expedito para crear ambiciosas cintas históricas, con tramas ambientadas principalmente en la Antigüedad y sobre todo en la Roma Antigua. Poco a poco, las películas fueron marcando hitos, superando a las precedentes con presupuestos cada vez mayores, decorados cada vez más monumentales y más conseguidos, extras cada vez en mayor número y metrajes cada vez más abultados. Además, la industria cinematográfica italiana aprovechó dos importantes aspectos económicos que le permitieron continuar superándose paulatinamente: una mano de obra barata y el ahorro en electricidad favorecido por una gran disponibilidad de luz natural en los estudios o en las localizaciones de exteriores (Vidal, 2007, pp. 160-163). El resultado de toda esta coyuntura favorable fue una carrera de superación durante algunos años que dejó para la posteridad un buen número de espectaculares producciones de cine histórico definidas en su conjunto como *Kolossal*, Cine Épico Italiano Mudo, “grandes máquinas” (Lillo

Redonet, 1994, p. 16) o “film-mamut” (Gubern, 2006, p. 73). Se trata de la primera gran etapa de la Historia del Cine para la representación de la Antigüedad (además, el nutrido corpus resultante fue el responsable de muchos de los estereotipos de la Historia Antigua que han llegado al imaginario cultural mundial).

Estas películas históricas se convirtieron de repente en reclamos para públicos masivos en Italia, dando lugar a un éxito inmediato que también trascendió las fronteras nacionales para convertirse en deseados objetos de consumo en todo el mundo, lo que confirmaba sin duda la puesta al día de la industria cinematográfica italiana, a pesar del retraso en su desarrollo y haber podido alcanzar e incluso superar a nivel productivo a las grandes cinematografías. Al mismo tiempo, el éxito de estas ambiciosas recreaciones históricas en mercados extranjeros permitió la extensión comercial del cine italiano. La combinación de ese potencial productivo y una balanza comercial muy positiva se vio acompañada de un paulatino aumento de presupuesto para cada película, ya que las productoras italianas, animadas por la exitosa distribución de sus cintas en mercados tan importantes como el estadounidense, incluso fueron capaces de solicitar anticipos de financiación en el exterior (Brunetta, 2008, pp. 55-56).

### 3.2. Desarrollo general del *Kolossal*

La película que marca el inicio de esta etapa es *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Luigi Maggi, 1908), conocida también como *La ciudad destruida* o *La destrucción de Pompeya*, adaptaba la conocida novela *Los últimos días de Pompeya* (*The Last Days of Pompeii*, Edward Bulwer-Lytton, 1834). Fue una producción que ya presentaba una paradoja cultural, repetida en numerosas recreaciones de la Antigüedad realizadas por entonces en Italia: la preferencia por la adaptación de grandes relatos de escritores foráneos del siglo XIX, como Bulwer-Lytton o Sienkiewicz (Torres, 1994, pp. 12-13). Esta decisión, que obviaba en la mayoría de ocasiones a los clásicos grecorromanos o a ilustres representantes de la literatura italiana, podría haber respondido a la búsqueda de un mayor abanico de público potencial y a querer sumar a las capas más ricas e ilustradas en Italia y el resto del mundo (Wyke, 1997, p. 25). Y su éxito nacional e internacional (Figura 2) animaría al resto de productoras italianas a interesarse preferentemente por evocaciones cinematográficas del mundo grecorromano (España, 2009, p. 45).



**Figura 2.** *Gli ultimi giorni di Pompei* (Maggi, 1908). Fuente: Museo Nazionale del Cinema (Cineteca, Canal Vimeo).

Su director, Luigi Maggi (1867-1946), uno de los grandes nombres de los inicios del cine italiano, fue el responsable de otras reconstrucciones de la Antigüedad. Por ejemplo, *Nerone / Nerone o l'incendio di Roma* (1909), de gran impacto nacional e internacional, es una cinta de gran esfuerzo escenográfico, con decorados detallistas y respetuosos con el arte romano, con algunas características asociadas al emperador Nerón, como el incendio de Roma, los martirios de cristianos o las orgías, que se convertirían en estereotipos repetidos con posterioridad<sup>2</sup>.

Muchas de las producciones históricas de este cine italiano pionero se centraban en recreaciones de diversos aspectos de la Roma Antigua, ese referente glorioso para la aún joven Italia. Así, encontramos relatos mitológicos o legendarios como *Il ratto delle Sabine* (Ugo Falena, 1910), ambientaciones en la etapa de la monarquía como la coproducción franco-italiana *Tarquinius Superbus*<sup>3</sup> (1911), retratos de la época republicana como *Spartaco* (Oreste Gherardini, 1909), narraciones de la etapa imperial como *Poppea ed Ottavia* (1911), hasta llegar a películas ambientadas en la Antigüedad Tardía y la transición hacia la Edad Media, como *Alboino e Rosmunda* (Ernesto Maria Pasquali, 1909).

Pero este cine italiano interesado en la recreación del pasado no se limitaba a la antigua Roma, sino que podía también retratar otras civilizaciones o culturas destacadas de la Antigüedad, como Cartago o Mesopotamia, como ya apuntan algunas producciones de Luigi Maggi anteriormente mencionadas. Evidentemente, la literatura clásica, la mitología o el conocimiento histórico propiciaron que la Antigua Grecia inspirara también muchas producciones italianas del momento. Con base mitológica o legendaria, cabe destacar la muy meritoria *L'Odissea* (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan y Giuseppe de Liguoro, 1910), realizada en el seno de la productora Milano Films, que en poco más de media hora de metraje adaptaba la *Odisea* de Homero de una forma bastante resumida, pero con un encomiable esfuerzo de producción y puesta en escena que contó con localizaciones casi totalmente de exteriores y con unos efectos mecánicos y pirotécnicos muy cuidados<sup>4</sup>. Por su parte, las producciones de contexto bíblico o que retrataban los primeros tiempos del cristianismo resultaban lógicas en un país de tan sólida tradición católica<sup>5</sup>. Con evidente contenido cristiano, aunque ambientada en el Imperio Bizantino del siglo VI, destaca *Teodora, imperatrice di Bisanzio* (Ernesto Maria Pasquali, 1909).

Una de las figuras de mayor renombre en los primeros años del cine italiano es Giovanni Pastrone (1883-1959), un personaje considerado de hecho como una figura capital para los comienzos del cine mundial. Además de llevar a cabo diversas labores como actor, guionista, productor y

---

2 Otras películas dirigidas por él, con ambientación en la Antigüedad, son *La vergine di Babilonia* (1910), *Didone abbandonata* (1910), *Lo schiavo di Cartagine* (codirigida con Arturo Ambrosio, 1910) o *Delenda Carthago! / La distruzione di Cartagine / La caduta di Cartagine* (1914); cabe mencionar también su *Satana, il dramma dell'umanità* (1912), cuyo argumento pasa por distintas épocas históricas, incluidos los tiempos de Jesús de Nazaret.

3 Conocida también como *Tarquinio il Superbo* en Italia y *Tarquin le Superbe* en Francia.

4 Otras producciones italianas situadas en la Grecia Antigua con base histórica son *La morte di Socrate* (1909) o *Saffo (Scene dell'antica Grecia)* (Oreste Gherardini, 1909).

5 Son muchos los ejemplos, como *La martire pompeiana / Martire di Pompei* (Giuseppe De Liguoro, 1909), *In hoc signo vinces / In questo segno vincerai* (Nino Oxilia, 1913) o *I misteri delle catacombe / Fabiola* (Eugenio Perego, 1913).

director, Pastrone es uno de los primeros “hombres para todo” del cine italiano y, desde su puesto de administrador de la Itala Film (a partir de 1908), fue el “creador de un modelo de industria que abarcaba todo el proceso, desde la escritura del guión hasta la distribución y exhibición de la película” (Vidal, 2007, p. 171). A pesar de que no dirigió muchas películas, y en muchas ocasiones bajo el seudónimo de Piero Fosco, debe ser reconocido como uno de los grandes cineastas del momento, cuyos logros principales corresponden a cintas de género histórico ambientadas en la Antigüedad, comenzando por *Giulio Cesare / Brutus* (1909). Su primer gran éxito llegaría con *La caduta di Troia* (1910), temprana adaptación de *La Iliada* de Homero, codirigida por Luigi Romano Borgnetto, que fue calificada entonces como una “gran producción cinematográfica histórico-mitológica con centenares de figurantes, escenas monumentales y poderosas escenas del incendio” (Toffetti, 1995, p. 63). Su gran esfuerzo de producción, poco común para la época, con una cuidada puesta en escena, dejaba ya bien patente que para Pastrone la escenografía tenía más importancia en la narración que la actuación de los intérpretes, convirtiéndose en sí misma en una especie de Caballo de Troya al ser uno de los primeros títulos que popularizó el modelo del *kolossal* italiano en el resto del mundo, especialmente en Estados Unidos (Pinel, 2010, p. 109).

Otro nombre ilustre de las primeras décadas del cine italiano es Enrico Guazzoni (1876-1949), que comenzó su prolífica carrera en la productora romana Cines en 1907 y aportó su formación previa en pintura y dibujo para especializarse en películas de recreación histórica con puestas en escena y decorados muy esmerados. En su haber cuenta con cintas ambientadas en la Antigua Roma, como *Brutus* (1910) o *Agrippina* (1911), de temática bíblica, como *Los Macabeos (I Maccabei)*, (1911), o situadas en el Antiguo Egipto, caso de *La esposa del Nilo (La sposa del Nilo)*, (1911) y *La rosa de Tebas (La rosa di Tebe)*, (1912)<sup>6</sup>. Pero en esta etapa su obra más conocida es *Quo vadis?* (1912/1913), una adaptación de la novela homónima ambientada en la Roma de Nerón escrita por el polaco Henryk Sienkiewicz, quien “se querellaría con Enrico Guazzoni por los derechos de autor, cedidos a la Société Générale de Cinématographie, de París, en 1908” (Caparrós Lera, 2003, p. 32). Muchos la consideran como la primera gran superproducción del cine italiano y la primera cinta merecedora de ser denominada como *kolossal*, debido a unas cifras de presupuesto y metraje mucho mayores de lo normal en la época (medio millón de liras y ciento veinte minutos de duración), además de una espectacular puesta en escena y un tratamiento de las masas de figurantes nunca visto con anterioridad que dio lugar a escenas memorables como la carrera de cuadrigas, el incendio de Roma o el martirio de los cristianos en el circo (Torres, 1994, p. 13). El enorme éxito entre el público italiano propició que se exhibiera ininterrumpidamente durante veinte años en las pantallas nacionales, mientras que a nivel internacional también tuvo un impacto considerable (Vidal, 2007, p. 166), destacando su acogida triunfal en Estados Unidos cuyo público cinematográfico parecía dispuesto desde entonces a ser “colonizado por el cine italiano” (Brunetta, 1998: 81). Posteriormente, Guazzoni dirigió también otras cintas de ambientación antigua, como *Marcantonio e Cleopatra* (1913), muy estimada por él mismo:

---

6 Conocida también como *Ramses re d'Egitto* o *Ramsete, re dell'Egitto*.

“Se me ofrecía la ocasión de mostrar a los espectadores los lugares más característicos de la antigua Roma y del antiguo Egipto que alguna vez impresionaron nuestra imaginación. [...] Intentaré que el más pequeño detalle sea conforme a la más estricta verdad histórica” (Vidal, 2007, p. 165).

Mario Caserini (1874-1920) es otro autor importante de esta etapa del cine italiano, trabajando en algunas de las productoras pioneras italianas, como Cines, Ambrosio o Gloria. De su factura son producciones históricas ambientadas en la Antigüedad, siendo su título más destacable *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913), nueva adaptación de la novela de Bulwer-Lytton codirigida con Eleuterio Rodolfi, que obtendría gran éxito a nivel mundial por su calidad y audacia, justificadas por meritorias escenas de masas y algunos planos arriesgados rodados con fieras salvajes<sup>7</sup>.

Merece ser mencionado también Giovanni Enrico Vidali (1869-1937), profesional versátil de carrera prolífica. En relación con estas recreaciones de la Antigüedad destacan dos películas suyas en la década de 1910: la primera, en codirección con Ubaldo Maria del Colle, es *Jone / Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), otra nueva adaptación de Bulwer-Lytton; la segunda, una espectacular cinta de acción de enorme éxito nacional e internacional, es *Spartaco, ovvero il gladiatore della Tracia* (1913), una de las primeras ocasiones en las que aparecía este personaje tan recurrente en el cine mundial, interpretado esta vez por el forzudo Mario Guaita (alias “Ausonia”), cuyo lucimiento de músculo para hacer las veces del rebelde Espartaco fue una novedad que ayudaría al éxito de la cinta (Lapeña Marchena, 2002, pp. 58-60).

Evidentemente la corriente de recreación histórica de este cine italiano pionero no se limitó a la Antigüedad y se interesó también por otras cronologías, normalmente atendiendo a algún elemento artístico o cultural que asegurara el interés del público y, por extensión, el éxito en la venta de entradas. Una de las fuentes más recurrentes para los argumentos de películas históricas fue la Literatura, tanto la épica como el teatro y, por supuesto, la novela histórica decimonónica, recurriendo la mayoría de adaptaciones a obras de autores extranjeros, aunque no faltaron también algunas de italianos. En este sentido, la labor de la productora Film d'Arte Italiana, surgida como espejo de la francesa Le Film d'Art, es el paradigma de las adaptaciones literarias en este cine italiano de los inicios del *Primo Novecento*. Entre sus producciones, con ambientaciones en diversos segmentos cronológicos, pueden mencionarse adaptaciones de Shakespeare, Dumas, Hugo o Mérimée<sup>8</sup>.

Otras productoras italianas del momento tomaron también textos literarios como fuente para sus argumentos de recreación del pasado: no podía faltar así el recurso a la obra cumbre de la literatura italiana, el poema clásico *La Divina Comedia* (*Divina Commedia*), escrito por Dante Alighieri en el siglo XIV y adaptado parcialmente en *L'Inferno* (Giuseppe de Liguoro, 1911). Otra obra destacada de la

---

7 Otros títulos ambientados en la Antigüedad, en esta etapa de la producción de Caserini, son *Mesalina* (*Messalina*, 1910), *Catilina* (1910), *Antígona* (*Antigone*, 1911), *La distruzione di Carthago* (1912) o *Nerone e Agrippina* (1913).

8 Ejemplos de ello son *Otello* (Ugo Falena y Gerolamo Lo Savio, 1909), *La signora delle camelie* (Ugo Falena, 1909), *Carmen* (Gerolamo Lo Savio, 1909), *Rigoletto* (Gerolamo Lo Savio, 1910) o *Romeo e Giulietta* (Ugo Falena, 1912)

literatura italiana es el poema épico *La Jerusalén liberada (La Gerusalemme Liberata)*, escrito en el siglo XVI por Torquato Tasso y ambientado en las Cruzadas, que inspiraría dos adaptaciones homónimas por parte del ya mencionado Enrico Guazzoni en 1910 y 1913. Si hablamos de argumentos basados en ilustres autores foráneos, pueden mencionarse títulos como *Il Conte di Montecristo* (Luigi Maggi y Arturo Ambrosio, 1908) a partir de la conocida novela de Alexandre Dumas, o *El talismán (Il talismano)*, (1911)<sup>9</sup>, adaptando la novela homónima de Sir Walter Scott. Por último, ya fuese a partir de textos literarios o del conocimiento histórico, el cine italiano vio en sus primeros tiempos la necesidad de recrear la etapa en la que se había formado como estado-nación, el *Risorgimento* (Brunetta, 2008, p. 200). Con argumentos situados durante el proceso de unificación pueden nombrarse títulos como *Il tamburino sardo* (Umberto Paradisi, 1911), *I Mille* (Alberto Degli Abbatì, 1912) o *I Carbonari* (Gustavo Serena, 1912).

### 3.3. La cumbre del *Kolossal*: *Cabiria*

El desarrollo de estas películas históricas italianas llegaría a su punto culminante de producción y de éxito planetario con *Cabiria (Cabiria, visione storica del terzo secolo a. C., Giovanni Pastrone, 1914)*. Para un análisis pormenorizado de esta película, que excede las intenciones de este artículo, remito a Dávila Vargas-Machuca (2017). Fue la primera gran superproducción o *blockbuster* de la Historia del Cine, superando en metraje y en recursos materiales, técnicos y económicos a todas las películas precedentes. Su duración inaudita hasta entonces, de entre dos y tres horas según las copias y noticias que nos han llegado, era el resultado de un rodaje igualmente increíble de “seis meses, en una época en la que muchos filmes se terminaban en cuestión de días” (Cousins, 2011, p. 47). Otros aspectos derivados de su enorme esfuerzo de producción fueron: el uso de soluciones técnicas muy avanzadas, gigantescas escenografías, localizaciones en grandiosos exteriores (de Sicilia, los Alpes o Túnez) y un trabajo espectacular en escenas multitudinarias. En términos económicos, representó el mayor esfuerzo de toda la época muda en Italia con un presupuesto de un millón de liras, que aproximadamente multiplicaba por veinte la media de la época en el cine del país (Figura 3).



Figura 3. Título de la película. *Cabiria* (Pastrone, 1914).

9 Conocida también como *Riccardo Cuor di Leone*.

*Cabiria* marcó también el colofón al camino emprendido por el cine italiano para alejarse de su consideración inicial de mero entretenimiento de clases populares y alcanzar la categoría de hecho artístico autónomo con suficientes calidad y aliciente para ser apreciado por estratos sociales acostumbrados a manifestaciones artísticas más cultas como la literatura o la ópera. De hecho, su increíble esfuerzo económico y sus aspiraciones artísticas provocaron que su productora, la Itala Film, realizara un complejo plan de *marketing* no exento de engaños para añadir prestigio y generar un gran impacto mediático que desembocara en mayores beneficios. *Cabiria* “logra una síntesis nueva y potencialmente perversa entre capital y espectáculo, [y] es también la primera película que recurre sistemáticamente a la simulación y a la mentira para llevar adelante formas de autopromoción y de publicidad más radicales e incisivas” (Bertetto, 1990, p. 21). Siguiendo este plan, Giovanni Pastrone, que fue realmente el productor, escenógrafo, guionista y director de la película, se quitó importancia y apostó por el producto. Como ya había hecho en otras ocasiones, adoptó el seudónimo de Piero Fosco y designó como autor principal a Gabriele D’Annunzio (1863-1938), considerado como la personalidad intelectual y artística más importante de Italia a finales del siglo XIX y principios del XX. Por su parte, D’Annunzio aceptó seguir el plan sobre todo porque las cincuenta mil liras que se le ofrecían aliviarían su delicada situación económica (Brunetta, 1998, p. 87; Vidal, 2007, p. 166). Así, a pesar de haber creado solo los nombres de los personajes ficticios y haber modificado a su estilo los intertítulos, fue presentado también como autor del argumento, de la escenografía e incluso de la puesta en escena. Además, fue también el responsable del subtítulo “*Visione storica del terzo secolo a. C.*”, otra forma de crear peso cultural al mencionar un interés histórico implícito. Para continuar dignificándola como producto cultural de alta consideración, la música que acompañaría las proyecciones de *Cabiria* fue encargada al prestigioso compositor Ildebrando Pizzetti (1880-1968).

Esta “visión histórica” toma como contexto la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.) y se acerca a destacados aspectos de este conflicto entre Roma y Cartago. Para ello, el argumento se apoyó en diversas fuentes clásicas, sobre todo Polibio y Tito Livio, mostrando hechos como el paso de los Alpes por Aníbal y su ejército o el asedio de Siracusa y la intervención de Arquímedes con sus espejos ustorios. Pero el armazón principal del argumento es una historia romántica ficticia en la que se pueden advertir influencias de algunas novelas históricas, como las ya mencionadas *Los últimos días de Pompeya* y *Quo vadis?*, pero también de Salambó (*Salammô*, Gustave Flaubert, 1862) y, en especial, de *Cartago en llamas* (*Cartagine in fiamme*, Emilio Salgari, 1908). La narración contiene algunos personajes prototípicos que serían reproducidos hasta la saciedad en el cine histórico posterior, como el esclavo forzado bonachón y defensor de los débiles (Maciste), el héroe enamorado (Fulvio Axilla), la joven misteriosa (Cabiria-Elissa), el malvado sacerdote (Karthalo) o el traidor (Bodastoret) (Brunetta, 2008, p. 212).

En relación con su argumento y con el contexto de la Italia contemporánea a su realización, *Cabiria* es “una película nacional hecha a medida, que se sirve de la Historia para imprimir en el espíritu del pueblo italiano la conciencia de un pasado imaginario y glorioso” (Sand, 2004, p. 234). El joven país

acababa de expandirse entre 1911 y 1912 al conquistar Tripolitania y Cirenaica (la zona costera de la actual Libia), por lo que las victorias de Roma en África eran el modelo a seguir para el recién inaugurado colonialismo italiano, mientras que la evocación del poder romano sería también una “glorificación de Occidente frente a los bárbaros” (Ferro, 2008, p. 20).



**Figura 4.** Decorados realistas. *Cabiria*  
(Pastrone, 1914).

Con respecto a su escenografía, *Cabiria* también es la culminación del proceso del cine italiano para abandonar la bidimensionalidad de los telones pintados y convertir los decorados en espacios cada vez más realistas y dinámicos, de modo que los intérpretes actuaran de forma más natural y la cámara tuviera mayor libertad de movimiento (Figura 4). El escenógrafo Camillo Innocenti diseñó estructuras de tamaño natural, gigantescas arquitecturas construidas con enormes armazones de madera sobre los que se colocaban paneles de cartón piedra para simular las calidades. El decorado paradigmático de la película es el templo de Moloch en Cartago, cuya arquitectura exótica, desmesurada e incluso monstruosa y amenazadora presenta una “puerta-boca” que emula la efigie del dios, mientras en su interior predominan los claroscuros y el centro de las miradas es la feroz estatua del dios, que “devora” a sus víctimas, a través de una abertura en el pecho, con el fuego de su interior.

En el terreno técnico, hay que mencionar la decisiva participación del aragonés Segundo de Chomón (1871-1929), uno de los pioneros de la técnica cinematográfica y del género fantástico, con dilatada experiencia en España, Francia e Italia (Vargas-Machuca, 2016). Su maestría se tradujo en novedosos e influyentes avances técnicos, como el desarrollo de la movilidad del punto de vista de la cámara mediante su invento del *carrello*<sup>10</sup>, un rudimentario “carrito” con ruedas sobre el que se dispuso una cámara y con el que se pudieron realizar los primeros *travellings* de la Historia del Cine, los primeros movimientos conscientes de la cámara para explorar el espacio escénico. Se incide en que son *travellings* conscientes y dirigidos, puesto que hay ejemplos precedentes de cámaras a bordo de medios de transporte en movimiento (Vargas-Machuca, 2016, p. 224). La espectacular escenografía

---

<sup>10</sup> Su autoría no está clara, ya que fue patentado o bien por Pastrone en solitario o bien conjuntamente con Chomón en 1912 (Toffetti, 1995, p. 65).

adquiría así mayor profundidad y protagonismo, se hacía más verosímil dando la sensación de relieve y permitía mayor interacción entre los elementos encuadrados, dando un paso decisivo hacia la dinámica visual propia del cine posterior. Chomón también aportó su pericia técnica en el uso de la iluminación artificial y especialmente en diversos efectos pirotécnicos o trucajes visuales de gran calidad en escenas memorables como el incendio de la escuadra romana por los espejos ustorios de Arquímedes o el sueño premonitorio de Sofonisba.

*Cabiria* es la realización cinematográfica de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* “imaginada y teorizada por Richard Wagner a finales del siglo XIX” (Brunetta, 1998, p. 88), cuyo inmediato éxito a nivel mundial sentó las bases del dominio italiano de los mercados cinematográficos hasta la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial. Además de constituir un modelo de gran influencia para el cine ambientado en la Historia Antigua, generó una gran influencia en personajes, decorados e iconografía del cine posterior. Es indudable su impacto en David W. Griffith, especialmente en su aclamada *Intolerancia* (*Intolerance: love's struggle throughout the ages*, 1916), así como en algunas cintas históricas de Cecil B. DeMille, en los grandes movimientos de masas que perfeccionó Eisenstein (Alberich, 2009, p. 30.), en las fastuosas y colosales reconstrucciones del Mundo Antiguo realizadas en el Hollywood de mediados del siglo XX o en el péplum italiano de las décadas de 1950-1960. Merece una mención especial el personaje de Maciste, que recogía el tipo de forzudo surgido con el *Ursus de Quo vadis?*, pero que serviría de prototipo a seguir a partir de entonces por personajes análogos del cine histórico como Sansón, Hércules, otros Ursus o incluso el propio Maciste de toda una serie de películas posteriores.

#### **4. La crisis del cine italiano hasta la llegada del fascismo**

El gran éxito de *Cabiria* ayudó a que el cine histórico italiano y sus colosales recreaciones de la Antigüedad siguieran dominando las pantallas de todo el mundo, incluso después del inicio de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914. De hecho, la inicial neutralidad del Reino de Italia en la Gran Guerra permitió que su producción cinematográfica no se detuviera, y el poderoso tirón de la superproducción de Pastrone animó a producir en el mismo año otras recreaciones de la Antigüedad como *Salambò* (Domenico Gaido), *Teodora* (Roberto Roberti) o *Cayo Julio César* (*Cajus Julius Caesar / Giulio Cesare*, Enrico Guazzoni).

Pero en mayo de 1915 Italia entra en el conflicto mundial tras declarar la guerra al Imperio Austro-Húngaro, al Imperio Alemán, al Imperio Otomano y a Bulgaria, posicionándose junto a la Triple Entente (Francia, Reino Unido e Imperio Ruso) y sus aliados. Las lógicas consecuencias negativas en la economía italiana en general dieron un vuelco al esplendor de la boyante industria cinematográfica, que sufrió unos efectos devastadores, por ejemplo tras la movilización masiva de soldados para el frente alpino, lo que mermó la posibilidad de contratar personal. Los abultados presupuestos a los que habían llegado en años precedentes las cintas históricas colosales no pudieron hacer frente, en esta coyuntura bélica, a la huida de las inversiones de las clases pudientes en la industria cinematográfica.

Además, mientras el público nacional estaba saturado de producciones históricas y comenzaba a darles la espalda en las salas italianas, comenzó el desembarco masivo en ellas de producciones provenientes de Estados Unidos.

Para el cine italiano, la Primera Guerra Mundial también “marca el nacimiento y el máximo apogeo del fenómeno del “divismo”, de la aparición y consolidación de una serie de actrices que obtienen grandes éxitos populares y a las que se conoce con el nombre genérico de divas” (Torres, 1994, p. 19). Actrices provenientes del teatro o con alguna experiencia previa en el Cine (Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Rina de Liguoro, las hermanas Lydia y Letizia Quaranta, etc.), se convierten en verdaderas estrellas caprichosas que buscan interpretaciones premeditadamente exageradas y que finalmente arruinarán a unas productoras ya de por sí heridas de muerte: “La mascarada histórica se trastorna en histórica y aparece la gesticulante diva, que va a causar enormes e irreparables estragos desde las pantallas italianas” (Gubern, 2006, p. 76). En mucha menor medida alcanzaron fama los intérpretes masculinos, pero resulta curioso que muchos de ellos doblaban sus funciones como actores y como directores.

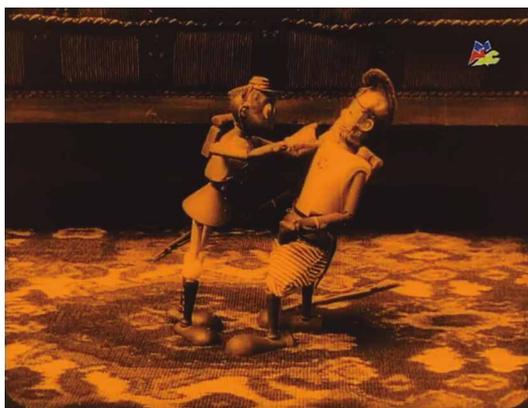
Toda esta crisis provocó una lógica disminución de películas históricas en comparación con el esplendor del periodo entre 1908 y 1914, y durante los años del conflicto la representación cinematográfica de la Antigüedad deriva hacia argumentos de inspiración religiosa, con alguna contada excepción como *Saffo* (Aldo Molinari, 1918). Quizá el ejemplo más ilustre de estas cintas bíblicas, que se presuponen válvulas de escape frente a los horrores de la Gran Guerra, es *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), que obtuvo un éxito considerable,

[...] y durante muchos años fue la película de referencia sobre Jesucristo, por lo menos para la jerarquía católica; su última proyección pública fue en 1928, nada menos que sobre las paredes de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, pero en las dos décadas siguientes siguió explotándose en circuitos no comerciales (España, 2009, p. 59).

El propio Vaticano se interesó por estas películas religiosas, participando en la distribución exterior de *Christus* e incluso animando a la producción de alguna de ellas, como *Fabiola o los mártires cristianos / Fabiola o los mártires de la fe* (*Fabiola*, Enrico Guazzoni, 1918), adaptación de la novela homónima escrita por Nicholas Wiseman en 1834 (Gubern, 2006, p. 73). En el último año de la contienda, con ambientación en la Antigüedad, puede ser nombrada también *Atila* (*Attila*, Febo Mari, 1918).

Durante la Guerra el cine italiano no solo produjo recreaciones históricas de la Antigüedad, sino también ambientadas en otras cronologías que, de algún modo, tuvieran interés en el contexto bélico: las Cruzadas, por ejemplo, fueron abordadas en dos películas italianas, *La cruciata degli innocenti* (Alessandro Blasetti, Gino Rossetti y Alberto Traversa, 1917), melodrama religioso, y *La Gerusalemme liberata* (1918), la tercera ocasión en la que Enrico Guazzoni adaptaba el poema épico homónimo de

Torquato Tasso<sup>11</sup>. A pesar de que no son estrictamente históricas, merece la pena recordar dos películas que recuperaban al personaje de Maciste más allá de *Cabiria* para situarlo en el contexto de la Gran Guerra, en *Maciste bersagliere* (Luigi Romano Borgnetto y Luigi Maggi, 1916) o en *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone, 1917), sin olvidar la recreación onírica de un episodio bélico del conflicto mundial en *La guerra y el sueño de Momi* (*La guerra ed il sogno di Momi*, 1917) de Segundo de Chomón y Giovanni Pastrone (Figura 5).



**Figura 5.** *La guerra ed il sogno di Momi* (Chomón & Pastrone, 1917). Fuente: Museo Nazionale del Cinema (Cineteca, Canal Vimeo).

El escenario postbélico es desolador para la otrora brillante y boyante industria cinematográfica italiana, que vio cómo desaparecía la mayor parte de los beneficios provenientes del exterior, a la vez que muchas productoras cerraban y las nuevas que aparecían no podían afrontar los altos presupuestos consolidados. Al mismo tiempo, desde la crisis bélica, se había producido una saturación de cintas históricas y un cambio de gustos del público hacia otros géneros más realistas, como los dramas y melodramas protagonizados por grandes divas, o incluso el cine cómico. Para complicar aún más la supervivencia de grandes producciones históricas italianas, la irrupción del cine estadounidense en las salas europeas refrenda esos cambios productivos y de preferencias del público (Brunetta, 2008, p. 269). Existieron diversos intentos de concentración productiva y financiera para que la industria cinematográfica italiana volviera a ser competitiva, como la creación de la Unione Cinematografica Italiana y la FERT (Barroso, 2008, p. 9), pero la producción no dejaba de caer, ya que las temáticas y los modelos de entretenimiento habían cambiado demasiado, mientras que el cine italiano se había estancado (Brunetta, 2008, pp. 279-291).

A pesar de la enorme disminución de producciones y de la superación del modelo del *Kolossal*, tras la guerra hubo algunos títulos ambientados en la Antigüedad, como *Spartaco* (Pineschi, 1919),

---

<sup>11</sup> Con ambientaciones en épocas históricas posteriores cabe citar *Héctor Fieramosca* (Ettore Fieramosca, Domenico Gaido y Umberto Paradisi, 1915), *La dama de las camelias* (*La signora delle camelie*, Gustavo Serena, 1915) o *Ivan il Terribile* (Enrico Guazzoni, 1917).

*Il mistero di Osiris* (Aldo Molinari, 1919) o *Il canto di Circe* (Giuseppe de Liguoro, 1920). Además, los relatos bíblicos siguieron siendo recurrentes, como en el caso de *Giuliano l'Apostata* (Ugo Falena, 1919), la coproducción hispano-italiana *Redención / Redenzione / La Redenzione di Maria di Magdala* (Carmine Gallone, 1919), *La Sacra Bibbia* (Pier Antonio Gariazzo, 1920) o *Teodora la princesa esclava* (*Teodora*, Leopoldo Carlucci, 1921). Y con argumentos situados en otras etapas históricas, pueden mencionarse antes de la llegada del fascismo títulos como *Il sacco di Roma* (Enrico Guazzoni y Giulio Aristide Sartorio, 1920), *Il ponte dei sospiri* (Domenico Gaido, 1921) o *Dante nella vita e nei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922).

### 5.El cine histórico como herramienta del fascismo

Cuando Benito Mussolini llegó al poder en 1922, la situación de la industria cinematográfica italiana era catastrófica y no había remontado después del fin de la Primera Guerra Mundial: “La producción era casi nula y las 3227 salas de proyección de toda la nación no programaban más que filmes extranjeros” (Jeanne & Ford, 1995, pp. 185-186). A pesar de algunos intentos por parte del gobierno fascista de fijar cuotas mínimas obligatorias de películas italianas en las salas del país, o de la creación del ente público Istituto Luce como herramienta educativa e ideológica del régimen a través de sus noticiarios, la industria cinematográfica italiana no iba a ser capaz de volver a las glorias del *Kolossal*.

La inflación presupuestaria de las películas y los cambios de preferencias del público eran grandes obstáculos para abordar de nuevo el cine histórico. La única fórmula que parecía posible era aprovechar éxitos precedentes y crear nuevas versiones que, aunque todavía podían mostrar cierta espectacularidad, desgraciadamente carecían de propuestas narrativas o formales evolucionadas respecto a sus predecesoras. Antes de la llegada del sonoro hubo tres grandes ejemplos de estas películas históricas ambientadas en la Antigüedad. La primera es la ambiciosa *Mesalina* (*Messalina*, Enrico Guazzoni, 1923/1924), de gran éxito en Italia, entre otras razones por contar como protagonista con la diva Rina de Liguoro, y una de las pocas de esta época tardía del cine silente italiano con cierto impacto internacional (España, 2009, p. 73), que en 1935 contaría con una nueva versión sonorizada. La segunda es la coproducción italo-alemana *Quo Vadis?* (Gabiellino D'Annunzio y Georg Jacoby, 1924), un intento de reeditar el éxito de la versión de 1912 dirigida por Guazzoni, por lo que no se reparó en gastos y se contó con espectaculares decorados, centenares de extras y el gran actor suizo-alemán Emil Jannings como Nerón (Alberich, 2009, p. 36); pero, “pese a haber solicitado al propio Mussolini que escribiera los textos de los carteles que se intercalaban en la proyección, propuesta que el Duce rechazó” (Gracia Alonso, 2013, p. 89), y a pesar del gran esfuerzo productivo, resultó un fracaso que hirió de muerte a una industria cinematográfica italiana que pendía de un hilo y “acaba de hundir a la maltrecha productora Unione Cinematografica Italiana” (Torres, 1994, p. 14); de hecho, para abundar en las desgracias, hubo varios desafortunados episodios durante su rodaje como la muerte de un extra que interpretaba a un mártir cristiano, quien fue devorado en el decorado del circo por una leona “en un exceso de celo interpretativo” (España, 2009, p. 75). El tercer ejemplo, otra coproducción con Alemania, es *La ciudad castigada* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Amleto Palermi y Carmine Gallone, 1926),

una película que casi no evolucionaba respecto a los éxitos del *Kolossal* y que supuso “un espectacular desastre económico” (Solomon, 2002, p. 28).

En cuanto a otras producciones de cine histórico ambientadas en cronologías diferentes a la Antigüedad, el recurso a obras literarias o teatrales vuelve a ser recurrente en esta etapa previa a la llegada del sonoro<sup>12</sup> y también hay lugar para *biopics* de temática religiosa<sup>13</sup>, mientras que el *Risorgimento* vuelve a ser un referente ideológico en el cine mudo fascista, por ejemplo en *Cavalcata ardente* (Carmine Gallone, 1925).

La llegada del sonido sincronizado asestará “el puntillazo al cine histórico” (Pérez, 1990, p. 19), pero el régimen de Mussolini siguió pensando en él como una poderosa herramienta propagandística, lo que mantuvo el interés en la recreación del pasado con condicionantes ideológicos. Se priorizaron entonces argumentos sobre etapas o hechos relacionados directamente con el régimen, siendo un ejemplo paradigmático *Camicia nera* (dir. Giovacchino Forzano, 1933), una retrospectiva del nacimiento del Fascismo desde la Primera Guerra Mundial con motivo del décimo aniversario de la llegada al poder de Mussolini. En relación también con el nacionalismo italiano, diversos títulos recurrían al *Risorgimento*, como *Villafranca* (Giovacchino Forzano, 1933) o *1860* (Alessandro Blasetti, 1934), mientras que la coproducción italo-germana *Condottieri / Giovanni dalle Bande Nere* (1937)<sup>14</sup> retrataba al *condottiero* renacentista Juan de Médicis (1498-1526). La tan ansiada expansión colonial de Italia tuvo su reflejo en algunas producciones cinematográficas que narraban hechos de actualidad, pero también en alguna recreación del pasado, como *La Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1934), cuarta adaptación del poema de Tasso por el mismo director (y primera sonora), que mostraba el choque entre lo occidental y lo oriental, en analogía con Italia y los países susceptibles de ser colonizados por ella, en su mayoría relacionados con la cultura oriental árabe. La Antigüedad quedaba aún lejos de las prioridades del régimen, y en estos inicios del sonoro hay solo algunos ejemplos que la toman como excusa, como la filmación teatral *Nerone* (1930) de Alessandro Blasetti (España, 2009, pp. 100-101.) o la comedia *Gli ultimi giorni di Pompeo* (1937) de Mario Mattoli (Lapeña Marchena, 2010, p. 173).

Pero, aunque el contexto era poco favorable a las producciones históricas ambientadas en la Antigüedad, a mediados de la década de 1930 surge la idea de realizar la gran superproducción de la Italia fascista que rememorara el esplendor del *Kolossal*. *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, 1937). Para un análisis a fondo de esta película (Figura 6), puede consultarse a Vargas-Machuca (2017, pp. 387-663). Además de las lógicas aspiraciones de convertir a la película en un gran reclamo comercial que funcionara tan bien en taquilla como las producciones previas a la

---

12 Cabe citar ejemplos como *Cyrano de Bergerac* (*Cirano di Bergerac*, Augusto Genina, 1923), *Il fornaretto di Venezia* (Mario Almirante, 1923) o *Beatrice Cenci* (Baldassarre Negroni, 1926).

13 Por ejemplo, *El santo de Asís* (*Frate Francesco*, Giulio Antamoro, 1927) o *Antonio di Padova, il santo dei miracoli* (Giulio Antamoro, 1930).

14 Codirigida en la versión italiana por Giacomo Gentilomo y Anton Giulio Majano, y en la alemana por Luis Trenker y Werner Klingler.

Gran Guerra, el régimen de Mussolini comprendió las grandes posibilidades de usar este producto cultural de masas también como un vehículo ideológico muy valioso que se sumara a otras grandes demostraciones de poder y de reforzamiento de los sentimientos nacionalista e imperialista en la Italia del momento. La ocasión merecía un gran esfuerzo, por lo que no se escatimaron medios. En lo material, se crearon unos decorados realmente grandiosos; en lo humano, se dispuso de miles de extras y de un reputado equipo técnico y artístico; y, en lo económico, constituyó el mayor presupuesto del cine italiano durante la etapa fascista, con más de doce millones de liras, lo que multiplicaba por más de doce la media del momento en el cine italiano (Brunetta, 2003, p. 432).



**Figura 6.** Título de la película. *Scipione l'Africano* (Gallone, 1937).

Esta película histórica situaba su argumento en la Segunda Guerra Púnica, centrándose sobre todo en el papel decisivo de Escipión a finales del conflicto, hasta triunfar en el mismo contra Aníbal y Cartago. No es de extrañar que la cúpula fascista apoyara el proyecto de forma explícita y siguiera de cerca el rodaje, reconociendo la excelente oportunidad para que la narración de las hazañas de este glorioso personaje de la Antigua Roma, venciendo al enemigo cartaginés y haciéndose con sus posesiones, sirviera como referente de la misión imperialista del Reino de Italia en África. La película sería una potente herramienta didáctica del fascismo para incidir en una idea principal de continuidad: al igual que el norte de África había sido posesión romana, Italia tenía derecho a volver a hacerse con territorios en ese continente (Prieto Arciniega, 2010, p. 174; Sand, 2004, p. 433). Por ello, tampoco es casual que el proyecto comenzara al mismo tiempo que se iniciaba la Guerra de Abisinia en octubre de 1935, y que el propio rodaje se iniciara en cuanto finalizó la conquista de Etiopía y se proclamó el Imperio Italiano en mayo de 1936. El apoyo directo y cercano del régimen a la producción provoca que las ansias comerciales se vean superadas por poderosos condicionantes ideológicos, lo que se traduce en una narración manipulada hasta el extremo de crear la duda sobre si se está asistiendo a una recreación del siglo III a. C. o a un noticiero de actualidad de la década de 1930. La cinta está salpicada por símbolos correctamente situados en época romana pero que remiten también de manera directa al ideario visual fascista: por una parte el *fascio littorio*, que dio nombre al partido y al

régimen de Mussolini, siempre arropando las apariciones del personaje de Escipión; por otra, el saludo romano, adoptado e institucionalizado por el régimen de Mussolini, que aparece de manera recurrente y exagerada a lo largo del metraje, creando conexiones directas entre las demostraciones de fervor de las masas civiles o militares hacia Escipión y las grandes concentraciones populares durante la etapa fascista centradas en la figura del *Duce*.

En efecto, una de las características más notables de la película es la sólida identificación entre el personaje de Escipión y Benito Mussolini. El político y militar romano pertenecía a la gloriosa “Edad de Oro” de referencia para el fascismo, pero concretamente a una Roma republicana que eliminaba posibles alusiones a un poder regio o divino, centrandlo el poder en un victorioso caudillo aclamado por el pueblo como salvador de la patria. La película muestra el enfrentamiento en el Senado contra la facción conservadora de Catón y Quinto Fabio Máximo para llevar a cabo su atrevido plan en África, una escena que entronca con la actitud de Mussolini de saltarse los designios del Parlamento italiano mediante maniobras y trucos legales hasta convertirse en un caudillo totalitario. Escipión es presentado en la cinta de Gallone como un político ejemplar, que obra siempre a favor del bien común de la patria y se muestra magnánimo y clemente cuando la situación requiere contención. Pero también es un caudillo militar determinado que demuestra ardor guerrero en sus arengas a las tropas y es capaz incluso de asestar la primera lanzada en la batalla de Zama. Su actitud en el idílico final, cuando se retira con su familia a su *villa* para dedicarse a labores de patriarca familiar, enmascara el espíritu belicista de toda la película y entronca con la lógica fascista de que la guerra es la premisa para asegurar la paz en el futuro (Brunetta, 2001, pp. 147-148). En la película, su triple condición de político, militar y patriarca familiar cumplía perfectamente con los condicionantes propagandísticos, facilitando la identificación con los pilares ideológicos del fascismo. De hecho, la continua glorificación de Escipión es fácil de entender como una loa continua de Mussolini, ya que incluso el tono y los gestos del personaje cinematográfico están claramente inspirados en los del *Duce* durante sus alocuciones públicas.



**Figura 7.** Gestos inspirados en el Duce. *Scipione l'Africano* (Gallone, 1937).

Por todas las razones mencionadas, *Escipión el Africano* debe ser considerada como un título paradigmático entre las producciones cinematográficas propagandísticas que bucean en el pasado para justificar el presente, una muestra de cómo el Cine puede llegar a ser una herramienta muy útil para los poderes establecidos. En términos comerciales la película fue un fracaso de taquilla, pero el descalabro comercial no impidió que su afinidad con el régimen le granjeara diversos premios o que incluso se convirtiera en objeto de estudio en las escuelas italianas, demostrando que las aspiraciones comerciales habían sido mucho menos prioritarias que las ideológicas. La película tenía además como misión, relacionada con lo ideológico, demostrar tanto en Italia como en el exterior hasta dónde era capaz de llegar la industria cinematográfica fascista. De hecho, sirvió también como banco de pruebas para el gran símbolo del cine fascista: los estudios romanos de Cinecittà, que pretendían convertirse en referencia mundial, y que serían inaugurados oficialmente al mes siguiente del fin del rodaje, gran parte del cual tuvo lugar allí.

*Escipión el Africano* no consiguió reverdecer los laureles del cine épico de la etapa del *Kolossal* y, de hecho, fue el último gran intento de recrear la Antigüedad de una manera tan ilusa como anticuada. La película estaba más centrada en razones políticas e ideológicas que en artísticas o de entretenimiento, y al menos fue una demostración de la fuerza productiva de la industria cinematográfica italiana... pero efímera y bastante irreal. De hecho, cuatro años después, en junio de 1940, el Reino de Italia entraba en la Segunda Guerra Mundial como aliado del Tercer Reich alemán, con la intención de apuntalar y expandir sus posesiones territoriales. Algunas de sus aspiraciones habían sido apuntadas en varias de las películas citadas, como es el caso del Túnez francés que ocupaba el lugar donde antes estuviera Cartago. Pero Italia no solo no logró expandirse, sino que su derrota en la guerra le privó de todas sus posesiones coloniales. Pero eso... ya sería otra historia.

## **6. Consideraciones finales**

No cabe duda de que el cine italiano tomó el género histórico como uno de sus grandes motores productivos desde su nacimiento hasta los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, aunque evidentemente hubiera otros géneros también recurrentes e importantes como la comedia o el melodrama. Como en cualquier otro país o en cualquier etapa de existencia del medio, el cine italiano debía responder a distintos condicionantes que marcarían tanto los esfuerzos productivos como el impacto en el público, demostrando así que las películas eran una expresión de motivos artísticos, industriales, económicos e incluso ideológicos. Las necesidades de la industria en conexión con los gustos del público serían las guías a seguir para entender los vaivenes del cine italiano, sus picos de esplendor y sus bajadas a los infiernos.

Tras unos inicios modestos en los que el cine histórico ya comenzaba a configurarse como una de las vías predilectas para la industria italiana, la gloriosa etapa del *Kolossal* demostró su capacidad para acelerar de manera vertiginosa el desarrollo industrial y convertirse en un inigualable fenómeno de organización que gestó la verdadera primera industria cinematográfica nacional. Sucediendo

a las grandes productoras del momento, la industria italiana se puso al frente de la producción cinematográfica mundial durante algo más de media década. Y, mientras iba alcanzando marcas e hitos cada vez más sorprendentes en términos de producción o presupuesto, fue aportando decisivos avances narrativos y artísticos que cambiarían por completo la forma de hacer Cine a partir de entonces a nivel mundial, llegando a un punto culminante con *Cabiria* en 1914. Al mismo tiempo, el *Kolossal* es la primera época de esplendor de representación de la Antigüedad en la gran pantalla, una coyuntura creativa en la que se configuraron arquetipos y estereotipos repetidos posteriormente en las recreaciones de la Antigüedad, pero también en el género histórico en general. Muchas de las soluciones técnicas, de la imaginería estética o de los lugares comunes planteados en el cine italiano previo a la Primera Guerra Mundial, tuvieron una influencia patente en cineastas del Hollywood inmediatamente posterior como Griffith, Niblo o DeMille, pero también en las grandes superproducciones épico-históricas estadounidenses de mediados del siglo XX y, evidentemente, en la prolífica etapa del péplum italiano.

La Primera Guerra Mundial terminó con este esplendor de la industria cinematográfica italiana e hizo desde entonces muy difícil que sus productoras pudieran crear películas similares en calidad o que fueran innovadoras y generaran impactos internos y externos. Evidentemente, el género histórico siguió siendo recurrente, pero los gustos del público habían cambiado hacia otras vertientes más novedosas y no tan repetitivas. Además, las diferentes maniobras políticas del estado italiano para impulsar al cine chocaban también con la invasión de contenidos extranjeros en sus pantallas desde la crisis bélica y postbélica. Después de que la llegada del cine sonoro hiciera aún más obsoletas las pocas películas históricas que pretendían imitar a los éxitos del *Kolossal*, habría que esperar a que el régimen fascista se sirviera de manera decidida del cine histórico como herramienta ideológica para encontrar cierta recuperación del género, aunque siempre lejos del esplendor prebélico. La única excepción de gran superproducción es *Escipión el Africano*, aunque sus aspiraciones tenían mucho más que ver con lo ideológico que con lo cinematográfico.

Como puede colegirse, los condicionantes políticos e ideológicos marcan también de forma poderosa el desarrollo del género histórico en Italia y del cine italiano en general. Existe desde el propio inicio de la actividad cinematográfica en el país una necesidad de recurrir al pasado para ayudar a la creación de un espíritu nacionalista común entre unos italianos que solo llevaban unas décadas bajo un mismo gobierno. Esta necesidad de proyectar el pasado en el presente no abandonará al cine histórico italiano desde su nacimiento hasta los momentos previos a la Segunda Guerra Mundial. Así, el recurso a películas sobre el *Risorgimento* se explica como respuesta a la cercana unificación, mientras que la recreación de la gloriosa Roma Antigua apela a una "Edad de Oro" de referencia. De hecho, estos sentimientos nacionalistas, tamizados a través del cine histórico, se ven enriquecidos con componentes expansionistas cuando la situación lo requiere: primero, cuando Italia invade Tripolitania y Cirenaica a principios de la década de 1910, las conquistas romanas en África en la Antigüedad sirven de ejemplo y justificación del presente colonialista. Y después, de una forma más

acusada durante la etapa fascista, cuando la Guerra de Abisinia desemboca en la creación del Imperio Italiano y la recreación de la Segunda Guerra Púnica es una evocación imperialista de un presente en el que Mussolini soñaba con volver a hacer del Mediterráneo un Mare Nostrum para la Italia fascista.

Puede pensarse que los regímenes totalitarios son los únicos en los que el género histórico y otros afines son considerados como importantísimas herramientas propagandísticas para llegar a las masas, dignas de ser apoyadas y controladas por el poder político. Existen ejemplos claros de hechos y personajes del pasado que sirven de espejos justificativos del presente como *Escipión el Africano* en la Italia de Mussolini, *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, Sergei M. Eisenstein, 1938) en la Unión Soviética de Stalin e incluso *Olimpiada* (*Olympia*, Leni Riefenstahl, 1938) en la Alemania de Hitler. Pero no hay que olvidar que en otras industrias coetáneas de países no totalitarios también había ilustres ejemplos de recreaciones del pasado con fuertes condicionantes ideológicos, como es el caso de *El sargento York* (*Sergeant York*, Howard Hawks, 1941) en el Hollywood anterior a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Todos estos títulos son muestras de las múltiples facetas del Cine, de sus muchos puntos de vista, de sus muchos poderes, de sus muchas herramientas para impresionar o condicionar a su público. El cine histórico es algo poderoso, al igual que la propia Historia. Solo hace falta posicionarse frente a ambas disciplinas con un espíritu crítico para comprender mejor y no dejarse engañar sin más.

## Referencias bibliográficas

- Barroso, M. A. (2008). *Las cien mejores películas italianas de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.
- Bertetto, P. (1990). *Cabiria*, el espacio de la fascinación. *Nosferatu*, 4, 20-29.
- Brunetta, G. P. (1998). La narración: del "kolossal" al realismo. En Jenaro Talens & Santos Zunzunegui (Coords.). *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918* (pp. 75-112). Madrid: Cátedra.
- Brunetta, G. P. (2001). *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929-1945*. Roma: Riuniti.
- Brunetta, G. P. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*. Torino: Einaudi.
- Brunetta, G. P. (2008). *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole", 1905-1929*. Roma-Bari: Laterza.
- Caparrós Lera, J. M. (2003). *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars Von Trier*. Madrid: Rialp.
- Cousins, M. (2011). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Dávila Vargas-Machuca, M. (2016). Segundo de Chomón: el mago latino de la fantasía. En Jezabel Gutiérrez y Jordi Macarro (Eds.). *Le monde ibéro-américain et le cinéma* (pp. 213-232). Paris: Université Paris-Sud.
- Dávila Vargas-Machuca M. (2017). *La proyección de las Guerras Púnicas en el cine italiano del primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada. Consultado en: <http://hdl.handle.net/10481/47971>
- Dumont, H. (2013). *L'Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Paris: Nouveau Monde Éditions ; Lausanne: Cinémathèque Suisse. Consultado en: [http://www.hervedumont.ch/L\\_ANTIQUITE\\_AU\\_CINEMA/](http://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA/)
- España, R. de (2009). *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T & B.
- Ferro, M. (2008). *El Cine, una visión de la Historia*. Madrid: Akal.
- Fondazione Cineteca Italiana. Canal Vimeo. Consultado en: <https://vimeo.com/cinetecamilano>
- Gracia Alonso, F. (2013). Arqueología, cine y fascismo. En Borja Antela-Bernárdez & César Sierra Martín (Coords.). *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica* (pp. 77-107). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Gubern, R. (2006). *Historia del Cine*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. (2009). Prólogo. En Enric Alberich. *Películas clave del cine histórico* (pp. 11-12). Barcelona: Robinbook.
- Jeanne, R. & Ford, C. (1995). *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza.
- Lacolla, E. (2008). *El cine en su época. Una historia política del filme*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Lapeña Marchena, O. (2002). Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine", *Faventia*, 24/1, 58-60.
- Lillo Redonet, F. (1994). *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones clásicas.
- Museo Nazionale del Cinema (2014). Cineteca, Canal Vimeo. Consultado en: <https://vimeo.com/user23575894>
- Pérez, J. M. (1990). La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923. *Nosferatu*, 4, 4-19.
- Pinel, V. (2010). *Le cinéma muet*. Paris: Larousse.
- Prieto Arciniega, A. (2010). *La Antigüedad a través del cine*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sand, S. (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- Solomon, J. (2002). *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza.
- Toffetti, S. (1995). Pastrone en Turín o la ópera lírica en la época del automóvil. *Cuadernos de la Filmoteca*, 20, 57-70.
- Torres, A. M. (1994). *El cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- Vidal, N. (2007). *Orígenes del cine. Vol. I. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divisa Red.
- Wyke, M. (1997). *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York & London: Routledge.



**Imagen:** Shirley Mora





*Entrevista*

# SENDER BARAYON VIAJE HACIA LA LUZ (A TRIP INTO THE LIGHT)

SÁBADO 8 DE JUNIO 18:00 H  
Centro Cultural Moncloa  
Plaza Moncloa, 1 - 28008 Madrid

Entrada libre hasta completar aforo

**DE NIÑO DE LA GUERRA DE ESPAÑA**

**A GURÚ DE LA CONTRACULTURA EN CALIFORNIA**

Una película documental de Luis Olano

## La memoria de los posibles contra la Historia oficial. Entrevista con Luis Olano, director del documental *Sender Barayón. Viaje hacia la luz* (2019)

### Sobre el documental y sus protagonistas

Esta película supone un viaje por el siglo XX, de la mano de Ramón Sender Barayón y su memoria. Desde la España de la Guerra Civil, la represión y el exilio, hasta la soleada California de la contracultura, los años dorados del rock, la psicodelia y los hippies. Ramón (Madrid, 1934) es un compositor experimental y pionero de la música electrónica, artista y escritor. Niño de la guerra, exiliado a Estados Unidos con su padre, Ramón J. Sender, uno de los escritores españoles más importantes del siglo XX, con obras como *Imán* o *Réquiem por un campesino español*. Huérfano de Amparo Barayón, pianista, feminista y activista republicana, fusilada en Zamora durante la Guerra Civil, lo que marcaría el destino de esta familia para siempre.

### Sobre el director

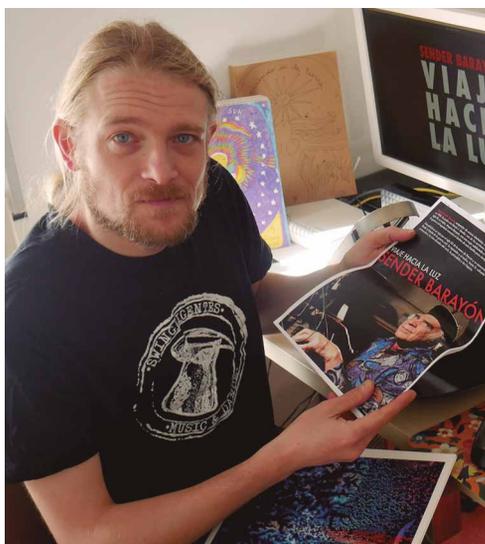
Luis Olano (San Petersburgo, 1986) es nieto de un niño exiliado a Rusia durante la Guerra Civil. Investigador PhD sobre *Derechos humanos en las sociedades contemporáneas* en el CES de la Universidad de Coimbra (Portugal) con la tesis *Casting out our demons: the perpetrator's shift. Testimonies of perpetrators of state terror in Spain*. Es licenciado en Filología Árabe, y Máster en Culturas Árabe y Hebrea en la Universidad de Granada (España), donde defendió su tesina sobre cinematografía egipcia actual. Realizó el Máster en producción de cine documental por la Universidad de Alcalá de Henares (España). Ha dirigido el documental *Busking Life* (2014), que narra la trayectoria de la compañía de música y danza madrileña *Swingdigentes*, así como la producción y realización de numerosos videoclips musicales. Germán Sánchez, coguionista del documental, fue escritor y periodista en Radio Nacional de España (Premio Ondas en 2012). Falleció el 8 de septiembre de 2018.

**Indagar en la historia supone una tarea siempre difícil, porque continuamente está siendo reescrita por los poderes fácticos, rescatando y subrayando aquello que interesa, y desdibujando o incluso eliminando todo lo que resulta incómodo. Por eso, como dijo Walter Benjamin, el historiador "contempla como tarea suya cepillar la historia a contrapelo". Este documental resulta muy interesante precisamente porque abre un camino hacia territorios de la historia que por desgracia se han ido borrando y distorsionando bajo grandes silencios estratégicos, así como la consolidación de tópicos y mitos. Con este documental se rescatan del borrado de la memoria oficial, tanto al protagonista como a sus padres, que pese a la**

Violeta Alarcón Zayas  
Universidad Complutense de  
Madrid  
Madrid, España  
[violetalarzay@gmail.com](mailto:violetalarzay@gmail.com)

**relevancia que tuvieron en sus respectivas épocas han quedado relegados a un segundo plano, e incluso han sido totalmente olvidados por las nuevas generaciones, bajo la revisión constante de otras figuras coetáneas de forma estratégica. Cuéntanos, ¿Quiénes son Ramón J. Sender y Ramón Sender Barayón?**

El interés es evidente, porque Ramón J. Sender, periodista maestro de periodistas, escritor afín a la República, ya antes de la Guerra Civil española era una figura única entre los intelectuales de la República española; única, porque representaba a la vez que un intelectual que podríamos adscribir a la Generación del 27, aunque algo más joven, su primera novela de juventud, muy temprana, *Imán* (1930) ya se había catapultado al plano internacional y traducida a muchísimos idiomas, y con 50.000 copias vendidas en la URSS, que para un escritor de veinte años está bastante bien, y en una España que era casi feudal. Esas cifras de ventas eran una barbaridad, y de hecho esa obra habría que colocarla junto a *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque (1929) como las dos grandes novelas antibelicistas de la primera mitad del Siglo XX. A partir de ahí, comienza toda su carrera de periodista. No se casa con el gobierno de la República, y de hecho causa una gran conmoción en el gobierno de Azaña al denunciar la represión de los campesinos en Casas Viejas. Incluso participó en la Guerra Civil, como muchos otros intelectuales y periodistas españoles, que participaron en el conflicto armado empuñando las armas. Fue una figura de compromiso, con su defensa del antifascismo. Ya en el año 35 tenía el premio de Literatura. Durante el exilio fue un personaje clave de las letras españolas, aunque en su vejez no se considera partícipe de ese legado. Para mucha gente que se reconoce con los perdedores



de la Guerra Civil, Sender y Max Aub son los grandes olvidados del exilio, y a su vez fueron seguramente los dos escritores más populares de ese exilio. Y a populares me refiero a que son los que han tenido más seguimiento, más traducciones, han recabado mayor interés durante la posguerra y después de la transición. Y, sin embargo, por ese borrado de memoria que supuso el franquismo, al haber desaparecido totalmente del canon de la literatura española y no ser recuperado hasta la muerte de Franco, él había desaparecido completamente por la censura de las bibliotecas españolas. Pero Sender había publicado en México o en Argentina. Mundialmente es un escritor muy conocido. Como *Réquiem por un campesino español*,

seguramente la gran novela del siglo XX español. Es una novela que todavía habrá que recuperar; es la única que habla del desgarramiento entre las dos Españas sintetizando una psíquica nacional (las delaciones, el papel de la Iglesia, etc.) en muy pocas páginas.

Ramón J. Sender hijo, representa a esa generación de hijos de exiliados del Régimen franquista, adoptados por la *jet set* estadounidense que no se tienen que preocupar por buscar una carrera laboral. Toda una generación, que es la que pasa de los *beatniks* a los *hippies*, y que viene favorecida por una situación de bonanza económica provocada por el papel de tutor de USA con respecto a Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Situación que provoca que estos hijos de la clase pudiente, que acaban protagonizando esas experiencias contraculturales de los años 60 (músicos, artistas, políticos, hijos de la clase media alta blanca norteamericana), y con la influencia oriental de California abierta a Japón y a China, esos jóvenes con ansias de libertad que quieren romper con el mundo gris de sus padres...

### **¿Qué significan a día de hoy las figuras de los padres del protagonista del documental?**

La recuperación de las figuras de Ramón y Amparo supone preguntarnos cuáles son los déficits de la democracia postfranquista, tal y como se ha configurado en España, que tiene elementos comunes con casi todos los países del cono sur americano, y con todas las dictaduras europeas, en las que una parte de la memoria sigue siendo incómoda a día de hoy, más allá de la memoria de las víctimas, que sí ha sido recuperada de manera satisfactoria en muchos lugares como puedan ser Alemania, Francia, Argentina o Chile, aunque con reservas, porque sólo ha sido recuperada parcialmente. La parte de la memoria de las víctimas que sufrieron tortura sí, pero no ha habido un proceso de recuperación del proyecto político social y cultural que ellos representaban.

Amparo, por su parte, fue una feminista que se rebeló contra los dictámenes de conducta de la sociedad conservadora zamorana de la época. Ella era de una familia católica pero de izquierdas, y hablamos de una mujer que da conciertos de piano, no como cabaretera sino como una música culta. Además es institutriz, y viaja a Salamanca y otras ciudades para dar conciertos en el Ateneo, lo cual era menos habitual para una mujer de la época. Además, abandona su rol de mujer y de hija en la familia zamorana y se va a Madrid, a trabajar como "chica del cable", estas chicas tan suculentas para los hombres madrileños de la época, porque tenían unos sueldos astronómicos, vestían de forma elegante, eran mujeres abiertas, independientes y de mente culturalmente despierta, nada que ver con las mujeres que los madrileños tenían relegadas al ámbito doméstico. Lo cual, a su vez, era un arma de doble filo, porque las trabajadoras de la Telefónica no podían casarse por los contratos laborales que ellas tenían, estaba prohibido que se dedicaran a la crianza. Allí, en Madrid, ella militará en las huelgas laborales de la Telefónica, con ideas próximas al anarquismo y al comunismo. Es entonces cuando conoce a Ramón J. Sender.

**El documental, aunque pretende ir más allá parte de la biografía de una figura del panorama hippy internacional, y tanto el título como el carácter del personaje nos transmite una visión que no coincide con la perspectiva derrotista que constituye la tradición de la izquierda, tanto al hablar sobre la República española, como de los movimientos estudiantiles de los 60 y 70. Has mencionado en varias ocasiones la historia de los “posibles” que representaron tanto los padres como el hijo. ¿Qué peso tiene el testimonio de Ramón en la lucha social del siglo XXI, heredera de estos intentos transformadores, antifascistas y anticapitalistas del siglo XX?**

El valor testimonial de la biografía de Ramón nos permite descubrir lo que la historia se ha encargado de borrar. Teníamos ese debate sobre la diferencia hay entre historia y memoria. La memoria viene a llenar los huecos de los posibles de la historia, y ése es el papel que juega el testimonio, llenar los huecos de los posibles que han sido extirpados de los libros de historia. Por ejemplo, Ramón Sender Barayón aparece en los libros de música experimental estadounidense, pero no en los libros de música española, y ése es otro hueco que hay que rellenar.

Cuando hay una época de vacío ideológico y ético, debido en gran parte a la carencia de memoria, y los movimientos a los que nos incorporamos desde la adolescencia, rechazamos la tradición política y cultural de los padres de Ramón y aún consideramos, fruto de nuestra amnesia e individualidad, que nuestras propuestas son nuevas.

Hay que replantearse nuestra deuda con el pasado reciente. Por ejemplo, cuando un hombre de casi 90 años maneja mejor un ordenador que amigos de mi edad, nos pasamos veinticinco horas hablando sobre reciclaje, sobre apoyo mutuo y ayudas sociales horizontales. El grupo de Sender proponía en Morning Star dar de comer a toda la ciudad de San Francisco, dar sanidad gratis, como hacían los Black Panther para ayudar a las clases marginales(...) Propuestas horizontales, repensar y deconstruir la pareja...supusieron muchos conflictos, celos, machismo, muchas contradicciones consigo mismos. Drogas, demonios, salir con pistolas. Todas esas experiencias siguen vivas hoy día, en las movilizaciones y en las luchas sociales del siglo XXI. Aunque el movimiento hippy se ha vivido como un fracaso, Ramón no lo percibe así. Vivimos una época en la que las luchas actuales son herederas de esos movimientos, siguen siendo espacios de pensamiento y resistencia frente a la propuesta mercantil neoliberal global. Si hoy California es diferente, cultural y políticamente, del resto de Estados Unidos es gracias a esos movimientos. Ahora ser un “hippy” es casi un insulto y, no obstante, ellos en su momento intentaron transformar la realidad, no con las armas como los Black Panther, sino desarrollando en las comunas y demostrando que otras formas de vida eran posibles. Todas esas facetas a través de testimonio son las que nos hacen reconectar con nuestras herencias.

Me gusta que la biografía de Ramón se convierta en el relato del Siglo XX. Es un apátrida, un exiliado, un huérfano, una víctima como la de todos los exilios, que deja de serlo porque cae en una situación muy favorable. Ramón, por un lado, representa esa figura sin estar nunca en primera fila

de los focos, como sí lo estuvieron otros como Peter Coyote, todos los gurús de la contracultura de la época como Timothy Leary, etc. Y, por otro lado, en España, sin ser una relación directa, Sender también representa a la generación de unos años después. Existe una influencia hippie de lo que sucede en la España todavía franquista, aquellos deseos transformadores de la sociedad, con la que comparten ideales como la horizontalidad, la reivindicación de la libertad sexual, el comunitarismo, la creación artística, que rompían con la tradición tanto europea como con el franquismo, que estaba muy aislado. Esa influencia norteamericana se dejó notar en España, sobre todo en las Baleares, Ibiza y en parte en Andalucía, que luego acaba en *El Desencanto* de Chávarri, que suponen esos pactos de silencio de la Transición, que dejan de lado a toda esa juventud, como también pasó con el movimiento internacional del 68 que nunca llegó a conectar con la izquierda tradicional, aunque lo intentaron. Esa idea se plasma muy bien en esa idea del desencanto. Que son memorias sepultadas, borradas, memorias posibles, de otra transformación posible que nunca se llegó a dar, porque la Transición fue una "transacción" por traspaso de poderes de la dictadura...

Así que rescatar esta figura supone recuperar esa memoria, que está mucho más cerca de nosotros en el tiempo y en la práctica que la de sus padres. Son memorias, pero también victorias. Si la Guerra Civil se vive como una derrota y es enterrada para siempre, la memoria de la República... También pasó en los países del Cono Sur, como en Chile, donde Allende ha quedado sepultado, y lo que tiene que venir después de las dictaduras, pasando por un nuevo contrato social, donde el olvido pasa por el perdón. De todo esto la transición española es un caso paradigmático del borrado de la memoria, en pro de una historia de los vencedores. En Argentina y Chile es algo diferente. En Argentina queda más claro que hay que juzgar y no perdonar. Las abuelas y madres de Plaza de Mayo se han plantado ante Macri y le han dicho: "mira, nosotras no somos kirschneristas, no nos interesa su política, nos interesa la justicia, lo que queremos es rescatar la memoria de una gran barbarie muy similar a la que se produjo en la Alemania Nazi". Así como en esos países la memoria de las víctimas sí ha sido satisfecha, al menos en parte, es



evidente que en España no ha sido así y hay que rellenar esos huecos. Nadie recuerda la resistencia de Madrid en la Guerra Civil como una victoria, por ejemplo, pero no dejó de ser una victoria de la lucha antifascista, del pueblo de Madrid que, no lo olvidemos, resistió sin la autoridad republicana, que no fue capaz de defender la capital, por lo que los obreros de las fábricas tomaron por su cuenta las armas y la defendieron, frente a un ejército apoyado como sabemos por dos superpotencias, Italia y Alemania, durante casi tres años...

**Para las nuevas generaciones que desconocen el movimiento *hippie*, convertido en una figura totalmente desvirtuada de lo que fue, vaciada de sentido, trivializada e incluso ridiculizada y utilizada incluso en sentido peyorativo. ¿Cuál crees que es el valor testimonial de las experiencias artísticas y políticas de los movimientos contraculturales de los 60 y 70 en Estados Unidos?**

Aún estoy descubriendo los aportes, más allá de lo que representa su generación, que planteó una transformación realmente radical muy diferente a la que proponían las izquierdas tradicionales anteriores a los años 60. También fue una generación muy occidental, pero con ecos en Latinoamérica, por unos elementos que no sé aún bajo qué categoría debería agruparlos(...) pero cuando me preguntas por las relaciones con el presente, hay una serie de ideas relacionadas con el "juego", que conectan con el "primitivismo voluntario" que fue una de las líneas en las que Ramón participó, mediante una de las primeras experiencias comunales posmodernas en Estados Unidos. A nivel artístico, en lo musical, él y su grupo tienen una concepción rompedora, vanguardista: no se interesan tanto por la



tradición occidental, sino por buscar espacios que tienen que ver con el juego y lo experimental. Por eso están tan vinculados, curiosamente, con el nacimiento de esa primera tecnología, ese proto-internet, ese primer uso del ordenador personal, de ese intento de democratizar el acceso a los medios digitales. Esto es previo a las comunas. Se plantearon cuestiones muy vigentes en la actualidad. Ramón se pregunta, por ejemplo, cómo sonaría una música creada por una inteligencia artificial, o cómo sonaría la música en el espacio exterior. ¿Qué música o sonido producen los árboles? ¿Cuál es la constricción a la que nos ha llevado la escala musical en Occidente? También hay un discurso crítico sobre el acceso a los instrumentos, porque era muy caro formar parte de una orquesta. No solo tenías que costear la formación, sino adquirir un instrumento carísimo como un piano o un trombón, lo cual estaba al alcance de muy poca gente. Entonces ellos preconizaron lo que es hoy la

música electrónica. Hoy en día, con un “loquendo” y un programa de edición musical, una persona sin ninguna formación musical está haciendo música. Ellos, en los 60, ya estaban pensando en eso, en que cualquier persona, desde casa y sin formación en notación musical, podría jugar con la música, crear interacciones y dinámicas de juego, unas rítmicas. Cuando Ramón abandona la música culta, experimental, que hacían en su espacio autónomo de experimentación San Francisco Tape Music Center, en las comunas él sigue jugando a eso: fabrica instrumentos, afinados con el sonido de las secuoyas, o instrumentos con notaciones abiertas para que los bebés y los ancianos de las comunidad pudieran tocarlos. Les interesa más el ritmo que la armonía. Ese elemento de juego y aleatoriedad, que hoy en día vuelve a recuperarse porque hay un hastío y una sobrecarga de estímulos desde el academicismo en un espacio donde nada nos sorprende.

Todo ello también se relaciona con el uso de alucinógenos y psicotrópicos, porque es lo que a ellos, especialmente el LSD, les conectaba con zonas de la mente y de la naturaleza que les hacía darse cuenta de que no eran sino un engranaje más dentro del universo, y no el centro de raciocinio que había desentrañado el mecanismo matemático de la música. Les interesaba más conectar con mundos más luminosos, pero esa preocupación que tenían desde John Cage hasta la compañera experimental de Sender, Pauline Oliveros, la otra gran teórica del silencio, que mostraban un interés por liberarse de ciertas cuestiones mentales que nos constriñen demasiado, donde el cuerpo inmerso en el entorno natural tiene más espacio de juego. Estamos viviendo una época donde es uno de los espacios de resistencia frente a lo mercantil, frente a la fórmula capitalista neoliberal que funciona, frente a las fórmulas impuestas, las pautas que se explotan desde los medios y las autoridades, hay una tensión entre ese mundo de la tradición y cualquier otra posibilidad. Por eso, ellos se identifican tanto con los indígenas norteamericanos, para quienes no hay un Yin y un Yang, no todo es blanco o negro: es todo a la vez negro y blanco, no gris, sino un universo multipolar, que fue la propuesta que ellos hicieron en los 60 y que, de cierta manera, ha regido la experiencia de Ramón. Todo lo cual conecta con un elemento de sanación personal y comunitario, a la vez, buscando un bienestar de cuerpo y alma. Sender buscará la piedra filosofal, como un alquimista o artista del Renacimiento, pero sin dejar de ser un juego...

**¿Tiene esto algo que ver con el significado del título? Cuéntanos, ¿por qué “Viaje hacia la luz”?**

El nombre del documental ha suscitado diferentes interpretaciones. Por un lado, mucha gente ha querido ver la recuperación de la figura de Sender Barayón para las generaciones actuales, que es verdad que gracias a la publicación del libro sobre su madre, *Muerte en Zamora*, ha vuelto de alguna manera a reconocerse ambas figuras, aunque queda pendiente en Zamora un homenaje contundente para ambos. Se ha dicho que ese viaje hacia la luz significa el regreso de Ramón a Zamora, arrojando luz tanto para él como para España, sobre el asesinato de Amparo y de muchas otras personas, ocultado durante cuarenta años de franquismo y otros cuarenta años de postfranquismo. En este sentido, Ramón representa a todos los hijos e hijas del exilio, que se enfrentan a la recuperación de un pasado

que ha intentado ser borrado por la historia, a todos los hijos de las víctimas de las guerras, y los golpes de Estado y las dictaduras. Pero, en realidad, cuando nosotros, Germán y yo, hablamos de ese viaje hacia la luz (sin negar esa otra posible interpretación) nos referimos más bien a ese viaje personal, de Ramón, que transita desde la ausencia, desde la memoria robada de su madre y de su país. Un viaje que comienza en el inconsciente, pues él no sabe lo que le ha ocurrido a su madre; le han dado una versión muy edulcorada de los hechos, y ha perdido el vínculo con su tierra y su lengua maternas.

Ramón tenía totalmente cortado el cordón umbilical con España, a nivel cultural, incluso lingüístico, como se ve en el documental. Él sí se siente heredero, por un lado, de las ideas transformadoras que protagonizaron tanto su padre como su madre en los años 30, y a partir de su mochila de experiencias contraculturales en los años 60 él se considera heredero de esto. Incluso ha teniendo contacto con brigadistas internacionales que participaron en la Guerra Civil española. Toda su vida compagina como una labor de sanación personal, es decir, la búsqueda de la una recuperación de su historia personal que siempre le había negado su padre para aportar su legado al proceso de verdad, justicia y reparación en España, del que es plenamente consciente al menos desde los años 2000, o al menos desde que aparece publicada su novela *Muerte en Zamora* (1990), precisamente porque la novela causó bastantes ampollas en Zamora y el libro fue prácticamente secuestrado.

Ramón debe emprender por esto ese camino hacia la luz, que pasa por volver al pasado, viajar a una España en blanco y negro, regida por los pilares de la dictadura, por Falange y la Iglesia, simbolizada en el documental por Zamora, una ciudad más medieval aún si cabe, que puede representarse por esas imágenes de la Semana Santa del año 1940 que recoge el NODO, donde una cofradía de excombatientes desfilando por una ciudad donde no ha habido ni un solo disparo y donde todas las víctimas han sido condenadas sin juicio. Ese viaje que recorre a la inversa y recupera de su subconsciente, gracias a la experimentación con las drogas y la música, le llevan luego de vuelta a la luz que supone la California de los años 60, donde tiene la suerte de caer en una familia privilegiada, que le permite formar parte de esa constitución de un nuevo sujeto político, que emerge en esa época, aquella juventud y sus reivindicaciones generacionales.

Ramón, por tanto, emprende ese viaje en el que le ha tocado ser víctima y testigo de la barbarie, no ya tanto de la Guerra Civil, de donde viene ese concepto de la derrota que ha quedado como la historia oficial. La derrota se produce porque la guerra se cuenta como una reyerta fratricida, que la República estaba abocada al fracaso, que el mal menor fue que tuviéramos cuarenta años de franquismo que progresivamente fue mejorando hasta la necesaria democracia...Lo que finalmente se pretende en el documental es arrojar luz sobre el terror y la barbarie de un exterminio planificado contra un mundo de "posibles", que estaba totalmente ejemplificado, como ya hablamos, en las figuras materna y paterna de Ramón. Y, sin embargo, esa noche oscura de cuarenta años que cae sobre Amparo y el niño exiliado, que podría ser de cualquiera de los niños y niñas exiliados en esos contextos de las dictaduras

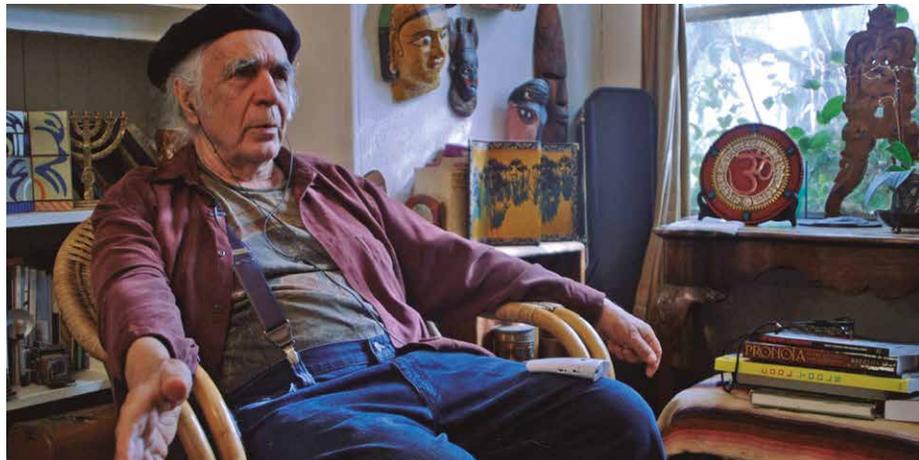
del siglo pasado, como mi propio abuelo, otro niño que también huye de los bombardeos alemanes en Sondika (Bilbao) y que acaba en la URSS, otro confín del mundo. Muy diferentes historias, pero Sender Barayón puede condensar todas esas historias de exilio, en su viaje desde el inconsciente, y luego desde la consciencia, hacia la recuperación de su memoria y hacia la conexión con ese pasado.

**Sin formar parte del gremio, formas parte de cierta tradición crítica y esto, ¿crees que hace de la película un documental militante?**

No considero que este sea un documental militante, aunque sea una línea con la que yo me reconozco. Creo que la forma en la que lo estamos difundiendo sí puede enmarcarse dentro del documental militante y aportar material para el debate sobre la memoria. Nosotros, aunque no pertenecemos a la generación de víctimas, conectamos tanto biográficamente como ideológicamente con esa línea política que trata de recuperar las historias no contadas y enterradas en las cunetas, y que representan esas exhumaciones de fosas de las víctimas por parte del movimiento de la memoria, que está luchando por dar luz sobre esto sobre lo que había tantas capas de tierra interesadamente.

Nuestra militancia y nuestra crítica está en la forma de tratar las fuentes y en no asumir el lenguaje de la transición, ese lenguaje que puede llevar a Almodóvar, productor de *El silencio de otros*, lo que explica que el documental tuviera tanta difusión, a decir que el mejor ejemplo para demostrar que lo que tenemos hoy es una democracia plena es que su cine fuera posible, en un ejercicio de soberbia y ocultamiento de lo mortífera que fue la transición...

Sin negar su relevancia, soy crítico con ese canon que representa *Cuéntame*, donde los españoles somos como niños que estamos naciendo en un mundo en el que nos vamos educando poco a poco, para de alguna manera formar parte de una especie de "cultura de la transición" que traiciona la lucha



antifranquista. Una historia muy fácilmente atacable por algunos elementos de la sociedad española acomodada, que considera que hay una sobredimensión de materiales. Considero que no es que haya una sobredimensión de los materiales, sino que hay una falta de calidad en los materiales. No me parece mal que sea el material más globalizado sobre el problema del genocidio, el holocausto español, que lo llamó Paul Preston, permite avanzar en esa lucha por lograr una Comisión de la Verdad, por los juicios como los que Argentina y solventar las demandas de las víctimas en el Estado español, como tener todavía tantos franquistas en el aparato judicial, en el ejército, en los medios de comunicación, en las empresas, que muchas son de fundación de capital nazi, o la película de Amenábar *Mientras dure la guerra*, donde se decide narrar un episodio sobre la represión directa de los franquistas en Salamanca, en una zona donde no hubo guerra, aunque se cuenta mucho mejor en *La lengua de las mariposas*. Ambos siguen estando muy lejos de la profundidad que puede tener *Apocalypse Now*, donde se denuncia con mayor profundidad y honestidad el papel que jugó Estados Unidos en Vietnam.

Hay un componente de reconocimiento, de reconocernos en nuestras dudas, contradicciones de las personas que no son de nuestra generación, sobre todo a través de alguien como Ramón, que ha hecho el esfuerzo de auto-reconocerse a sí mismo como cronista de su época experiencial, no como historiador, desde una "objetividad fuerte", es decir, desde la propia subjetividad, transmitiendo una memoria de lo que te atraviesa, una memoria de luchas, presencias o ausencias, y cómo eso se puede traducir a otras experiencias similares, para dar cuenta de una época.

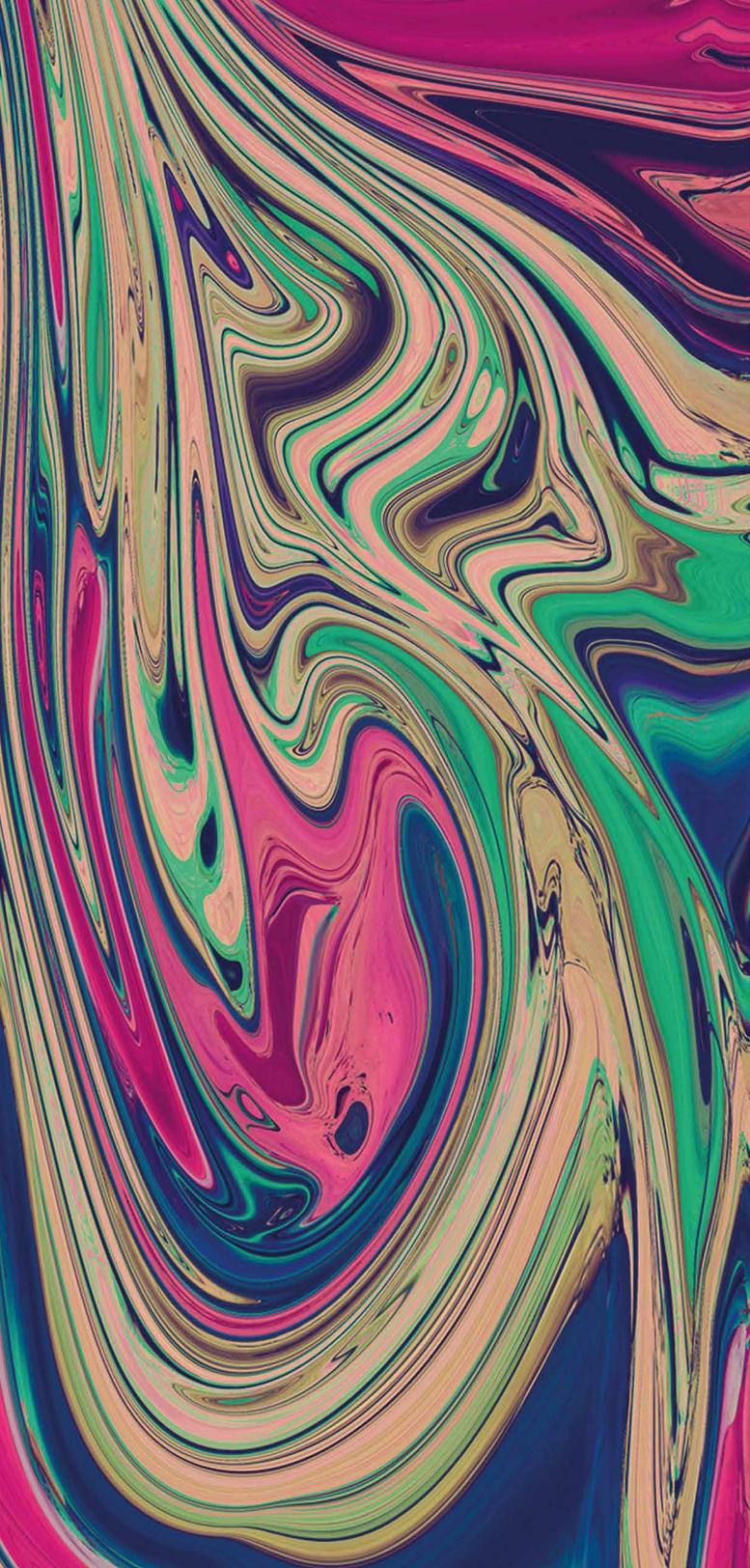
**El documentalista joven e independiente en España se enfrenta a muchas dificultades a la hora de investigar en la historia. Rellenar los huecos de la memoria que desde el poder interesa borrar, y que como has dicho no solo ocurre en España, sino es común a todos los países que han sufrido dictaduras, se agrava cuando hay materiales que deberían estar a disposición de todos los ciudadanos, pero que en realidad no es así como lo demuestra tu experiencia con algunos archivos de NODO que pediste a Filmoteca Española.**

Efectivamente, sin formar parte de ese gremio y canon cinematográficos, aunque ayudado por Germán, pero también por la misma asociación de la Recuperación de la Memoria Histórica y su presidente Emilio Silva, con el que tenemos amistad desde hace muchos años, o por el mismo Pablo Sánchez León editor de *Muerte en Zamora* o Carlos Iriarte de la Escuela de Cine de Madrid, resulta difícil acceder al material de archivo, de acceder a las herramientas de trabajo, por falta de financiación y porque en España hay una serie de canales muy concretos para conseguir financiación, que tienen que ver con los fondos Media, con los fondos ICAA, que solo están destinados a películas con la participación de una productora que haya colocado documentales en festivales de clase A o B, con lo cual ya es difícil acceder a esas financiaciones.

Por otro lado, los materiales de archivo que están depositados, por ejemplo en Filmoteca (que dependen de Televisión Española), como es nuestro caso, con los materiales de NODO, son materiales

muy caros para poder disponer de ellos, y resulta la ironía de que un trabajador de la televisión extranjera como la BBC, por los acuerdos internos que hay entre las televisiones, puede disponer de los materiales, ya que a cambio TVE puede hacer documentales con materiales de otros países, sin embargo, las personas que son más ajenas a este gremio no puedan revisitar momentos históricos con el rigor que dan los archivos y los testimonios, porque hay que pagarlos con cantidades muy altas para un particular, en este caso son 7000 euros, que nos piden para comercializar la película, para plataformas online, cines o distribución comercial. De momento, la película ha tenido un bonito y amplio recorrido por el canal independiente de festivales y no comercial, y ahora para tener acceso a canales comerciales, va a ser en una nueva versión donde se retiren los materiales de NODO y utilice otro tipo de archivos fotográficos, que son también pagados, que pertenecen a archivos familiares, lo cual es comprensible, porque no están financiados públicamente, y mediante abundante material que ha sido cedido gratuitamente, por parte de particulares, pero sobre todo por parte de instituciones norteamericanas, ya que el grueso de la biografía de Ramón transcurre en Estados Unidos.





*Misceláneas*

15 al 25 de noviembre 2018

A central image of two shirtless men with large, feathered wings embracing each other. One is on top, leaning over the other, who is lying down. The background is a gradient of blue and purple.

# EL LUGAR SIN LÍMITES

16º FESTIVAL DE CINE LGBT  
2018

Foto: J. Rodríguez / Contraste



MINISTERIO  
DE CULTURA Y  
PATRIMONIO

Quito · Guayaquil · Cuenca · Portoviejo · Riobamba · Tulcán  
Latacunga · Ibarra · Otavalo · Cotacachi · Urcuquí · Bahía

## *El Lugar Sin Límites*. Festival de cine LGBT del Ecuador.

Arturo Ripstein dirigió en 1977 la película *El lugar sin límites*, siguiendo la trama de la novela homónima de José Donoso. Una cinta maravillosa, maravillosamente cruel, que cuenta la historia de Manuela y su hija la Japonesita. Manuela es una mujer trans; las dos regentan una casa de citas en el Olivo, un triste y pequeño pueblo. Los otros personajes principales son el cacique don Alejo, y Pancho. Este último será fundamental en la trama; es un hombre gay que no se asume a sí mismo y que sólo puede ser él cuando se emborracha y busca a Manuela. El final acaba con el asesinato de la protagonista, por eso decimos que es cruel, porque es el final de muchas mujeres trans y porque también esconde la tragedia de Pancho, el no ser capaz de dar el paso para ser lo que es.

Hago referencia a la película, porque de ella coge el título el festival de cine LGBT ecuatoriano. La idea original partió de Fredy Alfaro, quien en 2001 creó "Quitogay", una "organización de la sociedad civil que busca brindar alternativas de información y de entretenimiento, que promueve el arte y la cultura de temática LGBTI, y que contribuye a cambiar la imagen distorsionada que la sociedad tiene de las personas con diversa orientación sexual o identidad de género"<sup>1</sup>. Al año siguiente, Mariana Andrade, que dirigía el cine *Ocho y Medio*, propuso la organización de una muestra de cine homosexual, cercana al quinto aniversario de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador. Tuvo una recepción positiva por parte de gente del colectivo, y otros que no lo eran. Así comenzó el festival de cine *El Lugar Sin Límites*. La película de Ripstein fue la cinta inaugural, en 2003.

El festival tiene como parte central la proyección de películas de largo metraje, cortos y documentales, así como la organización de conversatorios sobre diferentes temas que interesan a la comunidad LGBT. Pero, para dar más contenido, amplía su programación cultural a la celebración de una exposición, bajo el título genérico de "En carne viva", y la edición de *MAX*, su revista oficial. El objetivo principal de todo ello es generar espacios de integración cultural y social, a través de actividades que combinen el entretenimiento y la reflexión en torno a la diversidad de género; en las cuales se presentan las mejores realizaciones cinematográficas y trabajos artísticos de temática LGBT, desde múltiples y originales puntos de vista. Tanto desde la dirección, con Fredy Alfaro al frente, como desde el equipo de trabajo, saben muy bien la importancia que tiene la cultura como representación y transmisión de valores tales como el respeto a la diversidad, para lograr una sociedad más abierta e igualitaria.

Aunque la sede central sea Quito, el festival se expande en sus diferentes ediciones hasta

Juan-Ramón Barbancho

Rodríguez.

Universidad de Sevilla.

Sevilla, España.

[jrbarbancho@gmail.com](mailto:jrbarbancho@gmail.com)

---

1 Declaraciones de Fredy Alfaro.

Guayaquil o Cuenca, y también con programaciones cinematográficas en Manta, Riobamba, Portoviejo, Ibarra, Ambato, Tena, Machala, Cotacachi, Tulcán, Latacunga, Urcuqui, Otavalo o Bahía de Caráquez, con la intención de que estos trabajos por la diversidad y el reconocimiento de las personas LGBT puedan ser vistos por la mayor cantidad de gente posible. Sobre todo, también, porque este tipo de trabajos no llegan, en su mayoría, a las salas de cine comerciales y porque la programación del festival incluye tanto trabajos ecuatorianos como de otros muchos países.

También esto se logra por el gran reconocimiento que tiene a nivel internacional, y por sus relaciones continuas con artistas y gestores/as culturales o con otros festivales, (como *Frameline* de Estados Unidos, *LesGaiCineMad* de España, *LiberCine* de Argentina, el Festival de Cine Francés organizado por la Alianza Francesa de Quito o el grupo de trabajo “Sebastiane”, del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España), donde *El Lugar Sin Límites*” participa todos los años.

La razón de por qué se celebra el festival en noviembre, teniendo como día principal el 27, obedece a un hecho fundamental en el país, que tiene que ver con el derecho de los y las homosexuales. En el Ecuador, hasta 1997, estuvo vigente el artículo 516 del Código Penal, que en su inciso primero convertía en delito la homosexualidad: “En los casos de homosexualismo, que no constituyan violación, los dos correos serán reprimidos con reclusión mayor de cuatro a ocho años”. En 1997 se produjo una redada y la detención de homosexuales en el bar *Abanicos*, en Cuenca. A unos cien se les aplicó este inciso primero del artículo. Esto provocó que muchísimas personas se manifestaran en contra de este abuso,



denunciando la inconstitucionalidad de la ley. Organizaciones de gays, lesbianas, bisexuales, trans y de Derechos Humanos presentaron un recurso de inconstitucionalidad ante el Tribunal Constitucional. El 27 de noviembre de ese mismo año se acepta la demanda y se deroga ese inciso en el artículo 516. Fue un día histórico.

Las últimas ediciones de la exposición de artes visuales "En carne viva" han sido, en 2013, bajo la curaduría de Karen Solórzano, en "La naranjilla mecánica" (Quito), donde se mostraron instalaciones, pintura y obras en vídeo de artistas tanto ecuatorianos como extranjeros. La segunda, bajo la dirección de quien esto escribe, en 2014, en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, mostró el trabajo del fotógrafo español Raúl Chacón "Reinas de Quito", un amplio trabajo de investigación sobre el fuerte movimiento *Drag Queen* en la ciudad. Muchas de sus protagonistas fueron fotografiadas luciendo sus mejores galas. El título tenía una doble referencia. Por una parte, reinas porque lo son; y, por otra, el famoso concurso de belleza de las reinas, aludiendo a que las verdaderas eran las drag. Fue una exposición que, además, contó con un montaje espectacular.

La edición de 2014, celebrada en el Museo Camilo Egas de la capital, también presentó la obra de Chacón: *Ofelias*. En este caso, siendo estéticamente tan extraordinaria como la anterior, fue mucho más política; más de denuncia, de unos hechos que ocurrieron años atrás en la ciudad, cuando de madrugada la policía cogía a las mujeres trans que hacían trabajo sexual y las tiraba al estanque del Parque de la Carolina, con el agua helada, esperando a que se ahogaran. A esto le llamaban "práctica de natación". A veces, durante el día, ellas clavaban puntillas en los márgenes para poder salir así cuando llegaba la noche. Chacón ideó el proyecto haciendo alusión a la famosa Ofelia de Hamlet, ahogada en el río. Contó con la colaboración de la asociación Alfil (de personas trans) y con la de varias chicas trans, que se prestaron a ser fotografiadas debajo del agua de una piscina, reconstruyendo así, de alguna manera, los trágicos y crueles sucesos a los que hago referencia.

De esta muestra también tuve el honor de ser el curador. *Hasta que cambies* es un trabajo fotográfico de investigación de Paola Paredes, expuesto en 2017 en el Centro Integral de Información de la Universidad Central, en Quito. En el país, como por desgracia en tantos otros, aún existen clínicas de deshomosexualización encubiertas, como centros psiquiátricos o casas de reposo. En realidad son cárceles donde internan a las personas para hacerles "cambiar" a base de terapias aversivas y trabajos denigrantes. Nunca se consigue ese cambio, está claro, pero en muchas ocasiones destruyen a la persona. La mayoría de las ocasiones son llevadas allí por sus propias familias, lo cual es, si cabe, más cruel. "Para mí, la oportunidad de actuar llegó a finales de 2015. Pasé seis meses entrevistando a una mujer que había sido enviada a una de estas "clínicas" religiosas por sus padres y encerrada durante varios meses. Con el tiempo, reuní más testimonios. Las entrevistadas me hablaron de "diagnósticos" y "tratamientos" llevados a cabo en nombre de la Biblia"<sup>2</sup>.

---

2 Rescatado en <https://www.paolaparedes.com/copy-of-until-you-change>



Paredes investigó esos lugares, se entrevistó con personas que habían sufrido aquello y realizó la serie fotográfica, perfofotográfica realmente, desde una mirada lésbica. “Descubrí que alrededor de 200 centros clandestinos todavía operan en las brechas entre las leyes progresistas y las creencias conservadoras. En Ecuador el 80% de la población es católica y la Iglesia en general tiene valores muy conservadores, por lo que la homosexualidad es algo que aun no es bien visto”<sup>3</sup>.

En 2018, la Sala Alfredo Pareja de la Casa de la Cultura Ecuatoriana expuso la muestra fotográfica *Homo*, de Michel Lizarzaburu, que buscaba “poner en el escenario la realidad de las personas LGBT desde diferentes y originales puntos de vista, a fin de reflexionar en torno a la diversidad de género y orientación sexual propia de toda sociedad. A través de estas fotos, el artista nos demuestra de la manera

más descarnada imaginable que lo que cuenta son los sentimientos humanos. Su trabajo hace uso de metáforas visuales para presentarnos personajes a quienes no solo desnuda, sino que los desnuda afectivamente ante la cámara. Las imágenes de esta exposición abren las puertas de un mundo ideal donde la sensualidad y el erotismo se vive sin culpas, un espacio de edénica carnalidad en el que toda censura ha sido radicalmente abolida”<sup>4</sup>.

La revista *Max*, que se edita todos los años para el festival, es una herramienta de difusión tanto de manera específica sobre la programación de cada año como de otros temas de interés e información sobre temas LGBT e incluye artículos de fondo y entrevistas sobre arte, cine, cultura, diversidad sexual, actualidad, gente, derechos humanos. Igualmente apoyan la impresión de libros y artículos científicos que aborden la temática LGBTI, desde la perspectiva académica, los mismos que son presentados en la Feria Internacional del Libro.

Sin duda, el mayor de sus logros es dar la oportunidad al público ecuatoriano de presenciar desde diferentes puntos de vista las otras formas de ser y amar, al tiempo que buscan cuestionar y deconstruir el sistema binario (hombre/mujer) como única forma de vida; luchando contra la exclusión, la discriminación, la hipocresía y la violencia, trabajando en favor de una sociedad más justa y equitativa. “A lo largo de estos años, el Festival se ha abierto camino con un poderoso mensaje: *no estás solo*, fundamental para fortalecer el autoestima y autodeterminación de las y los integrantes

---

3 Rescatado en <https://www.paolaparedes.com/copy-of-until-you-change>

4 Rescatado en <http://www.elugarsinlimites.net/expo-artistica-2018.pdf>

de la población LGBTI en Ecuador. Hemos facilitado a la sociedad ecuatoriana espacios de encuentro y reencuentro, proveyendo a las poblaciones Lgbti de lugares de discusión crítica y entretenimiento seguros para sus asistentes”<sup>5</sup>.

*El Lugar Sin Límites*, por su larga andadura –es el festival cultural más longevo del Ecuador– y su prestigio, se desarrolla cada año gracias al trabajo incansable del equipo que forman, principalmente, Fredy Alfaro, Fabricio Martínez, Daniel Salazar y Romina Ordóñez, como núcleo principal, a los que se suman profesionales como Karen Solórzano, Xavier Sánchez o Rafael Garrido, entre otros; y también gracias al apoyo de instituciones como la Casa Ecuatoriana de la Cultura y el espacio cultural y sala de cine *Ocho y Medio*, así como diferentes espacios en las demás ciudades en las que se implementa.

---

5 Declaraciones de Fredy Alfaro.

Sala46  
films



# 305

TRES SEIS CINCO

OLAIA PAZOS SALA46 FILMS HUMBERSTON FILMS  
OLAIA PAZOS KIRA SMIRNOVA RULO PARDO GLORIA ALBALATE ALEJANDRO CANO MARIO DE LA ROSA MACARENA REGUEIRO DÉBORAH GUERRERO  
producción ZARA GARCÍA-DELGADO ALEJANDRO CANO MARIO JARA dirección de arte LAURA LÓPEZ dirección de fotografía ROBERTO LÓPEZ edición GERARD ESCUER  
mezcla de sonido ALEX MARAIS sonido directo ALVARO TORTAJADA color MANUEL DÁVILA ayudante de dirección RAFA ROJAS-DÍEZ guion y dirección MARIO JARA

www.sala46.com

## Una pistola, una mujer y las calles de Madrid.

La crisis financiera de 2008 produjo cambios dramáticos en la sociedad española. Prácticamente, y de un día para otro, quedaron sin trabajo más de tres millones de personas. Esto arremolinó y arrastró a rincones antes impensables los planes de vida de miles de ciudadanos. De esos días recuerdo una noche en particular. Paseaba por la glorieta Ruiz Jiménez, en Madrid, cuando doblé en un esquina y me di de bruces con un pequeño campamento, gente que dormía al abrigo de una saliente del edificio que hace esquina. Debían ser casi veinte personas. No lo podía creer. Solía pasar por ese lugar cada cierto tiempo y nunca vi algo parecido. Un mes antes, esas personas no estaban ahí. La velocidad que había tomado toda esa desgracia me impresionó. Sentía que nadie estaba a salvo. Años después, esas imágenes, que quedaron marcadas en mi memoria, colisionaron con una de las famosas frases de Jean Luc Godard —“todo lo que se necesita en una película es un arma y una mujer”— y dieron como resultado 3 6 5 (España, 2019), mi segundo largometraje. La historia de una mujer orgullosa, que prefiere la indignancia a reconocer su derrota. Un personaje que transita un camino que va de la realidad a la fantasía; comienza luchando contra las circunstancias que le rodean, y termina perdida en el delirio. Realidad versus ficción.

Esta transformación, que marca el trayecto de la protagonista, es uno de los elementos que inspiró la propuesta formal de 3 6 5. Un viaje del documental a la ficción para acompañar la travesía vital del personaje. Un juego que intenta diluir los límites genéricos como reflejo de una realidad. Mientras la protagonista mantiene los pies sobre la tierra —la primera mitad de la historia—, las formas de la película remiten al documental: *cámara en mano*, plano largo, formato de 4/3. La intención es que el movimiento que produce la *cámara en mano* ayude a plasmar la incertidumbre que siente la protagonista. Los *planos secuencia*, por otro lado, deben reforzar la creación de un entorno realista, alejado del artificio del corte y de la picardía del *racord*.

Por el contrario, cuando la protagonista no ve salida y la realidad la lleva a buscar refugio en la fantasía, el diseño de 3 6 5 da un giro hacia la ficción —la segunda mitad de la película—. Para acentuar esta mutación, se optó por un cambio de formato y una variación de la perspectiva. La película muda de un entorno opresivo (una relación de aspecto de 1,33:1 y unas perspectivas ligeramente comprimidas por el efecto del lente de 75mm.) a un ambiente más holgado (un formato de 2,35:1 y un óptica angular de 25mm). Lo que era documental pasa a ser ficción. Transitamos de lo que parece el diario personal de un indigente a un thriller psicológico.

Otro elemento que me preocupaba intensamente era el tono que debía imbuir a la historia. Tenía claro que no quería caer en la sensiblería ni en la condescendencia. Pretendía que la película

**Mario Jara Pinto**

Realizador y crítico de cine

Santiago de Chile, Chile

[ajpmario@gmail.com](mailto:ajpmario@gmail.com)

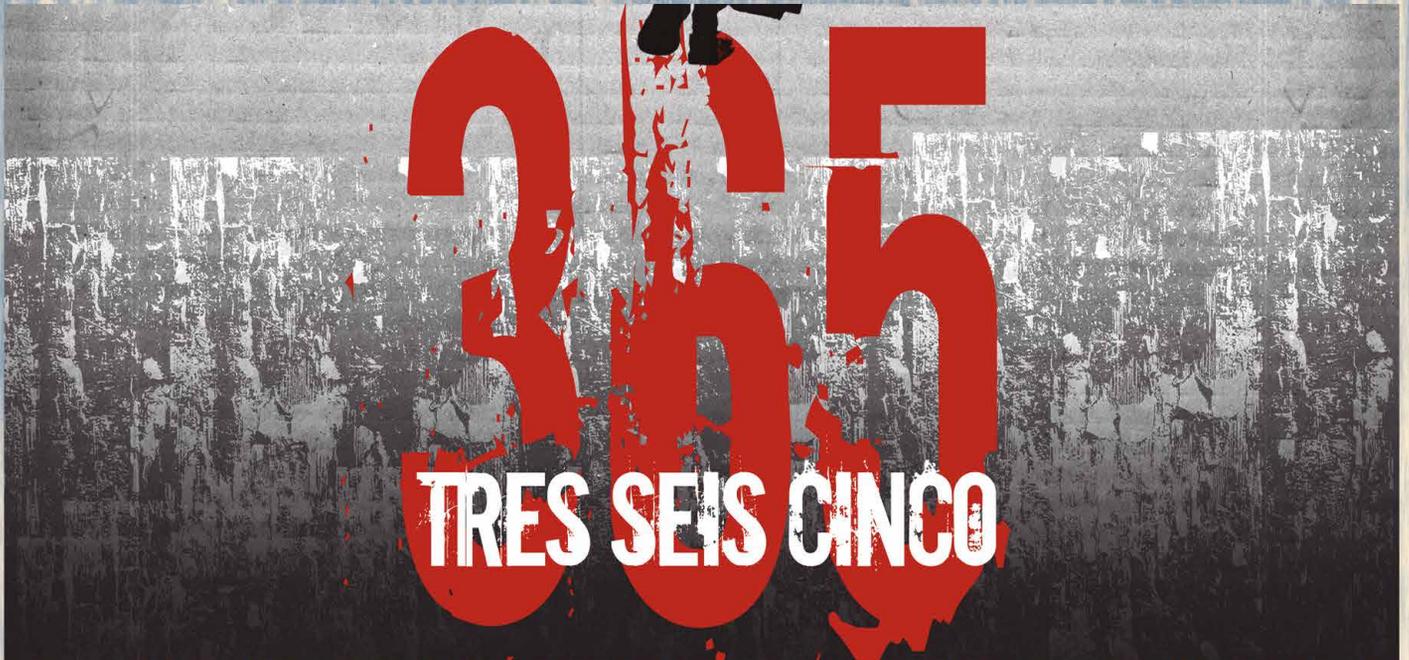
fuera dura, como reflejo de una vida en la calle, pero sin caer en sensacionalismos. Me parece que lo peor de las desgracias es que caen con el peso de la trivialidad. No hay épica ni heroísmo en la miseria. Trabajar lejos del artificio, de los giros dramáticos grandilocuentes. Por tanto, era fundamental para mantener el espíritu de la historia. El andamiaje debía estar construido por acontecimientos cotidianos que en conjunto proyectaran un recorrido. En consecuencia, los sucesos relevantes del relato quedaron fuera del plano, o apartados por una elipsis.

Este punto en particular era de suma importancia. Primero, como se mencionó, por pudor dramático y consideración a la historia y a la gente que está en situación de calle. También, por una *pulsión* que me embargaba y que no podía distanciar de mi razón, quería plasmar la realidad de la indigencia. Me inquietaba ver el estatus de mobiliario urbano que adquieren estas personas a ojos de los transeúntes. En el engranaje social la miseria se vuelve una molestia, y la inercia es apartarla; en esta lógica, el ser humano se hace invisible y yo estaba obsesionado con materializarlo. En el fondo, escribir el guion y rodar la película era una lucha contra mi indiferencia. Deseaba mostrar que en la calle lo único que desaparece es lo superfluo, no lo esencial; ansiaba retratar las estrecheces que vive la gente sin hogar, las necesidades de primer orden, que en la normalidad nos parecen básicas y en consecuencia damos por sentadas, pero que en la pobreza extrema alcanzan la condición de lujo, hablo de las urgencias más cotidianas y a la vez las que otorgan la mínima dignidad a la que aspira un ser humano.

En segundo lugar, tomaba suprema importancia este punto, puesto que esta característica formal—el uso de la elipsis y del *fuera de campo* como herramientas primordiales— es parte sustancial de mi concepción sobre el cine. Gilles Deleuze dice que “por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y por tanto a vuestras espaldas”. En mis palabras, el movimiento en el cine es una elipsis que sobrevuela los fotogramas. Que es otra forma de decir que el desplazamiento no existe, que es un embuste del cerebro concebido por la persistencia retiniana. Así como la mente permite ver el movimiento en una tira de fotografías



proyectadas a razón de 24 por segundo, también completa los espacios que la elipsis y el *fuera de campo* esconden. Ahí está la clave —y para mí la esencia del cine— en la actividad mental que este arte debe suscitar. Y mediante estas herramientas que, según mi visión, son las más cercanas a esta alma evocadora, el cine debe ser un instrumento del pensamiento y poner en marcha la reflexión y el debate. En definitiva, el cine debe transitar el tiempo para generar preguntas, no para dar respuestas.



## Estrategias de representación. Lo (in)visible en 3 6 5 de Mario Jara.

“Las imágenes nos revelan algo de la realidad que no era visible a primera vista”.  
André Bazin.

La relación de la realidad con el cine es, todavía hoy, un fecundo debate no resuelto. Opinaba Bazin que la realidad debería ser la principal materia prima del arte del s. XX, pero a diferencia del movimiento americano del pasado siglo, acuñado bajo la etiqueta de “cine directo” –que propugnaba un cine documental que buscaba representarla de forma sincera, a través de su filmación directa–, el formalista fundador de *Cahiers du Cinéma* defendía revelar lo invisible a través de las herramientas de la representación. De esta forma, la habitual confusión que lleva a identificar “realidad” con “realismo” quedaría superada con usos de la apariencia, capaz de transmitir la esencia de las cosas más allá de su registro inmediato. Cercana a estos últimos postulados se encuentra la película 3 6 5 (2019), un retrato cargado de profundidad psicológica sobre una mujer que persigue el sueño de vivir de la música pero termina, como en la peor de las pesadillas, durmiendo en la calle. En este film, de marcada vocación social, la cámara deambula con su protagonista por bulevares de sueños rotos con una mirada más amplia que su propio objetivo y trasciende su marco (también literalmente, el del encuadre) para componer un retrato generacional y desvelar, desde el naturalismo, una de esas instantáneas donde aparecen otros espectros muy reales: los habitantes invisibilizados del paisaje urbano de nuestra sociedad y tiempo.

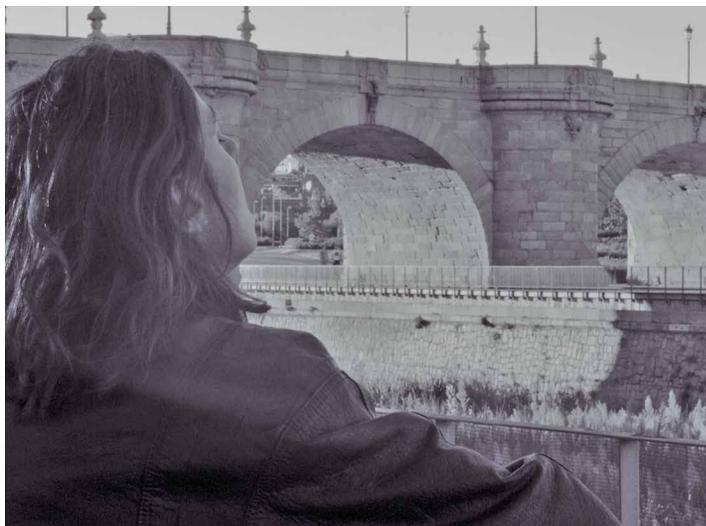
Contando con reconocibles trazas del *Cinéma vérité* –aquel movimiento europeo contrapuesto al método institucionalizado de representación pero que no renunciaba a recursos narrativos clásicos– el realizador de *Año Cero* (2014) articula su película sobre el binomio de documentar una realidad a través del artificio de crear un mundo representado. Una aparente dicotomía superada con solvencia por el director, y que tiene su reflejo en una estructura formal diferenciada en dos partes que se pliegan sobre uno de los momentos más climáticos del film. La realidad y la ficción (como representación de la primera) son aquí también las dos caras del progresivo deterioro de la psique de su protagonista.

El primer bloque de la cinta está compuesto con una sobria propuesta formal que hibrida técnicas de realización de documentales con las herramientas de narración del cine observacional y descriptivo: cámara en mano, localizaciones reales, iluminación mayoritariamente incidental y, sobre todo, el uso del formato “4:3”, una composición eminentemente antropomórfica que refuerza la presencia de la protagonista y la encuadra siempre como objeto principal en su inestabilidad. La observación detallista y el rodaje cercano pero alejado de técnicas invasivas

José Félix Collazos Pérez  
Crítico de cine en Caimán  
Cuadernos de Cine.  
Madrid, España.  
[info@collazos.com](mailto:info@collazos.com)

potencia la conmovedora interpretación de Olaia Pazos, un personaje en tránsito por varios registros emocionales siempre contenidos. Aquí, el uso de planos largos, sostenidos, acrecienta la sensación de realismo, y tiene su momento culminante en la secuencia de la canción interpretada en la calle por Inés en la que Mario Jara “obliga” al espectador a escucharla entera en un único plano que representa tanto su voluntad de detener la mirada sobre la indigencia como el respeto hacia su protagonista (y que se enriquece de subtexto al ser la propia actriz la autora real del tema).

Con un montaje preciso, puntuado con algún fundido a negro y un guion que esquivo caer en fáciles recursos sentimentales, la película se adentra en su segunda mitad. Es entonces cuando el uso de la luz y los claroscuros aportan más expresividad a la fotografía en blanco y negro. Estos contrastes buscados son también parte de la yuxtaposición del nuevo segmento que se abre al formato panorámico, al tiempo que se va cerrando la cordura de la protagonista. Un conflicto entre el exterior y el interior que la cinta explora con nuevos personajes, más diálogos y situaciones adicionales que dan un nuevo impulso a la narración. Pero a pesar de esa abrupta incursión del entorno, Jara no olvida (de nuevo Bazin) que el cine es un arte centrífugo que, al contrario que la pintura, supera los límites de su marco: el encuadre y los movimientos de cámara evidencian la existencia de una realidad exterior que queda fuera de campo. El uso de este recurso y la elipsis son algunas de las herramientas más hábilmente utilizadas en una cinta en la que los momentos de mayor dramatismo suceden más allá de los contornos del plano, sin que esto reste ni un ápice de intensidad y emoción al discurso que habita en esta crónica de un descenso.



Con algunas rimas y constantes visuales, el film establece sus metáforas: los espejos como disociación del personaje principal y donde el espectador puede sentirse reflejado, el tratamiento de los espacios y encuadres rotos verticalmente o con marcadas fugas visuales y la vuelta al tema principal, esta vez desafinado, del tema principal *Por el aire*, reinterpretación en su sentido más amplio de cómo desaparece la armonía y entra el caos en una cinta sin banda sonora o música extradiegética.

Pero es, sobre todo, esa voluminosa y omnipresente mochila cargada con sus pertenencias, que la protagonista acarrea constantemente, la que representa mejor el peso de sus decisiones, marcadas por la dignidad y una férrea voluntad de asumir las consecuencias de su elección, alejada del soporte vital que pudiera encontrar en el retorno a un hogar que dejó a muchos kilómetros de distancia. Es notable el trabajo de gradación en la comunicación con su familia, también fuera de plano, que evoluciona como su conexión con la realidad hasta un final de conmovedora contención.

En definitiva, cine independiente y personal, tan directo como planificado, pero también abierto a los hallazgos; y eficazmente contaminado por una realidad a la que mira de frente y hacia la que muchas veces volvemos la espalda.



Imagen: Julio Herrera

## Evaluación por pares

---

ÑAWI: ARTE DISEÑO COMUNICACIÓN es una revista arbitrada que se rige por el sistema doble par anónimo.

Los artículos enviados por los autores son evaluados previamente por el Comité de Redacción para comprobar si se ajustan a las normas de edición y a las políticas temáticas de la revista.

Cuando el artículo pasa ese primer filtro, entonces es enviado a dos evaluadores externos expertos en la temática abordada por el autor. Para cumplir y defender la ética de la investigación, estos evaluadores son siempre ajenos a la institución a la que pertenece el autor y son los encargados de dictaminar si responde a los intereses científicos de la publicación. En la valoración final, los revisores deciden entre las siguientes opciones: publicable, publicable con modificaciones menores, publicable con modificaciones mayores o no publicable. En el caso de que haya disparidad de opinión entre ellos se recurre a un tercer experto.

## Derechos de autor (Copyright)

---

Los originales publicados, en las ediciones impresa y electrónica, de la revista Ñawi. Arte, diseño y comunicación, son propiedad de la Escuela de Diseño y Comunicación Visual (FADCOM), perteneciente a la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Guayaquil, República del Ecuador, siendo absolutamente necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total de los contenidos (textos o imágenes) publicados. Ñawi proporciona un acceso abierto e inmediato a su contenido, pues creemos firmemente en el acceso público al conocimiento, lo cual no obsta para que la cita de la fuente sea obligatoria para todo aquél que desee reproducir contenidos de esta revista.

De igual modo, la propiedad intelectual de los artículos o textos publicados en la revista Ñawi pertenece al/la/los/las autor/a/es/as.

Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

Todo el contenido de ÑAWI mantiene una licencia de contenidos digitales otorgada por Creative Commons

Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

## ***Directrices de contenido***

---

Los textos postulados deben:

1. Corresponder a las categorías universalmente aceptadas como producto de investigación.
2. Ser originales e inéditos.
3. Sus contenidos responden a criterios de precisión, claridad y brevedad. Se clasifican en:

3.1. Artículos. En esta sección se publican:

3.1.1. Artículos de investigación científica, artística y artístico-tecnológica: presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro aportes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

3.1.2. Artículo de reflexión o ensayo: presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico recurriendo a fuentes originales.

3.1.3. Artículo de revisión: resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, ya sea en el campo científico, artístico o artístico-tecnológico, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo.

3.2. Entrevistas: En esta sección se puede presentar una conversación con algún teórico o artista vinculado con las temáticas de la revista.

3.3. Misceláneas: En esta sección se puede presentar una breve reseña bibliográfica del trabajo de teóricos o artistas vinculados con las temáticas de la revista. Asimismo, se recibirán textos teóricos experimentales ajenos a los estándares hegemónicos de la investigación científica.

1. Datos del autor o autores. Nombres y apellidos completos, filiación institucional y correo electrónico o dirección postal.
2. Título. En español e inglés, escrito con mayúsculas y minúsculas, con un máximo de 15 palabras. Con letra Times New Roman de 14 puntos y en negrita.
3. Resumen. Se redacta en un solo párrafo, da cuenta del tema, el objetivo, los puntos centrales y las conclusiones. No debe exceder las 150 palabras y se presenta español e inglés (Abstract).
4. Palabras claves. De cuatro a seis palabras o grupo de palabras, ordenadas alfabéticamente, la primera con mayúscula inicial, el resto en minúsculas, separadas por punto y coma (;) y que no se encuentren en el título o subtítulo, deben presentarse español e inglés (Keywords). Estas sirven para clasificar temáticamente al artículo.
5. El cuerpo del artículo. Se divide en Introducción; Desarrollo, con apartados encabezados con números (1, 2, 3...) y/o subapartados (1.1.; 1.2. 1.3. ...); Conclusiones y Bibliografía. Si fuese necesario, se presentan tablas, imágenes y figuras como anexos.
6. Texto. Las páginas deben venir numeradas, a interlineado 1,5 con letra Times New Roman de 12 puntos. La extensión de los artículos debe estar alrededor de 4.000 a 7.000 palabras (para artículos), entre 500 y 1500 palabras (para reseñas) y entre 2000 y 5000 palabras (para entrevistas)
7. Citas y notas al pie. No deben exceder más de cinco líneas o 40 palabras, de lo contrario estas deben ser incorporadas al texto general.

## Referencias bibliográficas

---

Las Referencias Bibliográficas se escriben en una nueva página bajo el título “Referencias” al finalizar las conclusiones del artículo. Se utiliza formato de párrafo con indotación de Sangría Francesa (Hanging). Se deben seguir los lineamientos indicados a continuación:

1. Se seguirán las normas del estilo del sistema APA 6ª edición, 2016:

<http://www.apastyle.org/>

2. La forma de citar dentro del texto será la siguiente e irá entre paréntesis (autor, año, página): “Si el extremo separa lo que es literatura y cine de aquello que ya no lo es, su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo” (Oubiña, 2011, p. 30). Y su referencia bibliográfica:

Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

3. Si hay dos autores, la cita en el cuerpo de texto irá entre paréntesis con el nombre de los dos autores. “hemos hecho nuestras las hipótesis que propugnan la naturaleza radicalmente dialógica del lenguaje (Bajtin, Benveniste) y las que hallan en la función de enunciación el fundamento de las prácticas discursivas (Foucault)” (Abril, Lozano & Peña-Marín, 1982, p. 253). Su referencia bibliográfica:

Abril, G., Lozano, J., & Peña-Marín, C. (1982). *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

4. Si es un capítulo en libro colectivo la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. Su referencia bibliográfica

Catalá, J. (2012). Formas de la distancia: los ensayos fílmicos de Llorenç Soler. En Miquel Francés (Ed.), *La mirada comprometida* (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca Nueva.

5. Si es un artículo de revista la cita en el cuerpo de texto es igual que para los libros. El nombre de la revista va en cursiva y se incluye el rango de páginas y el DOI Su referencia bibliográfica será:

Larrañaga, J. (2016). La nueva condición transitiva de la imagen. *Barcelona, Research Art Creation*, 4, 121-136. DOI: 10.17583/brac.2016.1813

6. Si es una película, la primera vez que se cite se indicará: Título en español (Título original, Director, año). El título original únicamente si es distinto del título con el que se estrenó en Latinoamérica.

*Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006)

7. En el caso de que los autores incorporen imágenes, entonces proporcionarán la correspondiente autorización. De no ser así, deberán ajustarse al artículo 32 del TRLPI que señala que la inclusión de obras ajenas de carácter fotográfico, plástico o figurativo no necesita la autorización del autor, siempre que se cumplan las condiciones detalladas a continuación:

- que lo incluido corresponda a una obra ya divulgada,
- que se realice con fines de investigación,
- que responda al “derecho de cita” para su análisis, comentario o juicio crítico.
- que se indiquen la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Los gráficos, imágenes y figuras deben realizarse con la calidad suficiente para su reproducción digital y deben adjuntarse los archivos gráficos originales (si el artículo es aceptado) en fichero aparte (preferentemente en formato JPG o PNG). Es importante indicar el lugar donde aparecerán en el cuerpo del texto del siguiente modo: FIGURA 1 POR AQUÍ. Dichas imágenes deben citarse del siguiente modo: Figura numerada. Descripción. *Título* (Autor, año). Fuente.

Figura 1. Adán y Eva deconstruidos. *Dieta* (Óscar Santillán 2009). Fuente: Archivo Nuevos Medios Ecuador. <http://archivo.aanmecuador.com/>

El autor es responsable de adquirir los derechos y/o autorizaciones de reproducción a que haya lugar, para imágenes y/o gráficos tomados de otras fuentes, normativas del arbitraje y evaluación externas de los trabajos.

## Envío de originales

---

1. Los artículos, las entrevistas y la reseñas se enviarán en línea a través de la plataforma OJS (Open Journal System) en la que está alojada la revista en su versión electrónica:

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

2. Para ello, es necesario registrarse e iniciar sesión.

3. Las fechas a tener en cuenta para los próximos números son las siguientes:

**Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación**

**Vol. 5 No. 1 (2021): enero**

**Dossier: Abierto a la Temática de la Revista**

- i. Convocatoria del Call For Papers: **15 mayo 2020**
- ii. Cierre del Call For Papers: **15 septiembre 2020**
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: **15 noviembre 2020**
- iv. Artículo publicado: **30 enero de 2021**

**Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación**  
**Vol. 5 No. 2 (2021): julio**

**Dossier: Arte, Tecnología y Colonialidad**

**Coordinadores:**

**Daniel Villegas (Accesos. Revista de Investigación artística-España)**  
**Silvina Valesini (Arte e Investigación-Argentina)**  
**Miguel Alfonso Bouhaben (Ñawi: arte diseño comunicación-Ecuador)**

El Monográfico *Arte, Tecnología y Colonialidad* tiene el propósito de discutir y reflexionar, desde una perspectiva crítica y transdisciplinar, sobre la intersección que se establecen entre las prácticas artísticas, las nuevas tecnologías y los procesos actuales, post y decoloniales. Para ello, convocamos a investigadores nacionales e internacionales para que envíen sus aportaciones investigativas en torno a las posibilidades de la investigación artística en la tecnosfera desde la óptica de la colonialidad del saber/ver y la decolonización estética.

La singularidad del presente monográfico va a radicar en su publicación transversal en tres revistas indexadas de investigación en artes: *Accesos. Revista de Investigación artística* (Universidad Complutense de Madrid –España), *Arte e Investigación* (Universidad Nacional de La Plata –Argentina) y *Ñawi* (Escuela Superior Politécnica del Litoral –Ecuador).

**Presentación:**

Todas las dimensiones de la colonialidad se articulan con la colonialidad del ver: con la imposición de la mirada occidental y eurocéntrica como la única verdadera y universal, obviando así las potencias creativas y artísticas de las miradas de las alteridades no-occidentales. En este sentido, Joaquín Barriandos (2011) sostiene que “la colonialidad del ver no apunta al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la restitución de ningún tipo de imaginario visual global compartido”. Para Mignolo y Gómez (2012) la colonialidad del ver impone un control de lo sensible ya que es un saber fundamental para la colonización del poder, del saber y del ser: “la colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad”. (Gómez & Mignolo, 2012, p.15).

Para afrontar las tácticas de decolonización estética, hay que entender que son consustanciales a las decolonizaciones del poder, el saber y el ser. Su base práctica es esencialmente subversiva y desobediente, pues parte de una disrupción de las estéticas occidentales. Una disrupción que ahonda en lo político. Una politización de la estética que vindica la emancipación de los pueblos colonizados. El ecuatoriano Cristian León (2012) defiende la necesidad de crear una estética-otra que solo es posible si se decoloniza también la imagen: “la misma noción de imagen requiere ser decolonizada”. Por su parte, Silvina Rivera Cusicanqui (2015) defiende la potencia decolonial de lo visual como herramienta para la acción política colectiva. La pensadora boliviana se apoya en el concepto de alegoría, que “nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría desprenderse de sus clichés y obviedades, cómo se podría decolonizar el oculocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo”.

Por otra parte, se considerarán asuntos vinculados a la matriz colonial que define estructuralmente a las tecnologías que sirven de soporte para determinadas prácticas artísticas y cuáles son las potencialidades y limitaciones políticas del uso de las primeras en la definición de un marco de acción de carácter emancipador en términos descolonizadores. Habrá que tener en cuenta, en este sentido, lo que sostiene Andrew Feenberg (2005, pp. 111, 116) en relación con la falta de neutralidad de las tecnologías, el etnocentrismo de muchas de las proclamas emancipatorias de las mismas señaladas por el Critical Art Ensemble (1998, pp. 154-155) y las pretensiones totalitarias de la forma de gobierno tecnológica propuesta en el contexto de la “Hipótesis cibernética” analizada por Tiqqun (2015) y que en la actualidad define el sistema-mundo.

Ahora bien, ¿qué papel adoptan las nuevas tecnologías en este contexto de descolonización estética? ¿Cómo podemos abordar la funcionalidad que tiene la tecnología actual en la construcción de un arte emancipatorio? ¿Qué impacto tienen las nuevas tecnologías en la profundización democrática del arte? ¿Es posible un arte tecnológico que sea emancipador y que, a la vez, sirva para vindicar las culturas autóctonas precolombinas en el contexto de América Latina? ¿Es compatible el uso de la tecnología para forjar tácticas de artivismo decoloniales, interculturales y transculturales? ¿O quizá el uso de la tecnología va a reterritorializar y resignificar las potencias contestatarias de la praxis decolonial e intercultural inherente a estas prácticas artísticas? ¿Cómo combatir, entonces, los efectos de control de la “Hipótesis cibernética” y de la axiomática del capital a través de las tecnologías? ¿Son compatibles las ideas de creación colectiva, participación y apertura con las tácticas de creación media-artísticas decoloniales? ¿Es posible reivindicar, desde las estéticas del sur, un arte transmedia y subalterno; transcultural y decolonial?

#### **Descriptor:**

- Deconstrucciones y críticas de las tecnologías occidentales del arte
- Tecno-artivismos decoloniales
- Representaciones tecnológicas del indigenismo
- Las tecnologías de las culturas originarias aplicadas a la creación artística
- Del arte indígena al arte contemporáneo
- Tecnologías de la creación artística comunitaria
- Intersecciones entre la tecnología y los saberes originarios en el arte
- Mestizajes, hibridaciones e interculturalidad en el net-art
- Cosmovisiones precolombinas a través del arte digital
- Technochamanismo, ancestrofuturismo y cyberminga en el arte latinoamericano
- Nuevas interfaces en el arte digital decolonial
- Nuevas tecnologías y defensa de la naturaleza en el arte.
- Transmedialidad, transmodernidad y transculturalidad en el arte
- La relación arte-tecnología en los estudios decoloniales
- Ciberartivismos en los movimientos indígenas
- Crítica de la representación totalitaria en la era del ciber mundo
- Net-art y las resistencias de la creación colectiva
- Narrativas abiertas en el net-art decolonial

- Usos tecnológicos de las estéticas del sur
  - Biocentrismo y multidiversidad en el arte digital
  - Decolonización de la investigación del arte en la tecnosfera
  - La colonialidad del ver en la tecnosfera
  - Decolonización de las tecnologías artísticas
  - Postdesarrollo y posoccidentalismo en el arte digital
- i. Convocatoria del Call For Papers: **15 noviembre 2020**
  - ii. Cierre del Call For Papers: **15 marzo 2021**
  - iii. Artículo seleccionado para su publicación: **15 mayo 2021**
  - iv. Artículo publicado: **30 julio 2021**

**Ñawi: Arte, Diseño y Comunicación**

**Vol. 6 No. 1 (2021): enero**

**Dossier: Abierto a la Temática de la Revista**

- i. Convocatoria del Call For Papers: **15 mayo 2021**
- ii. Cierre del Call For Papers: **15 septiembre 2021**
- iii. Artículo seleccionado para su publicación: **15 noviembre 2021**
- iv. Artículo publicado: **30 enero de 2022**

Organizado por directores ÑAWI:

Miguel Alfonso, Ph.D. - Director General Editorial

Nayeth Solorzano, Ph.D. - Directora Ejecutiva

**Envíos:**

Cada una de las tres revistas realizará de manera autónoma la recepción de los artículos. Por ello, el investigador que postule su artículo para el monográfico podrá publicar su artículo en la revista que el mismo decida.

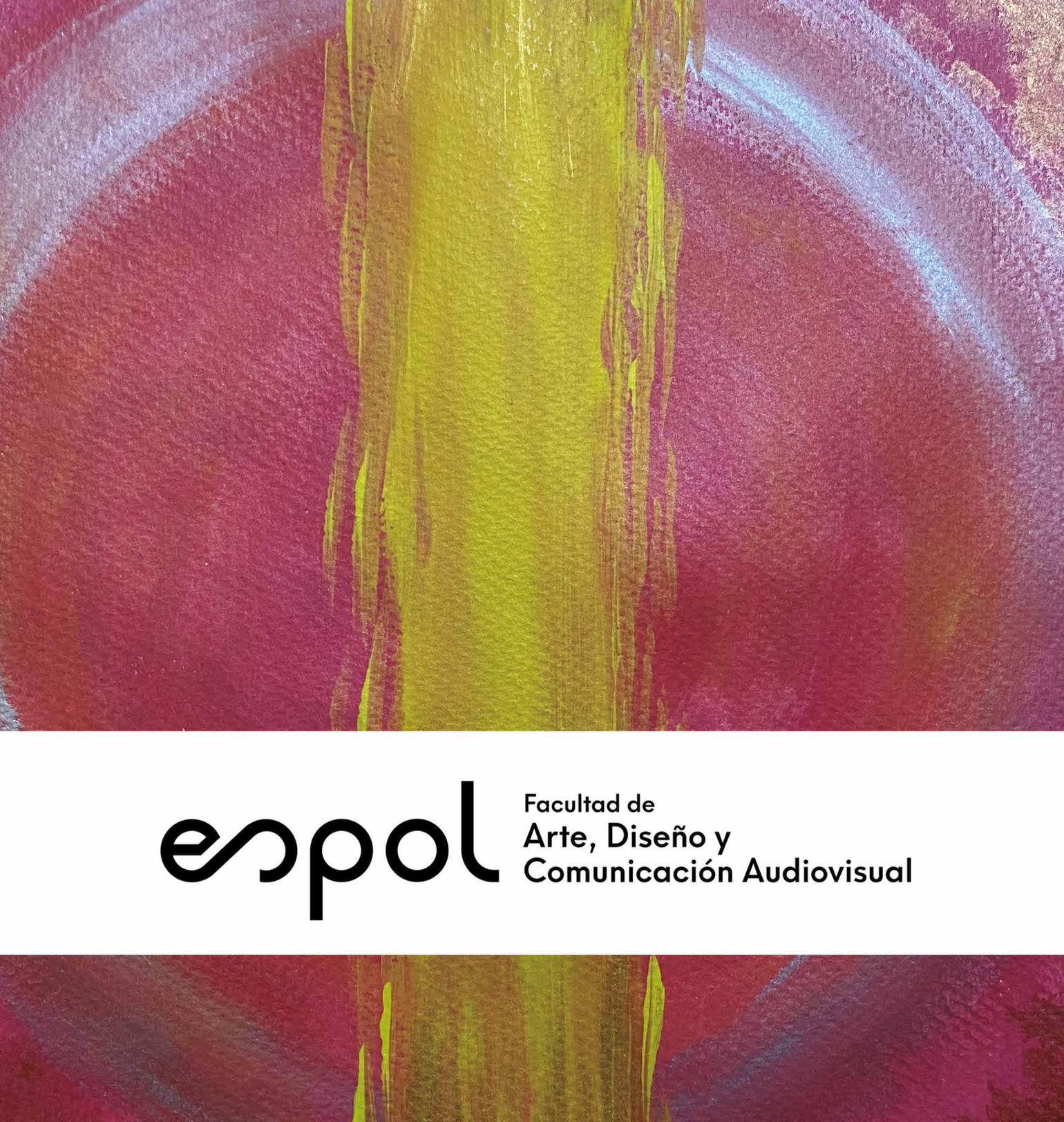
<https://www.accesos.info/envios>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/about/submissions>

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/about/submissions#onlineSubmissions>

Ahora bien, creemos necesario señalar que cabe la posibilidad de que los editores puedan tomar la decisión de publicar el texto postulado en alguna de las otras dos revistas. Esta decisión final nos permitirá redistribuir de forma más o menos equitativa los diferentes textos que lleguen a *Accesos*, *Arte e Investigación* y *Ñawi*.





**espol** Facultad de  
Arte, Diseño y  
Comunicación Audiovisual