

ISSN 2528-7966
e-ISSN 2588-0934
DOI: 10.37785/nw
ORCID: 0000-0003-2898-8607



Vol. 8, Núm. 1 (2024): Enero.



Guayaquil . Ecuador
Vol. 8, Núm. 1 (2024): Enero

DOI: 10.37785/nw.v8n1



Ñawi. Arte, Diseño y Comunicación se encuentra indexada y en los directorios de:



Ñawi. Arte, Diseño y 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.

Autoridades

Rectora

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

Vicerrectora

PhD Paola Romero.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador

Decana FADCOM

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

Sub-Decano FADCOM

Mg. Carlos Eduardo González Lema.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: cagonzal@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7015-6260>

Consejo de editores (Editorial board)

Editor en jefe (Editor-in-chief) y

Director general de la revista

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

Directora ejecutiva

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

Editores asociados (Associate editors)

Mg. Jorge Lombeida Chávez.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: jlombeid@espol.edu.ec

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 invitados

PhD Paola Ulloa López.
Universidad Nacional de Villa María. Argentina
e-mail: lulloa@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1678-6365>

Mg. José Daniel Santibáñez Vásquez.

Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: jsantiba@espol.edu.ec

Co-editores internacionales

(International Co-Editors)

PhD Miguel Alfonso Bouhaben.
Universidad Complutense de Madrid. España
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: migalfon@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Coeditor internacional en inglés

(International coeditor in English)

Lcda. Joyce Nan.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: joynana@espol.edu.ec

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>

PhD Marcelo Báez Meza.
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: mbaez@espol.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8563-6985>

Consejo internacional de revisores (International reviewers board)

Mg. Rut Martínez Borda
Universidad de Alcalá. España
e-mail: rut.martinez@uah.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3841-6402>

PhD Natalia Taccetta
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: ntaccetta@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>

PhD María Teresa Donstrup Portilla
Universidad de Sevilla. España
e-mail: mdonstrup@us.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6236-4967>

PhD María José Higuera Ruiz
Universidad de Salamanca. España
e-mail: mhiguer@ugr.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6849-3433>

PhD Andrés Laguna Tapia
Universidad Privada Boliviana. Bolivia
e-mail: andreslaguna@upb.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9327-868X>

PhD Javier Campo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina
e-mail: javier.campo@cinedocumental.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0748-5712>

PhD Silvina Valesini
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
e-mail: silvinavalesini@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2041-4182>

PhD Marcelo Zambrano Unda
Universidad Tecnológica Indoamérica. Ecuador
e-mail: marcelozambrano@uti.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7840-9522>

PhD Minerva Campos Rabadán
Universidad de Castilla-La Mancha. España
e-mail: Minerva.Campos@uclm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6984-500X>

PhD Silvana Flores
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Argentina
e-mail: silvana.n.flores@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>

PhD Roxana Popelka Sosa Sánchez
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: rpsosa@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5922-826X>

Mg. Natalia Eva Ader
Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del
Atlántico Sur. Argentina
e-mail: nader@untdf.edu.ar

PhD Geovanny Narváez
Universidad de Cuenca. Ecuador
e-mail: geonarvaez@yahoo.fr
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0181-8501>

PhD Jordi Macarro Fernández
Université de Reims Champagne-Ardenne. Francia
e-mail: jmacfernandez@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6115-2900>

PhD Cristian Villavicencio
Universidad de las Artes. Ecuador
e-mail: cristian.villavicencio@uartes.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6505-418X>

Mg. Alla Kondratova
Escuela Superior Politécnica del Litoral. Ecuador
e-mail: akondrat@espol.edu.ec

PhD Javier Cossalter
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad de Buenos Aires. Argentina
e-mail: javiercossalter@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5660-6704>

PhD Jerónimo León Rivera-Betancur
Universidad de la Sabana. Colombia
e-mail: jeronimorb@unisabana.edu.co
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1013-0154>

PhD Linarejos Moreno
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: linarejos@linarejos.com

PhD Santiago Morilla Chinchilla
Universidad Complutense de Madrid. España
e-mail: smorilla@ucm.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2770-5492>

PhD Carlos Rengifo
Universidad Nacional de Trujillo. Perú
e-mail: carloserengifo@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1211-094X>

PhD Henry Gayoso-Rullier
Universidad Nacional de Trujillo. Perú
e-mail: hgrullier@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0800-0932>

PhD Paul Peralta Fajardo
Universidad de Cuenca. Ecuador
e-mail: paul.peraltaf@ucuenca.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6970-6330>

PhD Rossana Bastías Castillo
Universidad de Valparaíso. Chile
e-mail: rossana.bastias@uv.cl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5499-9591>

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

PhD Wellington Villota Oyarvide
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ecuador
e-mail: wellington.villota@cu.ucsg.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0081-4704>

PhD María Elizabeth Oviedo Anchundia
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ecuador
e-mail: helizabet@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1067-0019>

PhD Zenaida Costales Pérez
Universidad de la Habana. Cuba
e-mail: costaleszenaida@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9561-5144>

PhD Irene Trelles Rodríguez
Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ecuador
e-mail: irene.trelles@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5370-7155>

Gestión de comunicación, publicación y técnica

Difusión y comunicación

Gerencia de Comunicación Social y Asuntos Públicos, ESPOL
Ing. José Arturo Maldonado
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Gestión de apoyo difusión

Lcdo. José Luis Castro
Srta. Diana Sobrevilla
Escuela Superior Politécnica del Litoral

Diseño y dirección de arte

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

Asistente informática

Ing. Kleber Avelino
Escuela Superior Politécnica del Litoral, ESPOL

Colaboradores en el volumen

Diagramación

Gabriel Pucha

Imágenes

| | |
|-------------------|----------------|
| Angie Castro | Jair Chaguay |
| María Paula Antón | Angel Reyes |
| Valeria Apolo | Yajaira Tirado |
| Cindy Rambay | Solange Gómez |
| Cinthia Mera | Zulay Benites |
| Roxana Lamilla | José Guaman |
| Elaine Dávila | Raquel Conde |
| Gustavo Olvera | Gabriela Varas |
| Aaron Ortuño | Ronny Velasco |
| Emilie Litardo | |

Índice

Sección 1. Misceláneo

| | |
|---|-------|
| Joege Polo. Editorial | ..10 |
| Luciana M. Bertolaccini. Máscaras de la violencia. Visualidad y politicidad en las imágenes de <i>Ni una muerte indiferente</i> | 17 |
| Byrone Mauricio Tomalá Calderón y Milton Sancán Lapo. Análisis del filme <i>Mejor no hablar de ciertas cosas</i> y su consideración estética y moral desde Nietzsche y Guardini | .. 31 |
| Édison Duván Ávalos Flórez. Del laboratorio al museo. El cambio en la representación indígena propuesto por Camilo Egas. | ..47 |
| Jazmín Adler. Arte e ingeniería. Modelos de trabajo colaborativo en Argentina y Estados Unidos durante la década del sesenta | ..59 |
| Julio Darwin Barrueta Cuzcano. Roles de género en el cine peruano. Personajes femeninos en <i>Madeinusa</i> (2006), <i>La teta asustada</i> (2009) y <i>Loxoro</i> (2012) | ..83 |
| Javier Gómez Sánchez. Serpientes Jaguar en el arte iconográfico Mochica. Criaturas de la muerte y de la vida | ..99 |
| Luis Finol. Béla Tarr y la conquista del estilo en <i>El caballo de Turín</i> | 119 |
| Martina Guevara. <i>Apenas un delincuente</i> . Modernidad transgenérica en los inicios del cine policial argentino | . 137 |
| Natalia Eva Ader y Valeria Car. Entre los bordes. Hacia una nueva tipología de las series cortas | . 149 |
| Carolina Soria. <i>Mujeres devotas</i> . La dramaturgia televisiva de Santiago Loza | . 177 |
| Lizbeth González Romero y Ervey Leonel Hernández Torres. Evolución arquetípica a partir del <i>femvertising</i> . El caso de las Princesas Disney | . 193 |



Imagen: Angie Castro

Editorial

Desde *Ñawi* siempre hemos considerado que las revistas académicas pueden y deben generar reflexiones cargadas de pensamiento crítico. Y creemos que lo hemos vuelto a lograr en el presente volumen. Está estructurado en tres secciones, con el añadido de una interesante reseña como cierre del número. En la primera sección, que hemos denominado “Misceláneo”, encontrará el lector un conjunto de artículos que abordan diversas temáticas, todas ellas apasionantes: cine realizado en diferentes lugares del mundo, cultura visual prehispánica, pintura indigenista, artivismo o los entrecruzamientos que pueden darse entre arte e ingeniería. Son algunas de las muchas cuestiones que se analizan en los trabajos publicados, en los que se manejan distintas perspectivas analíticas y múltiples marcos teóricos. Invitamos al lector a revisar el índice, pues en él comprobará que los títulos de los artículos ofrecidos son verdaderamente atractivos. Seguidamente, en una segunda sección, se ofrece un monográfico titulado “Nuevas prácticas comunicativas en un mundo cambiante”, resultado de la selección de los mejores trabajos presentados en el *II Congreso Internacional de Investigadores de Comunicación Audiovisual y Tecnologías de la Información 2023*, donde los lectores podrán disfrutar de cuatro valiosos trabajos enmarcados en el ámbito de la comunicación audiovisual y las tecnologías de la información. En la tercera parte, encontrarán dos sugerentes artículos dentro de la sección permanente “Seducir y emocionar”, que está dedicada al mundo del diseño y la gestión de marcas. Esta sección se había inaugurado en el volumen anterior. Para finalizar, los lectores de *Ñawi* podrán degustar la reseña de un prestigioso festival internacional de cine celebrado en Suiza.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.

Director Editorial

Editorial

At *Ñawi* we have always considered that academic journals can and should generate reflections charged with critical thinking. And we believe that we achieved it again in the present volume. It is structured in three sections, with the addition of an interesting review as the closing of the issue. In the first section, we have what we call “Miscellaneous”, the reader will find a set of articles that deal with different topics, all of them exciting: cinema made in different parts of the world, pre-Hispanic visual culture, indigenous painting, activism or the intersections that can occur between art and engineering. These are some of the many issues analyzed in the published works, which deal with the different analytical perspectives and multiple theoretical frameworks. We invite the reader to review the table of contents, as it will show that the titles of the articles offered are truly appearing. Then, in a second section, in a monograph entitled “New communicative practices in a new changing world”, the results of the best papers presented at the *II International Congress of Researchers in Audiovisual Communication and Information Technologies 2023*, where the readers can enjoy four valuable papers framed in the field of audiovisual communication and information technologies. In the third part, you will find two suggestive articles within the permanent section “Seduce and Excite” which is dedicated to the world of design and brand management. This section was inaugurated in the previous volume. Finally, *Ñawi* readers can enjoy a review of a prestigious international film festival held in Switzerland.

Jorge Polo Blanco, Ph.D.

Managing Editor



Imagen: Generada con Photoshop IA



Imagen: Ronny Velasco



Artículos



Imagen: Gabriela Varas

Máscaras de la violencia. Visualidad y politicidad en las imágenes de *Ni una muerte indiferente*.

Masks of violence. Visuality and politics in the images of *Ni una muerte indiferente*.

Resumen

Este artículo se propone analizar las imágenes de una intervención de protesta urbana denominada *Ni una muerte indiferente*, realizada por el colectivo “Mujeres de Negro de Rosario”, en Argentina, en el marco del 25 de noviembre, conocido como el día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer (que ha sabido ser resignificado para implicar mujeres, lesbianas, trans, travestis y no binaries). Con este objeto, se explorará el conjunto del instrumental expresivo utilizado, poniendo especial foco en el empleo de máscaras y en sus maneras de inscripción en el espacio público. Asimismo, se estudiará la relación entre violencia e imagen, a partir del análisis de la configuración y percepción de las muertes que allí se propician; la tensión entre presencia y ausencia; el juego entre el par singular-universal; y, por último, el vínculo que es posible pensar entre imagen y testimonio.

Palabras clave: Activismos; Argentina; espacio público; estética política; feminismos

Abstract

The aim of this paper is to analyze the images of an urban protest intervention called *Ni una muerte indiferente* (Not one indifferent death) carried out by “Mujeres de Negro Rosario”, Argentina, in November 25, known as the international day for the elimination of violence against women (redefined as the international day for the elimination of violence against women, lesbians, trans, transvestites and non-binary people). With this purpose, we will explore the expressive tools used, with a special focus on the use of masks and their ways of inscription in the public space. Likewise, we will study the relationship between violence and image, based on the analysis of the configuration and perception of the deaths that are propitiated there; the tension between presence and absence; the game between the singular-universal pair; and, finally, the link that is possible to think between image and testimony.

Keywords: Activisms; Argentina; public space; political aesthetics; feminisms

Luciana M. Bertolaccini

Universidad Nacional de Rosario,
CONICET

Rosario, Argentina

imbortolaccini@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2047-1593>

Enviado: 10/09/2022

Aceptado: 15/11/2022

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Ni una muerte indiferente. 3. Violencia e imagen. 4. Conclusiones

Como citar: Bertolaccini, L. M. (2024). Máscaras de la violencia. Visualidad y politicidad en las imágenes de *Ni una muerte indiferente*. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 17-29.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a1](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a1)

1. Introducción

Mis ojos se ennegrecen
ante estos días
de luz y risas ajenas,
de sal, de muerte hueca
en la sangre.
Quisiera desnudar mi grito
en la calle,
volcarlos en las esquinas,
atravesar paredes
y canciones,
golpear en lo más bajo,
trepar los pensamientos,
devorar las raíces del asombro.
Mis manos se marchitan
abrazando la nada
como esas hojas turbias
que se aferran al árbol.
La burla sopla su clarinete
y mi niebla se desenrosca,
me pide libertad,
se marcha
y se estrangula las horas.

Nada, Susana Thénon

En el presente artículo, nos proponemos analizar las imágenes de una intervención de protesta urbana, denominada *Ni una muerte indiferente*, realizada por el colectivo “Mujeres de Negro de Rosario”, de Argentina. Dicha intervención fue llevada a cabo en el marco del 25 de noviembre, conocido como el día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer, un día que ha sido resignificado y ampliado, para implicar en su vindicación a mujeres, lesbianas, trans, travestis y no binarios.

El 25 de noviembre es un día en el que, año tras año, se realizan manifestaciones, intervenciones y diversas actividades para poner de relieve puntualmente la violencia de género. Se trata de una fecha en la que el movimiento feminista latinoamericano ha tenido una incidencia muy importante. Si bien la ONU la recoge con

posterioridad, tal fecha fue propuesta en 1981 en Bogotá, Colombia, en el marco del “Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe”, para recordar el femicidio acaecido en el año 1960 de las hermanas Mirabal, a manos de la dictadura de Leónidas Trujillo en República Dominicana.

En este trabajo queremos interrogarnos acerca del lugar de las visibilidades que se producen en la intervención callejera *Ni una muerte indiferente*, a partir de las imágenes y los dispositivos escénicos allí construidos. De esta manera, analizaremos la composición de las formas de aparición, y exploraremos asimismo el conjunto del instrumental expresivo utilizado, haciendo foco en la producción de sentidos, imágenes y narrativas. De igual manera, con la atención puesta sobre todo en el análisis de las máscaras utilizadas en la mencionada intervención, nos proponemos estudiar la relación entre violencia e imagen, más específicamente entre violencia de género e imagen, y ello a partir del análisis de la configuración y percepción de las muertes que allí se propician; observando la tensión entre presencia y ausencia; considerando el juego entre el par universal-singular y, por último, explorando el vínculo que es posible pensar entre imagen y testimonio.

De igual forma, en tanto que la ocupación del espacio se torna central, puesto que la constitución de imágenes, sentidos, afectos y narrativas está anclada a una materialidad en el desarrollo de las prácticas estético-políticas, nos proponemos analizar las maneras de inscripción en el espacio público de la intervención.

Por último, entendemos que las formas de activismo y de expresividad pública que analizamos entablan diálogo con otras tradiciones de luchas sociales callejeras. Es por esto que estudiaremos en qué otros repertorios de protestas sociales argentinas han sido utilizadas las máscaras, como es el caso de la tradición militante articulada en torno a los derechos humanos.

2. Ni una muerte indiferente

Ni una muerte indiferente fue una intervención urbana realizada en diciembre del año 2018, en una de las paredes de la entrada del edificio de Tribunales Provinciales en la ciudad de Rosario Argentina. Se hizo en el marco del 25 de noviembre. Uno de los recursos expresivos que se tornó central en la densidad estética otorgada a la intervención fue la utilización de máscaras blancas. La acción estuvo constituida por el montaje, sobre un paredón, de tantas máscaras como femicidios, travesticidios y muertes por abortos clandestinos hubo ese año en Argentina.

Las máscaras fueron pegadas sobre una tela negra, y debajo de cada una se dispuso una inscripción en la que se detalló el nombre y la inicial del apellido de la víctima, la edad, el lugar de origen, la inscripción “asesinada”, la fecha en la que sucedió, algunos datos de cómo sucedió, si hubo condena por el crimen o la cantidad de hijxs. En los costados del bloque conformado por las máscaras se colocaron carteles con consignas feministas vinculadas a la violencia de género. Sobre el piso, delante de las máscaras, se extendieron fotografías de mujeres, una al lado de la otra, bajo el contundente título “Desaparecidas en democracia”. Junto con la foto de cada una se situó una descripción del nombre y apellido de la víctima, la fecha de desaparición y el lugar (Figura 1).



Figura 1. Intervención *Ni una muerte indiferente* (Silvina D'Arrigo, 2018).
Fuente: archivo personal Silvina D'Arrigo.

“Mujeres de Negro” es una agrupación internacional, que se organizó originalmente en 1987 en Jerusalén, por mujeres palestinas e israelíes. En el marco de la ocupación israelí de los territorios palestinos, decidieron salir a protestar vestidas de negro, y apostando por realizar tal acción sumidas en el silencio.

El propósito central de este movimiento se encuentra en la denuncia continua de la violencia que se ejerce desde los diferentes espacios de poder (gubernamentales, estatales, nacionalistas, culturales, religiosos o familiares) contra los grupos poblacionales, o personas, o culturas, que están en situación de “no poder”. En todos y cada uno de estos espacios, y no casualmente, las mujeres son las víctimas prioritarias y mayoritarias de todos los tipos de violencia: asesinatos, violaciones, mutilaciones, maltratos físicos y/o psicológicos, tráfico de sus cuerpos y sus órganos, pobreza extrema, negación de su ser y estar (de sus necesidades y deseos, de sus palabras y sus hechos) (Mujeres de Negro Rosario, s.f.).

“Mujeres de Negro Rosario” trabaja y actúa, desde el año 2012, con el propósito de llevar la atención pública hacia los femicidios, travesticidios y las muertes por abortos clandestinos, pero también con el foco puesto en brindar información y acompañar las consultas y pedidos de ayuda que les llegan ante hechos de violencia.

Las acciones de denuncia de la organización son realizadas en el espacio público, y se caracterizan por optar por el color negro, para señalar el duelo, y permaneciendo en silencio, “porque faltan palabras para poder explicar todos los horrores que sufren las mujeres en el mundo y en denuncia por la ausencia de voz de las mujeres en la historia” (Mujeres de Negro Rosario, s.f.). En Rosario comenzaron haciendo intervenciones en la intersección de las calles Oroño y Córdoba, para trasladarse posteriormente a Moreno y Córdoba, puesto que es un punto que condensa cierta simbología que remite a la violencia en la ciudad, toda vez que allí se encuentra el Museo de la Memoria (antigua sede del Comando del II Cuerpo de Ejército) y la Sede Rosario del Gobierno de Santa Fe, ex Jefatura de Policía en la que funcionó un centro clandestino de detención durante el terrorismo de Estado.

Resulta pertinente señalar que la acción que aquí detallamos había sido sostenida en años anteriores, e incluso volvió a repetirse en los siguientes años. En todas las instancias se realizó con algunas variaciones en cuanto a los recursos expresivos utilizados, y en su disposición en el espacio. El elemento constante resultó ser la colocación de los carteles con la inscripción de las víctimas de violencia de género.

3. Violencia e imagen

Debemos comenzar situando las reflexiones que propondremos, dentro del campo de los estudios visuales, con el propósito de contribuir a analizar la intervención callejera mencionada, entendida como una práctica estético-política productora de significaciones culturales, sociales y políticas, siendo así que en todo ello la visualidad tiene un papel destacado. De esta manera, comenzamos retomando la noción de “régimen escópico”, para indagar el marco que condiciona culturalmente la organización de las visibilidades de nuestra época. Mondzain (2016, 9) sitúa en el año 2000 el triunfo hegemónico del calendario del occidente cristiano, como la síntesis del reino de la imagen. La imagen aparece allí como un dispositivo visual preponderante en el capitalismo, una “dominación incontestada de lo visible y de los espectáculos con total legitimidad”.

Ahora bien, entendemos que el “ver” es resultado de una producción cultural inserta en un entramado simbólico determinado, es decir, no es posible sino en un “marco de precogniciones que condicionan culturalmente la organización del orden de visibilidades en que nos movemos” (Brea, 2005, 11). Esto, que compone la noción de “epísteme escópica”, da cuenta de la tarea de desuniversalizar que supone la noción de los “actos de ver”: darle tiempo histórico al acto visual. Según este autor, el régimen escópico que se define en nuestro tiempo es característico del proceso de globalización, de una cultura global con predominancia de lo visual.

En una sintonía similar, y a partir del concepto de “economía visual”, planteaba Poole (2000, 16-17) que, a diferencia de la Ilustración y el Renacimiento, la economía visual moderna se caracteriza por dos aspectos principales, que surgen sobre todo hacia inicios del siglo XIX en el marco de cambios experimentados en el sistema económico capitalista y el sistema político europeo. En primer lugar, por una producción y circulación continua de imágenes, entendidas como objeto-imagen en el contexto de un dominio de la visión. Y, en segundo lugar, por una adecuación del sujeto-humano-observador a un campo visual marcado por la movilidad y la fluidez.

Martin Jay (2003, 221-222) situaba en este terreno un planteo interesante, sobre la cuestión de si los regímenes escópicos operan de una manera totalizadora. Dirá que lo que conforma la cultura visual de esta era no es del todo evidente. Lo visual ha tenido un carácter imperante en la cultura occidental, y si bien reconoce que la modernidad se define por el lugar de preeminencia otorgado al sentido de la vista, atado a la revolución científica, es posible identificar que este modelo visual dominante tiene tensiones internas, malestares. Esto es lo que conduce al autor a plantear que, entonces, el régimen escópico de la modernidad no es tanto la definición de un modelo visual dominante, sino más bien un campo refutado compuesto por disímiles teorías y prácticas visuales que pueden pensarse como una pluralidad de regímenes escópicos diferentes, o subvariantes (Jay, 2003, 239-240).

Nos interesa, para el desarrollo de nuestro análisis, recuperar esta idea de que los regímenes escópicos no ejercen una coerción tan homogénea, sino que existe la posibilidad de derivaciones, de puntos de fuga que pueden aparecer al interior de los dispositivos de normalización que se conforman dentro de cada uno de ellos. De tal modo, “podemos aprender a ver las virtudes de las diferentes experiencias oculares. Podemos aprender a ir dejando de lado la ficción de una visión ‘verdadera’ y regocijarnos en cambio en las posibilidades que nos ofrecen los regímenes escópicos que ya hemos inventado y los que, aunque se hace difícil imaginarlos, indudablemente surgirán en el futuro” (Jay, 2003, 239-240).

Recuperamos del mencionado Poole (2000, 15) la alusión al concepto “mundo de imágenes”, para pensar en la naturaleza social del acto de ver y de la representación. Esto es, los actos ocurren en entramados de relaciones sociales históricamente determinadas, y esto impacta en las formas en que vemos y representamos. Pero, a su vez, ver y representar tienen una materialidad, pues alumbran una determinada manera de intervenir y crear el mundo. En este sentido, el rol cultural y político que juegan las imágenes, su producción y circulación, no debe ceñirse al acto de ver como un dispositivo de dominación unidireccional. La construcción de imágenes está, por ende, imbuida en una red de relaciones de poder donde intervienen tensiones y contradicciones.

Esto nos podría ser útil para pensar cómo, en el caso de la intervención que nos proponemos analizar, en la mixtura de diferentes recursos expresivos se apuesta a componer una determinada forma de aparición que plantea una disputa. Hay una intención en el colectivo “Mujeres de Negro” de resaltar una determinada temática: las muertes por violencia de género. Se pretende crear un campo de imágenes que interrumpen una ordenación específica, para significar las muertes de una manera distinta, asumiéndolas como un problema público y político. A partir de la denuncia de la trama que opera para que esas muertes ocurran, se proponen otros perímetros de aprehensión para esas muertes, significándolas como femicidios, travesticidios y víctimas de abortos clandestinos.

La pregunta radica, fundamentalmente, en el orden de la visualidad política de la que se reviste a las imágenes construidas; más específicamente, en las condiciones de posibilidad de otra visibilidad. Las muertes ya son manifiestas; los cuerpos aparecen, lo hacen en bolsas de consorcio, descuartizados, enterrados o quemados con vida. Sin embargo, se trata de una aparición que se presenta bajo un manto de crímenes pasionales, o como hechos aislados. “Su marido la mató por amor”, fue lo que un juez sentenció para uno de los casos que aparecen en el mural de la intervención.

De esta manera, con la imagen inscripta en el campo de la palabra, se componen narrativas, en tanto las prácticas estético-políticas observadas impactan en la forma de hacer presente esas muertes públicamente en la calle; pero también en los modos de discursividad, en los pisos de politización que permiten ampliar y poner en tensión las significaciones de esas muertes. La composición se produce entre las máscaras y el texto que aparece debajo de ellas (Figura 2), una especie de epitafo que no tiene el valor de una despedida, sino de un ejercicio de denuncia por una justicia que nunca es suficiente, que muy a menudo llega tarde o no llega jamás. Cada una de las personas mencionadas debajo de las máscaras blancas tiene una historia. Sin embargo, las máscaras pueden ser cualquiera de las personas expuestas a la condición política de la precariedad que plantea una disposición diferencial a la violencia y a la muerte (Butler, 2010, 46).

Frente a la existencia de un estado de precariedad para el desarrollo de una vida vivible para mujeres e identidades feminizadas, producto de una condición de prescindibilidad que se reparte de manera desigual entre las personas en función del género –y sobre lo cual se solapan violencias ligadas a la sexualidad, a la raza y a la clase– estas poéticas del duelo pretenden discutir los “regímenes de visibilidad” hegemónicos, proponiendo nuevos marcos de aprehensión para esas muertes y esas vidas.

Lo que estas imágenes pueden introducir en el mundo lleva a considerarlas como parte de una práctica que no sólo pretende producir imágenes como representaciones de una realidad que se quiere subrayar y denunciar, sino

utilizarlas, tratando de hacer un despliegue de sus significados, situándolos en confrontación. A partir de aquello, podemos pensar en ubicar la violencia de las imágenes no sólo sobre el eje de la representación, sino como parte del proceso de violencia. Si el vínculo entre la modernidad y la violencia se inscribe visualmente, no podemos dejar de considerar que, para el caso de la violencia de género, existe un componente visual relevante.

Rita Segato (2017, 19) ha planteado, en ese sentido, la ocurrencia de nuevas formas de la guerra ubicadas en los cuerpos de las mujeres, entendida como una violencia que opera expresivamente. El cuerpo de las mujeres es la primera colonia a conquistar y a apropiarse en la estructura política que constituye el patriarcado, como la más arcaica y permanente de la historia de la humanidad. Este cuerpo tiene una vinculación histórica con su significación territorial; ha sido constitutivo en las guerras tanto tribales como modernas, como parte de las extensiones de dominio a anexar en la conquista.

Pero aquí no se trata únicamente de su apropiación como territorios pasibles de sujetar y anexar a las extensiones de dominio, sino de la búsqueda por producir allí un daño, una rapiña, una violación y una destrucción. Los abusos y violencias sobre el cuerpo de las mujeres e identidades feminizadas no encuentran sólo su propósito en vejar una materialidad, sino en la funcionalidad del ejercicio y sostenimiento de un pacto de poder; un pacto y mandato de masculinidad que, a su vez, sostiene, camufla y cultiva otras formas de dominación. Para ello, según la mencionada pensadora, el daño que ocurre en el cuerpo de la mujer es una crueldad funcional y pedagógica, es decir, aparece como mensaje o expresión de la capacidad de dominio (Segato, 2017, 21).



Figura 2. Detalle de la intervención *Ni una muerte indiferente* (Silvina D'Arrigo, 2018).

Fuente: archivo personal Silvina D'Arrigo.

Ese daño que se produce comunitariamente a través de la guerra hacia el cuerpo de las mujeres es lo que la acción urbana que estamos analizando introduce en el espacio público. Una visibilidad de la violencia que no se escenifica representando las situaciones de violencia explícita que sufren los cuerpos. La violencia se reconstruye a partir de la ubicación en un mural de tantas máscaras como el número de muertas habidas durante ese año. Todos esos rostros apuntan hacia el frente, mirando fijo hacia el mismo punto, y se insertan en la hibridación de la personalización de cada uno de los casos con la indistinción que pregunta quién será la próxima. Esto es lo que hace la guerra, dirá Sontag (2003, 16); desgarrar, rompe, destripa.

Estas formas de expresividad entablan diálogo con otras tradiciones de luchas sociales callejeras. En este punto, podemos mencionar que las máscaras también han sido recursos expresivos que han caracterizado repertorios de ciertas protestas sociales, que en Argentina tienen que ver con las tradiciones militantes por los derechos humanos y contra la violencia institucional. Esto nos permite comprender cómo los marcos de significación y las condiciones de aparición que se plantean en esta intervención entran en conversación con otros activismos, y establecen una genealogía con aquellas otras intervenciones que la precedieron.

Di Filippo y Cristiá (2021, 98) han estudiado, entre otros casos, la utilización de máscaras en las acciones llevadas adelante por la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA), en Europa; las intervenciones realizadas a raíz de la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López y las protestas llevadas a cabo por los casos de víctimas de la violencia institucional en democracia, en Argentina. Nos detendremos particularmente en el primer caso. Las máscaras utilizadas por AIDA, que fueron luego también utilizadas durante la marcha del 25 de abril de 1985 en Buenos Aires para conmemorar las cuatrocientas rondas de las "Madres de Plaza de Mayo", estuvieron directamente relacionadas con la figura de lxs detenidxs y desaparecidxs en el marco del plan sistemático de desaparición forzada de personas, perpetrado por la última dictadura cívico-militar que padeció el país. Se utilizaron máscaras despersonalizadas y estandarizadas de color blanco.

En el caso de AIDA, se lo hizo para una marcha que tuvo lugar en Suiza, y que pretendió poner de manifiesto en la comunidad internacional a lxs artistas argentinxs desaparecidxs y, por medio de ellxs, denunciar la situación de todas las demás desapariciones. En esta forma de portar las máscaras se produjo una tensión entre los rostros estandarizados de éstas y el señalamiento de la individualización de cada caso, mediante los letreros que las acompañaban con los nombres de las víctimas.

Por su parte, en el caso de la marcha en conmemoración de las rondas de las Madres, se portaron también máscaras con las mismas características, pero esta vez sin señalar la individualización de casos, dado que el centro de la protesta estaba en denunciar el anonimato de los cadáveres NN. Además de garantizar el anonimato de quienes portaban las máscaras y encarnaban el reclamo, estas servían para universalizar y extender más allá del caso individualizado una situación de desaparición que estaba afectando a todo un cuerpo social y, además, permitían introducir la pregunta por ese espacio vacío de los cuerpos que no aparecían. La ausencia de rostros, como la ausencia de ese cuerpo que se reclama: "aparición con vida".

A partir de esto, es posible analizar cómo entra en diálogo la intervención *Ni una muerte indiferente*, en tanto que ella también se ubicó en ese espacio de tensión entre la apuesta por disponer tantas máscaras como muertes por violencia de género –acompañadas de carteles que daban cuenta de la situación de cada experiencia particular– y la despersonalización y estandarización de los rostros como ejercicio de denuncia de una situación sistemática de violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres e identidades feminizadas, una violencia estructural que se extiende más allá de los casos particulares. Sin embargo, a diferencia de las experiencias de AIDA y de Las Madres, no se lo hizo para casos de desaparición, pues las muertes denunciadas responden a cuerpos encontrados.

En cambio, sí se utilizó el recurso de la individualización para los casos de las fotos de los rostros, para presentificar a las desaparecidas en democracia. Allí, a cada letrero con los datos del caso se lo acompañó de una foto de la mujer desaparecida. Se buscó singularizar a cada víctima y hacerla presente en el espacio público, exigiendo su aparición (Figura 3).



Figura 3. Otro detalle de la intervención *Ni una muerte indiferente* (Silvina D'Arrigo, 2018).
Fuente: archivo personal Silvina D'Arrigo.

En la utilización de las máscaras aparece la tensión entre ocultamiento y exhibición. En la imagen cuenta aquello que se ve, lo que se construye en el terreno de la visibilidad, pero también lo que se oculta. Incorporación y descarte. ¿Qué se le escapa a la imagen? ¿Cuál es su deshecho? Esa máscara vacía, con la que se remite a una individualidad y a la vez a nadie, se rellena con la cara de todas las que pueden ser, porque sobre ese cuerpo individual hay un reclamo colectivo. A su vez, también hace alusión al cuerpo social que se desgarran con cada una de esas muertes. Lo mismo puede pensarse para el caso de las fotografías de las desaparecidas en democracia; ese espacio vacío que se llena con la foto de la desaparecida contrasta con la ausencia que presenta su desaparición. Una estrategia de representación sustitutiva (Grüner, 2008, 297) en la que se apuesta por una restitución a través de una fotografía del cuerpo que permanece ausente.

En el juego dialéctico entre presencia y ausencia que caracteriza a la tradición de lucha por los derechos humanos en nuestro país, existe otra expresión política y pública vinculada que también resulta pertinente

mencionar para nuestro análisis: los siluetazos. En el espacio que deja la máscara despersonalizada, en ese territorio que no nombra, hay algo de la silueta que deja la figura vacía del cuerpo que falta. Tal como lo planteaba Amigo (2008, 208-209), el antecedente de los siluetazos lo encontramos en la acción de AIDA, que describimos anteriormente; no solo por el recurso de las máscaras, sino porque en esa ocasión se utilizó una bandera en la que se pintaron pequeñas siluetas humanas referidas a lxs detenidxs desaparecidxs.

El siluetazo fue una acción artístico-política realizada en el marco de la tercera "Marcha de la Resistencia", acontecida en el año 1983, y que consistió en la representación del genocidio perpetrado por el terrorismo de Estado a través de la reproducción de 30.000 siluetas de detenidxs desaparecidxs. De nuevo Amigo (2008, 209) planteaba que, de esta manera, las siluetas hicieron presente la ausencia marcada por los cuerpos desaparecidos. Esta articulación ausencia-presencia es la que vislumbramos en las máscaras, que apuestan a ese vacío para dejar aparecer a las víctimas de violencia de género en la tensión de la despersonalización de las máscaras e individualización de los letreros. Este doble juego es definido por Grüner (2008, 297) como universal-singular, y a partir de él podemos pensar que cada una de las máscaras encarna una muerte particular, pero a la vez una cierta universalidad, es decir, todas las muertas por violencia de género. Ninguna de las dos significaciones se subsume a la otra, sino que expanden el terreno a partir de su articulación y establecen un silencio que no es dicho hasta que el espectador no lo reconstruye.

Las máscaras y sus letreros se refieren a experiencias vitales concretas, y la intervención quiere sacarle el polvo de los archivos necrológicos, para establecer públicamente quiénes fueron y qué hizo el sistema judicial con ese crimen. Se construye, de esta manera, un archivo público. No se trata sólo de denunciar un estado de cosas injusto, pues también se pretende reintroducir los cuerpos muertos, las asesinadas y sus historias, en el espacio público. Y a través de ello se quiere interpelar al accionar judicial, torciendo el marco de significaciones.

Nos interesa retomar aquí la noción de "gesto de archivo" que Masotta (2016, 8) construye, para referirse a la acción de empuñar fotos de detenidxs desaparecidxs o llevarlas colocadas en pancartas por parte de "Madres de Plaza de Mayo", familiares de desaparecidxs y manifestantes que formaron parte de las rondas y movilizaciones de derechos humanos. Fotos que antes conformaban un archivo privado o familiar son ahora trasladadas a la plaza pública, y ese gesto singular compuesto por retratos individuales construye una experiencia colectiva de reclamo social.

De manera similar, podemos ver cómo en la intervención *Ni una muerte indiferente* se construye un archivo público y colectivo compuesto por una acumulación de imágenes y de datos, a través de una acción de archivo que realizan tanto familiares de las muertas y desaparecidas como de quienes componen la organización "Mujeres de Negro". Datos que se buscan y seleccionan de medios de comunicación, y fotos que aportan tanto familiares como las redes sociales. El espacio público se ocupa con esa acción que se constituye como un gesto de archivo y que se inscribe, asimismo, como una intención de constituir una memoria social y colectiva. Ante el horror y el dolor de las muertes y las desapariciones, allí donde el pensamiento parece detenerse, es donde se hace necesaria una memoria (Didi-Huberman, 2003, 56).

En este punto resulta oportuno recuperar el planteo de Feld (2015, 689), en torno al vínculo que es posible establecer entre imagen y testimonio. La autora lo analiza en la Argentina posdictatorial, en los primeros meses de la transición democrática. Allí se da una relación entre ambos elementos que, en primer lugar, da forma al rol de las imágenes y los testimonios como agentes de prueba y veridicción y, en segundo lugar, como soportes del recuerdo.

Interesa retomar esto porque, a partir de este planteo, es posible pensar que en la construcción de este archivo a cielo abierto que conforma la intervención que analizamos, anida un intento de construcción de una cierta verdad sobre las muertes que se denuncia. Aparece una composición a través de las máscaras, los letreros y las fotos de las desaparecidas, que pone en juego la construcción de una determinada significación sobre esas muertes. Se trata de enmarcarlas como femicidios, como travesticidios, como parte de una trama estructural de violencia de género que interpela directamente al poder judicial, sobre todo si tenemos en cuenta que la acción se realiza en el edificio de Tribunales.

Siguiendo a Feld (2015, 703), cabe mencionar que en cada una de las reediciones que tuvo la intervención es posible establecer que se suceden nuevas condiciones de enunciación que permiten agregar o desmontar capas de visibilidad. Esto es, tanto en el montaje de 2018, como en su réplica del año siguiente o la reproducción en el marco de la muestra del museo, es posible pensar la construcción y la circulación de estas imágenes como una intervención en el terreno de la memoria, en la producción de una memoria colectiva en torno a estas muertes.

Esto sucede por medio de la construcción de una estética luctuosa (Bertolaccini, 2021, 29-30), en tanto se remite a expresiones dolientes, se elige el color negro como marca fundamental, se ensaya una intervención que recrea un duelo colectivo y público con la disposición de cada una de las máscaras con su letrero que puede emular una suerte de lápida y se elige el silencio como parte de la apuesta del colectivo para todas sus intervenciones.

Sin embargo, ya lo mencionábamos más arriba, no se apuesta por escenificar el horror que se denuncia. Las marcas de la violencia que se dejan ver no están configuradas para mostrar una violencia explícita, sino para hacerla aparecer de otra manera. Inclusive, las fotos seleccionadas para denunciar la desaparición de mujeres no remiten a una situación luctuosa, sino que, sacadas de archivos fotográficos familiares, se muestra a las víctimas en lo que serían diversas situaciones de la vida cotidiana.

4. Conclusiones

En este artículo nos hemos propuesto realizar un análisis de las imágenes en la intervención *Ni una muerte indiferente* llevada a cabo por el colectivo "Mujeres de Negro Rosario". Reflexionamos sobre esta intervención como una práctica productora de significaciones culturales, sociales y políticas. Es por esto que nos detuvimos en la composición de las formas de aparición allí intervinientes, y en el conjunto del instrumental expresivo utilizado, poniendo el foco en la producción de sentidos, imágenes y narrativas. Destacamos a las máscaras blancas como el recurso expresivo que se tornó central por la densidad estética otorgada a la intervención.

Es posible plantear que las prácticas estético-políticas observadas impactan en la forma de hacer presente, en la calle, las muertes por violencia de género; pero también en los modos de politización que permiten ampliar y poner en tensión sus significaciones. En este sentido es que expresamos que con esta intervención callejera se

produce un campo de imágenes que buscan interrumpir una determinada ordenación de las muertes abordadas, para significarlas de una manera distinta. A partir de la construcción de estas muertes como un problema público y político, se discuten los regímenes de visibilidad y se proponen nuevos marcos de aprehensión: se las significa, entonces, como femicidios, travesticidios y víctimas de abortos clandestinos.

Asimismo, hemos analizado cómo el vínculo entre violencia e imagen en la intervención estudiada no sólo se establece por la violencia de género que allí se denuncia, sino también por el componente expresivo con el que opera la violencia sobre el cuerpo de mujeres y sobre las diversidades sexo-genéricas. Una expresividad que tiene por objeto una funcionalidad pedagógica y disciplinadora. El daño producido en estos cuerpos es lo que la intervención urbana introduce en el espacio público, y si bien lo hace por medio de la construcción de una estética luctuosa con marcas que remiten a expresiones dolientes, no se apuesta a una escenificación explícita de la violencia y del horror que se denuncia.

De igual modo, hemos reflexionado acerca de cómo esta inscripción en el espacio público permite la construcción de un archivo público. A partir de la utilización de imágenes y de datos recolectados, tanto por familiares como por quienes componen la organización "Mujeres de Negro", se introduce a las asesinadas y desaparecidas, junto a sus historias, en el espacio público. A través de ello se construye una experiencia colectiva de reclamo social, que busca interpelar al accionar judicial y al conjunto social para torcer el marco hegemónico de significaciones.

En cada una de estas decisiones estéticas y políticas existe un peligro, advertido por Didi-Huberman (2015, 711), de estetización de las imágenes, en el sentido de un riesgo de perder su capacidad de huella, de testigo del horror. El autor habla de la idea de memoria saturada, para pensar en una memoria que ha perdido su efectividad, su capacidad de hacerse legible, esto es, cuando se vuelve una abstracción que ya no remite a las singularidades históricas que pretende poner en relación.

Debemos terminar con Susan Sontag (2003, 97), que lanza una pregunta tremenda, que permanece resonando: ¿podemos acostumbrarnos a ver el horror?

Referencias bibliográficas

- Amigo, R. (2008). Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. En A. Longoni & G. Bruzzone (Eds.). *El Siluetazo* (pp. 203-252). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bertolaccini, L. (2021). *Desde el corazón de la marea. Estética y política en protestas sociales del movimiento feminista en Rosario*. Rosario: UNR Editora.
- Brea, J. L. (Coord.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos.
- Di Filippo, M., & Cristiá, M. (2021). Máscaras políticas. Visualidades manifestantes: desde los desaparecidos en dictadura a la violencia institucional en democracia. *Ñawi. Arte, diseño, comunicación*, 5 (1), 97-115. <https://doi.org/10.37785/nw.v5n1.a5>
- Feld, C. (2015). Imagen y testimonio frente a la desaparición forzada de personas en la Argentina de la transición. *Kamchatka*, 6, 687-715. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7508>
- Grüner, E. (2008). La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. En A. Longoni & G. Bruzzone (Eds.). *El Siluetazo* (pp. 285-308). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jay, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Masotta, C. (2016). El gesto y el archivo: la fotografía y la anamnesis argentina. *Revista Photo & Documento*, 1, 1-13.
- Mondzain, M. (2016). *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Mujeres de Negro Rosario (s.f). *Información*. Página de Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/MujeresdeNegroRosario/about>
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo.
- Segato, R. (2017). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Traficantes de Sueños y Tinta Limón.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

Reseña curricular

Luciana M. Bertolaccini es Licenciada en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, y doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (Beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Sus líneas investigativas se centran en las prácticas estético-políticas vinculadas a las protestas sociales y a los activismos feministas. Es docente en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. Perteneció al Grupo de Estudios sobre Estética y Política, y asimismo al Centro de Investigaciones Feministas y Estudios de Género de la UNR.

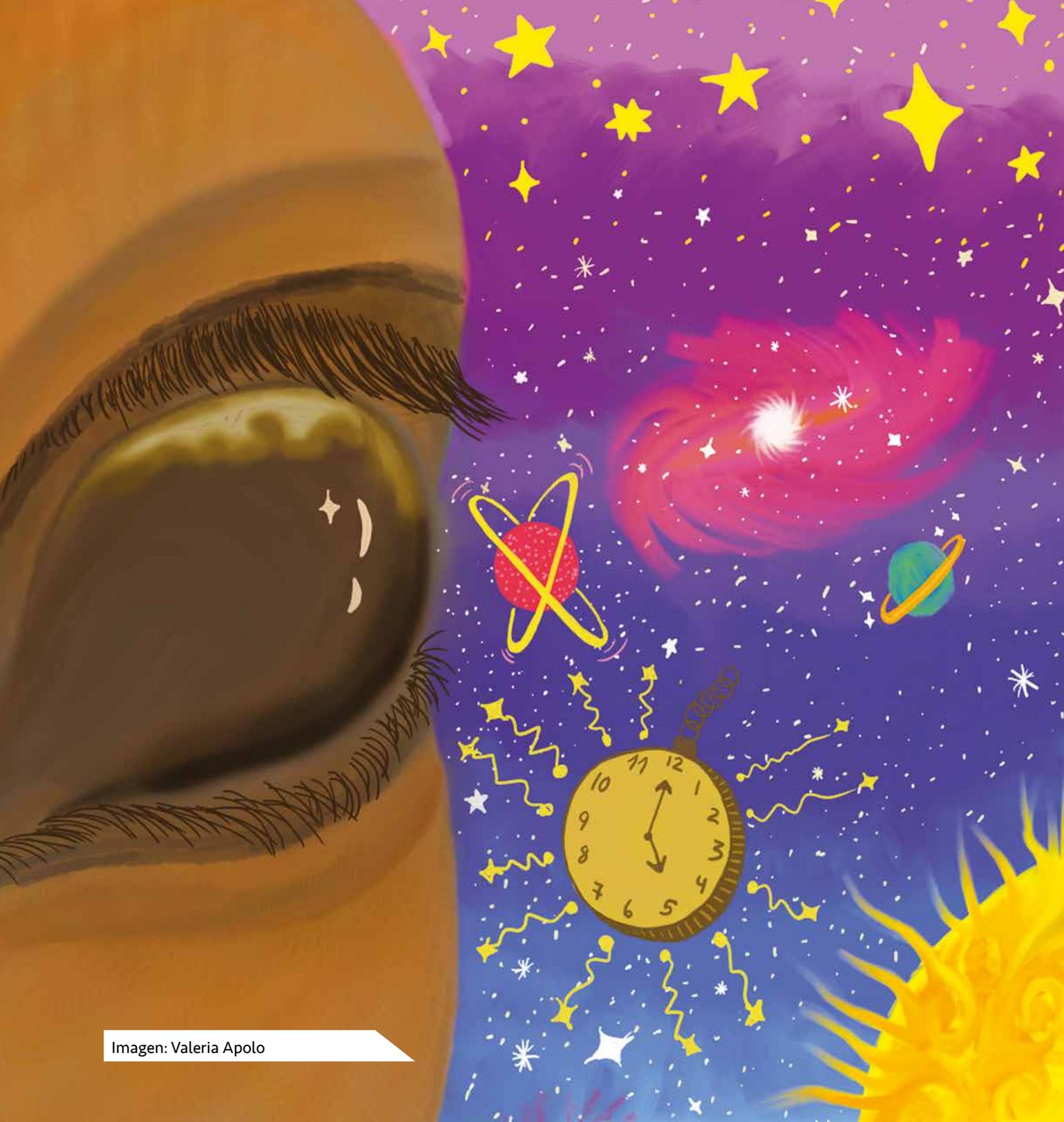


Imagen: Valeria Apolo

Análisis del filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* y su consideración estética y moral desde Nietzsche y Guardini.

Analysis of the film *Mejor no hablar de ciertas cosas* and their aesthetic and moral consideration since Nietzsche and Guardini.

Resumen:

El objetivo de este estudio es explorar el sistema denominado "obra de arte", a través del análisis estético del filme ecuatoriano *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012). Se busca considerar la trama moral que subyace en el filme, bajo las visiones filosóficas de Friedrich Nietzsche y Romano Guardini. Finalmente, se mostrará que la tragedia moral en cada micro-historia constituye estratos o capas en la comprensión estética de la trama audiovisual.

Palabras claves: Obra de arte; estética; producción audiovisual; estratos; películas ecuatorianas.

Abstract:

The objective of this study is to explore the system called "work of art", through the aesthetic analysis of the Ecuadorian film *Mejor no hablar de ciertas cosas* (2012). We seek to consider the moral plot that underlies the film under the philosophical visions of Friedrich Nietzsche and Romano Guardini. Finally, it will be shown that the moral tragedy in each micro-story constitutes strata or layers in the aesthetic understanding of the audiovisual plot.

Keywords: Art work; aesthetics; audiovisual production; strata; Ecuadorian films.

Byrone Mauricio Tomalá Calderón

Universidad Politécnica Salesiana
Guayaquil, Ecuador
btomala@ups.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-2356-156X>

Milton Sancán Lapo

Universidad Católica de Santiago
de Guayaquil
Guayaquil, Ecuador
milton.sancan@cu.ucsq.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-7230-720X>

Enviado: 16/6/2023
Aceptado: 28/8/2023
Publicado: 15/1/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. El filme *Mejor no hablar de ciertas cosas*. Objeto de estudio y base teórica. 2.1. Descripción del objeto de estudio. 2.2. Bases teóricas. 3. Análisis estético y moral bajo las concepciones de Friedrich Nietzsche y Romano Guardini. 3.1. La tragedia moral en el filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* bajo la mirada de Friedrich Nietzsche. 3.2. Expresión de la realidad humana en el filme como esencia de la obra de arte, bajo la perspectiva de Romano Guardini. 4. Conclusión.

Como citar: Tomalá Calderón, B. M., & Sancán Lapo, M. (2024). Análisis del filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* y su consideración estética y moral desde Nietzsche y Guardini. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 31-45.

<https://nawi.espol.edu.ec/>
www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a2

1. Introducción

En el año 2012 se estrenó el filme ecuatoriano *Mejor no hablar de ciertas cosas*, cuya difusión alcanzó un número significativo de espectadores (García, 2015, 254). La obra fue postulada por el Ecuador a los Premios de la Academia en 2014. De igual modo, y como indica Villacrés (2022, 88), el filme se hizo acreedor a diversos premios internacionales, tales como “Mejor película” y “Mejor director” en Cataluña; “Mejor película” en el Festival de Cine de las Américas, y “Mejor Opera Prima” en el Festival de Santo Domingo. Entre las razones de dicho reconocimiento está el realismo de la película, pues una cualidad particular de la misma es la crudeza de su lenguaje, y una trama entretejida de las más variadas problemáticas sociales que se puedan pensar.

El filme, dirigido por el director Javier Andrade¹, expone la historia de una familia de estrato social alto, centrando su atención en el comportamiento antisocial de dos hermanos Paco y Luis Chávez quienes, sumidos en las drogas y en conductas delictivas, llevan una vida decadente y atormentada después de provocar la muerte de su padre, rupturas familiares y desencantos amorosos.

Cuando hablamos de arte hablamos de belleza, pues como diría Santo Tomás, *pulchrum est quae visa placent*, es decir, “bellos es el objeto que visto y contemplado deleita” (Costarelli, 2010, 35). Ahora bien, cuando pensamos en lo bello pensamos en perfección, formas definidas o realidades agradables que, vistas justamente, deleitan. Como cuando te encuentras frente a un atardecer de colores destellantes y profundos. El filme en cuestión, en cambio, es un relato continuo e inmisericorde de lenguaje soez, cuadros de drogadicción, peleas estúpidas y sexo prohibido. Quien lo está observando, repara en lo inadecuado que podría resultar para un cierto público. Todos los elementos mencionados, sin embargo, constituyen partes constitutivas de dicha obra, por lo que no se lo debe juzgar solo por dichos elementos por separado. Y, sin embargo, hay algo de este filme, como de muchos de las mismas características, que conecta con las emociones de quienes lo han visto.

Ahora bien, nos podríamos preguntar ciertas cosas. ¿De qué modo un relato, con una trama social tan decadente, entra en la categoría de arte y gana aprecio, premios y nominaciones? ¿De qué modo la tragedia moral y el dolor concomitante pueden estar asociados a una experiencia deleitable a través de su observación? Aunque la experiencia nunca deja de ser subjetiva y personal, bien podemos decir que el filme en cuestión sí produce, una vez ha sido visualizada, aquel *quod visa placent*; y no deja tampoco de atisbarse una cierta idea de perfección en sus formas. En este sentido, y más allá de la producción en sí, esta película ecuatoriana plantea preguntas de fondo que quieren poner de relieve la relación entre la trama de la obra, la moral implícita y la estética con la que se expone. La razón de ello estriba en el hecho de que la estética o la filosofía del arte nos proporciona la clave epistemológica para entender el engranaje y la constitución de cualquier obra de arte.

1 Javier Andrade nació en 1978 en Portoviejo, Ecuador. Se graduó de la Universidad San Francisco de Quito en el 2000, con una Licenciatura en Administración de Empresas y una subespecialización en Cine. Obtuvo una Maestría en Dirección de Cine por la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia. Su ópera prima de ficción *Mejor no hablar de ciertas cosas* fue candidata por Ecuador a los Premios de la Academia en 2014.

El aspecto moral, a su vez, consiste en los rasgos o cualidades antropológicas en el entorno social que son inescindibles de cualquier historia humana que bien puede ser trágica o triunfal. Por ello nos planteamos lo siguiente: ¿De qué modo se conjugan el arte estético y la trama moral en el filme ecuatoriano *Mejor no hablar de ciertas cosas*? ¿El arte está integrado sólo por realidades consideradas bellas, o también está compuesto por aquéllas consideradas feas? Las denominadas “experiencias humanas”, ¿constituyen vehículos de conexión con las emociones en la obra de arte?

Partiendo de dichas preguntas, deseamos valorar la conexión social y artística mediante reflexiones de corte filosófico, para comprender la convergencia de connotaciones políticas y socioculturales basadas en el dominio del más fuerte; comprender el carácter permisivo, donde se relatan fenómenos violentos, encubrimientos, discriminación, corrupción, infidelidad, desatención familiar, libertinaje, liderazgo permisivo y apariencias sociales.

La relevancia del tema radica en observar la estética de su producción, desde la perspectiva del pensamiento crítico filosófico proveniente de juicios apreciativos de dos connotados filósofos, como son Friedrich Nietzsche y Romano Guardini². El pensamiento filosófico posmoderno de Nietzsche asume que el ser humano mantiene un comportamiento instintivo, bajo la apariencia de actuaciones conscientes, que son las propias de la razón y la cultura humana. Para este filósofo, el hombre puede crear libremente valores y darle sentido a la vida, sin creer en el sometimiento a un Dios que exige una conducta moral para relacionarse con los otros, y que obliga al sujeto a vivir en apariencias sociales y en una gran mentira de convivencia (Nietzsche, 1998). En tanto que Romano Guardini, creyente católico existencialista, señalaba que Dios ha creado al hombre en libertad para orientar su comportamiento de acuerdo con el libre albedrío. Por consiguiente, no precisa de fingimientos o mentiras y, si recurre a estos convencionalismos sociales, es a causa del conservadurismo social. Sostiene que la belleza estética proviene de la salud, del bienestar personal y social fundamentado en los buenos actos (Guardini, 1960).

Para llevar a cabo el propósito de analizar el filme, desde una perspectiva estética y moral, nos detendremos en algunos diálogos en los que aparece de manera más radical la decadencia social que se quiere mostrar. El análisis filosófico se basará en las reflexiones de los filósofos a los que hemos hecho referencia, con los que se intentará iluminar el sentido de aquellas situaciones humanas. Asimismo, el recurso a la estética y a la filosofía del arte, nos mostrará de qué modo el arte puede implicar también aspectos que en el común sentir pueden ser considerados feos o inmorales. Finalmente, el análisis de los diversos elementos indicados nos permitirá comprender de qué modo el arte está constituido de estratos que, en su conjunto, confluyen en el deleite, en la contemplación y en el sentido más profundo de ese objeto al que llamamos “obra de arte”.

2 Nació en Verona, Italia, en 1885, y murió en Múnich en 1968. Fue pedagogo, sacerdote, filósofo y teólogo. Su inclinación teórica estuvo marcadamente influida por la filosofía de corte platónico-agustiniano, con gran presencia en su pensamiento de las ideas de Max Scheler y Rudolph Otto.

2. El filme *Mejor no hablar de ciertas cosas*. Objeto de estudio y base teórica.

2.1 Descripción del objeto de estudio

El filme conduce al espectador a contemplar una serie de microhistorias que se entrecruzan, centrada, principalmente, en la vida de Paco Chávez. Dotado de educación y posición social, vive no obstante un drama familiar disfuncional caracterizado por un amor ilícito con Lucía. Su vida está marcada por la drogadicción y desorden social. Luis, su hermano, comparte con este la adicción a las drogas y una conducta delictiva que lo conduce a no pocos líos. Mientras Paco se hunde en la depresión y el sinsentido de la vida. Luis tiene determinación, sueños y carácter; es impulsivo, egoísta, mal hablado y destructor. La relación homosexual de Luis con Rodrigo, el esposo de Lucía, “termina siendo una medida desesperada para explicar la falta de horizonte referencial” (*El Telégrafo*, 2013).

Una noche, ambos hermanos deciden robar un caballo de porcelana del hogar familiar para comprar drogas; pero, al ser descubiertos por su padre, éste les imprime un castigo violento que al final le provocaría su propia muerte. Tras la muerte de don Carlos Chávez, Elena, la esposa, y su hija, deciden radicarse en Miami y llevarse la herencia, mientras Paco y Luis se separan. Paco convence a Lucía de dejar a su esposo, un político de profesión con quien tiene un hijo de cinco, Pedrito. Con el devenir de los días, Paco y Luis se reconcilian. Luis siguió endeudándose con su proveedor de drogas, apodado Lagarto, quien se percató en los medios cómo su carrera iba en ascenso. Por tal motivo, lejos de perdonarle las deudas contraídas para las sustancias, decide acabar con su vida. Los hermanos cenaron en fin de año junto a Lucía, Rodrigo y Pedrito. En esa circunstancia, se presenta Lagarto con su grupo delictivo armado para acabar con la vida de los presentes. Paco y Pedrito quedan con vida por casualidad al encontrarse en el baño, en un área retirada de la casa.

2.2 Bases teóricas

En análisis del filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* debe enmarcarse, para su mejor comprensión, en el concepto de estética o filosofía del arte. Ahora bien, para comprender lo que es la estética debemos acudir a la “teoría de estratos”. Esta teoría entiende la obra de arte como un conjunto de estratos o partes amalgamados que se integran en una sinfonía cuyo producto final es el que aparece a los sentidos. Claramonte (2021, 39) grafica esa composición de estratos observando que “las cebollas tienen capas [...] La luz es un velo y la oscuridad es también un velo”. En este sentido, la experiencia estética de quien contempla la obra de arte se asienta en el conjunto de estratos con el que la misma está compuesta.

El análisis de la obra de arte descompone, por tanto, el todo en sus partes. El mismo Guardini (1960, 324) expresaba la dificultad de analizar “una estructura de tan múltiples estratos como es la obra de arte”. Ahora bien, la palabra griega *aisthesis*, que es la raíz de la palabra estética, hace referencia a la sensación, lo sensible y la percepción. Por lo tanto, nos referimos a un objeto material, compuesto por diversos elementos que lo integran. Este objeto impacta, deslumbra las sensaciones del espectador. Para Chateau (2010, 16), “el discurso sobre lo sensible estético se inclina hacia la objetividad cuando se considera que los objetos susceptibles de impactarnos

estéticamente poseen a su vez propiedades del orden de lo sensible: cualidades materiales, táctiles, visuales, sonoras, etc". En el filme entendido como obra de arte –nos referimos al filme artístico, y no al filme de empresa³– encontramos elementos que provocan sensaciones impactantes que deslumbran a causa de su estructura y composición. En nuestro entender, tal composición, como medio de expresión, estimula el gusto.

Entre el arte y el gusto existe un conflicto de racionalidad que ya lo abordaron tanto Kant como Hegel, aunque definieron el arte en direcciones contrarias. Según Chateau (2009), para Kant la obra de arte es aquella cuya conformación permite el ejercicio no interesado del juicio. Mientras que, para Hegel, la obra de arte es lo sublime espiritualizado. Observa Chateau (2009, 161) que “uno siempre se preocupa por saber si la estética, en el sentido del gusto, es necesariamente subjetiva y si, en el sentido del arte, tiene la capacidad de definir abstractamente su objeto”. Lo cierto es que la lectura estética del cine nos permite entender la composición de elementos dispersos que, en su conjunto, provocan diversas sensaciones que pueden conducir al espectador desde el desprecio inicial (disgusto) hasta el arrobamiento por un desenlace inesperado. Vaamonde (2022, 420) aclara que la experiencia estética es un “modo de relación entre los estratos que componen la obra de arte, las categorías que nos permiten conocerla y producirla; y los valores que nos ayudan a apreciarla”. Aclara Chateau (2009, 159) que “el cine es un arte: y que concierne a la estética”.

Por otro lado, uno de los estratos que más destaca en el filme, a causa de los problemas de adicciones, crisis amorosas y corrupción, es el considerado como tragedia moral. Éste se pone en evidencia a través de los diálogos dramáticos, pero más aún a través de la conciencia del error en los protagonistas. Herrera (2015, 16) apunta lo siguiente, con respecto a este asunto:

Paco además es un huérfano que desde el inicio de su relato carga una culpa. Dice que él y su hermano, Luis, mataron a su padre a consecuencia de la adicción de ambos; pero, el hecho a destacar es que su culpa es ambigua porque ni el remordimiento que le provoca la muerte paterna ni su asimilación al orden simbólico de la política le significan la adquisición de una conciencia moral que le permita juzgar a los demás o condenar su experiencia previa.

En la línea de lo desarrollado por Guillén (1993, 16), conviene diferenciar concepciones de diálogo dramático y narrativo. En el diálogo dramático los actores diseñan sus propias expresiones del lenguaje para actuar en el escenario. De esta manera, el actor consigue adaptarse de manera natural al personaje, facilitando la memorización de ideas y dando estilo dialéctico propios creado por el actor. El diálogo dramático del filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* ha sido catalogado como portador de buen diálogo por la crítica (Peña, 2013), al desarrollarse en términos de contexto, según la atención dramática de la situación de pensamientos y sentimientos, revelados en componentes escénicos: vocabulario, ritmo, tonalidad, modalidad lingüística, volumen, señas y gestos, entre otros aspectos.

El elemento moral, a su vez, tiene que ver con las costumbres, con los comportamientos “buenos” o “malos”, según la idiosincrasia social. Para una vida moral, en conformidad con los cánones sociales y éticos, el hombre dispone de su capacidad deliberativa y de su voluntad con la que es capaz de tomar decisiones. La voluntad, luego,

3 Esta diferencia la hace el propio Chateau (2009, 162).

tiene que ver con la libertad, con esa capacidad de autodeterminación por la cual, en última instancia, decide lo que quiere. Ahora bien, en la realización de la moral no sólo concurre la voluntad, pues también interviene la inteligencia. Indica Díaz-Torres (2006, 40) algo interesante: “La relación entre la inteligencia y la voluntad es lo que caracteriza al acto específicamente humano. Puesto que la voluntad tiende naturalmente a lo que supone perfeccionamiento del hombre, la libertad debe fomentar esa orientación natural de la voluntad”. Los entuertos morales en los que cae la trama del filme nos muestran la desconexión antropológica de los elementos de la moral; por ello, hablamos de tragedia moral.

Guardini (1960, 333) nos explica el sentido de la tragedia con relación a la obra de arte y a lo moral:

La estética de la Antigüedad dijo que mediante la tragedia el espectador experimenta una *katharsis*, una purificación. Al vivir la representación del destino trágico, su propio interior queda sacudido y purificado, y, en cierto sentido, puede empezar una vida nueva. Lo que dijo Aristóteles del drama de gran estilo, se aplica, según su modo y medida, a toda obra auténtica, y ahí queda radicada la significación ética del arte. Pone en un determinado movimiento la interioridad del contemplador: la purifica, la ordena y la aclara.

Existe, pues, en la tragedia moral, una suerte de enfrentamiento entre lo racional y lo irracional; o entre el ser y el deber ser. Las personas, en sus elecciones múltiples, deciden la suerte de sus vidas, que pueden estar llenas de aciertos o desengaños. El recurso a la tragedia moral en el filme, a pesar de tener un contenido dramático o decadente, es un elemento esencial en la constitución de la obra de arte.

Es bien sabido que para Nietzsche (1972) existe una “moral de amos” y una “moral de esclavos”. La moral de amos valora el orgullo, la fortaleza y la nobleza; mientras que la moral de esclavos valora cosas como la amabilidad, la humildad y la compasión. Los primeros se liberan de sus inhibiciones y alcanzan sus metas, mientras los segundos deben cobijarse bajo el miedo de la pena o castigo de un dios soberano que los impele a esa esclavitud. Es paradigmático, para esta suerte de choque moral entre el bien y el mal, lo que el autor describe en su obra de juventud *El nacimiento de la tragedia* (2013). En ella, tal y como indica López (2021), Nietzsche nos propone el enfrentamiento entre dos esferas antitéticas e irreconciliables que se dependen mutuamente: lo apolíneo y dionisiaco. Lo apolíneo representa lo elevado, lo racional, lo bello; mientras que lo dionisiaco representa lo terrenal, lo sensual y lo desatado. La vida individual se agita entre la negación y la aceptación, y la opción de cuestionarnos pudiendo crear una moral propia. Pues bien, en el filme podemos encontrar reflejados todos estos elementos, cuyos recursos estilísticos y el diálogo dramático, dejando al espectador la tarea de descubrir la realidad latente, mantienen principios de conservadurismo, evitando escenas violentas de morbo, erotismo, escenas perturbadoras de consumo de drogas, escenas de homosexualidad, en una propuesta de realismo que respeta al público.

3 Análisis estético y moral bajo las concepciones de Friedrich Nietzsche y Romano Guardini

La propuesta del presente estudio intenta descubrir tramas argumentales bajo las cuales subyacen concepciones de lo bueno y lo malo, del ser y del deber ser, focalizada en circunstancias personales y sociales. La película se desenvuelve bajo una trama documental que revela estilos y hábitos de estratos sociales altos. En

estos se exponen lógicas socio y económicas, valores humanos y símbolos culturales que subyacen a una realidad aparente. El espectador del filme, en una actitud crítica, es capaz de captar la complejidad de la narrativa. Desde Nietzsche y Guardini, se analiza el factor más humano, tomado como elemento esencial o estrato fundamental en el análisis estético. Pero, además, el elemento moral constituye el contenido más profundo de la diégesis dramática. Ambos aspectos confluyen para la construcción del concepto obra de arte que, en este caso, percibimos realizado en el filme en cuestión.

3. 1 La tragedia moral en el filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* bajo la mirada de Friedrich Nietzsche

La filosofía de Nietzsche confronta la tradición filosófica occidental de las posiciones notables de Sócrates, Platón y la filosofía religiosa. Esta última, en su conjunto, sostiene que el comportamiento humano obedece a la voluntad del poder del hombre sobre sí mismo, en un medio escénico natural moldeado por el desorden de un mundo dinámico, sensible e imperfecto en oposición al dualismo ontológico de creencia de habitar un mundo moral, suprasensible, perfecto, estático e imperecedero (Rivero, 2016).

El filme en cuestión muestra un drama de la realidad social de un estrato alto que atañe a un comportamiento en sociedad dotado de virtudes; pero que, desde una mirada íntima de convivencia, comparte un dualismo ontológico entre lo perfecto y lo imperfecto, entre lo sensible y suprasensible. Se percibe que Andrade (2012) desea mostrar factores estéticos del realismo social, en que se combinan polos opuestos de convivencia entre miseria y opulencia, para mostrar las imperfecciones propias de la decadencia cultural occidental. Una mirada superficial del filme recoge no pocos aspectos morales que se disuelven como práctica común entre ambos mundos, debido a la conducta innata del hombre de ser esclavo de los deseos y su deficiente voluntad de poder. Por pacto social, la persona considera que no debe mostrarse libre, a fin de evitar rechazo social. Por consiguiente, se adopta un maquillaje para ocultar imperfecciones de moral, ética y conciencia ciudadana. Es paradigmática la escena que abre el filme: un adolescente, Paco, casi un niño, sentado junto a una prostituta joven en una cama roída y sucia, en una habitación gris de paredes aciagas. La mujer acaricia el rostro del casi niño, cosa que bien podría considerarse hoy como pedofilia; lo incita, diciendo: "estas guapo, peladito; anda, quítate la ropa". Y quitándose el brasier lo anima, diciéndole: "tranquilito, chiquitito, que te va a encantar". En una época era el estreno común en la vida sexual de un hombre costeño. Más allá de las implicaciones sociales que están detrás de estas prácticas, cabe recalcar la intención de obertura en el filme de mostrar el contraste moral de la sociedad circundante.

Para Nietzsche, el mundo en que vivimos es una ilusión, una ficción y una fantasía, construida en respuesta a una negación y resentimiento del mundo sensible en relación con el sufrimiento que proviene de no apegarse al bienestar de un adecuado estilo de vida. Nietzsche, a decir de Llácer (2019), considera antinatural la moral platónica (que posteriormente resonará en el cristianismo), que lucha constantemente contra los impulsos vitales naturales, a los que considera bestiales y primitivos, expresado en un estilo aforístico de pensamiento. En este sentido, el propio Nietzsche (2011, 61) escribía lo siguiente:

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su apariencia: al menos ésta es mi experiencia, en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas. El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una apariencia.

En el filme, todos los personajes, o casi todos, mantienen una vida oculta, un pasado oscuro que desean mantener escondido para ofrecer una imagen que satisfaga el pensamiento moral circundante, el juicio social. Pero los personajes, en su intimidad, reconocen sus imperfecciones conductuales. Mantienen, sin embargo, un sesgo de belleza o conceptos positivos de sí mismos, con lo cual, pretende encubrir su propia realidad. Existe un contraste entre la imperfección interior y la expresión exterior de los personajes, orientados hacia la estética de las buenas obras, que aparentan paz, armonía y buenas prácticas de convivencia. La escena con la prostituta se cierra con la mirada perdida del pequeño Paco. Inmediatamente después, aparece un Paco ya convertido en hombre, distraído y pensativo, después de la intimidad con su novia. El sinsentido de la existencia está, en ambos casos, conectado a un momento de sexo. ¿Será que la sexualidad en el hombre es algo tan profundo e íntimo que desconcierta y perturba, si no conecta con el ser integral?

Nietzsche (1998) sostiene que el hombre provocó y se hizo responsable de la muerte de Dios, descubriendo que el poder de la voluntad es un factor imprescindible para crear nuevos valores en reemplazo de los tradicionales. Sostiene que los valores morales tienen origen en la sumisión y conformismo de personas débiles y resentidas, caracterizadas por su antinaturalidad; esa moralidad, por consiguiente, no representan los instintos vitales del ser humano. Y no los representan por estar idealizados, y por sostenerse con un rigor supremo que no corresponde a este mundo. Nietzsche considera que el hombre cristiano está sumido en una moral débil; esto lo hace incompatible con su propia naturaleza, llamada a explotar todo su poder (Rivero, 2016). En este sentido Nietzsche (2011, 235) sostuvo lo siguiente:

La distancia entre lo humano y lo divino es inmensa; por ello lo que procede es la sumisión y la resignación más hondas. La auténtica virtud es la cordura, en realidad una virtud negativa. La humanidad heroica es la más noble de todas, sin aquella virtud; su destino demuestra aquel abismo insalvable. Apenas existe la culpa, sólo una falta de conocimiento sobre el valor del ser humano y sus límites.

En el filme se puede apreciar a los personajes desarrollando su “voluntad de poder”, frente a situaciones adversas de vicios y comportamientos morales. Luis se convirtió en pareja homosexual de Ricardo para conseguir apoyo económico y surgir con la banda musical. Mientras que Paco, después de experimentar la crisis emocional trágica por el crimen de sus familiares, desarrolla su voluntad de poder para surgir como político y escalar posiciones, hasta concebir la idea de llegar a ser presidente.

Herrera (2015, 30) habla de una patologización del vicio en la sociedad manabita, algo que se deja entrever en el diálogo de los esposos Lucía y Rodrigo concerniente a la crianza de su hijo, Pedrito. Ella le increpa su

homosexualidad, y él le responde: “De nuestros vicios mejor no hablemos, tú no tienes las de ganar”, refiriéndose a las drogas que ella consume diariamente con Paco. Observa Herrera (2015, 30):

En la conversación de Rodrigo y de Lucía, la idea de vicio es vergonzante [...] Lucía acusa a Rodrigo por ser homosexual, o sea, lo mira como un anormal; mientras que éste le saca en cara su adicción a los estupefacientes, práctica que obviamente juzga como una degeneración.

En la aceptación de su condición homosexual, y liberado de su secreto, Rodrigo reflexiona con honestidad: “Todo lo que sé es que esto se siente bien y es lo único que me interesa en este momento. Nunca he sido un esposo fiel y, ahora, por lo menos, no tengo que mentirte ni a ti ni a mi hijo” (Andrade, 2012). Sin duda, la realidad humana, en su expresión moral, es decir, en el desenvolvimiento de sus acciones buenas o malas, impactan si se proyectan en el relato cinematográfico. Está capa, en el sentido estético, conecta con la subjetividad del espectador y provoca reacciones o emociones. Observar estas historias en la gran pantalla pueden provocar una exploración ética o un juicio con sentencia al final.

La conexión con lo moral implica que la comunicación ofrecida a través del producto audiovisual ha logrado su objetivo. Es un momento sublime. Pues bien, en la comprensión de que, en la integración de lo humano, lo realmente humano, con la capacidad de su comunicación a través de los diversos medios, está la verdad del arte. A esto se refiere Nietzsche al hablar de lo apolíneo y lo dionisiaco, donde lo primero se refiere al mundo soberano, la racionalidad y serenidad; mientras lo segundo, representa el mundo impulsivo, miserable e inmundito. Por ello, la exposición de los dramas más álgidos en un medio artístico, no solo no la descalifica, sino más bien la completa. Escuchemos las palabras de Nietzsche (2011, 59):

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.

El filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* contiene los elementos hasta aquí analizados, y lejos de escandalizar a un público educado por ver reflejada la realidad de su idiosincrasia y costumbres más crudas, provoca sensaciones de sublimidad por la gestión del arte en cuanto tal. Es cierto que la sociedad occidental reprimió los planteamientos dionisiacos, pero nunca han sido cancelados o suprimidos, porque están presentes en el verdadero *performance* humano. Ahora bien, en esta capa estética de la realidad humana no sólo está representado lo dionisiaco, pues el hombre no es sólo un conjunto de vicios y degeneraciones; también aparece y opera la racionalidad. Al final del filme si vislumbra la calma, la superación de las taras y una cierta tranquilidad, al encontrarse el camino correcto. El filme refleja también los anhelos de lo que las personas quieren llegar a ser, a pesar de sus miserias internas.

3. 2 Expresión de la realidad humana en el filme como esencia de la obra de arte, bajo la perspectiva de Romano Guardini

En su opúsculo *Esencia de la obra de arte* (1960), Guardini, reflexionaba sobre el nexo de encuentro entre la obra de arte y el ser de la persona. En cierto modo la obra de arte refleja lo que hay en el interior de cada hombre,

del artista que la produce, del hombre total. "Una auténtica obra de arte no es, como toda presencia percibida inmediatamente, un mero fragmento de lo que hay, sino una totalidad" (Guardini, 1981, 330). Es la dimensión antropológica lo que da sentido a la obra de arte, en cuanto que hay una intencionalidad en su creación por parte del hombre; así también un darse de la obra de arte en el hombre, en términos de moralidad.

Uno de los estratos novedosos que atesora Guardini en la obra de arte tiene que ver con una capa ético-moral que hace referencia a esa dimensión interior, espiritual, vital y que, en nuestra comprensión, sería el clímax de la experiencia de la obra de arte. Al contemplar una obra de arte hay algo que nos impacta, que conecta con nuestro interior, como cuando estamos ante una hoguera tenue y permitimos que su calor nos abrase plácidamente. Las historias de Lucía, Paco, Luis y Rodrigo, con sus secretos puestos de manifiesto, ponen en relación la verdad de la realidad humana de la historia en sí con el espectador. Los momentos de turbulencia de los personajes conmueven porque reflejan la turbulencia interior de cada hombre. El romance de Lucía y Paco es un destello de luz en medio de los sinsabores propios de la trama. Pero no sólo. El remordimiento que siente Luis por la muerte de su padre, que lo llevó a querer recuperar la escultura causante del infarto, expresa el deseo de querer superarse. "Ese día mi hermano aprendió que el remordimiento es peor que la base" (Andrade, 2012). También Paco desea reivindicarse. Visita a su padre en el cementerio y piensa las palabras que en su infancia le dijera: "Cuando me gradué del colegio mi papá me preguntó qué quería ser. Yo le dije que no sabía. Él me miró a los ojos y me dijo: «tú vas a ser político como yo»" (Andrade, 2012). También aquí se manifiesta el contraste entre lo que se es y lo que se debe ser. El deseo de superación.

Es la lucha, dirían los escolásticos, entre el ser del hombre viejo y la plenitud del hombre nuevo. El hombre no es sólo carne; también es espíritu. Es la realidad del hombre, pero también es la realidad del arte. En ese sentido, Guardini (1981, 3) escribía lo siguiente:

La estética de la antigüedad dijo que mediante la tragedia el espectador experimenta una *katharsis*, una purificación. Al vivir la representación del destino trágico, su propio interior queda sacudido y purificado, y, en cierto sentido, puede empezar una vida nueva. Lo que dijo Aristóteles del drama de gran estilo, se aplica, según su modo y medida, a toda obra auténtica, y ahí queda radicada la significación ética del arte. Pone en un determinado movimiento la interioridad del contemplador: la purifica, la ordena y la aclara.

Contemplar la tragedia moral en una trama cinematográfica, entonces, conlleva una cierta purificación en la medida en que el espectador se siente identificado. Aunque la trama es ficticia, ésta se asienta en historias posibles de suscitarse. La expresión de la historia y la realidad humana del espectador comparten el mismo destino.

Frente a la "voluntad de poder" de Nietzsche, Guardini, sostiene que el comportamiento humano está precedido o acompañado del libre albedrío, de la razón, que muestra a la voluntad el camino a escoger. Es el núcleo de la libertad por el que las personas se encaminan en el mundo hacia el amor, el bien de sí mismo y de los demás. En este sentido, el hombre, aun pudiendo tener libertad conforme a sus instintos y deseos, no puede atentar contra su vida ni contra el derecho y bienestar de las demás personas, con los cuales participa en familia o en comunidad. Escuchemos las palabras de Guardini (1981, 16):

No existe, pues, poder alguno que tenga ya de antemano un sentido o un valor. El poder sólo se define cuando el hombre cobra conciencia de él, decide sobre él, lo transforma en una acción, todo lo cual significa que debe ser responsable de tal poder.

Esta conexión necesaria entre poder y responsabilidad requiere una asimilación profunda de su significado para el ejercicio de una libertad moral que provoque una verdadera plenitud de vida. Pero, en la medida en que se encuentren desconectadas, las tragedias morales estarán a la orden del día.

En el corolario de la trama de nuestro filme, Paco sigue sin superar la miseria interior de la que hizo gala a lo largo de su historia. En un aparente nuevo estado de cosas, siguiendo el deseo de su padre, busca la política, pero esta se convierte en un nuevo sinsabor moral. Como anota Herrera (2015), su entrada a la política, aunque le dio mucho poder, en lugar de traerle una mayor realización personal lo convirtió en un corrupto, y su relato da cuenta de esta degradación. Así lo relata él mismo: "En tan sólo dos años ya había subido en el partido, lo que hizo a mi madre extremadamente feliz. La política siempre fue su droga predilecta" (Andrade, 2012). Esta misma actitud pusilánime y vacía la expresa con su nueva relación sentimental. Dice Paco, en cierta escena: "Ahora tengo novia, se llama Malena. La verdad, ella me aburre; nos casaremos en septiembre" (Andrade, 2012). La sensación de alienación del personaje resulta patente. Quizá evade la realidad y la abraza de modo superfluo o postizo. Nos encontramos con la dicotomía señalada antes: libertad y responsabilidad. Hay aquí una forma de debilidad o de hastío del propio ser que se manifiesta en el rechazo de asimilar la propia vida como responsabilidad propia. El llegar a ser uno mismo se convierte en una responsabilidad que implica valentía. Guardini (1992, 4) indica que

el acto de ser yo mismo se convierte, en su raíz, en un ascetismo: debo renunciar al deseo de ser otra cosa sino lo que soy; incluso, otro del que soy. Qué apremiante puede hacerse ese deseo lo podemos ver por los mitos y leyendas que se repiten en todos los pueblos, y en que una persona se transforma en otro ser: hacia arriba, en una constelación, hacia abajo, en un animal, o en un monstruo, o en una piedra; debo reconocer mis límites y mantenerlos.

Guardini no comparte las posiciones ontológicas de los posmodernistas, empeñados en criticar la racionalidad como fuente auténtica del conocimiento, y establecer un estereotipo cristiano de "superhombre" de moral débil y enemigo de la igualdad humana; endosada de una vida cristiana estática e imperecedera. Al respecto, Guardini resalta la realidad dinámica del catolicismo; comparte con Nietzsche que la vida humana es dinámica, sensible y perecedera, pero en el sentido de que el hombre del pecado debe morir para dar vida a nuevo ser con capacidad para dar frutos en un proceso de renacimiento. En el Evangelio de Juan 12. 24 se dice lo siguiente: "Les aseguro que, si el grano de trigo que cae en la tierra no muere, queda solo; pero si muere, da mucho fruto". La vida humana es un proceso evolutivo, dinámico, sensible. En palabras de Guardini (1997, 24):

Hay que aceptar la propia vida como un don que se nos otorga en el origen y como un obsequio que debemos hacer gustosamente, al final, a quien nos la dio. Este recibir agradecidamente la vida en cada fase de la misma nos lleva a conceder a cada momento de la existencia su debido valor. El valor de la existencia humana radica en su capacidad de crear vínculos, establecer relaciones de amistad, ámbitos de convivencia. De esta forma crece el hombre biológicamente y se desarrolla personalmente.

En el filme ecuatoriano que estamos analizado, se muestra un mundo de desconexiones personalistas que denotan una lucha interior por reponerse a sus vicisitudes morales. Pretende mostrar una aparente normalidad de una sociedad generalizada sin considerar que aún en el mismo árbol no existen frutos iguales. El mal moral está latente, y el anhelo de felicidad es una meta inalcanzada. La hipócrita carrera política de Paco da cuenta de ello: demagogia y discursos vacíos, una vida de insatisfacción que añora otrora la adicción.

En el otro lado se encuentra el hombre como “debe ser”, lo que los personajes del filme añoran. Guardini apunta como fundamento los valores morales que son el principio y sustento del amor: hacer el bien, compartir paz y armonía. Son características que más bien distinguen a las personas fuertes de carácter, capaces de negar aquellos deseos y decisiones que los perjudica. En referencia a la tragedia, el pensamiento filosófico de Guardini señala que el destino trágico se produce por una excitación del ser interior, que lo purifica, para darle fortaleza y romper las cadenas de esclavitud al deseo, para hacerlo libre y empezar una nueva vida (Guardini, 2016).

Desde el pensamiento filosófico de Guardini, la moral que profesa este grupo social no proviene de una ordenanza divina, sino que, más bien, es un pacto social del hombre imperfecto que, reconociendo el valor de la moral y de las buenas costumbres, buscan relacionarse en lo ético y lo bello, descalificando el estereotipo que los posmodernistas denominan el hombre natural. Sin embargo, la belleza no radica en el maquillaje o la envoltura exterior, sino que es un movimiento de la interioridad, desde donde, a partir de las propias miserias, el ser se siente iluminado, e invitado a la trascendencia. La belleza no es un ornamento que se superpone en el individuo como coraza, sino que se remite al esplendor de la verdad. La plenitud interior provoca excitación sensorial, que puede alcanzar una clara expresión de salud y bienestar. Al respecto, señala Guardini (1992, 6):

Ser yo significa precisamente tener un camino que lleve desde el Yo de la situación inicial al de la plenitud. Este puede dar muchos rodeos, a través de estrecheces y oscuridades. Aparentemente puede borrarse y destruirse. Pero siempre sigue ahí, aun cuando lleva a través de la ruina.

En la consideración de todos estos aspectos, como reflexión de las vicisitudes humanas de los personajes del filme, lejos de enmarcar un moralismo, queremos manifestar un elemento decisivo para la comprensión de la obra de arte. Lo humano es parte integral del relato artístico porque, en cierta medida, el artista se expresa en su obra (Guardini, 1960). Lo bello, por tanto, implica lo verdaderamente humano. Es la consideración que realiza Guardini, con la que coincidimos, y que extendemos en el entendimiento del cine como obra de arte, para lo cual nos ha servido de modelo el filme en cuestión. Escuchemos, como colofón, las palabras de este filósofo:

La belleza es algo que abarca mucho más. Aparece cuando la esencia de la cosa y de la persona alcanzan su clara expresión. Tan pronto como ha aparecido en la presencia, haciéndose abierta y manifiesta, la obra refulge. Entonces queda superado el peso del dato primitivo del mero contenido tanto como del mero material. Todo es vivo y ligero, todo es "forma", tanto si se trata de una escultura griega de la época clásica, que entusiasma inmediatamente por su gracia, como si es una obra de Grunewald, en que nada es “bello” en el sentido habitual, pero en que todo habla, hasta la línea más pequeña y el último elemento de color. (Guardini, 1960, 334).

4. Conclusión

La producción cinematográfica del filme *Mejor no hablar de ciertas cosas* (Andrade, 2012), a través de todos los elementos que lo constituyen, o de los medios o instrumentos empleados en su realización, puede ser enmarcada en lo que se considera una obra de arte, a partir de un determinado concepto de estética. La narrativa del filme, compuesta por microhistorias en las que destacan la tragedia moral y los anhelos personales, se plasma en contenidos dramáticos que conectan con una audiencia que busca identificar el propio ser con dichas historias. En este sentido, se podría verificar el cumplimiento de los objetivos trazados en la producción, a saber, provocar complacencia y aceptación a la obra ofrecida.

Como obra de arte se verifican los elementos de su constitución, los múltiples estratos que la integran. De estos, dos han sido objeto de análisis: la tragedia moral, como forma del discurso narrativo, y el impacto que produce en la audiencia. La vulgaridad del lenguaje, en algunos momentos; el recurso a situaciones de delincuencia y adicción, o a escenas con resonancia sexual, lejos de romper una visión global del filme como obra de arte amalgaman, más bien, su expresión unitaria.

La apreciación estética ha logrado transmitirse a través de la trama perfectamente entrelazada por microhistorias en espacios escénicos apropiados. La trama envuelta por múltiples tragedias ha mostrado el carácter humano de sus intérpretes, donde la improvisación actoral constituyó un vehículo para su exposición. En este sentido, el filme logra conectar emocionalmente las historias que en ella se desarrollan con las vivencias propias de la audiencia, teniendo diversos ámbitos de conexión que apuntan a los diversos estratos con que está compuesta la trama artística y estética con que se ha desarrollado.

Las filosofías contrapuestas de Nietzsche y Guardini tienden a ser puntos de vista que enriquecen el análisis ideológico, desde dos visiones aparentemente contrapuestas. Ambos enfoques mantienen una relación complementaria de hipótesis, en la que resalta la espontaneidad y libre deseo, así como la búsqueda del bienestar perdurable y la felicidad permanente. El filme, en este sentido, se ha mostrado constituido por dos realidades conectadas, siendo la una expresión de la otra: la esencia y el acto de ser. La belleza, radicando en el interior, se expresa en los medios. Se manifiesta cuando esas microhistorias, es decir, la esencia de la cosa y de la persona, alcanzan su clara expresión.

Referencias bibliográficas

- Andrade, J. (Dirección). (2012). *Mejor no hablar de ciertas cosas* [Película].
- Chateau, D. (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Chateau, D. (2009). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Claramonte, J. (2021). *Estética modal*. Madrid: Tecnos.
- Costarelli, H. (2010). *Pulchrum: origen y originalidad del quae visa placent en Santo Tomás de Aquino. Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria*, 228.
- Díaz-Torres, J. (2006). *El acto libre según Santo Tomás de Aquino*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- El Telégrafo. (16 de junio de 2013). Ejercer el poder: "Mejor no hablar (de ciertas cosas)". Rescatado de <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/carton/1/ejercer-el-poder-mejor-no-hablar-de-ciertas-cosas>
- García, M. (2015). Estudio del comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano en el año 2012 y de la injerencia de los planes de negocios para la generación de ganancias. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 11, 347-365. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i11.6086>
- Guardini, R. (2016). *La muerte de Sócrates. Una interpretación de los escritos platónicos Eutifrón, Apología, Critón y Fedón*. Madrid: Biblioteca Palabra.
- Guardini, R. (1992). *La aceptación de sí mismo*. Buenos Aires: Lumen.
- Guardini, R. (1981). *El Poder. Una Interpretación Teológica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Guardini, R. (1960). *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Guadarrama.
- Guillén, V. (1993). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.
- Herrera, L. (2015). El mundo de la droga es en *Mejor no hablar de ciertas cosas*: el capitalismo picaresco, el capitalismo gore y la construcción del vicio. En *Mejor no hablar de ciertas cosas. Conferencias de Lizardo Herrera* (pp. 13-27). Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador.
- Llácer, T. (2019). *Friedrich Nietzsche. Pensar desde el abismo*. Barcelona: Shackleton Books.
- López, A. (2021). La moral nietzscheana en "El nacimiento de la tragedia". *Eikasía. Revista de Filosofía*, 97, 7-24.
- Nietzsche, F. (2011). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. (1998). *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Peña, J. (30 de enero de 2013). Los detectives fantasmas. *Mejor no hablar de ciertas cosas* y la construcción de un país inexistente. *Radio COCOA*. Recuperado de <https://radiococoa.com/RC/mejor-no-hablar-de-ciertas-cosas-y-la-construccion-de-un-pais-inexistente/>
- Rivero, P. (2016). *Nietzsche: el desafío del pensamiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vaamonde, M. (2022). Claramonte, Jordi. *Estética modal*, Volumen 2, Tecnos, Madrid, 2021, 348 pp. *Anuario Filosófico*, 55 (2), 420-423.
- Villacrés, F. (2022). *Análisis comparativo referente a la representación de la violencia en las películas ecuatorianas Mejor no hablar de ciertas cosas, Crónicas y Cuando me toque a mí*. Tesis de Licenciatura en Cine. Guayaquil: Universidad de las Artes.

Reseñas curriculares:

Byrone Mauricio Tomalá Calderón es Máster en Filosofía Teórica y Práctica por la UNED de Madrid, y actualmente es doctorando en esa misma universidad española. También es Licenciado en Teología por la PUSC de Roma. Ha sido docente de “Filosofía del Cine”, “Ética y Humanismo Integral” en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, y también ha sido docente investigador en la UPS del Ecuador. Es autor de los libros *Filosofía de la educación en el contexto actual* (2017) y *Arte Digital. Aproximación filosófica y perspectiva académica en Guayaquil* (2018).

Milton Elías Sancán Lapo es Licenciado en Diseño y Producción Audiovisual en la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Ecuador), y Máster en Postproducción Digital en la Universidad Politécnica de Valencia (España), en donde a la fecha cursa un doctorado. Ha participado en la postproducción de algunas películas como *Minuto final* (2018). Es cofundador de *Ronin Flame Games*, empresa especializada en el desarrollo de videojuegos para empresas ecuatorianas y extranjeras.



Imagen: Cindy Rambay

Del laboratorio al museo. El cambio en la representación indígena propuesto por Camilo Egas

From the laboratory to the museum. The change in the indigenous representation proposed by Camilo Egas

Resumen

El cuadro *Las floristas indias*, de Camilo Egas, significó una ruptura en la representación del indígena en las artes plásticas del Ecuador. Con anterioridad a este cuadro, el indígena, bajo una mirada positivista, quedaba objetivado hasta borrar las huellas que revelaran su subjetividad. Después del mencionado cuadro, la representación del indígena, en una concepción naturalista, se dotó de un contexto social, de un paisaje geográfico y de un devenir histórico. Sin embargo, esa nueva mirada, bajo la influencia del "realismo social", degeneró en una representación repudiable.

Palabras clave: *Las floristas indias*; Camilo Egas; representación indígena; costumbrismo; indigenismo; realismo social.

Abstract

The painting *Las floristas indias*, by Camilo Egas, changed the representation of the indigenous in the plastic arts of Ecuador. Before that painting, the indigenous, from positivism, was objectified until erasing the traces that revealed their subjectivity. After this painting, the representation of the indigenous, in a naturalistic conception, was endowed with a social context, a geographical landscape and a historical development. However, this new representation, under the influence of 'social realism', degenerated into a reprehensible representation.

Keywords: *Las floristas indias*, Camilo Egas, indigenous representation, costumbrismo, indigenismo, social realism

Édison Duván Ávalos Flórez

Universidad Politécnica Estatal
del Carchi, Ecuador

edison.avalos@upec.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-9534-1347>

Enviado: 30/05/2023

Aceptado: 28/8/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. El rompimiento de la tradición. 2. Desarrollo. Los pies y la mirada. 3. Conclusión. La creación de una posibilidad.

Como citar: Ávalos Flórez, E. D. (2024). Del laboratorio al museo. El cambio en la representación indígena propuesto por Camilo Egas. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 47-57.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a3

1. Introducción. El rompimiento de la tradición

Camilo Alejandro Egas Silva nació en una tarde lluviosa del domingo 1 de diciembre de 1889, en Quito. Sus compañeros de educación primaria, cursada en la Escuela "El Cebollar", así como los del bachillerato, que cursó en el Liceo San Gabriel y en el Instituto Mejía, lo recordaban como un muchacho taciturno que vivía obsesionado con el dibujo. Por todas partes, en sus cuadernos de estudio, en las pizarras de su salón de clases, en las paredes blancas de la ciudad colonial, en las servilletas bordadas de su madre (la ama de casa María Zoila Silva Larrea), en las bitácoras de clases de su padre (el profesor Camilo Egas Caldas), siempre permanecía realizando toda clase de dibujos que impresionaban a quienes se detenían a contemplarlos, no sólo por la calidad de los trazos aplicados, sino también por los múltiples sentidos interpretativos que desde ahí podían construirse (Carcelén, 2009).

Por eso, nadie se sorprendió cuando al finalizar sus estudios de bachillerato, en 1905, decidió profesionalizarse como artista plástico en la Escuela de Bellas Artes; mucho menos se sorprendieron cuando en 1916, a sus 27 años, presentó su cuadro *Las floristas indias* al concurso del Salón Nacional de Bellas Artes, el evento más importante del Ecuador en aquella época, en lo que se refiere a la promoción artística; y los miembros del jurado, que eran los docentes de la Escuela de Bellas Artes y los intelectuales más destacados de Quito, le concedieron sin vacilaciones la medalla de oro, por la mencionada obra (Figura 1).



Figura 1. El cuadro *Las floristas indias*, de Camilo Egas, reposa en el museo Camilo Egas de Quito.

¿Qué tenía el cuadro *Las floristas indias* para haber despertado la admiración del jurado, por encima de las demás obras concursantes? ¿Por qué hasta hoy ese cuadro, que se conserva en el Museo Camilo Egas, en la ciudad de Quito, sigue siendo comentado por los críticos, reconocido por los artistas y apreciado por los espectadores?

Más allá de las cualidades técnicas y de los aciertos en la composición, el cuadro impactó en su momento y trascendió en el tiempo por la manera como articuló sus tensiones históricas. En primer lugar, rompió toda relación de continuidad con la tradición positivista implantada por los expedicionarios europeos y los costumbristas nacionales. En segundo lugar, el cuadro gozó de aceptación ante sus contemporáneos por un blanqueamiento que,

no obstante, fue matizado por otros procedimientos legítimos en la exaltación de una identidad indígena. Y, por último, el cuadro abrió con el pasar de los años una posibilidad estética que fue aprovechada hasta la saciedad por los artistas posteriores.

De eso precisamente trata el presente trabajo: de las potencialidades plásticas, discursivas e históricas que le permitieron a ese cuadro marcar un antes y un después en el modo como en Ecuador se representaba al indígena. De hecho, el término “representación” no será entendido aquí como una repetición de la cosa representada, ni como un simulacro tautológico de la realidad. La representación, más allá de volver a presentar la presencia de la cosa original, lo que hace es ofrecer esa presencia con mayor fuerza e intensidad. Su propósito, en última instancia, es exhibir el valor de la presencia de la cosa original, es decir, revelar el secreto de la cosa, mostrar aquella presencia que permanecía oculta (Nancy, 2003).

De igual manera, las posiciones ideológicas de los artistas a inicios del siglo XX se entenderán aquí como expresiones que producen nuevas estructuras de pensamiento. A su vez, esas estructuras producidas por las ideologías se convierten en la base que genera las condiciones para que nuevas generaciones de artistas construyan sus propias estructuras, las cuales heredarán a las siguientes generaciones. Así, el artista que ejecuta una práctica estética con su obra se mueve sobre el pasado y el futuro, porque propone nuevas estructuras de pensamientos a partir de los significados de las viejas estructuras que recibió de las generaciones que lo antecedieron (Hall, 2013).

Es posible integrar el cuadro *Las floristas indias* en la tradición pictórica instaurada por los expedicionarios europeos que, durante gran parte del siglo XIX, recorrieron Ecuador con sus lápices de carboncillo, sus cuadernos de ilustraciones y sus caballetes plegables, dibujando a los indígenas que encontraban en los recodos de los chaquiñanes. De acuerdo con lo que señala Muratorio (1994), el interés científico y estético que estos expedicionarios europeos demostraron por el indígena y el paisaje ecuatoriano generó una estimulación en los pintores costumbristas nacionales, quienes de inmediato empezaron a contemplar su propio territorio con una nueva mirada que les permitía convertirlo en asunto idóneo para la representación pictórica.

Camilo Egas, al igual que aquellos expedicionarios europeos, concibió al indígena como el objeto central de su representación pictórica, el referente de su expresión artística, otorgándole así un valor que lo diferenciaba del resto de las personas. Además, “muchos de los temas representados en las pinturas que Egas realizó en los años 1910 e inicios de 1920 aparecieron por primera vez en los libros de viajeros y en los álbumes costumbristas del siglo XIX” (Pérez Arias, 2012, 239).

Sin embargo, a decir verdad, son más las razones que existen para desvincular a *Las floristas indias* de aquella tradición. El cuadro, aunque presenta al indígena como protagonista central de su composición, y aunque lo hace a partir de un tipo de temática que quizás ya había sido explorada con anterioridad, asume una posición epistemológica muy diferente a la que puede evidenciarse en las ilustraciones de los expedicionarios europeos y en los álbumes de los costumbristas nacionales.

De hecho, la posición epistemológica de ellos es la del científico social, la del investigador docto que analiza un fenómeno con el propósito de someterlo a la violencia de una clasificación, todo para imponerle un sistema teórico que ofrezca explicaciones, como si se tratara de una fuerza capaz de controlar y dominar la naturaleza

desconocida y temida. Por eso, en sus libros de ilustraciones y en sus álbumes costumbristas, el indígena aparece retratado como un objeto de estudio, es decir, como el insecto que el entomólogo clava con alfileres a su tablero de corcho: un indígena descontextualizado, sin espacio ni tiempo, objetivado hasta llegar al extremo de borrarle todas las huellas y todos los rasgos que revelen detalles de su subjetividad (Figura 2).

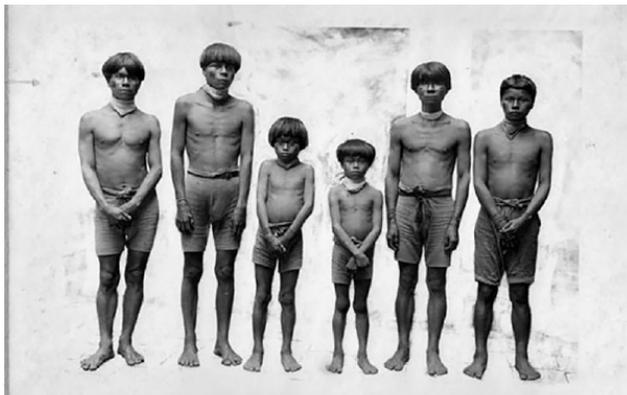


Figura 2. Estudios antropomórficos. En esta fotografía, realizada con fines antropomórficos, el indígena aparece objetivado, sin un contexto ni una temporalidad, sustraído de la vida y convertido exclusivamente en materia de interés científico. Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador.

La posición epistemológica que se evidencia en el cuadro *Las floristas indias* es radicalmente opuesta. Camilo Egas no asume la postura de un investigador ni de un científico social que intenta resolver el funcionamiento del indígena. No, en realidad, se cree un dios con la total y plena capacidad de crear al indígena en el lienzo; crearlo, desde su propia concepción, con mucha más fuerza, más intensidad y más belleza de aquella con que lo percibe. Su posición epistemológica coincide con los postulados del manifiesto que ese mismo año de 1916, a manera de poema, había publicado Vicente Huidobro (2012), sintetizando el sentir de los artistas de la época; un *Arte poética* que Camilo Egas pareciera haber asimilado y adaptado a su propia condición estética: *Por qué dibujas al indio, ¡oh Pintores! / hacedlo vivir en el lienzo.*

Rocha (2016), en una investigación sobre los discursos de la modernidad y la vanguardia que atravesaron algunas obras de Camilo Egas, explica que en sus pinturas está presente una prolongación del romanticismo, a partir de efectos nacionalistas que se reflejan en el uso de trajes típicos, la puesta en escena de costumbres y la creación de atmosferas de sonoridades indianas, todo estrechamente relacionado con la idea de un pasado ancestral. “Estas obras tempranas de Egas [*Las floristas indias* y *San Juanito*] responden a una idealización del indo ecuatoriano, manifiesta en el uso de cánones clásicos para plasmar sus almas, a través de sus cuerpos, en el uso de una estilización modernista, cercana a la obra de Mideros, Villacrés y otros” (Rocha, 2016).

En términos concretos, Camilo Egas, en *Las floristas indias*, logra dotar de vida a la representación del indígena, o más bien logra crear una imagen vital del indígena, a partir de tres decisiones que, entre otras cosas, fueron tomadas para contradecir el procedimiento de los expedicionarios europeos y de los costumbristas nacionales.

La primera de esas decisiones consistió en crear un contexto social para las cuatro mujeres indígenas que aparecen en *Las floristas indias*. La solución fue presentarlas, a ellas, como parte de un ritual sagrado que efectúan en agradecimiento al sol. El espectador, al observarlas llevando flores sobre un pingo, no las identifica propiamente como individuos aislados y ajenos a un panorama social, sino que, al contrario, las visualiza como parte de una comunidad fortalecida y vitalizada en su propio sistema de creencias y valores. De hecho, en el espectador queda la impresión poderosa de que las cuatro mujeres caminan hacia el lugar donde se efectuará el ritual, un lugar en el que se encontrarán con los demás integrantes de su comunidad; es decir, caminan hacia la comunión, hacia el contexto social al cual pertenecen.

La segunda decisión de Camilo Egas fue insertar a las cuatro indígenas en un paisaje geográfico. Ahí, en el fondo del cuadro, puede divisarse una representación de los cerros Corazón y Atacazo, en la ruta que comunica a la comunidad indígena de Nayón con el sur rural de Quito. Ese paisaje geográfico, sin embargo, no se impone a la humanidad de las mujeres; más bien se extiende en el horizonte como si estuviera por debajo de ellas. Se trata de un paisaje andino que se muestra dominado por el indígena; una tierra en la que él aparece ubicado desde la perspectiva superior del amo y señor.

Y la tercera decisión con la cual Camilo Egas creó una nueva representación del indígena en *Las floristas indias* consistió en situar a las cuatro indígenas en el dial de un devenir histórico. El modo como lo logró fue exponiendo en los trajes de cada una de ellas los varios siglos de sincretismo cultural que habían transcurrido desde la época de la conquista española. Los anacos, las faldas, las blusas y las fajas que ellas lucen remiten, en su corte estilístico, a una confección de carácter occidental, pero en la minuciosidad de los detalles decorativos de las fajas y en la bisutería que llevan puesta exponen los ideogramas de origen precolombino.

Es viable, entonces, afirmar que Camilo Egas, en *Las floristas indias*, rompió toda relación de continuidad con la tradición que heredó de los expedicionarios europeos y de los costumbristas nacionales. Su mirada, en lugar de buscar una objetivación positivista y empírica, propuso una total subjetivación del acto creador, dotando de vitalidad a la representación del indígena, a través de la generación de un contexto social, un paisaje geográfico y un devenir histórico.

2. Desarrollo. Los pies y la mirada

El cuadro *Las floristas indias*, aunque presentaba una propuesta que resultaba inusual o ajena para el ojo de su época, gozó de una recepción que le dio la bienvenida entre aplausos y laureles. Así se puede deducir por el premio que recibió en el Salón Nacional de Bellas Artes, las notas de prensa que fueron publicadas en varios medios locales con comentarios elogiosos, el protagonismo que empezó a otorgársele a Camilo Egas en el panorama de la plástica nacional y, por supuesto, la pronta y satisfactoria comercialización del cuadro.

¿A qué se debió esa buena acogida? En primera instancia, se debió a los méritos técnicos que saltaban a la vista: la geometría de la composición, la combinación armoniosa de la cromática y la singularidad de la puesta

en escena. En segunda instancia, esa buena acogida se debió a que la crítica reconoció que *Las floristas indias*, al haber rechazado la tradición de los expedicionarios europeos y de los costumbristas nacionales, generaba una nueva imagen de la identidad indígena; una imagen en la que el indígena aparecía colmado de belleza e irradiando un aura que iluminaba su porvenir. Una nota de prensa publicada en aquella época asegura que en *Las floristas indias* los indígenas aparecen "dignificados, enaltecidos, con toda la grandeza y sentimiento que egoístamente nos empeñamos por desconocer" (Anónimo, s/f).

El modo como Camilo Egas había logrado ese efecto era aplicando recursos estilísticos y motivos formales que hacían parte propiamente de la antigüedad clásica, específicamente de la arquitectura helénica. Así, por ejemplo, la posición en que se encuentran las cuatro indígenas del cuadro, absorbidas en un gesto de similar factura y dispuestas en un mismo diseño corporal, rememora las esculturas de héroes y dioses que adornaban, a manera de cenefa, los frisos de los templos de la antigua Grecia. De igual modo, el paso rítmico y dancístico con que ellas avanzaban en su lento caminar, y la profundidad contemplativa y meditabunda de sus miradas, eran detalles que consciente o inconscientemente remitían al espectador a las representaciones elaboradas en la cuna del modelo de belleza occidental.

Para Pérez Arias (2006), sin embargo, esa forma de embellecer e iluminar la identidad indígena fue totalmente ilegítima, porque obedeció a lo que, en sociología, se ha denominado un "blanqueamiento". Las cuatro indígenas de *Las floristas indias* no eran bellas por su propia condición cultural, ni por las características fisionómicas que poseían como grupo social, sino que realmente eran bellas porque tenían puesto un disfraz identitario que borraba lo indio, para hacerlas ver como mujeres blancas de estirpe grecolatina.

De modo que los críticos, artistas e intelectuales de la época se engañaron al considerar que el cuadro *Las floristas indias* vitalizaba con su belleza la identidad indígena. En realidad, lo único que el cuadro sí vitalizaba era la conciencia de ellos, pues los tranquilizaba otorgándoles el falso consuelo de que, por fin, el indígena había sido reivindicado en las artes pictóricas. De ahí, pues, provenía una buena parte de sus aplausos y laureles.

Pero, ¿todos los detalles que en el cuadro remiten a la exaltación de la identidad indígena son producto de un blanqueamiento? ¿Todo lo bello que hay en las cuatro indígenas representadas obedece a un patrón estilístico tomado de la antigüedad clásica? Definitivamente no. En la corporalidad de las cuatro indígenas hay, por lo menos, dos aspectos que parecen no estar revestidos de ningún disfraz.

El primero de esos aspectos son los pies descalzos. Esa textura áspera que presentan pareciera evidenciar el rastro de la experiencia y sabiduría que el tiempo marca sobre la piel; esa difuminación de tonalidades ocre pareciera amalgamar el cuerpo y la tierra; y esa complexión pesada y gruesa que exhiben crea una sensación de fortaleza corporal que armoniza con la fina delicadeza de los rostros. Es como si todos los pincelazos que Camilo Egas trazó para configurar esos pies hubieran tenido el único propósito de exaltar, con absoluto respeto, la vitalidad ancestral y legendaria de la identidad indígena.

Ahora bien, hay un aspecto que no se puede pasar por alto en esos pies descalzos. Se trata de la pose en que se encuentran, que es exactamente la misma en las cuatro indígenas: un pie adelante pisa firme el suelo señalando el camino que se sigue, mientras el otro aún se encuentra atrás, con el talón ya levantado, pero con los dedos todavía

asentados en el suelo, como si hubiese sido representado justo en el momento en que estaba levantándose del suelo para dar el siguiente paso. Esa pose, indudablemente, obedece al canon de belleza estipulado por la escultura clásica. Es exactamente la misma pose en que se encuentran, por ejemplo, los pies del Discóbolo, de Mirón de Eléuteris; y los pies del Doríforo, la Amazona y el Diadúmeno de Policeto, por mencionar apenas las esculturas más representativas de la antigüedad clásica.

En los pies descalzos de las cuatro indígenas, por ende, se presenta un fenómeno inverso al blanqueamiento que recubre sus corporalidades. Ahí lo grecolatino no está disfrazando lo indígena para ocultarlo; por el contrario, lo indígena se amalgama con lo grecolatino para impregnarlo de su propio ser. Se trata de un procedimiento muy parecido al que más de dos décadas después, en 1939, aplicaría Cecilio Guzmán de Rojas en su *Cristo Aymara*, generando un profundo impacto sensorial en toda la región latinoamericana. Lo indígena se convierte en una cosmovisión digna de mostrarse al mundo por su propia belleza; pero, eso sí, sin negar ni ocultar en ningún momento que hace parte de una hibridación con lo occidental, razón por la cual el procedimiento puede ser considerado éticamente legítimo.

Además de los pies, el segundo aspecto corporal de *Las floristas indias* que parece no estar recubierto de un blanqueamiento es la mirada de la tercera indígena, una mirada en la que ella gira levemente su cuello hacia el costado izquierdo para dirigirse al espectador. Esa mirada de ella, al encontrarse con la del espectador, derriba la barrera invisible pero poderosa que se levanta entre la ficción y la realidad, entre la representación y la referencialidad. Ya sin barreras que los separen, la tercera indígena y el espectador, durante el breve instante en que se miran, quedan atrapados en una misma dimensión, en una misma existencia compartida: ella, personalizándose; él, personajizándose. Ese encuentro, que se efectúa de manera sincera, permite la realización de una comunicación total y plena, porque únicamente intervienen los ojos de ambos, sin la mediación de los repertorios ideológicos que poseen cuando separan sus miradas y vuelven a levantar la barrera que divide la ficción de la realidad.

Es por eso que el filósofo Jean-Luc Nancy (2006, 43), a propósito de esa mirada que en el retrato apunta hacia afuera de la representación, indica que “escudriña una posibilidad de atención o de encuentro indefinido movilizándolo así, con unos pocos trazos discretos, el rostro en su totalidad (para no hablar de la diferencia de iluminación); por último, muestra una persona, antes que los rasgos de un modelo”.

Puede decirse, entonces, que el cuadro *Las floristas indias* cuenta con una mirada que interpela al espectador obligándolo a situarse en el lugar del otro, y cuenta con unos pies que demuestran que lo occidental no sólo es dador de belleza, sino que también puede ser embellecido por otros saberes. Esos dos aspectos, que pasaron inadvertidos para el ojo de sus contemporáneos, hoy pueden servir para considerar que el cuadro *Las floristas indias*, a pesar del blanqueamiento grecolatino que disfraza a las cuatro indígenas para embellecerlas, no fracasó en su intento de exaltar la identidad indígena.

3. Conclusión. La creación de una posibilidad

Camilo Egas, al demostrar que era posible generar belleza a partir de la representación del indígena, no sólo desafío la normativa estética de su época; construyó además una posibilidad pictórica que fue ampliamente aprovechada por sus sucesores. La aparición, algunos años después, de un cuadro como *El carbonero* (1934), de

Eduardo Kingman, y de una novela como *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, fue posible, entre otros aspectos, por la brecha que Camilo Egas abrió para que el indígena fuera concebido –y visibilizado– como un contenido valioso en las más altas expresiones artísticas.

Sin embargo, con el pasar de los años, esa brecha abierta por *Las floristas indias* empezó a tomar su propio rumbo. Los artistas posteriores, aunque siguieron enfocándose en la necesidad de visibilizar al indígena, abandonaron en sus representaciones aquel carácter grecolatino tomado de la arquitectura y de la escultura clásica. Ellos, en lugar de ese blanqueamiento propuesto como ideal de belleza, lo que hicieron fue representar al indígena en una realidad no espiritualizada ni elevada hacia lo divino, sino que más bien lo representaron en una realidad totalmente asentada en las coordenadas del mundo terrenal.

¿Por qué esos pintores, identificados con la corriente del “indigenismo” y el movimiento del “realismo social”, abandonaron poco a poco la línea ideológica propuesta por Camilo Egas en *Las floristas indias*? La respuesta es que ya no tenía ningún sentido embellecer ni blanquear al indígena con procedimientos grecolatinos. Camilo Egas lo había hecho así para desafiar al pensamiento hegemónico de su época, el cual dictaminaba que el indígena era un ser humano inferior, un salvaje sin ninguna posibilidad de alcanzar lo más sublime de la condición humana (Fitzell, 1994, 25-73). Pero, al quedar superada esa suposición ideológica, los artistas posteriores a *Las floristas indias* ya no tenían ninguna necesidad de embellecer al indígena para demostrar su humanidad; no, ahora ellos debieron enfrentarse a un pensamiento hegemónico que excluía al indígena del proyecto común de sociedad, que lo dejaba apartado del conglomerado social, como si se tratase de una basura o de un residuo inservible. De ahí, pues, que los pintores optaran por representar al indígena en lo más terrenal de la sociedad, en los abusos y vejámenes que sufrían, en las condiciones oprobiosas que debían padecer, como si así quisieran acentuar esa presencia que estaba siendo negada en la ideología del espectador.

Ahora bien, los pintores del “indigenismo” y del “realismo social” acudieron de una manera tan reiterativa y efectista a ese procedimiento de representación que pronto empezaron a obtener resultados contraproducentes. Sus denuncias de los abusos y de los vejámenes padecidos por los indígenas, en lugar de conmover a los espectadores para convocarlos hacia una reflexión interna, lo que provocaron fue una sensación de lástima y repudio. Eso precisamente fue lo que denunció el poeta peruano César Moro cuando, en 1939, se quejó con rabia y dolor de que la pintura indigenista había terminado por crear un indígena “cretinizado” y “horripilante”, pintado de “la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada, indios sin relleno, indios como figurones de feria” (Moro, 2002, 317). Y exactamente eso también era lo que estaba sucediendo en el campo de la literatura por aquellos mismos años; más precisamente en 1934, cuando se publicó la novela *Huasipungo*, de Jorge Icaza: el personaje del curandero, al absorber con su boca los gusanos que pululan en el pie podrido de Andrés Chiliquinga, no generaba una conciencia en el lector sobre la condición oprimida del indígena, sino que más bien lo inundaba de náuseas (Icaza, 2014, 146).

Nuevamente, la identidad indígena resultaba desfigurada y vilipendiada en la representación pictórica, aunque esta vez no a raíz de un embellecimiento ilegítimo, como sucedió en el cuadro *Las floristas indias*, sino a raíz de una degeneración excesiva que también actuaba como disfraz para ocultar lo indígena.

En 1916, cuando Camilo Egas presentó *Las floristas indias*, el artista que mejor encarnaba la moral de la época, y que era el máximo representante de lo políticamente correcto, era el fotógrafo José Domingo Laso. Su trabajo, entre otras cosas, incluía las dos siguientes actividades: primero, fotografiar a indígenas de diferentes “tipos” en el laboratorio privado del arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño, con el objetivo de conformar un álbum que permitiera realizar estudios comparativos de antropometría; y, segundo, realizar fotografías turísticas en las plazas, parques y monumentos de Quito, para luego borrar a los indígenas que accidentalmente habían aparecido en esas imágenes (Figuras 3 y 4). Con ese borrado pretendía impedir que su presencia afectara o dañara la belleza de la ciudad (Laso, 2015; Laso Acosta & Cruz, 1911).

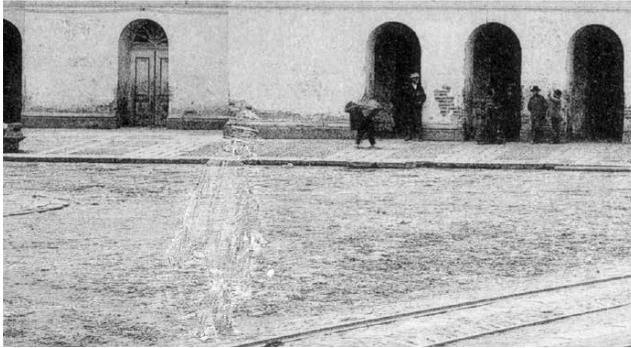


Figura 3. Teatro Sucre, Quito. En esta fotografía de José Domingo Laso Acosta se puede apreciar un retoque sobre la placa de impresión, con el propósito de borrar al indígena que aparecía en la imagen. Ese retoque, según la investigación realizada por Laso (2015), puede interpretarse como una huella de lo que la sociedad de aquella época negaba o invisibilizaba. Fuente: Laso Acosta y Cruz (1911).



Figura 4. Plaza de la Independencia de Quito. En esta fotografía de José Domingo Laso Acosta se pueden apreciar varios retoques. Dos de ellos tenían como propósito borrar al indígena de la imagen. El otro tuvo como propósito dibujar una mujer de corte parisino que le diera elegancia y belleza a la imagen, en concordancia con la ideología del momento. Lo que se pretendía, según la investigación realizada por Laso (2015), era imponer un régimen de verdad donde se asociara a Quito con el estilo europeo, sin rastro indígena. Fuente: Laso Acosta y Cruz (1911).

A pesar de todo lo que acertadamente se le pueda reprochar, el cuadro *Las floristas indias* tiene el gran mérito de haber sacado la representación indígena de ese tipo de laboratorios, para ubicarla como muestra de belleza en los museos de la nación.

Quiero dejar constancia de que el contenido de este artículo fue socializado y discutido con los integrantes del proyecto de investigación "Formación artístico-cultural como eje transversal de aplicación del modelo educativo de la Politécnica del Carchi". A todos ellos les estoy agradecido, por las ideas que me aportaron para nutrir este texto.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (s/f). El criollismo de Egas. *Fondo Documental de Camilo Egas*, Quito.
- Carcelén, S. (Dirección). (2009). *Camilo Egas. Un hombre secreto* [Película]. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador. Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. En B. Muratorio (Ed.). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX* (pp. 25-73). Quito: FLACSO.
- Hall, S. (2013). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Instituto de Estudios Peruanos, Corporación Editora Nacional.
- Huidobro, V. (2012). *El espejo de agua*. Barcelona: Agua Fuerte.
- Icaza, J. (2014). *Huasipungo*. Quito: Libresa.
- Laso Acosta, J. D., & Cruz, R. (1911). *Quito a la vista. Primera y segunda entrega*. Quito: Talleres de Tipografía Laso.
- Laso, F. (2015). *La huella invertida. Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso. 1870-1927*. Tesis de Maestría. Quito: FLACSO.
- Moro, C. (2002). *Prestigio del amor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Muratorio, B. (1994). Nación, identidad y etnicidad. Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX. En B. Muratorio (Ed.). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX* (pp. 109-196). Quito: FLACSO.
- Nancy, J. L. (2003). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada en el retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pérez Arias, T. (2006). Raza y modernidad en *Las floristas* y *El sanjuanito* de Camilo Egas. En X. Sosa Buchholz & W. F. Waters. (Comp.), *Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión* (pp. 155-166). Quito: Abya-Yala.
- Pérez Arias, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. Tesis de Doctorado. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Rocha, S. (27 de septiembre de 2016). La crítica sobre Camilo Egas (1917-1940). *Paralaje*. Página web. Obtenido de https://www.paralaje.xyz/investigacion_la-nocion-de-vanguardia-a-traves-de-la-recepcion-de-la-obra-de-camilo-egas-1917-1940-2/#

Reseña curricular

Edison Duván Ávalos Flórez es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, en Ecuador. Actualmente es docente de la carrera de Educación Básica en la Universidad Politécnica Estatal del Carchi, también en el Ecuador. Perteneció al "Grupo de Investigación en Literaturas y Culturas Amerindias Mitakuye Oyasín". Sus líneas de investigación se han centrado en el análisis de los discursos que atraviesan las representaciones del indígena en la oralidad, en la literatura y en la pintura.

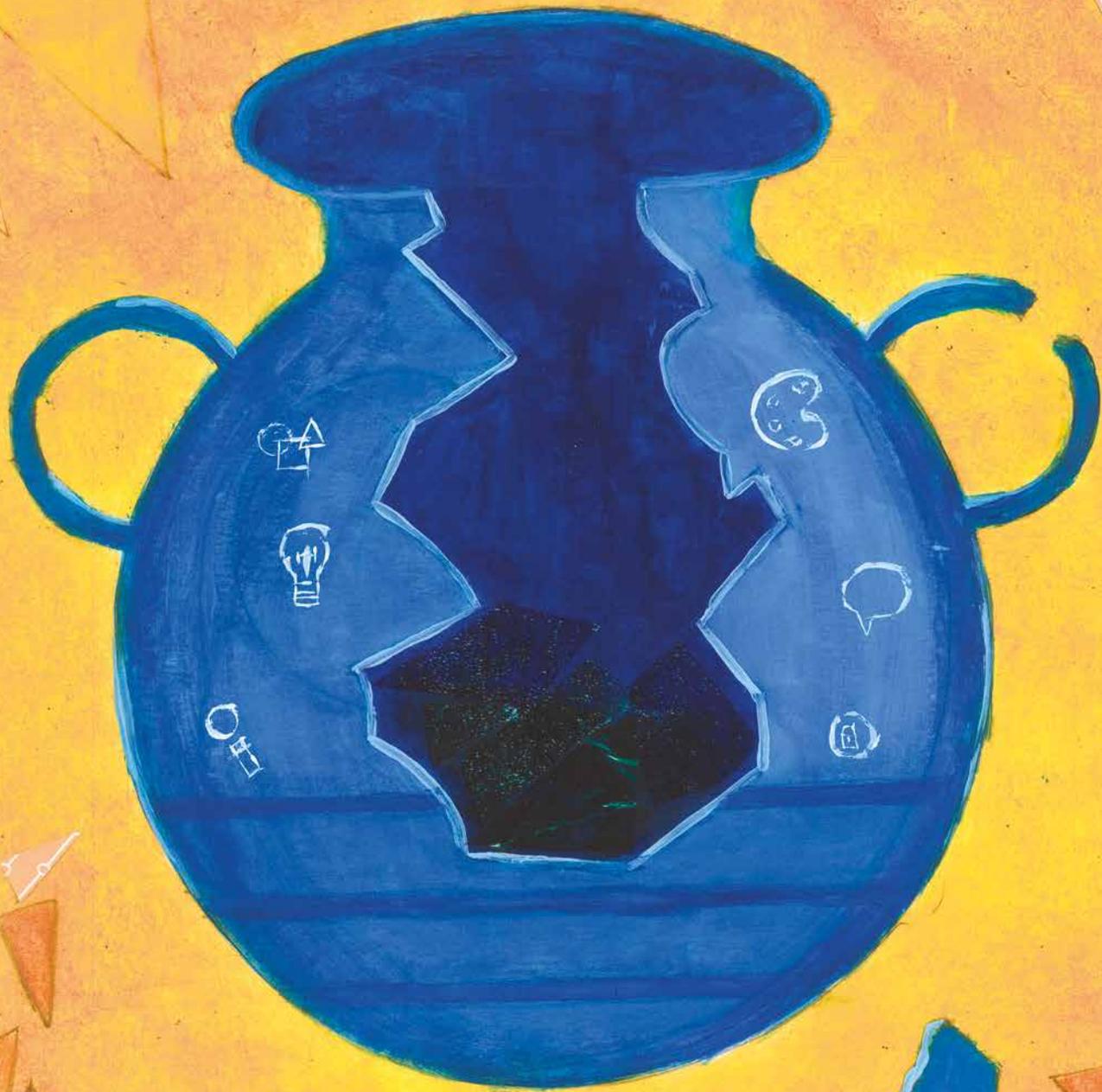


Imagen: Cinthia Mera

Arte e ingeniería. Modelos de trabajo colaborativo en Argentina y Estados Unidos durante la década del sesenta¹

Art and Engineering. Models of collaborative work in Argentina and the United States during the 1960s

Resumen

El artículo analiza el papel sustancial desempeñado por las convergencias del arte y la ingeniería durante la década del sesenta del pasado siglo, con el objetivo de examinar los modelos de trabajo colaborativo e interdisciplinario impulsados por distintas instituciones de la época. Mediante una investigación de tipo cualitativo, que comprendió el relevamiento y estudio de diversas fuentes documentales, el escrito fundamenta que las coyunturas socio-políticas que incentivaron dichas confluencias disciplinarias, a partir del trabajo conjunto entre artistas, ingenieros y científicos, presentaron características disímiles. Para inquirir estas diferencias, el artículo focaliza en dos casos de estudio: Experiments in Art and Technology (E.A.T.) en los Estados Unidos, y el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en la Argentina.

Palabras clave: Artes tecnológicas; ciencia; colaboración; interdiscipliniedad; intermedialidad.

Abstract

This paper addresses the central role played by the convergence of art and engineering during the sixties of the last century, with the aim of examining the models of collaborative and interdisciplinary work promoted by different institutions of the time. Through qualitative research that comprised the study of various documentary sources, the article argues that the socio-political contexts that encouraged such disciplinary confluences from the joint work between artists, engineers and scientists, were quite different. In order to analyze these differences, the paper focuses on two case studies: Experiments in Art and Technology (E.A.T.) in the United States and the Center for Art and Communication (CAyC) in Argentina.

Keywords: Echnological arts; science; collaboration; interdisciplinarity; intermediality.

Jazmín Adler

Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y
Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de
Tres de Febrero
Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

jadler@untref.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0003-6179-2312>

Enviado: 11/07/2023

Aceptado: 03/11/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

¹ Este artículo reúne parte de los resultados de la investigación desarrollada en el Getty Research Institute (Los Ángeles, Estados Unidos) entre noviembre y diciembre de 2022. Esta investigación fue financiada a través de una beca postdoctoral otorgada por la Fundación Bunge y Born y el Centro Espigas (Buenos Aires, Argentina).

Sumario. 1. Introducción. 2. Experimentación intermedial y prácticas híbridas. 2.1. Nuevos modelos de producción colectiva durante la Guerra Fría. 2.2. Experimentos en Arte y Tecnología: arte, ingeniería e industria. 2.3. Centro de Arte y Comunicación: prácticas artísticas, tecnologías y entorno social. 2.4. En la jungla de plotters: ¿colaboración disciplinaria o aprendizaje vertical? 3. Impulsos interdisciplinarios en Latinoamérica y los Estados Unidos. 4. Conclusiones.

Como citar: Adler, J. (2024). Arte e ingeniería. Modelos de trabajo colaborativo en Argentina y Estados Unidos durante la década del sesenta. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 59-80.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a4

1. Introducción

Durante la década del sesenta, en el seno de una ecología de prácticas híbridas desarrolladas alrededor del mundo (Cateforis, Duval & Steiner, 2019, 2), el aspecto colaborativo de las obras convocadas por la exploración de herramientas y medios científico-tecnológicos adoptó configuraciones diversas. La consolidación de la cultura de consumo de masas, la carrera espacial y el trasfondo de la Guerra Fría delinearon un contexto propicio para la construcción de distintos tipos de alianzas entre el arte, la ciencia y la tecnología. Muchas de las experimentaciones de la época redundaron en producciones intermediales (Higgins, 1966, 49; Rajewsky, 2005, 43), originadas en la interacción de diferentes campos disciplinares, todo ello bajo nuevos formatos de cooperación. Basta con mencionar algunos casos paradigmáticos de aquellas iniciativas que buscaron impulsar intercambios fluidos, colectivos e interdisciplinarios en Occidente, tales como el movimiento nucleado en torno a *Nuevas Tendencias*, un conjunto de exposiciones organizadas en Zagreb (Croacia, ex-Yugoslavia) desde 1961, cuya primera edición, inaugurada en la Galería de Arte Contemporáneo de la capital croata, estuvo mayormente asociada a la tradición del arte concreto y, luego, a partir de *Tendencias 4* (1968), se volcó hacia la relación entre arte y computación; la Escuela de Stuttgart, en Alemania, conformada entre la última parte de 1964 y los inicios de 1965 por una generación de jóvenes científicos interesados en el aspecto matemático de la información contenida en objetos estéticos (Klütsch, 2012, 66); *Experiments in Art and Technology* (E.A.T.), fundada en Nueva York, entre 1966 y 1967, por Billy Klüver, Robert Rauschenberg y otros artistas e ingenieros de los Laboratorios Bell, como una organización sin fines de lucro orientada a promover colaboraciones entre artistas, ingenieros, científicos y la industria¹; el programa de Arte y Tecnología, lanzado en 1967 por Maurice Tuchman en Los Angeles County Museum of Art (LACMA), guiado por la misión de conectar artistas con empresas del sector de la industria tecnológica en el sur de California; The Center for Advanced Visual Studies (CAVS), fundado por György Kepes en 1968 en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), concebido como un espacio donde los artistas podían reunirse y colaborar con científicos e ingenieros de la Universidad, de cara a producir obras que sondearan los nuevos paradigmas de la física; la Computer Arts Society (CAS), creada en Inglaterra, también en 1968, por Alan Sutcliffe, George Mallen y John Lansdown, a los fines de explorar el uso creativo de las computadoras; el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), inaugurado por Jorge Glusberg en Buenos Aires, en 1969 con la misión de fomentar las conexiones entre prácticas artísticas, medios tecnológicos y el entorno social;² la fundación y dirección del Centro de Procesamiento de Imagen del Instituto de Artes, a cargo de Waldemar Cordeiro desde comienzos de la década del setenta, en la Universidad Estatal de Campinas, Brasil; y el trabajo de Manuel Felguérez durante su estancia como profesor en la Academia de San

1 Más adelante desplegaré en detalle la historia de E.A.T. y el modo en que convergieron estas esferas en la propuesta de la organización.

2 También volveré sobre este caso de análisis en los próximos apartados. Con respecto a la fecha de su fundación, cabe aclarar que la institución derivó del Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC), creado en 1968. No obstante, Mariana Marchesi (2017) explica que desde sus inicios el nombre fue Centro de Arte y Comunicación, en lugar de Centro de Estudios de Arte y Comunicación como muchas veces ha sido señalado. Esta confusión habría sido originada a partir de la modificación de la sigla: primero fue llamado CEAC y luego se cambió por CAyC para mantener únicamente la inicial de cada palabra, sumando la conjunción “y”.

Carlos, en México, donde elaboró un proyecto de investigación empleando la computadora como herramienta para la creación artística (Vergara, 2002, 60)³.

No obstante, aunque el trabajo colaborativo e interdisciplinario constituyó una constante en la práctica artística de la década del sesenta, argumentaré que las coyunturas políticas, sociales y económicas que motivaron este cariz de lo experimental presentaron características disímiles. Mientras que la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, dos sucesos que suponen hitos de inscripción en la era contemporánea (Giunta, 2014, 38), determinaron un corte radical en el desarrollo histórico en Europa y los Estados Unidos, otros fueron los acontecimientos que protagonizaron en la historia latinoamericana del siglo XX, como las sucesivas dictaduras militares, las preguntas por las relaciones de dependencia económica con respecto a los países hegemónicos, y las ideas en torno a los modelos posibles y deseados de desarrollo cultural en la región. A los fines de profundizar en las modalidades de colaboración desplegadas en la década del sesenta, me detendré en el análisis de dos iniciativas contemporáneas desarrolladas en contextos geopolíticos considerablemente diferentes: E.A.T. en los Estados Unidos y el CAyC en Argentina.

2. Experimentación intermedial y prácticas híbridas

2.1. Nuevos modelos de producción colectiva durante la Guerra Fría

Si bien la historia de E.A.T. se remonta a la segunda mitad de los sesentas, sus antecedentes se retrotraen hacia los comienzos de la década cuando Billy Klüver, ingeniero de los Laboratorios Bell, comenzó a brindar asistencia a una serie de artistas interesados en incorporar las tecnologías en sus obras⁴. En estos trabajos exploraron la implementación de baterías, micrófonos de contacto, transmisores, células fotoeléctricas y otros componentes que ampliaban los materiales convencionalmente disponibles en el ámbito de las artes, a su vez que ensayaban posibles intersecciones entre campos artísticos que no tendían a confluir, como la plástica, la música, la danza y el teatro.

A comienzos de 1966, la cantidad de artistas interesados en investigar las tecnologías y adquirir conocimientos científicos en Nueva York había crecido considerablemente, a tal punto que Billy Klüver y Robert Rauschenberg decidieron organizar un espacio de encuentro entre artistas e ingenieros con el objetivo de incentivar el desarrollo conjunto de performances tecnológicas. Este proceso colaborativo, iniciado en enero de 1966, desembocó nueve meses más tarde en *9 Evenings. Theatre and Engineering*. El programa de *9 Evenings* combinó una clase particular de teatro, concebida como una fusión multimedia de danza, música, cine y artes visuales (McCray, 2020, 101). Inicialmente, el programa de performances sería presentado en el marco del Fylkingen Arts Festival, en Estocolmo. Sin embargo, las negociaciones no prosperaron y, a comienzos de 1966, el proyecto fue cancelado, motivo que obligó al grupo organizador a encontrar una nueva locación. Finalmente, el evento tuvo lugar entre el 13 y el 23 de

3 En paralelo a estas iniciativas, durante el mismo período fueron inauguradas una serie de exposiciones que también atestiguan el carácter experimental y colaborativo de las artes tecnológicas: *Computergrafik* (Stuttgart, 1965); *Computer-Generated Pictures* (Nueva York, 1965); *Experiencias Visuales* (Buenos Aires, 1967); *Cybernetic Serendipity* (Londres, 1968); *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (Nueva York, 1968); *Event One* (Londres, 1969); *Software* (Nueva York, 1970); y *Arteónica* (San Pablo, 1971), entre otras.

4 Dichas colaboraciones resultaron en piezas como *Homage to New York* (Jean Tinguely, 1960), *Field Painting* (Jasper Johns, 1964), *At My Body's House* (Yvonne Rainer, 1964), *Oracle* (Robert Rauschenberg, 1965), *Variations V* (John Cage & Merce Cunningham, 1965) y *Silver Clouds* (Andy Warhol, 1966).

octubre de 1966 en el 69th Regiment Armory, en Nueva York, y estuvo integrado por diez performances tecnológicas realizadas por treinta ingenieros -Per Biorn, Cecil Coker, Larry Heilos, Harold Hodges, Peter Hirsch, Jim McGee, Béla Julesz, Max Matthews, Herb Schneider y Fred Waldhauer, entre otros- y diez artistas: John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor, y Robert Whitman. La misión de los ingenieros fue, en todos los casos, “encontrar soluciones para los problemas planteados por los nuevos conceptos de los artistas”, lo cual comprometió la creación de equipamiento mecánico y electrónico, así como la invención de materiales químicos que permitieron “nuevas formas de expresión” (Ruder & Finn Incorporated, 1966, s/p). Así, *9 Evenings* no concibió a las tecnologías como meros artefactos decorativos, sino como nuevos materiales para la creación artística.

En *Open Score*, por ejemplo, con la colaboración de Jim McGee, Robert Rauschenberg ideó un juego de tenis cuyas raquetas se encontraban intervenidas con transmisores FM y micrófonos de contacto. Cada vez que los jugadores del partido -Frank Stella y Mimi Kanarek- golpeaban la pelota, las vibraciones eran transmitidas hacia los parlantes, sus sonidos se amplificaban en el espacio y, progresivamente, al mismo ritmo de los pelotazos, las luces se iban apagando una a una hasta dejar el espacio a oscuras. En ese momento el juego se daba por terminado. Acto seguido, quinientas personas entraban a la cancha para ser filmadas con cámaras infrarrojas, y proyectadas por circuito cerrado en tres grandes pantallas suspendidas del techo y ubicadas frente al público.⁵ Otras obras, como *Solo* de Deborah Hay, incorporaron las tecnologías en propuestas coreográficas. Larry Heilos estuvo a cargo de la ingeniería eléctrica de ocho carros controlados por radio que funcionaban como plataformas sobre las cuales se desplazaban los bailarines, mientras realizaban diversos movimientos previamente coreografiados. Simultáneamente, ocho performers se encontraban sentados frente a las antenas que transmitían la señal FM a los carros y, por lo tanto, tenían la tarea de manejar el sistema de radio control de la obra.

Si el sonido y la danza protagonizaron en las piezas de Rauschenberg y Hay, otra performance como la de Öyvind Fahlström, *Kisses Sweeter than Wine*, presentó una obra compleja integrada por distintas partes articuladas sin continuidad narrativa mediante la presencia de actores, proyecciones, diapositivas y cintas de audio. Trabajando en conjunto con Harold Hodges, el artista creó una pieza compuesta por nueve partes diferentes, integradas por distintos dispositivos y personajes, entre ellos, sujetos “idiotas” que podían memorizar enormes cantidades de información y hacer complicados cálculos mentales, en alusión a la utopía de la computadora concebida como gran máquina universal.

Uno de los proyectos más ambiciosos presentados en *9 Evenings* fue TEEM (*Theatre Electronic Environmental Modular*), un sistema de control remoto de las luces, el sonido, el video y otros efectos como el movimiento de objetos y dispositivos utilizados en las performances (micrófonos, proyectores, parlantes, etcétera). Conformado

5 Robert Rauschenberg proporcionó instrucciones precisas para realizar diferentes acciones, aunque éstas no debían ser ejecutadas en un orden específico: “tocá a alguien que no te esté tocando”, “toca dos partes de tu cuerpo donde tenga cosquillas (no te rías)”, “abraza rápidamente a alguien y después pasó a otra persona”, “dibuja un rectángulo en el aire lo más alto que puedas”, “Sacá un pañuelo y límpiate la nariz (no soples)”, “mujeres se peinan el cabello”, “Acercarse”, “Alejarse”, “hombres se quitan las chaquetas, las reemplazan, repiten”, “Cantar una de las diez canciones que están siendo cantadas (fuerte), o cantar una canción de su elección”. Las instrucciones completas se encuentran disponibles en *Experiments in Art and Technology Records: GRI*, caja 3 / carpeta 25.

por amplificadores de potencia, células fotoeléctricas, relés y otros cientos de componentes, el módulo fue ideado como un sistema electrónico producido especialmente para la escena. El objetivo de estimular las colaboraciones entre el arte y la ingeniería perseguido por las *9 Evenings* fue visualmente plasmado por los diagramas realizados por Herb Schneider (Bardiot, 2006, 45). De cara a proporcionar un terreno común que facilitara la comunicación entre artistas e ingenieros, Schneider produjo un esquema para cada una de las performances donde se indica la combinación de componentes de TEEM que dicha obra emplearía. En efecto, el encuentro entre metodologías de trabajo divergentes no siempre se dio de forma espontánea y pacífica. En un comunicado de prensa publicado poco antes de la inauguración del evento, Billy Kluver (1966b, s/p) escribía que los artistas se habían visto obligados a mostrar una inmensa paciencia ante la lentitud propia de la labor ingenieril, a su vez que los ingenieros habían tenido que manejar la imprecisión de los artistas quienes carecían de elementos y conocimientos para poder llevar sus ideas a la práctica. En este sentido, los diagramas constituyeron una herramienta efectiva a la hora de esclarecer las propuestas, crear un lenguaje compartido por artistas e ingenieros y tender puentes entre sus respectivos imaginarios.

En enero de 1966, cuando comenzaba el trabajo colaborativo que unos meses después sería finalmente plasmado en el programa de las *9 Evenings*, Klüver impartió una conferencia donde sostuvo que la experimentación con las tecnologías en el arte no resultaba simplemente inevitable, sino además necesaria. En ese sentido, “primero, los artistas tienen que crear con tecnología, porque la tecnología se está tornando inseparable de nuestras vidas (...) segundo, los artistas deberían utilizar la tecnología, porque la tecnología necesita de los artistas” (Klüver, 1966c, 6). Más adelante, agregaba que “el uso del ingeniero por parte de los artistas estimulará nuevas formas de ver a las tecnologías y de afrontar la vida en el futuro” (Klüver, 1966c, 6). Simultáneamente, la incursión de la ingeniería en el ámbito de las artes motivó desarrollos científico-tecnológicos, como el fósforo descubierto durante el proceso de trabajo implicado en la performance de Robert Whitman *Two Holes of Water*, hallazgo que contribuyó con las investigaciones de la época en torno al láser infrarrojo. Los avances de la pesquisa fueron reunidos en un paper científico publicado en 1967, en *IEEE Journal of Quantum Electronics*, firmado por Jim McGee y Larry Heilos bajo el título “Visual Display of Infrared Laser Output on Thermographic Phosphor Screen” (McGee & Heilos, 1967)

La campaña de prensa de *9 Evenings* fue exitosa. Alrededor de mil quinientas personas acudieron cada noche, lo cual demostró el profundo interés y, sobre todo, la curiosidad incitada por las intersecciones entre el arte, la ciencia y la tecnología. Sin embargo, no todas las críticas publicadas en los medios de la época fueron positivas; tampoco todas ellas dieron fe de perspectivas optimistas con respecto a las posibilidades que las confluencias disciplinarias habían sabido desplegar. En una nota difundida en *The Village Voice*, John Brockman (1966, 9) ponderaba el modo en que los artistas habían podido hacer uso de las tecnologías, los devenires de la colaboración con los ingenieros y el modo en que el evento había sido recibido por parte de la audiencia. Sus apreciaciones no eran favorables: “Cualquiera sea la razón, lo que vimos noche tras noche fue una pobre artesanía teatral y, por mucho que uno se resista, un aire perpetuo le quitó el entusiasmo a un público simpatizante que estaba increíblemente preparado para este proyecto” (Brockman, 1966, 9).

Una de las conclusiones extraídas por Brockman era que la actitud de veneración de Billy Klüver hacia los artistas finalmente había resultado en una colaboración más ilusoria que real. En su opinión, el entretenimiento que un

evento de estas características podría haber ofrecido al público había quedado en el *backstage*, completamente fuera de su alcance. La distancia entre el público y las performances también fue resaltada por Lucy Lippard (1967, 39), en "Total Theatre", entre cuyas críticas negativas planteaba que la propuesta no había sido lo suficientemente radical, incluso desde el punto de vista espacial, considerando que en muchos casos la audiencia estaba completamente separada de la escena y dispuesta en gradas o palcos como en el teatro tradicional.

Por otro lado, Lippard argumentaba que varias performances habían quedado tomadas por un teatro de efectos que, más que dislocar la experiencia del público, terminaba distrayendo su atención. El aspecto efectista de las tecnologías habría adquirido demasiado protagonismo, circunstancia que, según Lippard (1967, 39), desembocaba en un collage de efectos indeseados similar a un "pastiche" de circuitos cerrados de televisión, proyecciones, acciones físicas, etcétera. Una de las críticas más duras desde el punto de vista técnico posiblemente haya sido la de Clive Barnes, "Dance or Something at the Armory", publicada en *The New York Times* dos días después de la inauguración del evento. En las primeras líneas del artículo, su autor escribe: "Si los ingenieros y tecnólogos americanos que participaron en las performances fueron típicos de su profesión, los rusos seguramente serán los primeros en la Luna" (Barnes, 1966, 33). Como respuesta a algunas de estas críticas, Billy Klüver sostuvo que si bien el Armory había planteado algunos desafíos dadas las dificultades acústicas del lugar, y reconoció que las primeras dos noches no habían sido las mejores, nada de ello había sido causado por problemas técnicos: "la mitad de las performances fueron realizadas de forma exitosa y la otra mitad experimentó algunos errores que de ninguna forma fueron catastróficos como el Barnes y otros críticos señalaron" (Klüver, 1966a, 8). Klüver atribuyó la incorrección de las apreciaciones de Barnes y otros al profundo desconocimiento ingenieril por parte de los críticos, pero además aclaró que el hecho de que los artistas descubrieran a la tecnología como nuevo material para la creación artística no suponía que de este encuentro devendría naturalmente un arte nuevo. Las *9 Evenings* constituían un primer paso para poner a prueba metodologías de trabajo escasamente exploradas. El evento no solo propició un modelo de organización y producción novedoso mediante el impulso de colaboraciones fluidas entre artistas e ingenieros, sino que además alentó un cambio radical en los modos de concebir los límites disciplinarios y la práctica de la performance (Kuo, 2013, 270).

2.2. Experimentos en Arte y Tecnología: arte, ingeniería e industria

Una vez concluidas las *9 Evenings*, Billy Klüver, Robert Rauschenberg, Robert Whitman y Fred Waldhauer decidieron fundar Experiments in Art and Technology (E.A.T.) como una organización sin fines de lucro destinada a tender puentes entre la práctica artística, la ciencia, la ingeniería y la industria. El objetivo planteado por la iniciativa consistía en que artistas, científicos e ingenieros pudieran desarrollar proyectos conjuntos, motivados por la posibilidad de incorporar conocimientos y herramientas procedentes de sus respectivos ámbitos de trabajo. En enero de 1967, la organización comenzó a publicar *E.A.T. News*, un boletín informativo creado para difundir las actividades que estaban siendo llevadas a cabo por el grupo y traccionar la participación de artistas e ingenieros. En el primer número, publicado el 15 de enero de 1967, declaraban:

Los mundos del artista y el ingeniero son demasiado diferentes para que una relación de trabajo pueda ser establecida por el simple deseo del artista de entrar en contacto. También pensamos que una colaboración solo puede ser fructífera si el entorno del artista no cambia drásticamente, si el contacto con los ingenieros resulta rápidamente en una situación práctica de trabajo, y si la posibilidad de trabajar con un ingeniero profesional está abierta a todo aquel que lo desee (E.A.T., 1967, 1).

La cantidad de artistas e ingenieros asociados a E.A.T. fue creciendo de forma considerable durante los primeros tiempos. A mediados de 1967, treinta y cinco artistas fueron conectados con veinte ingenieros mientras que, hacia fines del mismo año, el número total de *matchings* ascendió a sesenta. Para ese entonces, la organización estaba integrada por unos cuatrocientos artistas y setenta y cinco ingenieros. Sólo un año más tarde, las correspondencias entre artistas e ingenieros fueron ciento veintinueve. En mayo de 1969, ya se registraban alrededor de cuarenta *matchings* por mes (E.A.T., 1969).

A la misión de E.A.T. de conectar a los artistas con los ingenieros y la industria, se sumaron las tareas de organizar conferencias, proporcionar recursos educativos que permitieran ampliar conocimientos técnicos, lanzar publicaciones y recaudar fondos para llevar adelante las diferentes líneas de acción comprendidas por la organización. Todo ello fue consumado en la concreción de diversas iniciativas, como la exposición *Some More Beginnings. Experiments in Art and Technology*, inaugurada en el Brooklyn Museum de Nueva York a fines de 1968, en el contexto de la muestra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, previamente aludida, curada por Pontus Hultén en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Some More Beginnings* reunió las obras participantes de una competencia organizada por E.A.T. cuyo fin consistió en premiar tres proyectos surgidos del trabajo conjunto entre artistas e ingenieros,⁶ los cuales dieran cuenta de “los usos inventivos de las nuevas tecnologías” (E.A.T., 1968b, 114).

Otro de los reconocidos proyectos llevados a cabo por la organización fue el Pabellón Pepsi, producido para la Exposición Universal de Osaka en 1970. La construcción contó con el diseño arquitectónico de John Pearce y comprendió un entorno inmersivo realizado por sesenta y tres ingenieros, científicos y artistas. Durante los años siguientes, E.A.T. impulsó diferentes actividades que también se sustentaron en colaboraciones entre artistas e ingenieros, a su vez que difundieron las tecnologías telecomunicacionales, produjeron material educativo para la televisión y se abocaron a estudiar las posibilidades de facilitar el acceso tecnológico en otros países, entre ellos El Salvador (1972) y Guatemala (1973).

2.3. Centro de Arte y Comunicación: prácticas artísticas, tecnologías y entorno social.

Poco tiempo después de que naciera E.A.T., en 1968, el curador, gestor cultural y empresario argentino Jorge Glusberg fundó el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (C.E.A.C.) como una rama de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria, creada en 1966 por un grupo de docentes de las facultades de Arquitectura y Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires⁷. Hacia mediados de 1969, el C.E.A.C fue rebautizado como el

6 El jurado estuvo integrado por un grupo de ingenieros y científicos que no se encontraban necesariamente familiarizados con el terreno del arte contemporáneo. De las ciento cincuenta obras recibidas, tres fueron galardonadas: el primer premio fue obtenido por Ralph Martel y Harris Hyman (ingenieros) quienes trabajaron junto a Jean Dupuy (artista) en la instalación sonora *Heart Beats Dust*. Los otros dos premios reconocieron la instalación cinética y lumínica *Cybernetic Sculpture*, de Frank Turner (ingeniero) y Wen-Ying Tsai (artista), y *Fakir in ¾ Time*, escultura cinética creada por Lucy Young (artista) y su marido Niels Young (ingeniero). Conforme a los objetivos de la competencia, los premios no fueron otorgados a los artistas sino a los ingenieros.

7 El grupo fue conformado en el contexto del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía y como respuesta a la suspensión de las actividades científicas y culturales que habían tenido lugar durante el período democrático precedente. Más aun, el 26 de julio de 1966 aconteció la llamada “Noche de los bastones largos”, durante la cual la Dirección General de Orden Urbano de la policía desalojó de forma violenta a docentes y estudiantes de diferentes facultades de la Universidad de Buenos Aires.

Centro de Arte y Comunicación, más conocido como CAyC. En el texto publicado bajo el título “¿Qué es el CEAC?”, la misión de la institución era expresada de la siguiente manera:

El Centro de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria tiene como objetivo promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en el que vivimos (CAyC, 1969b, s/p).

Entre sus metas principales, el CAyC destacaba el desarrollo de actividades, estudios e investigaciones en los terrenos del arte y la comunicación que aspiraban a la “integración interdisciplinaria” como una manera de expandir las “inquietudes humanas”. Consecuentemente, el Centro estaba formado por artistas, críticos, psicólogos, sociólogos y matemáticos, cuya labor conjunta permitiría desplegar metodologías de trabajo alternativas que quebraran las “formas tradicionales”, en aras de consolidar “nuevos sistemas de expresión” (CAyC, 1969b, s/p). Este aspecto colaborativo e interdisciplinario sentó las bases del programa del CAyC, inclusive más allá del ámbito puramente artístico. El foco estaba puesto en la investigación de nuevas situaciones de comunicación habilitadas por la experimentación con medios tecnológicos sin precedentes, muchos de los cuales podían funcionar como herramientas interesantes para la creación artística (Glusberg, 1969b, s/p).

Sus actividades dieron inicio con la exposición *Arte y Cibernética*, primera muestra de arte por computadora en la Argentina. Inaugurada en la galería Bonino en agosto de 1969, la exposición reunió un conjunto de obras realizadas por computadora –“la vedette científica del momento” (Glusberg, 1985, 96)–, resultantes de la colaboración entre un grupo de artistas convocados por el CAyC y un equipo de ingenieros y analistas coordinados por Julio Guibourg, director del Centro de Cálculos de la Escuela ORT, junto a Ricardo Ferraro, asesor técnico en la utilización de la computadora IBM 1130-2-C. Por su parte, los artistas invitados a experimentar con el software de IBM fueron Antonio Berni, Luis Fernando Benedict, Ernesto Deira, Hugo Demarco, Gregorio Dujovny, Eduardo Mac Entyre, Mario Mariño, Isaías Nogués, Luis Pazos, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg, Norma Tamburini y Miguel Ángel Vidal.

Las obras se realizaron por computadora y, posteriormente, fueron ploteadas mediante una máquina de dibujo electromecánica que operó de forma *online*: el plotter estaba conectado a la computadora, de manera que realizó los dibujos como productos inmediatos de la elaboración del programa diseñado por los ingenieros (Ferraro, 1969, s/p). Así como Nam June Paik, a mediados de la década del sesenta, había pronosticado que el tubo de rayos catódicos reemplazaría a la pintura al óleo, Glusberg bregaba por una práctica artística que, en lugar sustentarse en los medios e instrumentos de las artes visuales tradicionales, pudiera valer de formas geométricas, ecuaciones matemáticas, códigos de programación, luces, motores e información para crear un arte vivo, dinámico y comprometido con el contexto social (Glusberg, 1969b, s/p).

El valor concedido a la noción de información se halla estrechamente conectado con la teoría cibernética, formulada por el matemático y filósofo estadounidense Norbert Wiener en su libro *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas* (1998), publicado por primera vez en 1948, como producto de sus investigaciones desarrolladas en las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, en torno a la predicción automatizada de los bombardeos a través del uso del radar. A partir de la segunda mitad

de la década cincuenta, las conceptualizaciones de Wiener comenzaron a ser difundidas en el campo artístico mediante una serie de obras que exploraron los principios de la cibernética y las posibilidades del *feedback* entre la obra y el público⁸.

Glusberg identificaba a la cibernética como un momento revolucionario en el proceso cognoscitivo de la humanidad y destacaba las aplicaciones universales de este nuevo campo científico. Particularmente en el ámbito de las artes, la cibernética no solo suponía la expansión de los códigos y lenguajes conocidos, sino también un cambio radical en los modelos y redes comunicacionales. Si, hasta el momento, la obra había sido pensada como un objeto fijo, cerrado y permanente, la cibernética permitiría ampliar los flujos de información y sustituir la idea de pieza terminada por el interés en los comportamientos y procesos implicados. Podría concluirse que “el arte actual es proceso, y tiene su fin abierto; está en estado de cambio continuo y participa junto con el espectador de las decisiones y acciones que le informan” (Glusberg, 1969b, s/p).

La intención de quebrar las formas tradicionales y favorecer el surgimiento de nuevos sistemas de expresión, perseguida por el CAyC, se nutrió de distintas fuentes teóricas. Además de la teoría cibernética, Glusberg se vio convocado por la corriente estructuralista del antropólogo belga Claude Levi-Strauss; la teoría de la información de Abraham Moles, autor de *Information Theory and Esthetic Perception* (1966) e invitado por el CAyC a comienzos de los setentas a dictar un seminario de tres clases; la teoría medial propuesta por Marshall McLuhan, cuya idea sobre los medios como prolongaciones del sistema nervioso fueron citadas por el propio Glusberg en el catálogo de *Arte y Cibernética*; y la estética de sistemas formulada por Jack Burnham (1968), la cual ejerció una gran influencia en la formulación de la categoría de “arte de sistemas”, instalada en la Argentina por el CAyC.

En 1968, el teórico estadounidense había difundido dicha noción en su artículo “Estética de sistemas”, publicado en la revista *Artforum*. En sus páginas identificaba a un conjunto de obras que estaban demostrando la pérdida de protagonismo del aspecto objetual en favor del carácter sistémico, es decir, las relaciones de los componentes de la obra, los principios de organización de sus partes y las interacciones de la pieza con el entorno, a través de las cuales ésta se hallaba en permanente transformación. Glusberg adoptó la categoría por primera vez en la exposición *De la figuración al arte de sistemas*, llevada a cabo en el Museo Emilio Caraffa de Córdoba, en 1970. Las obras de la muestra reemplazaron a la figuración, la presentación como objetos terminados y el rol contemplativo del público por un arte como pura información que devino en diferentes clases de experiencias destinadas a un visitante activo. Un año más tarde, *Arte de Sistemas I*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, afianzó esta categoría acuñada para designar a las “manifestaciones focalizadas en los procesos y “no en los productos terminados del buen arte” (Glusberg, 1985, 101). Estas exposiciones fueron algunas de las iniciativas del CAyC que, como explica Marchesi (2017, 144), dieron cuenta de la raíz levistraussiana; en todas ellas la dimensión procesual fue orientada hacia la decodificación de las estructuras subyacentes en la cultura, al punto de que las propuestas del arte de sistemas en su conjunto pueden ser consideradas metáforas visuales de la matriz teórica del estructuralismo.

8 Una de las obras que tempranamente adoptaron la noción de cibernética de Norbert Wiener fue CYPSP, de Nicolas Schöffer. Las siglas aluden a los términos “cibernética” y “espacio-dinámico”. Fue creada en 1956 como un cerebro electrónico, provisto de sensores, controles y motores que permitían la interacción de la obra con el entorno. Financiada por Philips, CYPSP estaba integrada por dieciséis placas policromadas, motores, células fotoeléctricas y un micrófono. De esa forma podía desplazarse por el espacio generando respuestas de movimiento en función de la intensidad de la luz, el sonido del ambiente y las variaciones del color.

Retomando el caso de *Arte y Cibernética*, cabe mencionar que no todos los artistas invitados a crear imágenes con la computadora de IBM ulteriormente presentaron sus trabajos en la exposición. La muestra solamente exhibió las obras de Berni, Benedit, Deira, Mac Entyre, Romberg y Vidal, las cuales fueron reunidas en el catálogo de la exhibición bajo el título *Experiencias Buenos Aires*. También se presentaron veinte trabajos realizados por CTG (Computer Technique Group), un colectivo japonés fundado en 1966 por Masao Komura, Haruki Tsuchiya, Kunio Yamanaka y Junichiro Kakizaki, cuyas obras ya habían formado parte de *Cybernetic Serendipity* (1968), bajo la curaduría de Jasja Reichardt⁹ en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Las obras de CTG habían sido producidas en el Centro de Datos Científicos de IBM en Tokio. Glusberg había conocido a los integrantes del grupo en Japón en febrero de 1969, quienes se vieron interesados en difundir su producción en América Latina y diseminar así una “síntesis de sensibilidad estética, técnica y rigor científico” (CAyC, 1969c, s/p). Con la intención de incentivar un “arte sensibilizado con la ciencia y la ciencia enriqueciendo con sus instrumentos de avanzada el talento y la sensibilidad del artista” (CAyC, 1969c, s/p), a la selección de producciones argentinas y japonesas Glusberg sumó las obras de seis artistas británicos y estadounidenses de las Ediciones Motif de Londres¹⁰.

Luego de la inauguración porteña, la exposición comenzó a itinerar por diferentes zonas del país. El circuito nacional incluyó, entre otras locaciones, el Museo Emilio Caraffa de Córdoba, el Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, el Centro de Ingenieros, Arquitectos y Agrimensores de Olavarría, en la Provincia de Buenos Aires, y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino en Rosario. Poco tiempo después, desde la primera parte de 1970, *Arte y Cibernética* empezó su recorrido por el extranjero. Las relaciones con otros países buscaban posicionar al Centro como una institución de referencia en el panorama internacional. Estas tentativas de ubicar al CAyC como un actor relevante en la escena del arte contemporáneo asociado a las tecnologías fue plasmado en la decisión de incluir en el catálogo de la exposición un texto, enteramente dedicado al estado de situación de las relaciones entre arte y cibernética en el mundo, que llevaba por título “Qué sucede en otras latitudes con las experiencias de arte y cibernética”. El escrito fue redactado por Glusberg junto a Martha Berlin y constituyó una valiosa fuente documental para obtener información sobre la escena extranjera en un contexto aún desprovisto de los sistemas de comunicación e interconexión global propios de nuestra época.

El texto reunía algunos de los sucesos principales acontecidos en los años precedentes, como el trabajo de Wiener de fines de la década del cuarenta, la exposición *Cybernetic Serendipity* (1968), “elocuente demostración de los procesos creativos realizados con el auxilio de las máquinas” (Berlin & Glusberg, 1969), la muestra *Mind Extenders* (1969) desarrollada en el Museum of Contemporary Crafts of the American Craftsmen’s Council, en

9 El catálogo de Arte y Cibernética incluye en sus páginas un texto de la curadora británica (“Las computadoras y el arte”), quien además fue una de las invitadas internacionales del CAyC, en 1970. La exposición inglesa es también consignada en otro de los escritos incluidos en el catálogo, el cual será comentado más adelante.

10 Running Cola is Africa (CTG), Moire pattern (M.S. Mason), Articulated figure development (Boeing Computer Graphic), The snail (Kerry Strand), Random war (Charles Csuri y James Shaffer), 3- dimensional bug pattern (D.K. Robbins). Por otro lado, la propuesta curatorial de la muestra profundizó la investigación en torno a los cruces interdisciplinarios entre el arte y la ciencia mediante otras dos iniciativas: un seminario sobre la relación entre el arte y la computación –“Seminario de Información y Acercamiento”– y una ambientación de música electrónica que acompañaba el recorrido de la exposición, integrada por obras de Francisco Kröpfl, Carlos Rausch, Dante Grela, Jorge Rotter y Eduardo Tejada, y supervisada por el primero de ellos, quien se desempeñaba como director del Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Torcuato Di Tella.

Nueva York, consagrada a las nuevas herramientas tecnológicas aplicadas al campo del diseño; y *Some More Beginnings* (1968) llevada a cabo en el Brooklyn Museum. Concretamente la influencia producida por E.A.T. sobre la plataforma del CAyC amerita un desarrollo más extenso en futuros trabajos. Vale explicitar aquí que, además de la mención de *Some More Beginnings* en el catálogo de *Arte y Cibernética* y, como comentaremos a continuación, de la referencia a *9 Evenings* en el catálogo publicado con motivo de un evento también organizado por el CAyC en 1969, existe una serie de documentos que atestiguan la voluntad de Glusberg de convertir al centro argentino en una filial local de la organización norteamericana. En particular, se conserva un conjunto de cartas enviadas entre las respectivas instituciones donde el CAyC manifiesta el interés por conformar un grupo local en Buenos Aires, siguiendo el ejemplo de otras ciudades del mundo, a lo cual Klüver respondió positivamente.¹¹ Asimismo, en artículos publicados en revistas locales como *Primera Plana* y *Análisis*, E.A.T. es consignado como el modelo de la colaboración interdisciplinaria que el CAyC buscaba impulsar¹².

Hacia el final del texto, Berlin y Glusberg buscaban posicionar a *Arte y Cibernética* como el siguiente evento de referencia para el terreno del arte cibernético. El escrito concluye con esa expresión de deseo. Así, la exposición implementaba una estrategia de validación de las prácticas locales en relación con el campo internacional (Marchesi, 2017), mientras demostraba la paridad de la producción argentina con las tendencias artísticas del exterior (Schwaller, 2019). Las tentativas de internacionalización también se jugaron en el plano de la difusión de las serigrafías de *Arte y Cibernética*. En una gacetilla difundida en agosto de 1969, el CAyC informaba que los artistas estarían firmando sus trabajos y que los mismos podrían ser adquiridos. En el mismo texto, el Centro manifestaba la intención de perpetuar la labor de Ediciones MAT Multiplicación de Arte Transformable (Nueva York), Alecto (Londres), Denise René y Claude Givaudan (París) para diseminar entre un público amplio las creaciones de artistas ubicados en el “primer plano de la plástica nacional” (CAyC, 1969a, s/p).

Finalmente, las relaciones con el contexto internacional cultivadas por el CAyC tomaron forma en numerosas iniciativas a través de las cuales la institución argentina entabló vínculos con artistas y curadores extranjeros. Además de los ya mencionados Abraham Moles y Jasia Reichardt, otro de los invitados internacionales del CAyC fue Frank Malina, ingeniero, artista y fundador de la reconocida revista *Leonardo*, especializada en las convergencias del arte, la ciencia y la tecnología, quien viajó a Buenos Aires en octubre de 1969 para brindar la charla “Reflexiones sobre la diferencia del Arte y la Ciencia”. En la gacetilla de prensa de la actividad, nuevamente se aludía a las colaboraciones efectivas entre artistas e ingenieros, no como simple transferencia de desarrollos científicos realizadas por los segundos, sino en la creación conjunta de nuevos lenguajes de expresión (CAyC, 1969e, s/p). Más adelante revisaré hasta qué punto aquella transferencia de conocimientos y herramientas fue exitosamente acometida. Por lo pronto, las relaciones entabladas con el contexto internacional comprendieron, también, la exposición *Art as Idea from England*, realizada por Charles Harrison, y la curaduría de uno de los *Number Shows* de Lucy Lippard, donde al igual que en otras ciudades como Seattle, Vancouver y Valencia (California), Lippard fue invitada a presentar obras de

11 Estos materiales forman parte de *Experiments in Art and Technology Records*. GRI, caja 30 / carpeta 3.

12 En uno de ellos, titulado “Integrar el arte con la tecnología”, las palabras de Glusberg constatan esta relación directa: “Se está gestando en Buenos Aires la filial local de E.A.T. (Experimentos en Arte y Tecnología). Al igual que Génova, Estocolmo, San Francisco, Nueva Haven o Mineápolis, Buenos Aires quiere ponerse en horario internacional, e intentar –por primera vez en la década del 60– expresarse con el lenguaje de la vanguardia” (Glusberg, 1968, 34).

artistas conceptuales internacionales en una exposición titulada 2.972.453. Otras muestras albergadas por el CAyC difundieron las obras por computadora de Charles Mattox (1970), las instalaciones y objetos electrónicos de Hans Joachim Dietrich (1973), y las obras gráficas y videos de Douglas Davis (1975), así como los trabajos de Christo y Barry Flanagan (1970), quienes en 1971 asimismo participaron en *Arte de Sistemas I*.

2.4. En la jungla de plotters: ¿colaboración disciplinaria o aprendizaje vertical?

La vocación interdisciplinaria del CAyC comprometía, además, una dimensión educativa. Según la perspectiva del CAyC, obras extranjeras como las del grupo japonés CTG permitirían a los artistas locales aprender de la experiencia (CAyC, 1969d, s/p). Sin embargo, la función del Centro no se limitaba a mostrar los logros del exterior, sino a adquirir conocimientos a partir de estas iniciativas para luego intentar desarrollar propuestas propias y singulares desde la coyuntura argentina. En efecto, en el catálogo el CAyC agradece la valentía de los seis artistas de *Experiencias Buenos Aires*, –“conejillos experimentales” del proyecto–, por haberse lanzado a la “jungla de plotters, ecuaciones, matrices y tarjetas perforadas” (CAyC, 1969d, s/p). En este punto el texto citado deja entrever ciertas ambigüedades con respecto al rol desempeñado por los artistas en la colaboración, e incluso algunas contradicciones en cuanto a la misión interdisciplinaria perseguida por la plataforma del CAyC.

Es evidente que la relación entre artistas e ingenieros no fue pareja en lo concerniente a los conocimientos científico-tecnológicos, considerando que los primeros procedían del ámbito de las artes visuales y no se encontraban familiarizados con la especificidad de las tecnologías empleadas. No obstante, el texto enfatiza el hecho de que los artistas fueron guiados por los ingenieros y analistas en un terreno desconocido, aunque no se subraya el proceso de aprendizaje inverso, es decir, las herramientas adquiridas por los ingenieros en el transcurso del trabajo conjunto. Más aun, hacia el final del escrito, los artistas participantes son designados como los primeros seis “discípulos” del proyecto, término que por lo pronto anula la impronta colaborativa y reemplaza la horizontalidad del intercambio por un esquema de aprendizaje vertical tradicional.

Tal vez *Argentina Inter-medios* haya alcanzado más satisfactoriamente la integración disciplinaria promovida por el CAyC desde el punto de vista de las metodologías de trabajo implicadas. El evento tuvo lugar durante dos días de octubre de 1969 en el Teatro Opera, en Buenos Aires, en el marco del X Congreso Mundial de Arquitectura, y presentó diversas performances que investigaban las intersecciones entre las artes plásticas, el teatro, la danza, la poesía, el cine experimental, la música electrónica y diferentes medios tecnológicos. La propuesta consistía en un “environment total”, donde la confluencia de diferentes estímulos pusiese “los medios al servicio de la percepción audiovisual” (Glusberg, 1969a, s/p). “Acontecimientos”, “experiencias” y “sucesos incipientes” son algunos de los términos acuñados en el catálogo para designar a las piezas presentadas y socavar explícitamente la noción de obra acabada. Tanto la transitoriedad como el carácter efímero de las performances se identificaban como marcas de la cultura del consumo fugaz, y como cualidades inherentes al arte contemporáneo.

Nuevamente aquí, al igual que en *Arte y Cibernética*, Glusberg identificaba a la integración disciplinaria como una vía para ampliar las inquietudes humanas. Sin embargo, mientras que en la muestra precedente la posibilidad de instaurar nuevos paradigmas comunicacionales se encontraba específicamente asociada con la irrupción de la cibernética, en *Argentina Inter-medios* preponderó la astucia de yuxtaponer medios diversos con las nuevas

tecnologías en pos de la invención de códigos inéditos, instaurados como tales en conexión con un sistema de códigos precedentes, una operación identificada por Glusberg como rasgo distintivo del arte de la década del sesenta.

De manera análoga al catálogo de *Arte y Cibernética*, donde se incluía la fotografía de la máquina de dibujo automática utilizada para realizar las obras, todo un ícono de la anhelada colaboración entre artistas e ingenieros, en la publicación de *Argentina Inter-medios* aparece la imagen de la consola electrónica empleada por el equipo de compositores especialmente conformado para la ocasión, así como el diagrama del sistema de producción de la música ejecutada. El colectivo fue presentado como Grupo de Experimentación Musical con Medios Electrónicos y, bajo la coordinación de Francisco Kröpfl, puso en escena *Música electrónica en vivo-Composición colectiva*. La obra montó un laboratorio de música electrónica en el escenario operado por doce compositores asistidos por dos técnicos en electrónica. Estos últimos ejecutaban una de las versiones posibles de un esquema musical que no había sido previamente grabado, ni constaba de una única interpretación.

Mientras que esta performance estaba dedicada a la exploración de las materialidades sonoras, otras piezas incorporaron materialidades físicas –el cuerpo, la voz–, o bien objetuales. *El hombre come*, de Equipo Frontera, por ejemplo, ofreció una experiencia integrada por poesía (Carlos Espartaco), esculturas (Inés Gross y Mercedes Esteves), cine y teatro (Adolfo Bronowsky). Este aspecto intermedial, eje articulador del evento, se hizo expresamente ostensible en otras obras, como *Signo-señales-ruidos a través de una mujer actual, en pesadillas, realidad y persecución*, donde Antonio Berni exhibió un cuadro de Ramona representado por Graciela Luciani, acompañado por *slides* de Tato Alvarez y Eduardo Davrient, obra cinética realizada por Gregorio Dujovny y música compuesta por Haydée Gerardi. Cabe también destacar el carácter experimental de *Adán y Eva*, obra de Osvaldo Romberg con la actuación de Irma Ferrazzi y Ricardo Dayer, un “acontecimiento” integrado por inflables de polietileno transparente destruidos a partir del nacimiento de la pareja protagonista del Génesis, quienes terminaban degollando a una gallina contenida en una de las estructuras.

Las similitudes entre la propuesta de *Argentina Inter-medios* y el programa de *9 Evenings* no son meramente conjeturales, sino que fueron señaladas de forma explícita por Glusberg en su texto introductorio. Allí, el evento neoyorquino llevado a cabo solo dos años antes, fue descrito como “el primer antecedente de este tipo de espectáculos en el que se intentó unificar el arte y la ciencia” (Glusberg, 1969a, s/p). Sin embargo, en el próximo apartado analizaré algunas diferencias sustanciales entre las plataformas de la organización estadounidense y la institución argentina; en particular, aquellas que conciernen a los motivos que suscitaron las respectivas colaboraciones interdisciplinarias, así como las implicancias de estos intercambios en función de las especificidades de cada contexto.

3. Impulsos interdisciplinarios en Latinoamérica y los Estados Unidos

Las aplicaciones de teorías como la cibernética, formuladas durante la posguerra, trascendieron el ámbito militar y demostraron la importancia de incentivar perspectivas complejas para la resolución de problemas en distintos campos de la cultura. Ya en la década del sesenta, la interdisciplinariedad había sido instalada en diversos ámbitos de las esferas política, social y cultural estadounidense. De acuerdo con algunos enfoques como el de Bishop y Beck (2020, 3), tanto las confluencias del arte, la ciencia y la tecnología en tiempos de la Guerra Fría como los beneficios resultantes de la labor colaborativa eran atractivos en la medida en que reproducían el

espíritu del buen funcionamiento del sistema democrático. Sin dejar de reconocer las capacidades individuales, la idea de que un solo experto sería capaz de resolver los desafíos acarreados por las complejidades de la nueva sociedad moderna quedaba obsoleta.

Pero mientras que la ciencia y la tecnología sin dudas constituían componentes clave a la hora de sentar las bases de la democracia, eran los científicos e ingenieros quienes paradójicamente tenían el poder de desarrollar las armas más destructivas. En este contexto, las convergencias del arte y la ciencia permitirían tender puentes entre las “dos culturas” (Snow, 1959, 2). Atemperando el discurso y la práctica científico-tecnológica, el arte evitaría de alguna manera que la radicalidad de sus desarrollos deviniera en propósitos destructivos (Collins Goodyear, 2019, 26). En el período delimitado entre el lanzamiento de Sputnik en 1957 y el alunizaje de Apolo, en 1972, ingenieros y científicos trabajaron en significativos desarrollos de la historia de la ciencia y la tecnología (electrónica moderna, comunicaciones satelitales, biotecnología, etcétera), al mismo tiempo que desempeñaron un rol importante en el terreno del arte contemporáneo, estableciendo vinculaciones de diversa índole con artistas, corporaciones, universidades y museos. Las imbricaciones de estos diferentes actores, así como la pluralidad de estrategias creativas implementadas por ellos, resultaron en nuevas “comunidades tecnológicas” (McCray, 2020, 5).

La interdisciplinariedad promovida por E.A.T. es inseparable de aquella coyuntura. El surgimiento del CAyC, sin embargo, se encuentra enmarcado en circunstancias diferentes. Si bien el escenario local no era ajeno a los sucesos internacionales contemporáneos, como los efectos de la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam y el Mayo Francés, sus orígenes están ligados a la dictadura cívico-militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970), una de los tantos gobiernos de facto que signaron la historia argentina y latinoamericana del siglo XX. Ante el desmantelamiento de la cultura y la educación, los hechos represivos que caracterizaron a la dictadura de Onganía y la interrupción de las estrategias implementadas por el proyecto desarrollista de los años previos concentrado en impulsar las actividades científicas y educativas del país, el CAyC se propuso restituir un ámbito propicio para el fomento de diferentes campos de conocimiento.

El encuentro de disciplinas diversas resultaba de vital importancia para lograr el objetivo central, a saber, terminar con la segregación de los distintos campos de la cultura, percibido por Glusberg como un rasgo frecuente en la época. Al manifestar la certeza de que un conocimiento sectorizado era insuficiente para asumir los desafíos de los tiempos que tocaban vivir, el CAyC tomaba distancia con respecto al programa del Instituto Di Tella, fundado a fines de la década del cincuenta y consagrado como el centro neurálgico para el desarrollo del arte de vanguardia en Buenos Aires durante los sesentas. Según Glusberg, el arte en el Di Tella no registraba puntos de contacto con otros campos del conocimiento, un aspecto altamente valorado por el CAyC, e incentivado desde los comienzos por sus diferentes líneas de acción. Fue allí donde la interdisciplinariedad forjó una de las “premisas irreductibles” que caracterizaron la propuesta del Centro (Marchesi, 2017, 139). A diferencia de E.A.T., exclusivamente centrada en las interacciones del arte y la ingeniería, en la institución argentina la interdisciplina fue concebida como una de las secciones de una plataforma más extensa, esto es, un plan de integración cultural construido con el aporte de diferentes saberes, técnicas y metodologías. Dicho programa constaba de tres dimensiones: la integración disciplinaria, la integración de la teoría y la práctica artísticas, y un tercer ítem consignado como integración espacial (CAyC, 1977, 61).

La convergencia disciplinaria abriría paso a un conocimiento global, lo cual no traería aparejada una dispersión temática debido a que las disciplinas se encontraban articuladas mediante tres ejes conceptuales específicos: arte, comunicación y arquitectura. Por su parte, a comienzos de 1973, fue creada la Escuela de Altos Estudios del CAyC, donde la transmisión de conocimiento unilateral procuraba ser sustituida por el intercambio de ideas asociadas a distintos campos como la filosofía, la epistemología, la crítica de arte, la psicología, la semiótica y la lingüística. Asimismo, en cierto sentido similar a la estructura colaborativa fomentada por E.A.T –aunque en una escala mucho menor y sin el respaldo de los gigantes Laboratorios Bell–, la Escuela no se cerraba sobre sí misma, sino que buscaba poner sus medios técnicos, herramientas metodológicas y capacidades de innovación al servicio de todas aquellas entidades que necesitaran asistencia y asesoramiento (museos, galerías, centros culturales, etcétera).

Por otro lado, la integración de la teoría y la práctica perseguida por el CAyC promovía la reflexión científica siempre y cuando estuviera conectada con las necesidades sociales; inversamente, incentivaba la “formación de hombres de acción” (CAyC, 1977, s/p) con acceso al conocimiento y a las metodologías necesarias para actuar eficazmente en el seno de distintas prácticas, sobre todo la artística. Así, el CAyC aspiraba a erradicar la histórica división categórica entre “hombres de acción” (artistas, técnicos) y “hombres de reflexión” (filósofos, científicos), los primeros en general retenidos por una práctica que se tornaba incontrolable y, los segundos, frecuentemente alejados de la realidad.

Si bien la industria eventualmente fue involucrada en las actividades del CAyC a los fines de concretar las alianzas entre diferentes campos disciplinarios prácticos y teóricos¹³, aquella no ocupó un papel protagónico como en E.A.T. En efecto, la participación de la industria constituyó un eslabón clave de la estructura de colaboración entre artistas e ingenieros que la organización estadounidense se esmeró por construir. El patrocinio de los proyectos llevados adelante constituía uno de los aspectos centrales de la organización¹⁴. Por su parte, la industria obtendría beneficios al poseer las patentes de todos los desarrollos científico-tecnológicos devenidos del trabajo colaborativo entre artistas e ingenieros. Además, se vería enriquecida a partir de los esquemas de pensamiento fuera de la caja característicos de la práctica artística, y la consecuente generación de ideas sin precedentes. Recibiría, por ende, el prestigio de haber apoyado a la actividad artística y tecnológica, lo cual funcionaba como una estrategia publicitaria efectiva.

En una conferencia impartida por Billy Klüver en el MIT, en marzo de 1967, titulada “Interface: Artist/Engineer”, el ingeniero señalaba los beneficios mutuos de la labor colaborativa entre artistas e ingenieros, así como los frutos que podría obtener la industria a partir de estas interacciones. Apelando a metáforas asociadas con dispositivos y procedimientos científico-tecnológicos, Klüver afirmaba que el fin último de la organización era actuar como “transductor” entre los artistas y la industria. Así como un transductor permite transformar un cierto tipo de energía de entrada en otra de salida, E.A.T. procuraba traducir los “sueños de los artistas en proyectos técnicos reales”. Al operar como interfaz, la organización apuntaba a fomentar relaciones en ambos sentidos (de la ingeniería al arte

13 Por ejemplo, en una de las páginas del catálogo de Argentina Inter-medios se agradece la colaboración de las empresas que habían cedido equipos para que el evento pudiera ser concretado, entre ellas Holimar S.R.L., FADMA S.A.C.I - 3M Argentina y Frigoríficos Argentinos S.A.I.C.

14 Ya hacia comienzos de 1967, Xerox, IBM, y Atlantic Richfield, entre otras, habían respondido favorablemente al contacto de E.A.T (E.A.T, 1969).

y viceversa), concebidas como nuevas posibilidades de interacción humana. “El acceso a la computadora surgió hace tan solo dos años. Hoy en día la mitad de los *inputs* y *outputs* son visuales. Si el artista hubiera estado allí, ¿el acceso visual a las computadoras habría surgido antes?” (Klüver, 1967b, 8). Klüver expresó su convicción acerca del potencial de los artistas a la hora de promover la imaginación, la fantasía, e incluso cierta “locura” en el uso de la ingeniería y el desarrollo tecnológico (Klüver, 1967a, 1). Ambas partes, en consecuencia, se verían obligadas a salir de sus respectivos territorios conocidos para adquirir saberes, códigos y metodologías que hasta el momento resultaban mutuamente ajenos. En este aspecto Klüver y Glusberg parecieran coincidir.

Por otro lado, el interés por el carácter colaborativo e interdisciplinario en el CAyC no fue motorizado por el deseo de operar como transductor entre artistas, ingenieros y la industria, dado que el vínculo entre las prácticas artísticas y los desarrollos técnico-científicos en el centro argentino era tan solo una de las vías posibles para concretar un proyecto que trascendía la experimentación estrictamente tecnológica. Como he observado anteriormente, la atención del proyecto de Glusberg se dirigía hacia la posibilidad de investigar el fenómeno comunicacional contemporáneo -marcado por el auge de los medios de comunicación masiva- y abrir nuevos sistemas de expresión que pusieran en jaque las formas tradicionales y delinearán “los intereses plásticos del hombre del siglo XXI” (CAyC, 1969b, s/p). Cabe destacar que la diferencia con E.A.T., en este punto, no radica únicamente en la importancia concedida por el CAyC a la categoría de arte de sistemas -concepto que no ha sido jerarquizado por la propuesta de E.A.T.-, sino además en las relaciones que esta noción posibilitó con el resto de Latinoamérica, otro punto que evidencia las disimilitudes entre ambos casos de estudio a la hora de articular las escenas local y global.

4. Conclusiones

Las convergencias disciplinarias entre el arte, la ciencia y la tecnología en el CAyC participaron de un proyecto institucional que, si bien priorizó el campo artístico como así lo demuestran *Arte y Cibernética* y *Argentina Inter-medios*, no se redujo a él. La interdisciplinariedad suscitada por la institución involucró a otras ciencias -exactas, humanas y sociales- en aras de la creación de nuevos paradigmas de comunicación estimulados por el estructuralismo, la cibernética, la teoría de la información y la estética de sistemas. Particularmente, Glusberg adoptó la noción de sistemas para posicionar el desarrollo del arte latinoamericano en el contexto mundial. Esta operación implicó un pivote constante entre la articulación de un programa nacional y regional, y la inserción en el circuito internacional, lo cual fue concretado tanto a través de exposiciones y conferencias de curadores, artistas y teóricos extranjeros en la Argentina, como de muestras organizadas por el CAyC en el exterior.

En cuanto a la interdisciplinariedad consumada en el ámbito del arte cibernético, unos años después de la creación del CAyC, Glusberg volvía a reflexionar sobre las posibilidades reales ofrecidas por las prácticas artísticas computacionales en una coyuntura como la latinoamericana. Aunque luego de la primera versión de *Arte y Cibernética*, en 1969, la exposición había circulado por el país y el mundo, el director del CAyC notaba que las obras seguían presentando “las características intelectuales, elitistas y formales de los primeros trabajos realizados” (Glusberg, 1973, s/p). Esta idea no dejaba dicho que las tecnologías resultaban demasiado sofisticadas o costosas para el contexto local, sino que la computadora como medio de producción no permitía expresar el contenido ideológico, manifestar las problemáticas propias del contexto y, en consecuencia, propiciar procesos de cambio. A través de estas reflexiones, por lo tanto, el curador revisaba aquel primer espíritu optimista con respecto a la

labor interdisciplinaria de colaboración entre artistas y técnicos, expresada en el texto introductorio de *Arte y Cibernética* en la galería Bonino.

Cuatro años después, Glusberg estaba considerando los factores que limitaban el pleno desarrollo de un arte nuevo y simultáneamente comprometido con el entorno social. Si el arte latinoamericano debía reflejar los profundos desequilibrios económicos y sociales de la región, a fin de cuentas la colaboración entre el arte y la ingeniería no bastaba por la razón de que la computadora no resolvía la “inserción del artista en su sociedad” (Glusberg, 1973, s/p).

En el caso de E.A.T., las circunstancias fueron diferentes en dos sentidos. Por un lado, la matriz colaborativa entre el arte y la ingeniería creada por Klüver y el modelo de la organización en su conjunto no se vieron especialmente convocados por la inserción en el contexto internacional como el CAyC. No obstante, E.A.T. elaboró una estructura de cooperación entre artistas, ingenieros, científicos y la industria que fue replicada en otras latitudes, un aspecto que no encontramos en la agenda del centro argentino. Desde 1967, E.A.T. expandió sus redes hacia otras ciudades tanto en Estados Unidos como el extranjero. Hacia fines de ese año, los grupos locales se establecieron en dieciséis lugares más allá de Nueva York. En marzo de 1968 ya se habían conformado treinta y cinco filiales locales, representadas por Argentina, Brasil, Canadá, Francia, Holanda, India, Inglaterra, Italia, Suecia y Suiza, entre otros (E.A.T., 1969, 15). Hemos previamente comentado que el CAyC manifestó su intención de convertirse en una filial sudamericana. En futuros trabajos ahondaré en las relaciones entre E.A.T. y los grupos locales surgidos a lo largo del tiempo.

Por otro lado, E.A.T no incentivó particularmente el compromiso social de los artistas con la comunidad, como tampoco dio lugar a disquisiciones en torno a la coyuntura política y económica que en gran medida configuraron tanto el programa del CAyC, como el de otros proyectos latinoamericanos de la época. Más aun, en contraste con el caso argentino, E.A.T. no tuvo la intención de convertirse en una institución –de hecho, se autodefinió como una agencia de *matching* (E.A.T., 1968a, 6)–, pese a las reiteradas ofertas que recibió para instalar laboratorios equipados que permitieran centralizar sus servicios. La iniciativa norteamericana, y con ella todo su programa de colaboración entre artistas e ingenieros, se diluyó¹⁵ cuando una estructura de aquella envergadura dejó de ser imprescindible para promover las relaciones entre arte, ciencia y tecnología. Desde el comienzo, Klüver y el resto de los integrantes de E.A.T. supieron que, en cuanto cumplieran con éxito sus objetivos, la organización naturalmente desaparecería (Klüver en Hertz, 1995, s/p). Llegado ese día, sería perfectamente normal para un artista ponerse en contacto con ingenieros y, por qué no, a los ingenieros con artistas.

Hoy, el camino allanado por Klüver, Glusberg y tantos otros impulsores de las convergencias entre prácticas artísticas y tecnologías es perpetuado a través de diversos programas implementados por universidades, residencias, laboratorios, plataformas de investigación y tantas otras iniciativas públicas y privadas alrededor del mundo.

15 Complementariamente, existen otras causas que podrían explicar la dilución de iniciativas como la de E.A.T. Charlie Gere (2002) y Anne Collins Goodyear (2008) coinciden en que durante las décadas del setenta y ochenta, las obras tecnológicas recibieron poca atención por parte de galerías y museos (con excepción del video). Collins Goodyear (2008, 169) contrasta este fenómeno tecnofóbico con la tecnofilia característica de la década del sesenta. Según su perspectiva, a principios de los años setenta, en el contexto de la Guerra de Vietnam, artistas, críticos y otros agentes de la escena se mostraron reacios a incorporar tecnologías desarrolladas por las mismas industrias que estaban participando de la empresa bélica. Así, el optimismo tecnológico gestado con el lanzamiento de Sputnik fue sucedido por el decrecimiento de las colaboraciones artísticas patrocinadas por la industria.

Numerosos artistas saben que los ingenieros están allí, disponibles para trabajar conjuntamente en proyectos colaborativos, así como son muchos los ingenieros que conocen las posibilidades de exploración proporcionadas por el ámbito artístico. Sin embargo, aún hoy, la labor interdisciplinaria precisa de ciertos marcos –culturales, logísticos, financieros– para lograr intercambios que fructifiquen y puedan, tal como defendieron los pioneros, enriquecer simultáneamente al campo de las artes y de las ciencias.

Referencias bibliográficas

- Bardiot, C. (2006). The Diagrams of *9 Evenings*. En *9 Evenings Reconsidered. Art, Theatre, and Engineering, 1966* (pp. 45-53). Cambridge: MIT List Visual Arts Center.
- Barnes, C. (1966, 15 de octubre). Dance or Something at the Armory. *The New York Times*. Rescatado de <https://www.nytimes.com/1966/10/15/archives/dance-or-something-at-the-armory-new-series-presents-rauschenberg.html>
- Berlin, M., & Glusberg, J. (1969). Qué sucede en otras latitudes con las experiencias de arte y cibernética. En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Buenos Aires: CAyC.
- Bishop, J., & Beck, R. (2020). *Technocrats of the Imagination. Art, Technology, and the Military-Industrial Avant-Garde*. Durham: Duke University Press.
- Brockman, A. (1966, 27 de octubre). Theatre, Engineering: All the Fun was Backstage. *The Village Voice*.
- Burnham, J. (1968). Systems Esthetics. *Artforum*, 7 (1), 30-35.
- Cateforis, S., Duval, S., & Steiner, S. (2019). *Hybrid Practices. Art in Collaboration with Science and Technology in the Long 1960s*. Oakland: University of California Press.
- CAyC. (1969a). Arte y Cibernética en Olavarría. Jane Brown Papers, 1916-1995: GRI, caja 73 / carpeta 5.
- CAyC. (1969b). ¿Qué es el CEAC? En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Buenos Aires: CAyC.
- CAyC. (1969c). Por qué exponemos esta muestra de grabados japoneses. En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Buenos Aires: CAyC.
- CAyC. (1969d). Por qué incluimos a Bedit, Berni, Deira, Mac Entyre, Romberg y Vidal en esta muestra. En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Buenos Aires: CAyC.
- CAyC. (1969e). Reflexiones sobre la diferencia del Arte y la Ciencia. Jane Brown Papers, 1916-1995: GRI, caja 73 / carpeta 5.
- CAyC. (1977). *América Ilatina '76*. Barcelona: Centro de Arte y Comunicación, Fundación Joan Miró y Parc de Montjuïc.
- Collins Goodyear, A. (2019). Launching "Hybrid Practices" in the 1960s. On the Perils and Promise of Art and Technology. En *Hybrid Practices. Art in Collaboration with Science and Technology in the Long 1960s* (pp. 23-44). Oakland: University of California Press.
- Collins Goodyear, A. (2008). From Technophilia to Technophobia: The Impact of the Vietnam War on the Reception of "Art and Technology". *Leonardo*, 41 (2), 169-173.
- E.A.T. (1969, 19 de mayo). *E.A.T Proceedings*, (9).
- E.A.T. (1968a, 18 de marzo). *E.A.T News*, 2 (1).

- E.A.T. (1968b). *Some More Beginnings. Experiments in Art and Technology*. Nueva York: Experiments in Art and Technology.
- E.A.T. (1967, 15 de enero). *E.A.T News*, 1 (1).
- Ferraro, R. (1969). Cómo funciona una máquina automática de dibujo. En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Buenos Aires: CAyC.
- Gere, C. (2002). *Digital Culture*. Londres: Reaktion Books.
- Glusberg, J. (1985). *Del pop-art a la nueva imagen*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Glusberg, J. (1973). Arte y computadoras en Latinoamérica. Minneapolis: University of Minnesota y CAYC.
- Glusberg, J. (1969a). Argentina Inter-medios. En *Argentina Inter-medios. Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria presentada en el cine-teatro Opera de Buenos Aires*. Buenos Aires: CAyC.
- Glusberg, J. (1969b). Arte y cibernética. En *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*. Buenos Aires: CAyC.
- Glusberg, J. (1968). Integrar el arte con la tecnología. *Análisis*, 360, 34-36.
- Hertz, G. (1995). The Godfather of Technology and Art. An Interview with Billy Klüver. *Conceptlab*. Rescatado de: <http://www.conceptlab.com/interviews/kluver.html>
- Higgins, D. (1966). Intermedia. *Leonardo*, 34 (1), 49-54.
- Klütsch, C. (2012). Information Aesthetics and the Stuttgart School. En Higgins, H., & Kahn, D. (eds.). *Mainframe Experimentalism. Early Computing and the Foundation of the Digital Arts* (pp. 65-89). Oakland: University of California Press.
- Klüver, B. (1967a, 17 de marzo) Dear member of the board and friend. Experiments in Art and Technology Records: GRI, caja 3 / carpeta 17.
- Klüver, B. (1967b). Interface: Artist/Engineer. Experiments in Art and Technology Records: GRI, caja 145 / carpeta 44.
- Klüver, B. (1966a). 9 evenings. Experiments in Art and Technology Records: GRI, caja 3 / carpeta 2.
- Klüver, B. (1966b, 29 de septiembre). Nine Evenings: Theatre and Engineering. Pressbriefing. Experiments in Art and Technology Records: GRI, caja 3 / carpeta 7.
- Klüver, B. (1966c, 28 de enero). The Great Northeastern Power Failure. Experiments in Art and Technology Records: GRI, caja 145 / carpeta 2.
- Klüver, B., Martin, J., & Rose, B. (1972). *Pavilion by Experiments in Art and Technology*. Boston: Dutton.
- Kuo, M. (2013). Beginning 9 Evenings. En Sherman, D., van Dijk, R., & Alinder, J. (eds.). *The Long 1968. Revisions and New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lippard, L. (1967, 20 de enero). Total Theatre. *Art International*.
- Marchesi, M. (2017). El CAyC y el arte de sistemas como estrategia institucional. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, 7, 137-163.

- McCray, P. (2020). *Making Art Work. How Cold War Engineers and Artists Forged a New Creative Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- McGee, J., & Heilos, L. (1967). Visual Display of Infrared Laser Output on Thermographic Phosphor Screen. *IEEE Journal of Quantum Electronics*, 3 (1), 31.
- Moles, A. (1966). *Information Theory and Esthetic Perception*. Champaign: University of Illinois Press.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación Artea.
- Ruder & Finn Incorporated (1966, 14 de septiembre). Technology for Art's Sake. Experiments in Art and Technology Records: GRI, caja 3 / carpeta 7.
- Schwaller, W. (2019, 25-27 de septiembre). *Cybernetic Circulations of the Centro de Arte y Comunicación*. X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVIII Jornadas CAIA. Buenos Aires: Argentina.
- Snow, C. P. (1959). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Vergara, E. (2002). *El arte electrónico en México*. Tesis de Grado. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wiener, N. (1998). *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets.

Reseña curricular

Jazmín Adler es doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF), becaria postdoctoral de CONICET y directora del Programa de Posgrado Tecnologías en el Arte Contemporáneo (FFyL, UBA). Es docente en FADU-UBA, UNTREF y UNSAM. Es autora de los libros *Arte, Ciencia y Tecnología en el ICI-CCEBA: del impulso del video a las inteligencias artificiales* (2021) y *En busca del eslabón perdido: arte y tecnología en Argentina* (2020). También es compiladora de *Desmantelando la máquina: transgresiones desde el arte y la tecnología en Latinoamérica* (2021). Asimismo, es integrante del "Colectivo Ludión. Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas" (FCS, UBA).



Imagen: Generada con Photoshop IA



Imagen: Roxana Lamilla

Roles de género en el cine peruano. Personajes femeninos en *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012)

Gender roles in Peruvian cinema. Female characters in *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012)

Resumen

El presente estudio analiza los roles de género en los personajes femeninos que se representan en la cinematografía peruana, en comparación al abordaje feminista que se hace en otras regiones del mundo, con el objetivo de exponer sus rasgos característicos. Para este análisis cualitativo, se han tomado como muestra las tres primeras películas de Claudia Llosa Bueno: *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012). Como resultado general, se constatará que existen particularidades muy propias del Perú, según las costumbres, las memorias, los cuerpos, las voces y los pensamientos binaristas que van a determinar una representación diferenciada de los personajes femeninos en función de su construcción íntegramente nacional.

Palabras clave: Cine; cine peruano; Claudia Llosa; perspectiva de género; feminismo.

Abstract

This study analyzes the gender roles of female characters portrayed in Peruvian cinema, in comparison to the feminist approach taken in other regions of the world, with the aim of exposing their characteristic features. For this qualitative analysis, the first three films of Claudia Llosa Bueno have been taken as a sample: *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) and *Loxoro* (2012) are taken as a sample. As a general result, it will be noted that there are particularities that are very specific to Peru, according to the customs, memories, bodies, voices and binaristic thoughts that will determine a differentiated representation of the female characters according to their entirely national construction.

Keywords: Cinema; Peruvian cinema; Claudia Llosa; gender perspective; feminism.

Julio Darwin Barrueta Cuzcano

Universidad Privada del Norte
Lima, Perú

jotabarrueta@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-1897-5481>

Enviado: 13/03/2023

Aceptado: 16/06/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción 2. Marco teórico. 3. *Madeinusa* (2006). Roles de género por costumbres simbólicas. 3.1 *Madeinusa*, virgen por y para el pueblo. 4. *La teta asustada* (2009). Hacer visible el género invisible. 4.1 Fausta, la chola criada. Sin voz. 5. *Loxoro* (2012). El género ilógico binario. 5.1. Makuti, el cabro del barrio. 6. Conclusiones.

Como citar: Barrueta Cuzcano, J. D. (2024). Roles de género en el cine peruano. Personajes femeninos en *Madeinusa* (2006), *La teta asustada* (2009) y *Loxoro* (2012). *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 83-97.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a5](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a5)

1. Introducción

Las teorías feministas, como reacción a la dominación masculina en el ámbito social, político, económico, laboral y, por supuesto, cinematográfico, se expandieron desde Europa hacia el mundo desde mediados del siglo XX. Lo femenino ha pasado a discutirse, en parte, gracias a la “segunda ola” del feminismo, iniciada por Simone de Beauvoir en la década de los cincuenta, hasta instalarse más ampliamente en los noventa con la abanderada Judith Butler.

Esa producción intelectual ha estado en la base de películas autorales como *Una canta, la otra no* (1977) de Agnès Varda, y en apariciones comerciales como *Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott. Sin embargo, a pesar de que este tipo de filmes continúan haciéndose cargo de forjar una alternativa representativa femenina en la industria hollywoodense y europea, en el ámbito latinoamericano, ya en el siglo XXI, existe una lucha entre la línea feminista local y la línea feminista desarrollada en otros lugares del mundo, siendo así que las representaciones proyectadas en Latinoamérica están directamente vinculadas a la identidad regional (Curiel, 2014, 42). Es por tal motivo que, películas como *Perfume de violetas* (2001) de Maryse Sustach, *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, o *Pelo malo* (2013) de Mariana Rondón, comienzan a trabajar historias feministas en construcción constante, y desde una autonomía puramente nacional.

No obstante, la filmografía peruana apenas se ha dedicado a presentar a la mujer en los roles que le toca ejercer por su género, y menos aún por ese género reconocido a través de su condición étnica particular, y no de una forma generalizada (Cobo, 2012, 328). Por ello, el presente estudio toma, a manera de muestra, parte de la obra de la directora peruana Claudia Llosa, y se plantea lo siguiente: ¿cuáles son los roles de género que tienen los personajes femeninos en este cine? ¿Existen particularidades en estos roles de género muy propios del Perú? ¿Cómo reaccionan estos personajes femeninos ante su rol de género? Estos interrogantes serán el hilo conductor de nuestro análisis.

Metodológicamente, para poder responder a las preguntas planteadas, se recurrirá al análisis cualitativo de las tres primeras películas peruanas de Claudia Llosa, atendiendo a sus personajes principales: Madeinusa, en *Madeinusa* (2006); Fausta, en *La teta asustada* (2009); y Makuti, en *Loxoro* (2012). El desarrollo metodológico se centrará en dos aspectos: análisis de los roles de género, del cual se desprenden diversas características representadas en cada película, y análisis protagónico (Figura 1).

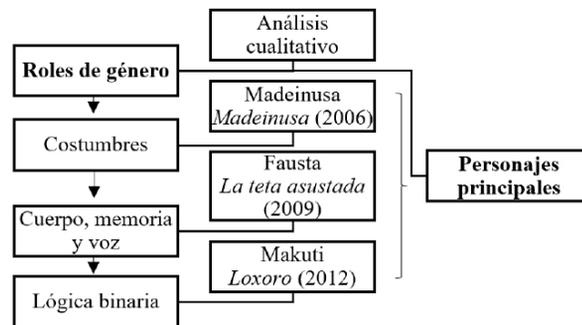


Figura 1. Esquema de análisis (elaboración propia).

2. Marco teórico

Como se puede apreciar en la Figura 1, en el presente estudio se localizan dos campos conectados entre sí, y las diferentes fuentes bibliográficas consultadas para su desarrollo serán sólo aportes femeninos y, en su mayoría, latinoamericanos. Esta decisión se basa en que, si bien desde la producción académica se han abierto vías para un pensamiento crítico, este no deja de ser elitista y, sobre todo, androcéntrico (Curiel, 2007, 100). Asimismo, el feminismo de color latinoamericano se muestra crítico con la teoría clásica masculina, por su nula consideración de las realidades de las mujeres colonizadas y racializadas (Espinosa-Miñoso, 2014, 8). Por último, el movimiento feminista, como actor político desestabilizador, busca erradicar las ideas intelectuales de un ser jerárquicamente superior, gracias al proyecto emancipador cuyas reglas no estén medidas por el autoritarismo masculino (Uriona, 2012, 26). Entonces, los terrenos que comprenderán el estudio serán los siguientes: análisis de los personajes principales y análisis de los roles de género, abordándolo desde la perspectiva del cuerpo, las costumbres, las memorias y la voz de la mujer; y también desde el binarismo, comprendido como una lógica naturalizada.

Para el análisis protagónico se tendrán en cuenta, entre otros, los estudios de autoras como Galán (2007, 8), que pone el foco en la transformación protagónica como base del conflicto. Se considerará a Martín (2016, 283), que entiende que es necesario obtener la información de los personajes del sexo contrario, para reconocer los grados opresivos. También a Ramos (2014, 2), que distingue la infrarrepresentación particular sobre personaje inmigrante con el resto del espectro. A Brenes (2012, 19), que sitúa al protagonista como elemento de un gran sistema. Se tomará en cuenta a Gutiérrez (2015, 13), que apunta a la repetición como rasgo distintivo en los personajes. Y a Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019, 371), que remarcan el empoderamiento femenino protagónico, mucho más consolidado en el mercado.

Para el desarrollo del segundo aspecto, sobre los roles de género, se considerarán las posturas de Judith Butler (2007, 49), que aparta al género por estar constituido bajo costumbres simbólicas y espacios masculinos. También se prestará atención a Lamas (2000, 4), que explica la necesidad por comprender las interrelaciones simbólicas grupales. A Uriona (2012, 37), que señala a las costumbres, incluso más que a las leyes, como el núcleo duro de la subordinación femenina. Y a De Lauretis (2000, 37), autora que elabora a través del género contextos instalados como clase. Con respecto al cuerpo, las memorias y la voz de la mujer, será decisiva la obra de Uriona (2012, 27), quien subraya la política sexual a disposición del hombre. La de Gómez (2014, 265), al reconocer al cuerpo de la mujer como espacio histórico ancestral que ha sido construido a través de sometimiento. La de Paredes (2012, 98), que señala la continua intención por querer borrar la memoria femenina. Y también la intervención de De la Cadena (2014, 205), que analiza la imagen de las *cholas* como agentes ignorantes.

Y, por último, para el pensamiento binarista, utilizaremos de nuevo a Butler (2012, 184), que recuerda que el travestismo no es una imitación de segundo orden. Consideraremos a Berkins (2003, 136), que destaca la existencia trans como la ruptura determinante del género. A Maffia (2003, 6), que advierte que todo lo ajeno al sistema binario será combatido por perverso. Y a Lamas (2014, 168), que habla de cómo plantear la identidad transexual mediante un tránsito y de lo erróneo de definir al cuerpo como determinación identitaria.

La aplicación de estas fuentes teóricas sobre la obra de Claudia Llosa será la base para exponer, en primer lugar, que los estudios feministas son más que un relato sobre la opresión femenina, puesto que van más allá, al aportar herramientas que le permiten a la mujer comprender su situación actual, analizando críticamente los escenarios de jerarquización, subordinación y opresión a través de la diferencia sexual.

En segundo lugar, ese marco teórico permitirá diferenciar la producción intelectual regional latinoamericana con respecto a la globalizada, pues lo cierto es que existe, desde la academia, una intención constante de potenciar los estudios locales, para escapar del hegemonismo eurocéntrico, para el cual la región latinoamericana es el cuerpo salvaje y los movimientos foráneos son la cabeza pensante. Por último, y bajo esa misma línea, el marco teórico utilizado en este trabajo pondrá de manifiesto que, para superar las barreras raciales, son las propias mujeres mestizas quienes deben ejercitar sus demandas según su concepto cultural y étnico, para tener una construcción fidedigna de la mujer latina, rompiendo con la imagen de la mujer proyectada por la hegemonía occidental.

3. *Madeinusa* (2006). Roles de género por costumbres simbólicas

Desde su ópera prima, la obra de la peruana Claudia Llosa está marcada por un fuerte compromiso con el rol que les otorga a sus personajes principales femeninos, como clara temática repetitiva en su cine que ha ido en constante reconocimiento. El rol de género en *Madeinusa* (2006), a manera de construcción cultural y simbólica, opera como ámbito comprensivo entre los personajes y sus relaciones, determinado por el machismo que este pueblo del ande peruano aplica y replica. Con el pasar del relato, son estos símbolos culturales los que evidencian diversas construcciones sociales que revelan estructuras dominantes en torno a los sexos (Curiel, 2014, 48).

El estudio del género bajo este escenario se convierte en una herramienta política de lucha contra el conservadurismo que establece los diversos roles a la mujer. *Madeinusa*, en *Madeinusa* (2006), es hija, amante, hermana mayor, esposa y cuidadora, además de poseer determinadas características cercanas a la belleza, la fragilidad y la virginidad, todo lo cual conduce a una construcción conservadora sobre la “esencia femenina”. Situación que coloca al personaje como un elemento de un gran sistema, donde interactúa con valor dramático (Brenes, 2012, 19), y plantea una cadena interrogativa dentro del marco comprensivo sobre cómo la figura femenina es percibida en un entorno estructurado por el género. Cultura que se transforma mediante el círculo social y sus comportamientos (Lamas, 2014, 4).

Madeinusa, en *Madeinusa* (2006), pertenece a una estructura normativizada que le hace acatar reglas. Sus expresiones y conductas, asignadas en términos simbólicos, determinan un posicionamiento oprimido, al categorizar el género como libreto repetido que se actualiza según el contexto y su jerarquía (Butler & Lourties, 1998, 306). Los personajes comparten significados verbalizados y no verbalizados que se adquieren como verdades establecidas, y se sitúan en un horizonte para el supuesto conocimiento del desempeño comunitario. Estas características aportan herramientas que permiten a la mujer latinoamericana comprender su situación (Lugones, 2010, 110). Y, en su entretejido tácito, el género es el elemento base que produce un imaginario social sobre la masculinidad y sobre la femineidad que sirve para justificar la opresión.

Por ejemplo, en el pueblo de *Madeinusa* existe la celebración del “tiempo santo” (en alusión a la Semana Santa), donde no figura el pecado, porque Dios ha muerto. En esos días anárquicos, un padre puede violar a sus

hijas sin ningún tipo de consecuencia, porque son costumbres sacramentadas, y sus agentes están adscritos a esas regulaciones férreas (Figura 2). En estos sistemas, el rol del género es dual, y esa dualidad organiza al colectivo en normas internas (Segato, 2014, 84). Por tal motivo, no se analiza al personaje como entidad aislada, sino que aquél se presenta siempre en un contexto con influencias culturales definidas según su origen (Galán, 2007, 3), poniéndose de manifiesto que los personajes de ficción no son personas, pero nos enseñan cómo podrían ser las personas cuando interactúen en determinado escenario paramétrico (Gutiérrez, 2015, 3).

En consecuencia, el pueblo en cuestión toma de sus imaginarios las relaciones de poder, y se comparten creencias simbólicas que llevan a construir un dominio social estructural y estructurante. Estas experiencias críticas hacen que el protagonista quiera alcanzar su objetivo revelando el misterio (Galán, 2007, 11); en esta comunidad, existe una celebración religiosa que permite actos aberrantes contra las mujeres, sin oposición alguna, porque es la celebración costumbrista del pueblo.



Figura 2. Fotograma de *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2006). Primer intento de violación de Cayo (padre de Madeinusa y Chale) a sus hijas, y la negativa de Madeinusa por no ser todavía “tiempo santo”. Pero con la llegada de dicha celebración, la violación de ambas se consume, con la venia del pueblo.

Es una paradoja construir un personaje mediante atributos de persona, siendo sus acciones, en algunos escenarios, no replicables en la vida real (Gutiérrez, 2015, 3). Sin embargo, así como sucede en *Madeinusa* (2006), cuando la mayoría está convencida del rol femenino subordinado al rol masculino, dentro de un grupo se refuerza silenciosamente la dominación, al no ser cuestionada jamás a lo largo del tiempo. Este tiempo es el factor que consolida al rol de género en el cuerpo, a través de actos renovados, revisados y consolidados por la experiencia del entorno (Butler & Lourties, 1998, 302). La asignación de disposiciones en el “tiempo santo”, respecto a los roles que les adjudican, inscribe como valores positivos la masculinización y la feminización corporal como proceso de acentuación del poder. Evidencia las desigualdades entre géneros, por cuestiones socioculturales y no naturales (Curiel, 2014, 46).

Es gracias a este sistema que el cuerpo de Madeinusa cobra mayor valor simbólico; desarrolla el escenario de la fuerza versus debilidad; resistencia versus fragilidad; y, lo más importante para la película, la virginidad en tránsito hacia la impureza. Entonces, el poder no es simplemente algo que la protagonista percibe, o lo que se le opone, sino que es algo que preserva como constitutivo de su ser, porque ha sido formada bajo ese mecanismo. A Madeinusa no le provoca participar en el concurso de “vírgenes del pueblo” como representación de la Virgen María, pero se ve obligada por el círculo social e íntimo a seguir las costumbres. El género se delimita con mayor ahínco debido a que las diferencias entre sexos cobran una enorme dimensión, según las desigualdades marcadas por un discurso no elegido, donde las mujeres sólo acatan y replican lo que se les ordena, por un supuesto bien común (Lamas, 2018, 116).

3.1 *Madeinusa, virgen por y para el pueblo*

El mundo representado en la ficción será ideal no porque represente perfección ética, sino porque es de forma condensada el espacio que permite al protagonista, junto al espectador, reconocerse a sí mismo (Brenes, 2012, 12). La celebración del “tiempo santo” en *Madeinusa* (2006) deja de ser una mera variante estética, para convertirse en un espacio representativo que va a ser vehículo de tensiones costumbristas; básicamente, por la construcción imaginaria virginal. Un contrato sexual cultural en el cual los hombres se reparten el poder reproductivo femenino, gracias a su vigilancia, para que sus mujeres no tengan relaciones sexuales con agentes ajenos a su persona (Molina, 2004, 109).

La festividad del “tiempo santo” es la justificación perfecta para abanderar a Madeinusa con el rol de la virgen elegida, e ingresar a cierta normativa simbolizada que tiene como objeto proteger una supuesta honra familiar a través de los cuerpos de sus mujeres integrantes. Sin embargo, al añorar Madeinusa la imagen maternal, queriendo ir en busca de ella hacia Lima, crea un clima amenazante para todo el sistema, donde la construcción del entorno tiene vital importancia por cómo interviene el personaje principal en éste; pero, más aún, cómo sería este espacio sin su presencia (Martín, 2016, 280). El honor del padre alcalde (que en realidad es pura perversión), por ser la primera relación sexual de sus hijas, y no dejar a entredichos la dignidad familiar, corre un riesgo latente, porque ve disminuida su autoridad sobre ella, que desea irse a la ciudad, y la considera incapaz, con sólo el recurso sexual para ofrecer (De la Cadena, 1992, 17).

En consecuencia, la virginidad protagónica en *Madeinusa* (2006) responde íntegramente a la apropiación corporal por parte de su padre Cayo. Una política sexual que vigila el cuerpo femenino y lo coloca a disposición del hombre, para cuando éste lo necesite en su rol de género dominante (Uriona, 2012, 27). Aunque lo distintivo en la película es que Madeinusa reconoce su posición, y ella misma decide tener su primera relación sexual con un personaje capitalino, ajeno al sistema, para luego pedirle que la lleve a Lima, y buscar a su madre. Son experiencias vicarias, a través de la protagonista, lo que sostienen el hilo psicológico del filme (García, Cortés & Llorente, 2009, 7).

4. *La teta asustada* (2009). Hacer visible el género invisible

El segundo filme de Claudia Llosa construye, a través de la representación de Fausta (personaje principal del relato), un rol de género que no encaja en la imagen universal que define lo humano por excelencia, imagen configurada mediante la invisibilización de las mujeres durante gran parte de la historia. Al proyectarse en una

construcción “impropia”, los roles de género que le toca encarnar (hija, sobrina y sirvienta) la ubican en el último eslabón de importancia, en el mundo en el que se desenvuelve. *La teta asustada* (2009) pretende hacer visible lo invisible, mediante una actividad analítica feminista que tiene como objetivo señalar de qué manera se construye el ámbito de acción sobre Fausta (Kuhn, 1991, 87). En este escenario, el contexto viene definido por un brutal impacto sobre las mujeres andinas, y ella lo es; por las situaciones sexuales violentas vividas en momentos conflictuados. Son estos terrenos del personaje inmigrante los que deben estudiarse, para no distorsionar la realidad (Ramos, 2014, 2).

Fausta es hija, sobrina y sirvienta. Claudia Llosa plantea estos roles de género desde un tradicionalismo ligado al cuerpo de la madre fallecida. De forma cultural se concibe el cuerpo femenino como *locus* significativo de género (Butler, 2018, 304), y se convierte en un espacio de disputa política, en el que la indolencia generalizada representa un modo de vida. Un terreno de conocimiento, memoria e historia que ha sido construido a través del rechazo continuo (Gómez, 2014, 265). Son escenarios de violencia permanentes; es el medio donde se representa la fragilidad y éste, al estar muerto, se desecha porque todo lo que implique a su memoria no es relevante.

Este intento por querer borrar la memoria indígena, a través de los cuerpos femeninos, trae como resultado la ruptura de los lazos de la lucha (Paredes, 2012, 98), entendiendo así que la memoria de Fausta tiene un desempeño que es ajeno al individualismo. Es posible que Fausta recuerde el pasado de manera propia, pero es imposible recrear el pasado sin apelar al grupo.

Los conflictos internos del protagonista son determinantes en sus relaciones sociales (Martín, 2016, 276), y es gracias a estas disposiciones colectivas que se piensa que Fausta sufre de “la teta asustada”, secuelas psicológicas y sociales por haberse amamantado de un órgano que le transmitió el temor hacia los hombres, debido al contexto de vejación contra la mujer en la época del terrorismo (Sendero Luminoso). Sin embargo, a pesar de que un personaje sea pasivo, éste siempre posee una postura frente a puntuales acontecimientos críticos, que en determinada situación salen a flote (Galán, 2007, 3). Estas situaciones críticas internas hacen que el filme plantee pasar de un recuerdo en específico, anclado en la singularidad, a una política memorial que incluya al género como plataforma a partir de la cual manifestarse (Figura 3).



Figura 3. Fotograma de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009). Aparece Fausta, viendo su reflejo mientras sostiene un taladro. Al tomar conciencia de su parecido con un soldado, huye en estado crítico. En la escena siguiente, corta una de las raíces que emergen de su vagina, pues ha introducido en ella una papa, por el temor de que en cualquier momento algún hombre la viole.

En el relato, los personajes masculinos remarcan permanentemente que Fausta tiene pensamientos desequilibrados porque es mujer y, más aún, porque es una mujer andina. Se subrayan las diferencias de género y las diferencias étnicas, en vez de preguntarse por los modos constitutivos. Cabe recalcar que las mujeres indígenas casi siempre trazan sus respuestas sobre la premisa de mantener sus creencias culturales (Huanca, 2012, 147); entre la memoria de la protagonista y el cadáver de su madre, superar el trauma creado por la violencia implica la posibilidad de elaborar recuerdos desde la experiencia. Los recuerdos a través de este cuerpo se enfrentan a una contradicción entre la denuncia y la restauración del foro interno, que muchas veces calla, o no es escuchado.

4.1 Fausta, la chola criada. Sin voz.

Fausta es una joven inmigrante del ande en Lima, criada bajo la tutela de su tío. Para poder generar recursos sirve en actividades domésticas a terceros, y es contemplada como una *chola* criada. El apelativo de *chola* es la redefinición despectiva del significado de la mujer mestiza, usado por el círculo capitalino racista (De la Cadena, 2014, 189). Lo que sucede con Fausta es que ella, al cumplir este rol de género, no tiene lenguaje propio, sino que utiliza el lenguaje del otro; no se auto-representa en el lenguaje, sino que acoge las representaciones de otros sobre su imagen. Fausta se piensa, pero no a partir de sí. Se ha convertido en un agente sometido, y al no reconocer ese sometimiento, no puede elaborar resistencias. Esto sucede debido a que la mujer indígena es considerada el último eslabón social; su etnicidad tiene una expresión nula (De la Cadena, 1992, 5). En *La teta asustada* (2009), las formas tradicionales de la voz masculina y femenina reinscriben las diferencias entre ambos roles de género. El susurro de Fausta apenas se escucha, en contraste con la voz articulada, fuerte y de vocabulario extenso de su empleadora capitalina; se evidencia el acceso diferencial a la educación, que es nulo o casi nulo para ciertas clases sociales. Las mujeres sumisas de la región sólo tienen la opción de acoplarse o adaptarse a los sistemas que las oprimen (Salguero, 2012, 193).

Fausta vive rodeada de voces, pero teme de las palabras, así como la mujer solo se alinea a la pasividad (Colaizzi, 2001, 9). Su lenguaje originario constituye un doble acto de resistencia y subversión interna. La emisión de ese sonido cultural que emerge de ella, evoca la necesidad reproductiva en otras voces que la repliquen. Y cuando, por primera vez, emite una opinión y no un canto en su lengua originaria –que sirve solo para deleite estético–, es castigada. Porque con ello se ha salido de su rol de género asignado, que determina que únicamente puede escuchar, mas no opinar (Figura 4).



Figura 4. Fotograma de *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009). Fausta es bajada del auto en medio de la calle por su empleadora, una artista de la clase alta de Lima, por atreverse a opinar sobre el trabajo de ésta última.

Esta escena subraya que los roles de género se asientan en relaciones jerárquicas de clase entre la etnicidad dominante y las otras etnicidades, y dichas relaciones colocan a la mujer en un determinado nivel sociocultural inferior (De Lauretis, 1996, 37). *La teta asustada* (2009) propicia una plataforma pública audible; se crea un vehículo intelectual emocional para la expansión de la voz femenina, o para el ocultamiento de ésta. Los recuerdos colectivos se enfrentan a singularidades denigrantes.

5. *Loxoro* (2012). El género ilógico binario

La aplicación del pensamiento binarista constituye una característica occidental, al modo de una herencia política sociocultural. Ese pensamiento binarista se manifiesta de múltiples maneras: izquierda-derecha; rural-urbano; sagrado-profano; blanco-negro y, por supuesto, hombre-mujer. Si se es hombre, no se puede ser mujer, según las consideraciones al uso. y se advierte que todo lo que escape de ese planteamiento será combativo por perverso (Maffía, 2003, 6). En *Loxoro* (2012) se presenta esta lógica (o ilógica) binaria, que representa posiciones dicotómicas que dejan de lado cualquier valor entre o afuera de los dos géneros tradicionales, constatándose al mismo tiempo que se ha heterosexualizado la sociedad (Butler, 2007, 72) y se ha colocado lo masculino como “lo absoluto” (Curiel, 2014, 110).

Este escenario binarista tendrá que ser superado por la protagonista Makuti, protagonista de *Loxoro*. Es una mujer trans que busca a su hija trans en un vecindario de prostitución trans, empleando un lenguaje trans (Figura 5). Las comunidades que articulan este conjunto de reclamos simbólicos no remiten a sociedades homogéneas, sino a los antagonismos que las canalizan como configuraciones materiales que experimentan desigualdad. Un espacio anónimo, en el que conviven mujeres forzadas a abandonar su entorno primario con el objetivo de encontrar menos hostilidad (Berkins, 2012, 225). La coexistencia sociocultural de las dos opciones a seguir, llámese ser hombre o llámese ser mujer, no es compatible con las condiciones de vida de este grupo oprimido, y así se nos muestra en el filme; en primer lugar, por la menor esperanza de vida que tienen.

Makuti busca a su hija violentada con cierta desesperanza, pues para una travesti la muerte no tiene nada de extraordinario; es una experiencia cotidiana donde no existen generaciones mayores a los 30 años que ayuden a entrever momentos más allá de lo inmediato (Berkins, 2012, 226). Makuti es señalada incluso por sus mismas amigas trans, con extrañeza, por ser un *viejo maricón*; entonces, la película propone analizar a los personajes de manera conjunta, con rasgos que encuentran eco en los otros y tejan redes emocionales sobre el contexto opresor (Brenes, 2012, 19).



Figura 5. Fotograma de *Loxoro* (Claudia Llosa, 2012). Makuti busca a su hija Mía, mediante el diálogo *loxoro* con otras mujeres trans. Este código, entendido sólo por ellas, sirve como herramienta de protección, para evitar ser violentadas.

Loxoro (2012) revela la distinción entre sexo y género que perfora el cuerpo como un artefacto. La búsqueda de Mía propone un escenario que transcurre por fuera del tradicionalismo social con respecto a la familia nuclear (padre, madre, hijo e hija), tradicionalismo que se encargó de asentar modos subjetivos binaristas y objetivaciones cotidianas. Claudia Llosa plantea, a través de Makuti, una opción política, al situarse fuera del binarismo hegemónico, con la intención de desestabilizar ambas categorías, escapando de los procesos antagónicos de las instituciones que están diseñadas bajo ese supuesto ideal social. Se propone una reflexión, demostrando en qué condiciones la ficción ha captado la transformación femenina en su papel social, mediante los personajes protagónicos y las consecuencias de sus actos (Gavilán, Martínez-Navarro & Ayestarán, 2019, 381).

5.1 Makuti, el cabro del barrio.

Makuti es una mujer trans, entendiéndose que el concepto de “mujer trans” consiste en hacer una transición dentro del sistema binarista (Berkins, 2003, 135). Además, Makuti es madre y meretriz. Y también es señalada por personajes externos a su entorno como *cabro*, un insulto heterosexual que pretende apartar y excluir a todo aquello que no pertenezca a la normativa binaria (Carvajal, 2014, 54). Asimismo, se señala al *cabro* con una etiqueta despectiva, utilizada en el Perú para denigrar a supuestos “hombres débiles” con inversión de género (Galdo-González, 2022, 68). Mediante estas posturas, Makuti invita al espectador a analizar las fronteras de la corporalidad, de quién o qué determina la perimetralidad del cuerpo del *cabro*. ¿Es la genitalidad? ¿La falometría? ¿El biologicismo? ¿La reproducción? ¿Los protocolos médicos? ¿La teoría o la praxis?

La protagonista, a partir de la búsqueda de su hija, representa metafóricamente una demanda trans que critica el rol de género predeterminado, porque éste ha sido una noción empleada durante mucho tiempo para cimentar la construcción cultural de la diferencia sexual, cuando debería haber sido una categoría abierta que acogiese realidades más allá del binarismo. En el cine existe una línea de contenidos constante, en cuanto a los roles de género se refiere, gracias a los personajes femeninos. Y esto debería tener efectos en la promoción de un cambio social, pero lastimosamente no sucede tal cosa (Gavilán, Martínez-Navarro & Ayestarán, 2019, 372). Dichas problemáticas quedan asociadas a las llamadas “identidades disidentes”, las cuales llegan al extremo de refugiarse en comunidades apartadas con códigos de protección. Susy Shock (2019), actriz trans, en *Yo monstruo mío*, desarrolla esta idea, en uno de sus poemas más influyentes:

Yo reivindico mi derecho a ser un monstruo,
ni varón ni mujer,
ni XXY ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,
carne de cada una de mis pinceladas,
lienzo azul de mi cuerpo,
pintora de mi andar,
no quiero más títulos que cargar,
no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar,
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

Loxoro (2012) es una plataforma que representa los conflictos que se producen en la realización de estos derechos, y los antagonismos que se generan en la elaboración identitaria que escapa del binarismo, en todas

las capas sociales. Se considera que el travestismo no le exige a la sociedad una nueva parte del cuerpo, sino desplazar el simbolismo diferencial sexual hegemónico que produce el tener falo (Butler, 2012, 142). Los personajes agresores de Mía, o el taxista que argumenta un rechazo a la comunicación *loxoro* al ser su auto un “taxi serio”, convierte a este filme en un proyecto de búsqueda y articulación, para que la identidad del propio género no se convierta en una amenaza simbólica. El respeto que intenta sostener la protagonista hacia su imagen quiere ser una transformación institucional a favor de la inclusión no traumática en su lucha por ser considerada mujer, género que se plantea como una construcción fluida sin inicio ni final concretos, concepto en proceso continuo y en resignificación constante (Butler, 2007, 98).

6. Conclusiones

Los personajes femeninos en las tres primeras películas de la directora peruana Claudia Llosa, *Madeinusa* en *Madeinusa* (2006), Fausta en *La teta asustada* (2009) y Makuti en *Loxoro* (2012), tienen diversas implicaciones, en lo que se refiere a los roles de género.

Con respecto a los roles de género, la obra de Llosa trabaja desde unas coordenadas no eurocéntricas. Es decir, todos sus personajes dejan de ser una mera variante estética o folklórica, para convertirse en ese espacio representativo que es vehículo de tensiones muy particulares, propias del Perú. El manejo de repertorios simbólicos, como el pueblo andino en *Madeinusa* (2006), con su celebración anárquica de “tiempo santo”, porque Dios ha muerto y no existe el pecado. La secuela psicológica de la “teta asustada” en *La teta asustada* (2009), por las vejaciones perpetradas contra la mujer andina en la época del terrorismo, a manos de Sendero Luminoso. Y el código *loxoro* en *Loxoro* (2012), como ese lenguaje o argot de las mujeres trans en Lima, empleado como herramienta protectora, para no ser violentadas. Todas estas características, planteadas en las tres películas, articulan una misma preocupación por poner de manifiesto ciertos sistemas sociales y culturales vinculados al género, haciéndolo desde un punto de vista muy peruano.

Considerando el análisis protagónico, la construcción del personaje de *Madeinusa* (*Madeinusa*, 2006), anclado como una entidad que se presenta bajo influencias colectivas según su origen, responde a una comunidad que pondrá en marcha la toma de imaginarios sociales en las relaciones autoritarias, donde el personaje está convencido del rol de género que le toca llevar: ser la virgen del pueblo, la hija abusada, hermana y ama de casa. Un repertorio de costumbres étnicas, sexuales, regionales y de clase que determinan el rol de género entre sus participantes.

Fausta (*La teta asustada*, 2009) es un personaje construido sobre la base de la pasividad, y sobre la ausencia de expresión propia. Pero, en determinado momento, su postura ante ciertos sucesos violentos que salen a flote, como el recuerdo de la época terrorista, evidencian que la representación femenina que se le atribuye es ajena al reconocimiento, al no ser tomada en cuenta por nadie del entorno. Es responsable únicamente de servir mediante su cuerpo al otro; y cuando el otro está muerto (fallecimiento de la madre) su valor es nulo. Fausta es *chola* y criada, y no puede tener voz propia, pues de lo contrario es castigada por su patrona. Existe la intención, por parte de los grupos dominantes, de querer borrar continuamente la memoria de sus sirvientes, sus luchas ancestrales y sus saberes culturales.

Por último, hemos analizado a Makuti (*Loxoro*, 2012), en su rol de *cabro* o *viejo maricón*. Si se es hombre, no se puede ser mujer, de acuerdo con las consideraciones al uso, y salir de esta práctica rígidamente binarista conlleva dejar de pensar en estos términos estrictos, para dar paso a una posible existencia del pensamiento no binarista que, en la mayoría de los casos, ha sido reprimido. La violencia padecida por este personaje desemboca en una demanda trans, y en una crítica abierta al rol de género, porque éste ha sido una noción empleada durante mucho tiempo para afianzar la construcción cultural hegemónica de la diferencia sexual, cuando debería haber sido una categoría más abierta, capaz de abarcar realidades que se sitúan más allá del binarismo.

En conclusión, la obra de la peruana Claudia Llosa no conlleva un sesgo estético creativo, caracterizado por cualidades presuntamente esenciales de “lo femenino”, pues todo ello es una trampa del lenguaje. Al contrario, existe en sus propuestas una intención sistemática por deshacer las formas tradicionalistas. En el presente trabajo, no ha sido posible evaluar toda la obra de Llosa, y se insta a futuras investigaciones, para poder realizar el análisis completo de las producciones “hollywoodenses” que la directora peruana llevó a cabo, luego de estas tres primeras películas íntegramente peruanas. Sería muy interesante, para confrontar resultados.

Referencias bibliográficas

- Berkins, L. (2012). Travestis: una identidad política. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 221-228). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En Maffía, D (Comp.). *Sexualidades migrantes género y transgénero* (pp. 127-137). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Brenes, C. S. (2012). Buenos y malos personajes. Una diferencia poética antes que ética. *Revista de Comunicación*, 11, 7-23.
- Butler, J. (2018). Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. En Lamas, M. (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 303-326). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Carvajal, F. (2014). Políticas de la infección. *Errata*, 12, 42-62.
- Curiel, O. (2014). Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos. *Intervenciones en Estudios Culturales*, 4, 41-61.
- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, 26, 92-101.
- Cobo, R. (2012). Sociología del género y teoría feminista. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 319-335). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 7, 1-4.
- De la Cadena, M. (2014). La decencia y el respeto. Raza y etnicidad entre los intelectuales y las mestizas cuzqueñas. En Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (Eds.). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 189-209). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- De la Cadena, M. (1992). Las mujeres son más indias. *Especios y Travesías*, 16, 25-46.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.
- Espinosa-Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, 184, 7-12.
- Galdo-González, D. (2022). Lima: ciudad de maricones. *Argumentos*, 1, 65-73.
- Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, 7, 1-11.
- Gavilán, D., Martínez-Navarro, G., & Ayestarán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10 (2), 367-384.
- García, M. L., Cortés, M. S., & Llorente, C. (2009). Tacones lejanos, madre sólo hay una: análisis de los personajes. *Prisma Social*, 3, 1-17.

- Gómez, D. (2014). Mi cuerpo es un territorio político. En Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (Eds.). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 263-276). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Gutiérrez, M. D. L. L. (2015). El rol femenino en los bordes del poder. Análisis de la construcción y trayectoria del personaje de Alicia Florrick, en *The good wife*. *Universidad Panamericana*, 1-20.
- Huanca, E. (2012). La lucha de las mujeres indígenas. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 141-148). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Lamas, M. (2018). La antropología feminista y la categoría "género". En Lamas, M. (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 97-125). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lamas, M. (2014). *Cuerpo, sexo y política*. Ciudad de México: Océano.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 18, 1-24.
- Lugones, M. (2010). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de la Discordia*, 2, 105-117.
- Maffía, D. (2003). Introducción. En Maffía, D. (Comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 5-8). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Martín, I. S. L. (2016). ¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género. En Oller, M., & Tornay-Márquez, M. C. (Coords.). *Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica* (pp. 267-288). Sevilla: Egregius.
- Molina, I. P. (2004). La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 17, 103-116.
- Paredes, J. (2012). Las trampas del patriarcado. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 89-111). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Ramos, M. M. (2014). Los guionistas hablan: cómo se crean personajes en la ficción nacional. Resultados de un estudio cualitativo. *Fonseca. Journal of Communication*, 9, 144-174.
- Salguero, E. (2012). Feminismo de colores e interculturalidad. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 189-197). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.
- Segato, R. (2014). Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. En Espinosa, Y., Gómez, D., & Ochoa, K. (Eds.). *Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 75-90). Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Shock, S. (2019). *Yo monstruo mío*. Buenos Aires: Cuadernos Lumen.
- Uriona, P. (2012). Las "jornadas de octubre": intercambiando horizontes emancipatorios. En Urioste, D. (Dir.). *Pensando los feminismos en Bolivia* (pp. 11-65). La Paz: Conexión Fondo de Emancipación.

Reseña curricular

Julio Darwin Barrueta Cuzcano es Magíster en Cine Latinoamericano y Caribeño, por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Universidad de las Artes de La Habana. Tiene un Posgrado en Cine y Artes Audiovisuales, obtenido en el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), de Buenos Aires. Y es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres de Lima. Es docente en la Universidad Privada del Norte, en Lima. Con el guion de su ópera prima, que lleva por título *La mar*, ha ganado diversos reconocimientos nacionales e internacionales.



Imagen: Elaine Dávila

Serpientes Jaguar en el arte iconográfico Mochica. Criaturas de la muerte y de la vida

Jaguar Snakes in Mochica iconographic art. Creatures of death and life

Resumen

El arte pictórico mochica, pese a su simplicidad de estilo, revela contener múltiples significados místicos. Sobre sus figuras y formas narrativas recaen siglos de herencia cultural y pensamiento filosófico. Así, comprendida sus técnicas más elementales, puede estudiarse el sentido narrativo y metafórico que encierran. Una de las más recurrentes de esas figuras y metáforas fue la referida al híbrido animal serpiente-jaguar, una criatura mitológica referida a la renovación. Su imagen de regeneración hacía hincapié, en su interpretación más profunda, en el círculo inagotable de la vida tras la muerte; aplicado con especial interés a la agricultura y al sostenimiento del orden humano. La otra visión, la más profana, hacía referencia a la renovación necesaria del poder político; a la muerte y renacimiento de la autoridad de los gobernantes Moche. La estrategia de la élite

gobernante mochica pasó por momentos diversos de angustia, especialmente debido a los desastres climatológicos provocados por los aluviones y torrentes no esperados o recibidos sin la debida preparación, lo que ponía a las autoridades, encargadas de tratar con las divinidades y rogar por un clima sin sorpresas, directamente en la diana. Por ello, la regeneración, esto es, la muerte y renacimiento de la cúpula gobernante, resultaba necesaria. A través de ella se hacía constar que las nuevas autoridades habían superado sus flaquezas y volvían, esta vez más fuertes, para seguir ocupando su puesto. El icono con que los mochicas expresaban este fenómeno de agotamiento de la autoridad y su ulterior reforzamiento, fue el de las serpientes con cabeza de jaguar.

Palabras clave: Serpiente, poder, cultura visual, renovación, vida y muerte.

Javier Gómez Sánchez

Universidad Femenina del
Sagrado Corazón (UNIFÉ)

Universidad Antonio Ruiz
de Montoya

Lima, Perú

profejgs@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5496-3847>

Enviado: 30/09/2023

Aceptado: 14/11/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Abstract

Moche pictorial art, despite its simplicity of style, reveals to contain multiple mystical meanings. Centuries of cultural heritage and philosophical thought fall on its figures and narrative forms. Thus, once their most basic techniques are understood, the narrative and metaphorical meaning they contain can be studied. One of the most recurrent of these figures and metaphors was the one referring to the snake-jaguar animal hybrid, a mythological creature referring to renewal. Its image of regeneration emphasized, in its deepest interpretation, the inexhaustible circle of life after death; applied with special interest to agriculture and the maintenance of human order. The other vision, the most profane, referred to the necessary renewal of political power; to the death and rebirth of the authority of the Moche rulers. The strategy of the

Mochica ruling elite went through various moments of anguish, especially due to the climatological disasters caused by unexpected floods and torrents or received without proper preparation, which put the authorities in charge of dealing with the divinities and praying, for a climate without surprises, directly on the target. Therefore, regeneration, that is, the death and rebirth of the ruling leadership, was necessary. Through it, it was stated that the new authorities had overcome their weaknesses and were returning, this time stronger, to continue occupying their position. The icon with which the Mochicas expressed this phenomenon of exhaustion of authority and its subsequent reinforcement was that of snakes with the heads of jaguars.

Keywords: Snake, power, visual culture, renewal, life and death.

Sumario. 1. Introducción. 2. Una vieja forma de escritura. 3. Adentrándonos en el lenguaje iconográfico. 4. Recurrencia y comparación. 5. Altares de sacrificio humano. 6. Serpientes Jaguar. 7. Breve apunte sobre el fenómeno de El Niño o ENSO. 8. La imagen del poder. 9. Conclusiones.

Como citar: Gómez Sánchez, J. (2024). Serpientes Jaguar en el arte iconográfico Mochica. Criaturas de la muerte y de la vida. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 99-116.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a6](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a6)

1. Introducción

El arte prehispánico del área andina no se limitó a su función decorativa. La ornamentación de cerámicos, textiles o murales respondió también a objetivos espirituales y litúrgicos. En tal sentido, la simbología y la cultura visual son de importancia capital para el arqueólogo iconografista; en especial, para el estudio de las sociedades ágrafas.

En tanto que en el área mesoamericana contamos con una auténtica escritura, caso de la plasmación gráfica del náhuatl y el quiché, las antiguas civilizaciones de los Andes no desarrollaron tales técnicas. Los intentos de identificar como escritura los quipus y tocapus no han prosperado, y ello supone un desafío para la investigación, pues obliga al arqueólogo a estudiar las formas, los trazos, las figuras o los personajes desde una óptica iconográfica; es decir, sin apoyo de la escritura. Así, una de las estrategias iniciales y más recurrentes es tomar nota de la repetición de elementos. Esto es, poner el foco sobre aquellas figuras de más común aparición en la iconografía. Por ejemplo, las formas de escalera y ola pueden rastrearse desde muy antiguo en la cultura visual andina (Bonavia & Campana, 2003, 321), ya sea en el textil, en la orfebrería o en la cerámica. Ello obliga al especialista a detenerse a descifrar su significado comparando una imagen con las otras, observando sus contextos, tomando nota de las coincidencias. Es la manera más sencilla de tratar de averiguar qué significado esconde una forma o un símbolo; el primer acercamiento (Hocquenghem, 1987, 188).

Sin embargo, a menudo esto no es suficiente. La capacidad de abstracción de los pueblos prehispánicos se sostiene sobre bases culturales y asociaciones muy complejas y, en muchos casos, hoy desconocidas. Otras veces, el juego de significados entre el símbolo y su significante es, o bien más claro, o bien lo suficientemente literal como para que el especialista pueda, al menos, establecer un punto de partida para traducir su metonimia.

2. Una vieja forma de escritura

Como se ha establecido, no existieron formas reconocidas de escritura en el área andina hasta la llegada de los españoles. Hemos mencionado la defensa de tocapus como una forma desconocida de escritura; tesis defendida por Gail Silverman (2014 y 2023). La apariencia glífica de los símbolos, ciertamente muy abstractos, no permite todavía hoy hablar de una auténtica escritura. Más que fonemas y órdenes morfosintácticos, los tocapus parecen reducirse sólo a la semántica. Algo demasiado genérico e impreciso para llamarse escritura, similar a la heráldica europea. Los quipus, por su lado, presentan todavía mayores desafíos. Documentados desde el apogeo de Caral (Shady, 2006, 79 y 84), los quipus se componían de cordeles de lana o algodón que presentaban nudos en puntos precisos, marcando con ello cantidades, materiales, y tal vez sencillos mensajes cifrados. En cualquiera de ambos casos, los investigadores del mundo andino no han conseguido establecer un consenso irrevocable sobre una supuesta escritura anterior a la conquista.

Sin embargo, y a pesar de esta característica notable, que supone una carencia de información para los especialistas, las complejas civilizaciones de los Andes consiguieron desarrollar toda una suerte de símbolos, técnicas de expresión artística y formas de lenguaje visual que resulta de igual modo fascinante. A través de la locuacidad de la cerámica escultórica y la iconografía, la sociedad mochica logró trasladarnos valiosa información a nuestros días. Si bien es cierto que se trata de una forma de expresión que requiere de interpretación, intuición y sólida preparación por parte del investigador, los mensajes fueron plasmados de modo inequívoco con la intención de aportar significados. El reto consiste ahora en tratar de convertir esos mensajes en información precisa.

3. Adentrándonos en el lenguaje iconográfico

En ausencia de escritura, el ser humano tiene opción de inventar formas simbólicas de expresar acciones, intenciones, secuencialidad, sentimientos, paralelismos metafóricos y pensamientos. Así, por ejemplo, si analizamos un cómic moderno, comprobaremos que los personajes dejan tras de sí una estela de líneas curvas cuando mueven una extremidad; recordándonos a la rotación sobre un eje que hace un brazo o una pierna, llámese cadera u hombro. De igual manera, si los personajes echan a correr precipitadamente, el artista dibujará a su espalda una pequeña nube de aire. Si bien existen convencionalismos de diversa índole y nacionalidad en el arte del cómic, hay algunas técnicas que resultan internacionales (Figura 1).



Figura 1. Viñeta de "El Tesorero", perteneciente a la serie *Mortadelo y Filemón*, de Francisco Ibáñez (2015).

Si observamos la Figura 1, encontraremos fácilmente las pequeñas nubes de polvo que expresan el desplazamiento de los personajes a través del espacio. Asimismo, las líneas curvas identifican el movimiento rotativo de las articulaciones. Puede verse el uso de otras tantas técnicas que manifiestan expresión, en las que nos detendremos en un momento.

Estas formas no cumplirían su función de comunicar algo si su uso no estuviese plenamente consensuado. Dado que la comunicación necesita de mensaje, emisor, receptor, canal y código, la expresión pictórica requiere que el receptor pueda fácilmente comprender la relación entre significante (nube de polvo o aire) y significado (desplazamiento).

Estas asimilaciones no serían posibles si no fuesen intuitivas; y para ser intuitivas necesitan adaptarse a los códigos convencionales de la cultura en que se usan. Por ejemplo, en la Figura 1 puede apreciarse cómo el personaje de la izquierda no profiere ideas en forma de palabra, sino de un modo iconográfico. Así, el kanji japonés inventado representa un lenguaje malsonante, lo mismo que el nubarrón y el rayo; que en otras situaciones pueden significar enfado. Entre medias podemos ver cómo representa como a cerdos a los dos personajes de la derecha. ¿Qué significa esto? Para nosotros es sencillo entender que está insultando a los dos hombres que le siguen, ya que tenemos asumido que la comparación con el cerdo es ofensiva. Posee significado. Es una expresión hiriente conocida de nuestra cultura. Finalmente, las estrellas que señalan al ojo amoratado revelan que hay dolor.

Por ende, cuando asumimos el reto de analizar el lenguaje visual mochica, nos topamos con una seria dificultad: no conocemos, de entrada, sus escalas de valores ni sus códigos. No sabemos qué significa un pájaro en una escena de carreras de hombres pallar, ni una serpiente en la cúspide de una huaca. Aproximarse a ello y llegar a conocerlo, no obstante, no es del todo imposible.

4. Recurrencia y comparación

Como sugerimos al principio, un primer ejercicio práctico es observar iconografía indígena en grandes cantidades y estudiar sus concordancias. La anotación de símbolos recurrentes será la primera aproximación. Lo mismo que el estudioso de una lengua muerta ya desconocida tiene que buscar primero los caracteres que hagan las vocales, y tomar como base alguna lengua viva de la misma zona, el iconografista necesita asentar sus propias bases en los símbolos que aparezcan con mayor regularidad; y, en su caso, comparar con otras culturas ya más estudiadas.

Una vez que hayamos identificado los símbolos, iconos o figuras claramente metafóricas que aparecen en mayor medida, habremos de poner una atención muy especial en los contextos. Si una figura alada, antropomorfa y negra, aparece comúnmente en escenas en que está muriendo gente, deberemos preguntarnos qué significa esta aparente coincidencia.

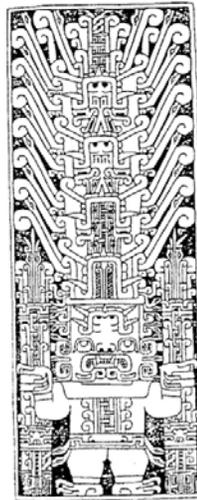


Figura 2. Estela Raimondi (Vega-Centeno, 2000, 151).

En segundo lugar, corresponde utilizar el método comparativo (Hocquenghem, 1984, 405), es decir, trazar una comparación entre las imágenes místicas mochica y las asociaciones que hacen o hacían otras culturas mejor conocidas del área andina. Y así, mientras que entre los Incas era la serpiente un emblema de poder (Gentile, 2017), en culturas de la antigüedad remota, como el sitio de Chavín de Huántar, pueden verse a las serpientes en el tocado

o en el cinturón de los sacerdotes y divinidades (Figura 2), lo que manifiesta la relación de estos reptiles con la dirección religiosa y, por consiguiente, con el poder político. De hecho, la conformidad mística del personaje con cinturón de serpientes (PACS), muy trabajado en la cultura Moche (Castillo, 1989, 137), relacionado también con el atuendo de los sacerdotes, puede rastrearse desde el Horizonte temprano (Figura 3).



Figura 3. Botella mochica de asa estribo (Museo Larco, Lima, ML003466). Sus formas escultóricas muestran una escena de combate mítico. En ambas figuras pueden distinguirse sendos cinturones de serpiente, que se enfrentan entre sí.

Por lo tanto, no nos es difícil darnos cuenta, cuando menos, de que los ofidios tuvieron, también entre los mochicas, una importancia simbólica ligada al poder, un uso litúrgico escénico, y un significado religioso.

5. Altares de sacrificio humano

La cultura mochica concedió a las serpientes un alto valor simbólico. Su relación con el submundo y con el ciclo del agua (Castillo, 1989) reunía en las formas de su cuerpo las ideas de renovación del poder, de lo cíclico y de la inmortalidad, así como de la autoridad absoluta (Hocquenghem, 1987); tan presentes en el mundo andino. Esta cascada de similitudes y vínculos simbólicos tuvo su traslación, también, sobre la costumbre mochica de agregar nuevas capas de suelo a sus plataformas ceremoniales luego de sellar los niveles inferiores. A esta costumbre la llamó Santiago Uceda la *renovación del poder del templo* (Uceda & Tufinio, 2003, 202). Según este complejo ritual religioso, la autoridad del poder debía ser renovada cíclicamente. Y así, dada la importancia simbólica de las plataformas piramidales Moche, era necesario cubrir con nuevos ladrillos de adobe toda la cúspide del edificio para asentar sobre ellos un nuevo nivel superior. Los muros, ricamente decorados, eran cuidadosamente cubiertos con los ladrillos del nuevo piso, gracias a lo cual su color y formas simbólicas han perdurado hasta nuestros días (Figura 4).

Es importante tomar en cuenta que estas grandes plataformas de adobe, las que jalonan la costa norte peruana desde hace casi dos mil años, fueron representación directa de los cerros y montañas sagradas (Reindel, 1999). En sus muchos siglos de hegemonía cultural sobre el área, los mochicas se afanaron en la construcción de multitud de huacas monumentales, piramidales y construidas con ladrillos de adobe, en las que celebrar sus ritos públicos y

privados. Uno de ellos, sin duda el más reseñable, fue el del sacrificio humano. De hecho, en un trabajo reciente, se defiende como tesis principal la idea de que el sacrificio humano no sólo era capital en el orden político y religioso de los mochicas, sino que llegó a justificar, precisamente, la construcción de todas estas huacas. Es decir, como si de enormes altares para el sacrificio se trataran (Gómez, 2023).



Figura 4. Patio 1 o de los Rombos en la Huaca de la Luna (fotografía del autor). Se observa el rostro de Ai Apaec, el dios degollador, rodeado de serpientes esquemáticas o estilizadas.

El acto ceremonial consistía, en resumen, en la celebración de múltiples combates gladiatorios (Quilter, 2008) y batallas estacionales de carácter ritual cuyo objetivo no era la conquista sino el establecimiento de un cierto orden político y propiciatorio (Hocquenghem, 1987), la captura de guerreros vencidos, su escolta a través de las pampas hasta la cúspide de las pirámides, su preparación litúrgica, y su posterior sacrificio público.

Es importante que consideremos como imprescindible atender al siguiente detalle: la ejecución ritual se producía sobre altares a la vista de todo el mundo; en las cúspides de las huacas. Existen, en verdad, algunas evidencias contundentes de sacrificios humanos en áreas privadas no expuestas al público (Tufinio, 2008, 458), pero consintámosle este margen al sacrificio público habida cuenta de que no existen, hasta ahora, evidencias similares de actos privados en huacas distintas a las del valle de Moche.

Dado que los puntos concretos para el sacrificio humano disfrutaron de un fuerte contenido simbólico y sagrado, es de esperar que las imágenes que los decoren dignifiquen este rol. Pues bien, como veremos, y a pesar de que otros símbolos pueden también ser recurrentes, el símbolo infaltable es el de serpientes; ofidios pintados o representados de forma escultórica allí donde era practicado el sacrificio humano. Ya en cerámica como en pintura mural, la presencia de serpientes es incuestionable. ¿Qué sentido tenía esto?

6. Serpientes Jaguar

Dados los significados ya expuestos para las serpientes, resulta crucial analizar su presencia en los espacios de poder. Hemos visto que en los atavíos de los líderes sacerdotales y en las representaciones de sus dioses nunca

faltan las serpientes, de un modo u otro, pero también las encontramos en las áreas específicas donde se llevaba a cabo el acto ejecutorio del sacrificio. Tan es así que, incluso cuando la huaca no es más que una representación cerámica, las serpientes siguen apareciendo (Figura 5).



Figura 5. Botellas de asa estribo mochicas (Museo Larco, Lima, ML002903 y ML002901). Es notoria la presencia de serpientes sobre el cuerpo de ambas piezas.

En la Figura 5 (izquierda) se representa una estructura arquitectónica. Una huaca mochica. La abstracción de las formas en la cultura Moche llevó a desarrollar un gusto tendente a *la parte por el todo*, es decir, a representar realidades más complejas de un modo concreto y esquemático (Gómez, 2023, 227). Así, la Figura 5 (derecha) ejemplifica, de igual manera, un centro ceremonial mochica. En ambos casos, izquierda y derecha, se ha obviado todo el complejo escalonamiento piramidal, patios y recintos, corredores, etcétera, típicos de la inmensa mole de adobe de las huacas de Moche que solía sustentar el suelo bajo su cúspide. Sin embargo, el artista reservó sus esfuerzos para moldear el recinto sagrado sobre ambas huacas de cerámica. En ambos casos podemos comprobar que, pese a la sutil abstracción que conlleva la esquematización del edificio, no se ahorraron méritos a la hora de pintar o moldear serpientes. En el ejemplo de la izquierda de la Figura 5, las serpientes recorren ondulantes el cuerpo de la pieza, como si el río de sangre manara pendiente abajo; pero también las vemos sobre el techo del recinto. Es el lugar de poder, el punto exacto donde el sacerdote llevaba a cabo la ceremonia. En el ejemplo de la derecha, de nuevo en la Figura 5, observamos que la serpiente incluso sobresale de la entrada del recinto.

Comprobará el lector que se trata de serpientes verdaderamente singulares, esto es, con orejas de jaguar y dentición felina. Esto se debe a que la criptozoología mochica, y en verdad andina en general, solía unir significantes de poder nutridos de distintas criaturas comúnmente poderosas y letales. También en la cultura Chavín, madre espiritual y simbólica de buena parte de las sociedades del antiguo Perú, aparece mostrada con claridad su veneración por estos animales (Tello, 1943). Es decir, por aquello que representaron: fuerza, letalidad, dominio, poder, autoridad, mando. Por ejemplo, en la Figura 6 puede verse una doble serpiente, o tal vez una terrible culebra bicéfala, enrollada sobre sí misma y lista para atacar. Puede observarse, de nuevo, que sus cabezas no corresponden a la típica cabeza ofidia. En su cuerpo, sin embargo, es notoria la presencia de manís. Esta asociación de ideas entre la agricultura,

el ritual sagrado y el poder político tiene su base en el carácter propiciatorio de las ceremonias sacrificiales y la legitimación propia de la autoridad a partir de su capacidad para asegurar buenas cosechas y clima benigno (Armas et al., 2004, 55-98). Es decir, se supone que los sacerdotes Moche, jefes políticos de su sociedad, organizaban las vistosas campañas de sacrificio humano para, con ello, evidenciar su poder y su capacidad de interceder con la divinidad, a la que rogarían que la producción agraria fuese propicia (Hocquenghem, 1970). Misma asociación pudimos verla en la estela Raimondi (Figura 2), pues los báculos del dios son, en verdad, dos plantas de maíz.

Es muy llamativo cómo la sangre y su vertiente se ligan con el poder, con la renovación y sostenimiento de la vida, y con los líderes sacerdotales. Ellos eran, a ojos de los fieles, los únicos capaces de velar por los intereses de todos. Su capacidad de contactar y dialogar con las divinidades les permitía calmar su furia (Uceda & Tufinio, 2003, 201), pero también hacerse imprescindibles.

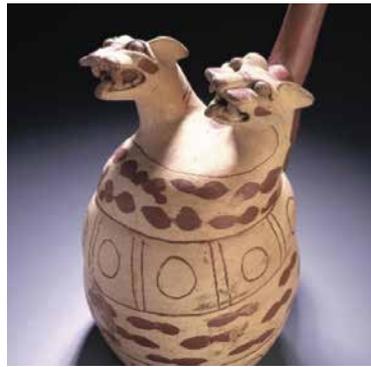


Figura 6. Botella mochica de asa estribo
(Museo Larco, Lima, ML003582)

7. Breve apunte sobre el fenómeno de El Niño o ENSO

En un contexto geográfico en el que el fenómeno de El Niño era tan demoledor, los líderes mochicas supieron hacerse respetar como autoridades. Las precipitaciones arrastran toneladas de morrenas junto a sus torrentes sedimentarios a través de los canales naturales hasta los conos de deyección, donde solían encontrarse los centros ceremoniales Moche. A la destrucción de infraestructuras y cultivos, y a la mucha población arrastrada por las aguas, debemos sumar los riesgos que conlleva el lodo empozado. Mosquitos que traen fiebres y malaria, y la disentería producto de la mezcla de los cauces de consumo y de detritos, proliferan en torno a las inundaciones. Además, la ruina en las cosechas trae consigo crisis de subsistencia y malnutrición, lo que agrava el riesgo de contraer enfermedades. No es extraño, entonces, que las autoridades que intercedían entre las divinidades y los hombres salvaguardasen en secreto un gran poder: el de predecir los fenómenos climatológicos adversos.

En medio de esta realidad es que los líderes mochicas, astrónomos a no dudar, supieron coordinar su pensamiento místico con su estudio de los cielos y los ciclos, lo que los llevó a predecir, con un margen de error que debemos considerar amplio, la llegada de aluviones y torrentes que en el Perú denominan *huaicos*. El equipo de Ruth Shady,

estudiando las pirámides del sitio de Caral, llegó a la conclusión de que alguna de ellas tuvo la finalidad de servir como punto de observación astronómica (González-García et al., 2021, 167-170). Y el manual infaltable de Anne Marie Hocquenghem sobre iconografía Moche (1987) explica con detalle la importancia de la posición del sol, en las distintas épocas del año, en la múltiple secuencialidad de rituales mochicas. Si esto es así, como no parece de otro modo, los sacerdotes de la costa norte supieron combinar su pensamiento religioso con el uso tácito de la ciencia; algo que los puso en situación de privilegio.

8. La imagen del poder

En tal sentido, la imagen del poder siempre ha gustado revestirse de logotipos y emblemas que caractericen y expresen su posición de mando. Así como ocurre en la heráldica europea, o tal vez comparable hasta cierto punto, las autoridades mochicas denotaron su poder con la exposición de dos animales de fuerza, a veces combinados: los grandes felinos (tal vez zorros) y, como ya vimos, las serpientes (Figura 7).



Figura 7. Botella mochica de asa estribo de tipo huaco retrato (Museo Larco, Lima, ML000176). Pueden observarse las figuras de serpientes con rostro felino o de zorro en su tocado.

Con anterioridad, pudimos ver dos ejemplos de cómo las serpientes aparecen ligadas a los puntos exactos del sacrificio humano (Figura 5). La cerámica mochica es tan abundante y diversa que existen múltiples ejemplos de la misma asociación repartidos por museos de Perú, España, Países Bajos y Alemania (Figura 8).



Figura 8. Detalle de la colección cerámica mochica del Museo Larco, en Lima (www.museolarco.org). En el estante derecho pueden distinguirse múltiples ejemplares de huaco con forma de serpiente enrollada.

Esta asociación no se limita, sin embargo, a las representaciones escultóricas de los centros ceremoniales, sino que puede observarse en los altares sacrificiales de las grandes huacas en forma de pintura mural (Figuras 9 y 10).



Figura 9. Serpientes estilizadas en la Plaza 2a de Huaca de la Luna (Uceda, Morales & Mujica, 2016, 155).

La aproximación de estas imágenes con los patios, altares y recintos de preparación litúrgica, así como de uso sacrificial, es notoria, por ejemplo, en la Figura 10. Situadas en la Plaza 3c, escenario de múltiples sacrificios, estas serpientes estilizadas evocan el flujo de la sangre, el agua con que se riegan los cultivos, y la vida.



Figura 10. Serpientes estilizadas en la Plaza 3c de Huaca de la Luna (Uceda & Tufinio, 2003, 194). A pesar del notorio desgaste, la iconografía nos revela nuevamente la clásica metonimia serpiente-sacrificio.

En trabajos anteriores se ha investigado con detenimiento el acto privado de sacrificio humano que tenía lugar en la Plaza 3c de Huaca de la Luna (Tufinio, 2008, 457-461; Gómez, 2023, 89-98). Además, los vínculos entre serpientes, poder y propiciación agraria pueden rastrearse en algunos ejemplos citados en dichas investigaciones.



Figura 11. Botellas Moche de asa estribo con imágenes de serpientes (Museo Larco, Lima, ML003436 y ML002904).

De nuevo es observable cómo las vainas del maní recorren el asa de la pieza (Figura 11, izquierda). A través de ella circulaba el agua hasta la boca, fecundando de modo simbólico la tierra; esto es, irrigándola de vida. La importancia de las libaciones en el mundo andino es célebre por su estudio en muchas sociedades humanas, desde Chavín hasta los incas (Monteverde, 2010, 38).

La sangre, como símil del agua y vehículo de vida, fluye hacia los puntos en que la fertilización se hace efectiva: las canalizaciones llevan el agua de riego hasta los cultivos; la pendiente de huacas y montañas marca el curso de la sangre hasta sus pies. Supongamos, entonces, que tras una batalla ceremonial en que se hacen prisioneros, los vencedores conducen a los derrotados hasta la huaca y altar de sacrificio. Un artista Moche que quisiera presentarnos esa escena debería introducir elementos alusivos al paisaje, a los personajes y a la arquitectura; pero también al hecho simbólico del sacrificio humano. Si esto fuese así, ese símbolo de flujo sería una serpiente dirigiéndose a la plataforma. Esas composiciones artísticas existen (Figuras 12 y 13).



Figura 12. Captura y transporte de víctimas sacrificiales hasta la huaca (Sutter & Cortez, 2005, 533). Es notoria la presencia de aves negras antropomorizadas, múltiples recintos y un reparto esquemático y secuencial de las escenas, así como de una arquitectura principal (izquierda de la imagen) y una gran serpiente que establece orientación. La desnudez de las figuras, así como la presencia de sogas en algunos casos, denota cautiverio.



Figura 13. Marcha de cautivos a través de la montaña (Hocquenghem, 1987, figura 187). Las serpientes aparecen específicamente sobre el recinto en que es mostrada la copa de libaciones, presumiblemente para contener la sangre de las víctimas.

La cultura visual mochica, rica en abstracciones, fue capaz de dibujarnos el retrato gráfico y simbólico de una gran parafernalia ritual rodeando las capturas en batalla, los combates rituales, la preparación de prisioneros, y su marcha apresurada, esto es, corriendo a través de los pampones, hacia el podio-altar de sacrificios en la cúspide de las grandes plataformas. Además, la serpiente marca los caminos, a la manera de flechas, ayudando a la lectura del panel iconográfico (Figura 12). Por ejemplo, como sucede en la rampa final del frontis norte de Huaca de la Luna, donde una serpiente marca el sentido ascendente de los pasos de los prisioneros.



Figura 14. Botella de boca ancha en forma de cerro (Golte, 2015, 202) y despliegue de su iconografía en plano (Hocquenghem, 1987, figura 185). Se observa la serpiente fluyendo colina abajo, como un manantial de sangre o agua.

La escena de la Figura 14, en relación también con la Figura 15, muestra un acto sacrificial masivo en la montaña. En ambas es claro el sentido que marcan las serpientes. Es más, ya que en este tipo de sacrificios humanos se trataba de arrojar a las víctimas colina abajo, la serpiente no sólo marcaría el sentido del flujo vital, sino también el camino hacia la muerte.

Figura 15. Botella mochica de asa estribo (Hocquenghem, 1987, figura 181). Los caracoles terrestres de tipo *Scutalus* avanzan por la pendiente del cerro, pero las serpientes marcan un rumbo descendente.



La importancia icónica de estos reptiles, así como su relación con la vida y con la muerte, se observa también en los escalones del altar principal de sacrificios (Figura 16) y en el recientemente exhibido patio de las Serpientes, en la Plataforma Uhle, la sección funeraria de la Huaca de la Luna (Figura 17).



Figura 16. Detalle del peralte de los escalones del altar principal de sacrificio humano, en la Huaca de la Luna (Uceda, Morales & Mujica, 2016, 109). Serpientes onduladas con cabeza felina decoran su superficie.



Figura 17. Relieves policromados con forma de serpiente, en la Plataforma Uhle de Huaca de la Luna (Morales, 2020, 17).

Todas estas asociaciones establecen un patrón simbólico de la imagen del poder; un elemento propio de la cultura andina que reunió características de élite también entre los mochicas. La aparición recurrente, como vemos, de esta suerte de cultura visual, y su preasignación a los espacios de poder, denotan vínculos muy profundos y espirituales, pero también simbólicos, entre los ofidios, las divinidades y quienes lideraban el entorno político mochica.

9. Conclusiones

El sacrificio, en sus distintas formas, fue sin duda un acto público espectacular. La entrega de vidas humanas, por demás masiva, inspira entre los vivos la demostración de fuerza de que la autoridad se envuelve. A ojos del asistente, entendámoslo como el feligrés, aquel que acude a presenciar los actos rituales, el avance paulatino de los prisioneros derrotados debía ser conmovedor. Las imágenes murales, además, revelaban el fatal destino que los esperaba. Si a ello le sumamos que la muerte en sí les era aplicada a la vista de todos, el espectáculo debía ser, cuando menos, fuertemente sugestivo.

La importancia de la imagen, del arte y la cultura visual es trascendental en todo entorno público; especialmente en las sociedades complejas; más especialmente todavía cuando intentan transmitir el relato místico que legitima a las autoridades. Más aún, la compleja mística de los pueblos del pasado tiende a revelarse poblada de símbolos, de metáforas, de iconos reducidos que encierran profundos significados. Las religiones que mantienen su vigencia en la actualidad tampoco están exentas de este fenómeno. La espiritualidad mochica, a la que nos es tan difícil acercarnos, se sirvió también de metonimias, de toda una suerte de filosofía que entroncaba con lo más profundo de la mente humana; y siempre en relación con los códigos morales asumidos por la población. De forma que, ya que esto es así, conocer la cultura visual mochica es conocer su pensamiento.

Dada la frecuencia con la que aparecen las imágenes de ofidios en los contextos sacrificiales, podemos concluir que sin duda guardaron relación simbólica con su mística. Este pensamiento religioso, del que sólo podemos entrever lo que de forma abstracta presentan las imágenes, debió constituir una filosofía compleja referida al orden cósmico, a su relación con las divinidades y su personalidad, a los conceptos de la vida y de la muerte, y a la fuerza y la capacidad renovadora de los ríos y la orografía.

Así mismo, las serpientes formaron parte de la imagen del poder. Los sacerdotes mochica se hicieron presentar como tales; representados por el híbrido serpiente-jaguar y adornados con estos animales en tocado y atavíos. Se trata de una relación entre el poder y el gobernante que puede rastrearse, cuando menos, desde Chavín de Huántar, donde la caracterización de la divinidad ya mostraba una combinación de jaguar, serpiente y propiciador agrario.

Las serpientes fueron, para los mochicas, una pieza elemental de su iconografía ceremonial, como hemos visto, en especial como referente del flujo sanguíneo y fluvial, custodio de la vida, que debía desprenderse sobre aquello que precisa de vitalidad y riego. Las culebras eran la muerte y la vida, la sangre de la tierra que corre bajo ella, y su discurrir se asimiló al discurrir del agua. La posibilidad de que las cabezas con que fueron dibujadas no fueran de felino sino de zorro, como se ha defendido en otros tantos trabajos, posicionaría a los raposos como tótems poderosos. ¿Por qué? Es posible que, pese a su minúsculo tamaño, los zorros fuesen valorados por su capacidad de matar y comerse a las serpientes. Y tal vez, por ello, aquellas criaturas híbridas con que gustó tanto revestirse a los gobernantes andinos, fuesen un icono de la vida y de la muerte.

Referencias bibliográficas

- Armas, J., Aguilar, J., Bellodas, R., Gamboa, J., Haro, O., & Regalado, D. (2004). Excavaciones en la plaza 1 y en el frontis norte de la plataforma 1 de la Huaca de la Luna. En S. Uceda, E. Mujica & R. Morales (Eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1998-1999* (pp. 55-98). Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.
- Bonavia, D., & Campana, C. (2003). Nuevas contribuciones sobre los Moche: síntesis crítica de las presentaciones. En S. Uceda & E. Mujica (Eds.). *Moche: hasta el final del milenio. Tomo II. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999)* (pp. 315-326). Lima: Universidad Nacional de Trujillo, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Castillo, L. J. (1989). *Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía Mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gentile, M. (2017). El amaru como emblema de los incas del Cusco. Siglos XVI y XVII. *El Futuro del Pasado*, 8, 297-327. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2017.008.001.010>
- Golte, J. (2015). *Moche, cosmología y sociedad: una interpretación iconográfica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gómez, J. (2023). *Sacrificio humano en la cultura Moche. Un estudio a través de su arquitectura*. Lima: Ediciones 30 de Marzo.
- González-García, A. C., Crispín, A., Shady, R., Ricra, J., Criado-Boado, F., & Belmonte, J. (2021). The River and the Sky: Astronomy and Topography in Caral society, America's First Urban Centers. *Latin American Antiquity*, 32 (1), 154-172. <https://doi.org/10.1017/laq.2020.88>
- Hocquenghem, A. M. (1987). *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hocquenghem, A. M. (1984). El hombre y el pallar en la iconografía Moche. *Anthropologica*, 2 (2), 403-411. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.198401.015>
- Hocquenghem, A. M. (1970). Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen: afirmación de la identidad, legitimación del poder y perpetuación del orden. En M. P. Baumann (Ed.). *Cosmología y música en los Andes* (pp. 137-173). Madrid: Biblioteca Iberoamericana.
- Monteverde, L. (2010). La configuración arquitectónica de los ushnus como espacios de libaciones y ofrendas líquidas durante el Tahuantinsuyo. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 40 (1), 31-80. <https://doi.org/10.4000/bifea.1635>
- Morales, R. (2020). Arquitectura prehispánica de tierra: conservación de las Huacas de Moche, Perú. *Gremium. Revista de Restauración Arquitectónica*, 7 (14), 11-24.
- Quilter, J. (2008). Art and Moche Martial Arts. En S. Bourget & K. L. Jones (Eds.). *The Art and Archaeology of the Moche. An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast* (pp. 215-228). Austin: University of Texas Press.
- Reindel, M. (1999). Montañas en el desierto: la arqueología monumental de la costa norte del Perú como reflejo de cambios sociales de las civilizaciones prehispánicas. *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, 63, 137-148.

- Shady, R. (2006). La civilización Caral: sistema social y manejo del territorio y sus recursos. Su trascendencia en el proceso cultural andino. *Boletín de Arqueología PUCP*, 10, 59-89. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200601.004>
- Silverman, G. (2023). *Quillca. La escritura de los incas*. Lima: Juan Gutemberg.
- Silverman, G. (2014). *Los signos del imperio. La escritura pictográfica de los incas. Tomos I y II*. Lima: Libros Peruanos.
- Sutter, R., & Cortez, R. (2005). The Nature of Human Moche Sacrifice. A Bio-Archaeological Perspective". *Current Anthropology*, 46, 4, 521-549. <https://doi.org/10.1086/431527>
- Tello, J. C. (1943). Discovery of the Chavin culture in Peru. *American Antiquity*, 9, 135-160.
- Tufinio, M. (2008). Huaca de la Luna: Arquitectura y sacrificios humanos. En L. J. Castillo Butters, H. Bernier, G. Lockard & J. Rucabado Yong (Eds.). *Arqueología mochica. Nuevos enfoques* (pp. 451-470). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Institut Français d'Études Andines.
- Uceda, S., Morales, R., & Mujica, E. (2016). *Huaca de la luna. Templos y dioses moches*. Lima: Gráfica Biblos.
- Uceda, S., & Tufinio, M. (2003). El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional. En S. Uceda & E. Mujica (Eds.). *Moche: hacia el final del milenio. Tomo II. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999)* (pp. 179-228). Lima: Universidad Nacional de Trujillo, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vega-Centeno, R. (2000). Imagen y simbolismo en la arquitectura de cerro Blanco, costa nor-central peruana. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 29 (2), 139-159.

Reseña curricular

Javier Gómez Sánchez es Doctor en Historia y Arqueología por la Universidad Complutense de Madrid, y Máster en Antropología de América por la misma universidad. Es profesor de Historia Prehispánica y Virreinal peruana en UNIFÉ y profesor de Historia Contemporánea en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, en Lima. Es miembro del grupo de investigación *Comunicación, Cultura e Identidad* de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí (Ecuador), y autor de varias publicaciones dedicadas a la iconografía del pueblo mochica.

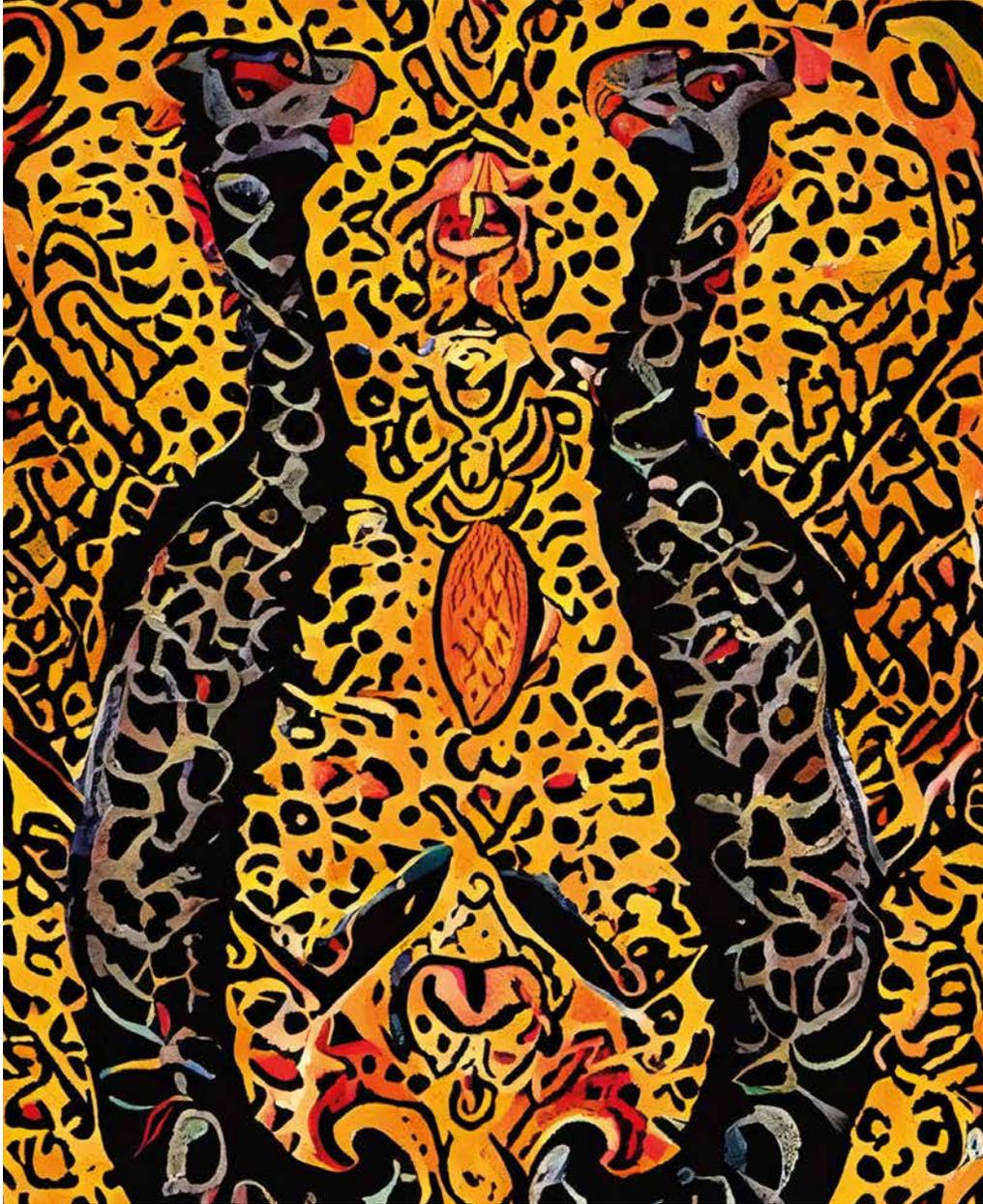
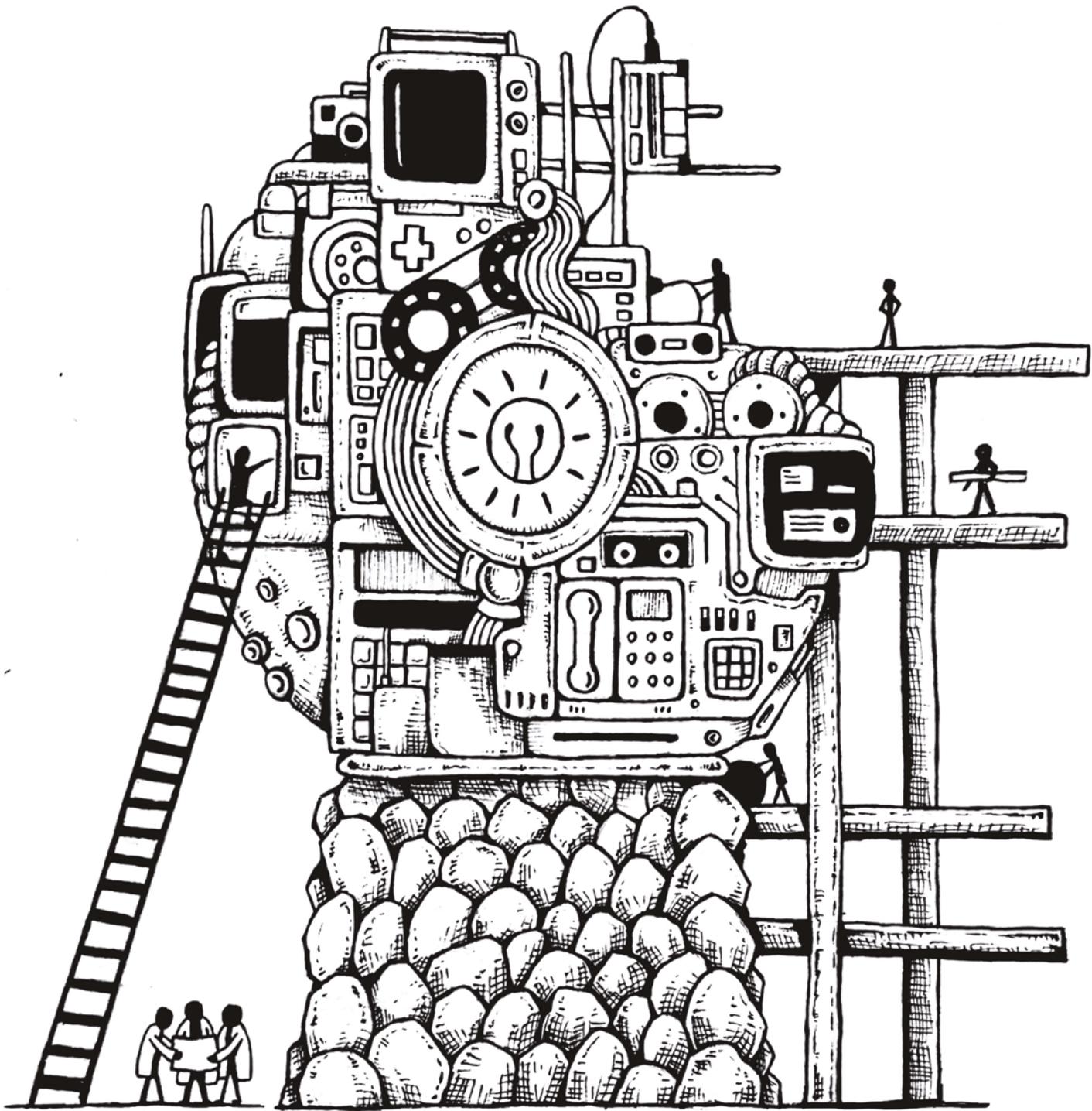


Imagen: Generada con Photoshop IA



@GUS_GUSART

Imagen: Gustavo Olvera

Béla Tarr y la conquista del estilo en *El caballo de Turín*

Béla Tarr and the conquest of style in *The Turin Horse*

Resumen

El cine de Béla Tarr tiene como uno de sus objetivos fundamentales plantear preguntas sobre la existencia y sobre el tiempo, a través de una estética única, que llama la atención por el uso de la técnica cinematográfica desde una perspectiva formal. Su último film, *El caballo de Turín*, es la muestra más significativa del denominado "estilo cósmico" del autor húngaro, que trata de profundizar en las problemáticas temporales del ser humano.

Palabras clave: Béla Tarr, cine cósmico, estilo, formalismo, tiempo.

Abstract

One of the fundamental objectives of Béla Tarr's cinema is to raise questions about existence and time, through a unique aesthetic that draws attention to the use of cinematographic technique from a formal perspective. His latest film, *The Turin Horse*, is the most significant example of the Hungarian author's so-called "cosmic style", which delves into the timeless problems of the human being.

Keywords: Béla Tarr, cosmic cinema, style, formalism, time.

Luis Finol

Instituto del Cine de
Madrid, España

luisefinol@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-6472-895X>

Enviado: 04/05/2023

Aceptado: 06/09/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. El caballo de Turín, una propuesta de autor. 3. Sobre las reflexiones de Jacques Rancière. 4. El "cine cósmico" es immanente y no trascendente. 5. Repetición y diferencia. 6. El tiempo de la espera. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

Como citar: Finol, L. (2024). Béla Tarr y la conquista del estilo en *El caballo de Turín*. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 119-134.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a7](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a7)

1. Introducción

Al otro lado de la frontera, en las antípodas de una industria cinematográfica saturada de filmes intrascendentes y placientes con el espectador, en el que abundan productos enmarcados exclusivamente dentro de los géneros de acción, aventuras y fantasía, y en el que los directores utilizan su talento profesional como una virtud que funciona de manera eficiente y precisa dentro de la industrializada cadena de producción del cine comercial, en medio de todo ello, decíamos, encontramos a un cineasta/autor marginal que sobresale por su extrema diferenciación con respecto a lo que se denomina escenario *mainstream* del séptimo arte.

Béla Tarr, nacido en Pécs, ciudad de Hungría, en el año de 1955, destaca como uno de los directores de cine de origen europeo más relevantes de los últimos años, debido a su particular estilo y potente visión, cualidades que le han granjeado el respeto y la admiración de la crítica especializada. Su obra podría ubicarse en el lado opuesto del cine taquillero que se preocupa por producir *Blockbusters*, distinguiéndose de éstos por su puesta en escena minimalista y libre de artificios técnicos. Tarr delimita su objetivo principal a transmitir una "verdad" sobre la vida de sus personajes, despojada de argucias innecesarias. En la mayoría de las ocasiones sus historias muestran las terribles consecuencias del régimen soviético en los países del este de Europa; en concreto, Hungría. Se centra por lo general en situaciones precarias, que muestran la vida de personas marginadas y excluidas que sobreviven las vicisitudes de lo cotidiano, envueltos en un halo de desolación y desesperanza. En algunas ocasiones ha sido catalogado y etiquetado como un director nihilista o apocalíptico. Sin embargo, Tarr afirma que su intención es indagar sobre la naturaleza del ser humano en su dimensión más esencial, más profunda. "Los problemas de la sociedad no son sólo cuestiones culturales. Los problemas del hombre van mucho más allá de lo social; podría decir que se trata de problemas ontológicos, algo verdaderamente profundo, quizá cósmico...eterno" (Rancière, 2017).

En el presente artículo estudiaremos los elementos estilísticos que caracterizan al cine de Béla Tarr. En concreto, los plasmados en su último largometraje, *El caballo de Turín*, (Tarr, 2011), con el objetivo de construir un mapa conceptual que nos permita estudiar en profundidad los contenidos representados en su obra. Una de las cuestiones fundamentales que trataremos en este escrito es la preocupación de Tarr por la representación del tiempo en el cine, trasladando discusiones filosóficas que han interesado a autores como Gilles Deleuze y Jacques Rancière al medio cinematográfico. Conceptos tales como "cine de vidente", "mirada relativa-mirada absoluta" o la diferenciación entre cine de *auteur* y cine comercial serán parte fundamental de nuestro análisis, teniendo como propósito final confirmar la presencia de estos rasgos fundamentales en el discurso cinematográfico del cineasta húngaro.

También profundizaremos en los elementos formales que edifican el estilo del autor, entendiendo este concepto, si lo tomamos de la definición que ofrece la RAE, del siguiente modo: "El conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, de un género o un autor". En ese sentido, consideraremos la utilización del plano secuencia como unidad narrativa esencial. Y la fotografía en blanco y negro, o la estructura poco convencional de sus films, como componentes formales que constituyen los pilares sobre los que se levanta su discurso audiovisual en términos estéticos.

La cinematografía entendida como el arte de fotografiar al ser humano en su espacio natural, desplegada mediante la austeridad de los espacios que retrata y la precariedad de la vida de los personajes, son señas de identidad que sitúan al cine de Béla Tarr como una *rara avis* que excava dentro de los más oscuros y sombríos recovecos del espíritu humano. Al hilo del estudio realizado por el filósofo francés Jacques Rancière sobre el cineasta húngaro, plasmado en su libro *El tiempo de después* (2013), se plantearán las siguientes preguntas: ¿Dónde se sitúa la expresión fílmica de Tarr? ¿Qué es lo cósmico en su cine? ¿Cómo se representa el tiempo en *El caballo de Turín*? Estos interrogantes, y las reflexiones que derivan de los mismos, serán abordados en el desarrollo de este trabajo. Por último, teorías filosóficas como la definición del tiempo puro, la repetición, la diferencia y el eterno retorno de lo mismo, también serán discutidos en este escrito, con la intención de encontrar las resonancias del cine de Tarr con respecto a estas profundas nociones desarrolladas por pensadores como Friedrich Nietzsche, Henry Bergson o Martin Heidegger.

2. El caballo de Turín, una propuesta de autor

En el arranque de *El caballo de Turín* confluyen varios de los aspectos que distinguen a los filmes de Béla Tarr. La vastedad de una estepa desolada sirve como el paisaje que atraviesan el viejo cochero Ohlsdorfer (protagonista de la cinta) y su agotado caballo de vuelta a casa. Es necesario mencionar que lo primero que observa el espectador, al inicio de la cinta sobre fondo negro, es la cita que comenta la famosa anécdota de Friedrich Nietzsche en la que éste presencié como un caballo era azotado por su dueño en medio de una plaza en Turín (recordemos que Nietzsche vivió durante varios años en la ciudad italiana). El célebre filósofo alemán, afectado por tal evento, intervino en defensa del equino, pidiendo al cochero que pare de golpearlo, para luego consolar al caballo por haber sufrido tal vejación. Al final del suceso, Nietzsche espetaría las que serían sus últimas palabras antes de perder completamente la cordura, entregándose a un mutismo del cual no renunció hasta el día de su muerte. “Perdóname madre, he sido un tonto”. Este punto de partida establece la relación que guardan aquel caballo de Turín auxiliado por Nietzsche y el caballo del viejo Ohlsdorfer (menos célebre que el anterior), ya que funcionan como metáforas metonímicas que arrojan información clave sobre los conceptos fundamentales que trata Tarr en su filme.

Volviendo a la escena inicial del largometraje, resulta imprescindible destacar la dificultad técnica que implica rodar un plano secuencia de tal magnitud; éste se extiende durante 6 minutos sobre el recorrido del cochero y su caballo por el camino de tierra de la llanura (inundada por una copiosa y densa neblina), acompañando la acción desde varios puntos de vista, cambiando tanto la angulación de los planos como la distancia entre el objeto fotografiado y el objetivo de la cámara (Figura 1). La estabilidad del movimiento es tal, que la cámara parece flotar al lado de los personajes que batallan contra las inclemencias del temporal que les vapulea sin cesar. Tarr, como hiciera Akira Kurosawa en su día en filmes como *Rashomón* (Kurosawa, 1950), *Los siete samuráis* (Kurosawa, 1954) y *Trono de sangre* (Kurosawa, 1957), aprovecha los elementos naturales (en este caso, la niebla y el fuerte viento) y los explota hasta las últimas consecuencias, otorgando a sus escenas un plus sensorial que es capaz de transmitir la crudeza del entorno natural que retrata. Todos estos componentes se maximizan con la banda sonora, a cargo de Mihály Vig, un asiduo colaborador del director húngaro, sustentada en una pieza instrumental repetitiva, insistente y obstinada que refuerza la idea y los sentimientos centrales que plasma la película, a saber, la repetición, el decaimiento, la vida misma como una lucha continua que consume nuestros espíritus; Sísifo llevando la piedra hasta la cumbre de la montaña, una vez más.



Figura 1. Fotograma de *El caballo de Turín*. El viejo Ohlsdorfer y su caballo atravesando la estepa (fuente: *Filmin*).

Aunque los elementos estéticos de sus filmes revistan una complejidad peculiar, podría decirse que Tarr es capaz de reducir los componentes materiales que intervienen en sus historias a la más mínima expresión, exhibiendo una frugalidad estilística que apunta hacia la permanencia de lo esencial, desprovista de toda artimaña tecnológica o cualquier tipo de *tour de force*.

La utilización de la fotografía en blanco y negro enfatiza este carácter sombrío y desolador que representa Tarr en sus filmes, algo que también permite un acercamiento más puro y expresivo hacia los protagonistas de sus historias. Prácticamente podría decirse que sus filmes son documentales acerca de personas reales. En la conversación que mantuvo nuestro director con Domènec Font habló sobre su particular metodología para dirigir actores: “No les pido que actúen, sino que sean” (Font, 2005). Esta afirmación revela el interés de Tarr por dotar a sus historias de un realismo en la representación, que evita incluso abordar la interpretación de sus personajes desde cualquier método o técnica actoral que reste autenticidad.

Tarr construye el universo de sus filmes alrededor de los seres humanos que elige como protagonistas de sus historias, y pone en movimiento el devenir de sus vidas como si se tratara del flujo orgánico y dinámico del mismo ser en continua transformación (Figura 2). La cuestión esencial en el cine del director húngaro es acceder al interior, al núcleo del hombre, a lo intangible; preocupaciones que se diferencian radicalmente de las que encontramos en la oferta cinematográfica actual, fundada en la apariencia exterior y lo que se hace materialmente visible a través del movimiento y la acción como principales elementos transformadores. Tarr comentaba, durante la *masterclass* que ofreció en Bologna en el año 2017, lo siguiente “No suelo hacer películas de la manera en que se enseña a hacer cine. No me guío por un guion, utilizo *cards* (tarjetas) por escena. Trato de encontrar las situaciones en las que las personas están existiendo (*not acting but being*). Las localizaciones deben ser un personaje más, deben ser significativas” (Passaro, 2017). László Krasznahorkai es un escritor húngaro cuyas novelas han servido de base para las películas de Béla Tarr (por ejemplo, *Sátántangó*), y ha sido colaborador del director húngaro en buena parte de su carrera. Tarr ha manifestado en diversas ocasiones su particular e inusual acercamiento al proceso de escritura de un film: “Nunca escribo. No he usado un guion en mi vida, porque el cine es ritmo, sonido e imagen. La parte más relevante es la preproducción: la localización de escenarios y el *casting*” (Donat, 2019).



Figura 2. Fotograma de *El caballo de Turín*. El viejo Ohlsdorfer, personaje interpretado por János Derzsi (fuente: *Filmin*).

Todas las decisiones estilísticas y formales tomadas por Tarr contribuyen a que, de alguna manera misteriosa, accedamos a una profunda realidad inmaterial e incorpórea cuando visionamos la meticulosa cinematografía de sus películas. La cámara captura el espíritu de los intérpretes y se adentra en los pliegues de sus rostros, torsos y extremidades, retratando la geografía de sus cuerpos de manera expresionista. Estas apuestas estéticas permiten a la audiencia acercarse hasta el alma de los personajes de una manera más inmediata y sin intermediarios, apoyándose en una planificación de escenas perfectamente coreografiadas que resaltan el imbricado juego entre luces y sombras que configuran los espacios de la ficción en el film. La dirección de arte es tan ascética como los paisajes que muestra Tarr en sus largometrajes. Tierras desoladas, desérticas y yermas son los ambientes que habitan los protagonistas de sus historias. También es notoria la preocupación del director durante toda su carrera por retratar la realidad social de su país de manera descarnada y sin filtros, pasando progresivamente de lo urbano a lo rural, en persecución de la estética más representativa de su postura ideológica. En la mayoría de las ocasiones las localizaciones de sus largometrajes no son más que los escenarios devastados que aún sobreviven como fantasmas acristalados en el tiempo, mostrando las secuelas materiales de los regímenes comunistas que dominaron gran parte de Europa del Este en la segunda mitad del Siglo XX.

El estilo de la “escritura” realizada por la cámara de cine en el filme contiene un significado materialmente sensible, debido a que guía la experiencia del espectador, otorgando importancia y sentido tanto a lo que aparece dentro del campo de acción como a lo que está fuera de campo, dialogando en una significativa relación presencia/ausencia. Los movimientos de cámara en el cine de Béla Tarr desafían los métodos clásicos de planificación de puesta en escena y las formas tradicionales de filmar en términos de realización o dirección cinematográfica (Figura 3). Cuestionan qué debe ser visto en la pantalla y en qué momento, replanteando la necesidad/obligación de entregar al público una construcción espacial fragmentada y artificiosa que debe ser re-construida en la psique del espectador. En lugar de entregar trozos de espacio, es decir, recortar la realidad a través de diferentes planos y reconstruirla en el montaje, Tarr opta por deambular a través de ellos, trazando un recorrido que establece la ruta del sujeto en su esfuerzo por descubrir y dar sentido al mundo que le rodea. Por lo tanto, la experiencia del

espacio también se convierte en una particularidad estética relevante en el cine del director húngaro. *El caballo de Turín* se ensambla mediante largos bloques narrativos, expresados en planos secuencia, que instauran un ritmo y una cadencia temporal sosegada que intenta mostrar la existencia como una experiencia llena de tiempos de espera, rutinas, hábitos y momentos de inacción. La imagen no reposa en la acción y el movimiento para dinamizar la trama, sino que está inundada de silencios y momentos de reposo como parte fundamental de lo cotidiano.

Es importante establecer un vínculo entre los personajes y el contexto; esto tiene una relación intrínseca con la percepción del tiempo y su experiencia. También, los elementos naturales como la lluvia, el viento, el barro, etc., constituyen una parte importante de la representación (Feinstein, 2010).



Figura 3. Fotograma de *El caballo de Turín*. La hija de Ohlsdorfer de camino al pozo de agua (fuente: *Filmin*).

Dentro de un film en el que los diálogos escasean, puesto que la mayoría del peso narrativo recae en las poderosas imágenes de la cinta, aunadas a la igualmente portentosa y expresiva banda sonora, una escena sobresale del resto por su carga textual. Cerca del punto medio del largometraje, el viejo Ohlsdorfer y su hija reciben la visita de un amigo que suelta un largo monólogo apocalíptico que contiene varias de las claves fundamentales para comprender el sentido general de la película de Tarr. El motivo de la presencia del vecino es la de solicitar una botella de *palinka*, el licor propio de la zona, por la que paga unas cuantas monedas. Las ideas sobre las que gira el discurso del vecino de Ohlsdorfer y su hija se expresan como una profunda queja sobre el estado actual de las cosas; una mirada cáustica y pesimista sobre la realidad que están viviendo, desplegada en un estéril intento por identificar las causas y el “por qué” de las circunstancias actuales. Frases como “todo está arruinado, acabado” se repiten en varias ocasiones, verbalizándose el sentimiento nihilista y apocalíptico que acompaña a todo el filme, una suerte de nostalgia y resignación por las promesas de un futuro mejor que nunca llegaron a concretarse. También escuchamos palabras lapidarias como “todo está perdido para siempre”; o “el mundo envilecido y degradado”. Todas estas frases denotan un terrible desencantamiento con respecto al destino de la humanidad. Ello nos hace recordar los temas esenciales que aborda Tarr en filmes como *Sátantángó* (1994) o *Werckmeister Armonies* (2000), es decir, una visión sombría, lúgubre y desoladora del ser humano como agente de cambio y constructor de porvenires.

Regresemos a la película que nos ocupa. Ohlsdorfer se limita a escuchar a su amigo, sin interrumpir su monólogo; sin prestar demasiada atención a lo que dice. El vecino continúa en su exposición mencionando la muerte de Dios, el ocaso de los sueños, el fin del hombre. Estas ideas se vinculan directamente con la filosofía de Nietzsche, con su celeberrima afirmación “Dios ha muerto” (Nietzsche, 2001, 77), afirmación que representaba, entre otras cosas, el fin de la creencia en lo absoluto; el fin de todo lo religioso como orden moral; y el fin de la metafísica. En la medida en que Dios muere, todo está permitido. El amigo de Ohlsdorfer continúa diciendo: “El cielo es de ellos, nuestros sueños les pertenecen”. Esta aseveración refuerza la idea de la sustitución de esa *cosa* trascendental que se sitúa más allá de nuestra experiencia sensible, y que estructura nuestro modo de organizar la realidad, por una falacia que ha agotado la fe de los hombres, dejándoles vacíos. “Tocar, degradar, comprar... por lo siglos de los siglos”. Este proceso de decadencia y decaimiento es un ciclo que se repite incesantemente durante la historia de la humanidad, y enfatiza la idea del “eterno retorno” nietzscheano, la creencia de que todas las acciones de los seres humanos van a volver a suceder de manera repetitiva, poniéndose a prueba nuestra capacidad para revisar la naturaleza de nuestra existencia en términos éticos, enfrentándonos a la posibilidad hipotética de volver a vivirla de idéntica manera una y otras veces más. En su libro *La gaya ciencia* Nietzsche expresa su concepción del eterno retorno:

El peso más pesado

¿Qué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: “Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no sólo una, sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca, una vida en la que cada dolor y cada placer, cada pensamiento, cada suspiro, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti, y todo en el mismo orden y la misma sucesión, como igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este momento, incluido yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le dará la vuelta una y otra vez, ¡y tú con él, minúsculo polvo en el polvo!” ¿No te arrojarías entonces al suelo, rechinando los dientes, y maldiciendo al demonio que te hablara en estos términos? ¿O acaso ya has vivido alguna vez un instante tan terrible en que le responderías: “¡Tú eres un Dios y jamás he escuchado nada más divino!”? Si aquel pensamiento llegara a apoderarse de ti, tal como eres, te transformaría y tal vez te aplastaría; la pregunta decisiva respecto a todo y en cada caso particular sería ésta: “¿Quieres repetir esto una vez más e innumerables veces más?” ¡Esto gravitaría sobre tu acción como el peso más pesado! Pero también, ¡qué feliz tendrías que ser contigo mismo y con la vida, para no *desear nada más* que esta última y eterna confirmación y sanción! (Nietzsche, 2001, 327).

Tras el agotamiento de todos los recursos, incluida la renuncia del caballo a seguir viviendo, puesto que se niega a comer y a beber, comienza el declive del *status quo* de nuestros protagonistas en el filme. El viejo Ohlsdorfer decide recoger todas las pertenencias y emprender la huida. Ordena a su hija que guarde platos, ropas, *palinka*, patatas... Está decidido a abandonar la estéril tierra sobre la que se erige su hogar. Sin embargo, el intento fracasa, debido a la dificultad de tal empresa (Figura 4). Vemos desde el interior de la casa, a través de esa ventana que nos muestra al árbol desnudo de la vida, como Ohlsdorfer, su hija y el caballo se pierden detrás de la loma en medio de la ventisca y el polvo, para luego volver irremediabilmente al lugar que pertenecen; extenuados, abatidos. El destino del cochero es su terruño. Es imposible abandonar esta tierra, y esa noción la trasmite de manera excelsa Tarr, anclando la cámara desde el interior del caserón construido a base de piedras y que sirve de morada para los protagonistas de la historia.

Se trata aquí de la imposibilidad de pertenecer a otra parte, la imposibilidad de escapar, el hogar como una inmensa prisión que limita nuestras acciones. La finitud de la materia. Recuértese que una de las ideas centrales del monólogo del vecino de Ohlsdorfer versa sobre la imposibilidad de escapar a la realidad que les ha aislado. Cabría

preguntarse lo siguiente: ¿Pero, a dónde ir? Si es verdad que el hombre ha actuado como lobo para el hombre, y ha corrompido todo cuanto hay en la tierra, entonces no existe ningún resquicio al cual el hombre pueda ir. El ser humano se resigna, se entrega, como ya lo hubiera hecho el caballo mucho antes de que el viejo Ohlsdorfer y su hija tomaran consciencia de la inutilidad de sus actos. El nihilismo nietzscheano inunda por completo los últimos compases del film, en el que ya no sobrevive ninguna esperanza de una vida mejor, sino sólo dejarse llevar por la propia inercia de la existencia, el *das Man* heideggeriano; sobrevivir a lo cotidiano, la vida inauténtica que escamotea el vacío del fondo. Si la existencia está vacía de sentido, si estamos destinados a convertirnos en polvo, si no hay nada en el cielo y nos encontramos nadando en el mar de la nada, sólo nos queda aguardar pacientes la muerte, puesto que nada cambiará; el hombre todo lo convierte en un desierto, en una tierra erosionada y árida. Tocar, degradar, por lo siglos de los siglos.



Figura 4. Fotograma de *El caballo de Turín*. El viejo Ohlsdorfer, su hija y el caballo (fuente: *Filmin*).

3. Sobre las reflexiones de Jacques Rancière

El cine de Tarr tiene difícil categorización, hasta el punto de erigirse como una entidad excepcional que subsiste y sobrevive por su particular extravagancia. Dentro de las nuevas corrientes cinematográficas del siglo XXI, para los denominados *remodernistas* (escuela de jóvenes cineastas norteamericanos liderada por Jesse Richards) la figura de Tarr es sumamente importante, por su abordaje cinematográfico en cuanto al tratamiento de la realidad, el tiempo y su interés por las personas más allá de los personajes. Por otra parte, el filósofo Jacques Rancière se ha dado a la labor de estudiar en profundidad el cine de Béla Tarr llegando a publicar un interesante monográfico sobre el autor, titulado *El tiempo de después* (Rancière, 2013), en el que analiza la filmografía del director húngaro y arroja conclusiones provechosas sobre las ideas principales que éste ha desarrollado a lo largo de su carrera. Es necesario mencionar que el estilo de Tarr se ha ido depurando a través de los años. Rancière comenta en el mencionado libro:

De una época a otra, de un universo a otro, también el estilo de la puesta en escena parece cambiar por completo. La furia del cineasta joven se traducía en los movimientos bruscos de una cámara en mano que, en un espacio cerrado, saltaba de un cuerpo a otro y se aproximaba a los rostros tanto como fuera posible para escrutar sus expresiones. El pesimismo del cineasta maduro se expresa en largos planos secuencia que exploran, en torno a individuos encerrados en su soledad, toda la profundidad vacía del campo cinematográfico (Rancière, 2013, 11).

Comparando los primeros largometrajes del director con los de su última etapa se podría hablar de una mirada más austera, interesada en capturar la densidad del tiempo y la verdad de las personas que lo habitan, utilizando la mirada de vidente, concepto deleuziano que apela a la capacidad del espectador para recorrer el espacio de la ficción, siempre y cuando el film se lo permita. Una idea interesante de Rancière con respecto a la manera de “ver” de los directores de cine se expresa en los conceptos de “mirada relativa” y “mirada absoluta”. En la primera, el director coloca lo visible al servicio del encadenamiento de las acciones. En la segunda, el director otorga a lo visible el tiempo de producir su propio efecto. Podría decirse que una de las señas de identidad de *El caballo de Turín*, y de los filmes que forman parte de la última etapa de Tarr, exploran los límites de la mirada absoluta. Por ejemplo, en la escena en la que el viejo Ohlsdorfer mira a través de la ventana; ahí percibimos el tiempo puro y su capacidad para involucrar de manera activa a la audiencia a través del pensamiento divergente que interpela el sentido de lo proyectado sobre la pantalla (Figura 5) ¿Qué es lo que sucede en la cabeza de Ohlsdorfer? ¿Qué es lo que sucede en las cabezas de los espectadores? Es un interrogante que se actualiza con cada visionado, en el cual se establece un diálogo activo entre la audiencia y la película.



Figura 5. Fotograma de *El caballo de Turín*. El viejo Ohlsdorfer mira a través de la ventana (fuente: *Filmin*).

El punto medio en la filmografía de Tarr podría ubicarse en torno a filmes como *La condena* (1988) o *Sátántangó* (1994), en los que ya demuestra su preferencia por rodar largos planos secuencia en los que la cámara recorre los espacios de manera sosegada, emulando la levitación de un espíritu omnipresente que adopta el punto de vista subjetivo de la audiencia. En este sentido, formalmente se va acercando cada vez más a los postulados teóricos de Deleuze que resaltan la antagónica diferencia entre el cine de acción, sustentado enteramente en el movimiento como medida de duración de los planos, y el cine de autor, que procura explorar al cine como una reflexión sobre el tiempo y el espacio en sí mismo, es decir, que solicita a los elementos formales que desplieguen su capacidad para representar materialmente los conceptos filosóficos relacionados con el tiempo y el espacio como categorías de la percepción o condiciones de posibilidad fenoménica. Rancière señala lo siguiente:

Una película de Béla Tarr será de aquí en más (a partir de *La condena*, 1988) un ensamblaje de estos cristales de tiempo donde se concentra la presión “cósmica”. Sus imágenes merecen, más que cualquier otra, ser llamadas imágenes-tiempo, imágenes donde se hace manifiesta la duración, que es la materia misma con la que se tejen esas individualidades que uno llama situaciones o personajes (Rancière, 2011, 42).

Rancière se refiere al plano secuencia como elemento estilístico que da continuidad (refleja el *continuum*) al tiempo vivido respetando la verdadera duración de lo acontecido o de la espera. “Un continuum de modificaciones ínfimas con relación a un movimiento repetitivo normal” (Rancière, 2011, 72). Esta representación del tiempo evita las elipsis temporales comunes del Modo de Representación Institucional (MRI), y reduce el número de cortes totales del film en el montaje. En este sentido, el montaje de la película se lleva a cabo dentro del mismo plano secuencia a través del movimiento de la cámara, que muestra diferentes espacios mediante la variación de los tamaños del plano, su angulación, perspectiva, foco, etc. Es decir, dentro del plano secuencia se suceden numerosas composiciones (planos generales, planos medios, primeros planos, planos detalle) que construyen la narrativa visual de las escenas del film como si se tratara de un montaje en directo capturado en un solo aliento.

Rancière habla de la existencia de tres tiempos en la película: el tiempo de la decadencia, ejemplificado por el caballo moribundo, el pozo que se seca y la lámpara que no enciende. Elementos materiales que gradualmente dificultan la sostenibilidad de la vida de Ohlsdorfer y su hija, hasta el punto de hacerla prácticamente imposible. El tiempo del cambio, representado por el intento fallido de abandonar la casa, empresa que supone un viaje hacia algún lugar desconocido o una tierra prometida inexistente. En ese sentido, cabría preguntarse: ¿Pueden realmente escapar Ohlsdorfer, el caballo y su hija de su destino trágico? Y, en tercer lugar, está el tiempo el de la repetición, concepto que subyace en todo el desarrollo del film; esa rutina cotidiana en la que los personajes comen patatas hervidas, encienden el fogón y terminan sentados en un taburete mirando la campiña y el árbol desnudo, a través de la ventana. ¿Qué significa el árbol? Ese arbusto despojado de su follaje podría representar el agotamiento de todos los recursos, el fin de la vida misma, la muerte del orden simbólico, la ausencia de Dios.

El caballo es la figura animal de este film. Tarr suele utilizar animales para representar ideas abstractas, como por ejemplo los perros callejeros en *La condena*, que enfatizan lo miserable de las vidas de los protagonistas del filme. En *Armonías de Werckmeister* la ballena es un símbolo que representa al Estado o el Sistema. En *El caballo de Turín*, el corcel es el instrumento de trabajo del viejo Ohlsdorfer y su hija. Es el fiel y leal animal-mártir (consolado por Nietzsche justo antes de su locura), aquel que “carga” con el peso de la existencia de manera casi insoportable, el objeto de toda la frustración derivada de la impotencia de sus amos, aquel que renuncia a seguir viviendo (negándose a comer paja) si eso implica continuar sufriendo los incesantes embates de su precaria realidad. Si bien es cierto que el estilo de Tarr es minimalista, cuenta con los elementos simbólicos necesarios para construir un discurso narrativo rico en interpretaciones y que, en conjunto, edifican una estructura de significados complejos que se han convertido en sus señas de identidad, apareciendo de una u otra manera en su filmografía.

4. El “cine cósmico” es inmanente y no trascendente

¿Se puede hablar de naturalismo, cuando la propuesta de Tarr es extremadamente formalista? Es decir, ese estilo o estética, apoyado en los meticulosos y sinuosos movimientos de cámara, es realista; o, más bien, dichos movimientos capturan el tiempo sin transformaciones artificiales y, por eso mismo, ofrecen una sensación de naturalismo, aun siendo complicadas elaboraciones propias de la técnica cinematográfica.

Una tendencia común por parte de los críticos y estudiosos del cine, en su búsqueda por comprender los planteamientos expresados por los cineastas en sus obras, es la de intentar categorizar y etiquetar el estilo de los autores, aunque esto signifique obviar o dejar fuera rasgos importantes que suponen un obstáculo a la hora

de delimitar las características fundamentales de sus expresiones artísticas. Es evidente que los artistas plasman en sus trabajos ideas y conceptos recurrentes que se convierten en sus atributos distintivos. Sin embargo, existen matices y variaciones referentes a estas repeticiones que dan cuenta de la multiplicidad de condiciones sobre las cuales un autor puede elaborar un concepto. Estas nociones fundamentales, que construyen un sustrato sólido que soporta toda la propuesta estética de un director de cine, aparece en diversas formas e intensidades, pero haciendo referencia a un principio nuclear que dinamiza todo el movimiento de sus obras. La evolución estilística de los directores de cine está determinada por el recorrido existente entre sus primeras obras y sus trabajos tardíos, revelando un refinamiento en el abordaje de sus temáticas que constituyen una versión depurada de sus iniciáticos intentos por transmitir ideas y emociones determinadas.

Según palabras del guionista y director cinematográfico Paul Schrader, recogidas en su libro *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer* (1972), el estilo trascendental es aquél que supera la superficie de lo cotidiano y va más allá de la experiencia material-inmanente, siendo capaz de exportar un fenómeno de un contexto particular a uno universal: "Lo trascendente se sitúa más allá de cualquier experiencia sensible, y aquello de lo que trasciende es, por definición, lo inmanente" (Schrader, 1972, 25). Los fundamentos que sostienen este estilo formal se erigen sobre la creencia de que "existe una verdad espiritual que puede ser alcanzada de forma objetiva a través de una composición configurada con objetos e imágenes dispuestas unas tras otras, una verdad que no puede ser expresada por medio de una aproximación personal, subjetiva o cultural" (Schrader, 1972, 30). Se podría decir que las obras realizadas con este espíritu logran ir más allá de la singularidad de la experiencia de su autor, diluyendo su identidad y "trascendiendo" las fronteras dentro de las cuales han sido concebidas; es decir, realizando un trayecto desde lo individual hacia lo colectivo.

Sin embargo, suele aplicarse esta noción a ciertas obras que escapan a las categorizaciones canónicas y exceden la capacidad de delimitarlas en términos de estilo. Quizá se ha malinterpretado la postura de Schrader y, hasta cierto punto, se ha hecho extensible hacia todo aquel cine que escapa de lo institucionalizado, hegemónico o canónico. Tarr comentó:

Si observas la totalidad de mi obra verás que intento plasmar los problemas sociales en mis películas, pero con el paso de los años me he dado cuenta de que no sólo son problemas sociales, sino que tienen una raíz más profunda, quizá cósmica. Es decir, son problemas más grandes y complejos de lo que parecen (Feinstein, 2010).

El caballo de Turín es un filme que retrata lo cotidiano y su cualidad inmanente en toda su amplitud. Sin embargo, no pretende llegar a lo absoluto o a una espiritualidad universal, entendiendo que el fin del camino del *estilo trascendental* es la *estasis* o la detención del flujo temporal en una imagen eterna. Esta *estasis*, según Schrader, funciona como una suerte de destilación de los recursos materiales que intervienen en la expresión artística, que tiende hacia la precariedad con el fin de representar lo verdaderamente esencial. Si bien es cierto que hay rasgos comunes entre estos postulados y lo que vemos en la última obra de Tarr, el objetivo del director húngaro es totalmente opuesto. Tarr busca precisamente anclarnos a una materialidad ineludible que no pretende escalar hacia una trascendencia, sino que es inmanente en toda la amplitud del término; la sustancia misma de las cosas, la esencia inseparable del ser. Es determinante el anclaje de la cámara en el interior de la casa de Ohlsdorfer para confirmar esta intención. Estamos "sujetados" a unas coordenadas que no podemos abandonar, obligados a experimentar el *estar-ahí* en toda su magnitud.

Béla Tarr nos da una clave sobre esta afirmación, cuando asegura que su cine ha evolucionado desde lo social hacia lo cósmico; “lo cósmico no es aquí el mundo de la contemplación pura. Es un mundo absolutamente realista, absolutamente material, despojado de todo aquello que atenúa el impacto de la sensación pura tal como sólo el cine puede ofrecerla” (Rancière, 2011, 12). Lo cósmico se manifiesta en la vida, es terrenal, inmanente; nada tiene que ver con lo trascendental.

5. Repetición y diferencia

Una de las características más llamativas del largometraje *El caballo de Turín* es la representación íntegra de los rituales cotidianos, evitando cualquier elipsis temporal que resuma la duración de dichos eventos. A lo largo de la historia del cine encontramos filmes que se preocuparon por mostrar las rutinas diarias de sus personajes sin cercenar la duración que implicaban estas tareas domésticas. Una muestra significativa de esta manera de representar la realidad se halla en el largometraje *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman, 1975), en el que su protagonista, una mujer soltera de mediana edad, ejecuta las labores del hogar en repetidas ocasiones poniendo, de manifiesto la tediosa rutina que forma parte de nuestra existencia como individuos. Esta exhaustiva exhibición de nuestros hábitos invita a cuestionarnos qué tanto de nuestra experiencia vital descansa sobre acciones repetitivas que organizan y estructuran lo cotidiano, en detrimento de los eventos e hitos traumáticos que marcan irrevocablemente el destino de las personas.

La vida banal de la esfera pública está llena de estas actividades rutinarias llevadas a cabo por inercia. Empleando términos de Martin Heidegger, podemos aseverar que estamos arrojados, eyectados, lanzados a un mundo caótico y sin sentido en el que esta existencia inauténtica posibilita al sujeto sustraerse de la angustia existencial que produce el abismo y el vacío que yace en el fondo. Todo lo que consumimos en estas megalópolis postmodernas son opiáceos que nos permiten soportar la angustia del vacío de la existencia; no son más que parches que pretenden tapar la agujereada y horadada superficie (Heidegger, 1996).

En el filme de Tarr, observamos como el viejo Ohlsdorfer, ayudado y asistido por su hija, debido a que tiene un brazo paralizado, se detiene frente a la cama y es vestido-desvestido en repetidas ocasiones; también vemos cómo se sientan a la mesa a comer patatas todos los días (Figura 6), cómo visitan el pozo en busca de agua y como preparan al caballo cada vez que se hace necesario salir de la casa.



Figura 6. Fotograma de *El caballo de Turín*. Ohlsdorfer y su hija comen patatas en la mesa (fuente: *Filmin*).

Podría decirse que el largometraje se estructura en gran medida a través de estas repeticiones, y que éstas definen el orden y el sentido de la existencia de los personajes en una suerte de moral fundamentada en la supervivencia. Es el continuo discurrir del tiempo, establecido por la frecuencia en que estos eventos rutinarios dan cuenta del paso de los días y funcionan como medidas de tiempo; además de servir como la condición fundamental para la aparición de lo diferente o atípico, como contraste ante lo que se ha convertido en rutinario y habitual. Es sólo mediante la consolidación de una agenda reiterativa que somos capaces de reconocer aquello que se escapa de lo predecible y que va más allá de lo controlable por los individuos. Gilles Deleuze, en su libro *Diferencia y repetición*, apuntaba lo siguiente:

Nos hallamos siempre ante una tarea que se debe recomenzar, ante una fidelidad por retomar, en una vida cotidiana que se confunde con la reafirmación del Deber. Büchner pone en boca de Danton lo siguiente: “es muy fastidioso tener que ponerse primero la camisa, luego el pantalón, por la noche, arrastrarse hasta la cama, a la mañana arrastrarse fuera de ella y colocar siempre un pie delante del otro. No hay esperanza de que ello cambie algún día. Es muy triste que millones de personas lo hayan hecho así, y que otros millones lo sigan haciendo después de nosotros, y que, para colmo, estemos constituidos por dos mitades que hacen ambas lo mismo, de modo que todo se produce dos veces” (Deleuze, 2002, 25).

La diferencia, entonces, emerge como un hito que altera el desarrollo normal de los eventos, obligando a un reordenamiento de la situación en búsqueda de un nuevo *status quo* que devuelva la existencia a su cauce natural, el de la repetición.

6. El tiempo de la espera

En su libro *Órganos sin cuerpo* el filósofo esloveno Slavoj Žižek realiza una profunda disertación sobre los postulados deleuzianos acerca del tiempo.

El tiempo es el esfuerzo de la eternidad para llegar a ella misma. Y lo que esto quiere decir es que la eternidad no está fuera del tiempo, sino que es la estructura pura del tiempo «como tal»: como hace notar Deleuze, el momento de la superposición estratigráfica que suspende la sucesión temporal es el tiempo como tal (Žižek, 2006, 27).

Sin duda alguna, uno de los aspectos más llamativos del cine de Béla Tarr es la representación del tiempo. Sin embargo, se podría afirmar que no existe tal cosa como una “representación” del tiempo en sus largometrajes, entendida como una manipulación artificial de la duración de las acciones a través del montaje (sustentada por la utilización de elipsis o por la fragmentación de la linealidad temporal de la historia), sino como una temporalización de la imagen delimitada por la duración del tiempo de lectura, reflexión y asimilación de lo que nos presenta la puesta en escena. Esta manera de construir la temporalidad apunta hacia la consistencia y continuidad psicológica que proporciona al espectador la experiencia del tiempo “puro”, por decirlo en términos de Henri Bergson. Tarr nos introduce en la misma vivencia del tiempo que experimentan sus personajes en la ficción, estableciendo un vínculo sujeto-objeto en el que nosotros, los espectadores, tomamos el lugar privilegiado del que accede al hecho cinematográfico; una suerte de *ser-ahí* con los protagonistas de sus historias, que apunta hacia la experiencia material del tiempo sin intermediarios ni trucajes. Quizá se debe a este objetivo estético que Tarr esquiva la posibilidad de truncar el discurrir natural del tiempo, haciendo cortes y empalmando innecesariamente planos en la sala de montaje.

El movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza (Deleuze, 1984, 14).

Si bien es cierto que en el transcurso de las películas de Béla Tarr existen momentos en los que la imagen parece congelada como una fotografía, dejando suspendida la acción y permitiendo, a su vez, que emerjan pensamientos en la psique del espectador, renovando la experiencia del visionado de sus obras cada vez que nos enfrentamos a ellas, el “elemento cósmico” de su estilo descansa fundamentalmente en la noción de un dinamismo, a veces imperceptible, en el que el flujo del tiempo se desliza a través de las paredes de lo real dando cuenta de la imposibilidad de detener el continuo movimiento/que pone en marcha al universo. Este cine de “vidente” se hace más efectivo por el juego movimiento-suspensión del movimiento, desplegado por Tarr durante esas largas y sutiles coreografías apoyadas en el baile “cósmico” que desarrolla la sosegada y magnética *mise-en-scène* del cineasta húngaro. La obra de Tarr culmina con una analogía religiosa en la que el sexto día se convierte en el cierre de la historia entre el viejo Ohlsdorfer y su hija. El ateísmo del cineasta podría ser la causa de una sarcástica e irónica reflexión acerca de “la creación”, arrojando un comentario personal de lo que él mismo considera la culminación de su proyecto vital. Umberto Eco escribió:

Desde los primeros siglos, los padres de la iglesia hablan constantemente de la belleza de todo el ser. Sabían por el Génesis que, al final del sexto día, Dios vio que todo lo que había hecho era bueno, y la Sabiduría recordaba que el mundo había sido creado por Dios según número, peso y medida, esto es, según criterios de perfección matemática. [...] Escoto Erígena (siglo IX) elaborará una concepción del cosmos como revelación de Dios y de su belleza inefable a través de las bellezas ideales y corporales; y se extenderá sobre la venustez de toda la creación, de las cosas semejantes y de las desemejantes, de la armonía de los géneros y de las formas, de los órdenes diferentes de causas sustanciales y accidentales encerrados en una maravillosa unidad (Eco, 2007, 44).

7. Conclusiones

La forma de los filmes de Tarr guarda una relación intrínseca con el contenido, hasta el punto en que ambos se convierten en una unidad indivisible. El cine del húngaro Béla Tarr sobresale y se destaca con respecto a la mayoría de las producciones cinematográficas actuales, por su compleja y arriesgada puesta en escena. *El caballo de Turín* podría representar el cénit de un estilo que ha venido evolucionando desde sus primeros trabajos, y se ha ido depurando/distilando hacia una sublimación de la técnica, utilizada siempre al servicio de la historia y como un elemento imprescindible para comprender la idea-emoción que quiere transmitir, siempre dejando espacio para la reflexión del espectador a través del despliegue de una puesta en escena cuya estética fundamental permite la emergencia del cine de vidente, la mirada absoluta y la vivencia del tiempo puro.

Una de las ideas nucleares que subyace en el enfoque filosófico de Tarr es la del eterno retorno. Ya Nietzsche había sugerido la recurrencia del movimiento cósmico del universo, el iterar de eventos que han venido ocurriendo desde el inicio de los tiempos y que seguirán sucediendo a través de los años formando una espiral que se abre hacia el infinito. Una suerte de inexorable acristalamiento temporal del cual los seres humanos no pueden escapar. Un destino fijado en la superficie de un círculo plano. La vuelta a casa del viejo Ohlsdorfer y su hija, condenados a permanecer aferrados a un lugar que no es más que una cárcel de la cual no hay posibilidad de fuga, representa la idea del destino irrevocable al que estamos sometidos o mejor dicho sujetados. No existe la noción de “tierra prometida” para Tarr; su cine parece fundamentarse estrictamente sobre la idea de comentar la desesperanza y desilusión provocadas por aquellas promesas que nunca llegaron a realizarse. La fantasía de un porvenir mejor que está siempre fuera del alcance de los hombres, y que no es más que un discurso vacío y olvidado en los más

remotos confines del cosmos. Esta idea de orden universal subyace en el fondo de su cine, fijando al destino como una fuerza más poderosa e incontrolable que el afán del hombre por evitarle. La vida seguirá recorriendo los mismos caminos una y otra vez, por los siglos de los siglos, acompañada con esa danza cósmica que teje la infinita red espacio-temporal del universo.

El caballo de Turín es el epitafio de la carrera cinematográfica de Béla Tarr, la conquista de la cima artística que ha venido escalando durante décadas; el culmen de un proyecto vasto y complejo que merece la pena revisar y analizar por su profundidad, densidad y capacidad de reflexión sobre los temas más importantes de la existencia del ser humano. En una entrevista realizada a Béla Tarr en el año 2007, el director dijo lo siguiente, con respecto a la película que hemos venido analizado en este trabajo: "*El caballo de Turín* es mi última película, ya no voy a dirigir más, se acabó; no me sigan preguntando el por qué..." (Rancière, 2017).

Referencias bibliográficas

- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Demetrio (1996). *Sobre el estilo*. Madrid: Gredos.
- Donat, B. (2019). "Béla Tarr: «No echo de menos la etapa comunista, me robó 40 años»" [Página Web de *El Español*, sección "El cultural", 17 de julio de 2019]. Recuperado de: https://www.lespanol.com/el-cultural/cine/20190717/bela-tarr-no-echo-etapa-comunista-robo/414460216_0.html
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Heidegger, M. (1996). *Ser y tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2001). *La ciencia jovial*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rancière, J. (2013). *El tiempo de después*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Schrader, P. (1972). *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Zizek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.
- Zizek, S. (2006). *Órganos sin cuerpos*. Valencia: Pre-Textos.

Vídeos referenciados:

- Feinstein, Howard [Walker Art Centre] (2010). Béla Tarr Dialogue with Howard Feinstein. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=K104Srbj7h0>
- Font, Domènec [OCEC UPF] (2005). Debate con Béla Tarr. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vs_okcGAb3M
- Passaro, Piero [IFA, Bologna] (2017). Masterclass con Béla Tarr. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=kFSN_58Ecbw&t=1022s
- Rancière, Jacques [Eye Filmmuseum] (2017). Béla Tarr & Jacques Rancière. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=22UK4XQ4C98&t=1343s>

Reseña curricular

Luis Finol es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas, y Doctorado en Análisis y Teorías Cinematográficas por la Universidad Complutense de Madrid. Además, cuenta con una Diplomatura en Dirección de Cine en el Instituto de Cine de Madrid. Sus líneas de investigación son el análisis fílmico textual y las nuevas narrativas cinematográficas. Ha impartido clases en la Universidad Europea de Madrid, en TAI Escuela Universitaria de Artes (centro adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), y actualmente se desempeña como coordinador de prácticas en el Instituto del Cine de Madrid.



Imagen: Generada con Photoshop IA

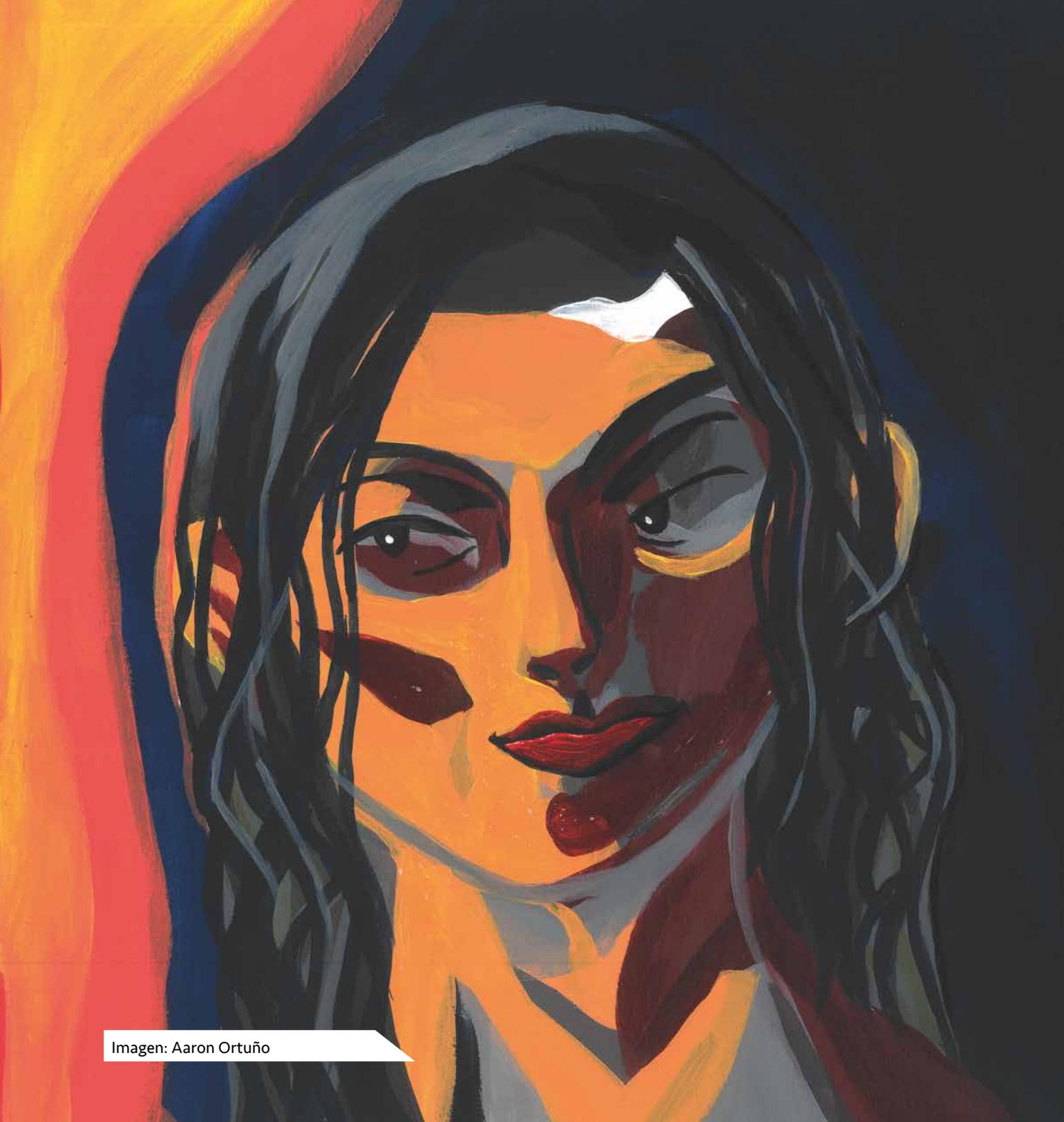


Imagen: Aaron Ortuño

Apenas un delincuente. Modernidad transgénica en los inicios del cine policial argentino

Apenas un delincuente. Transgeneric modernity at the beginnings of the Argentinean crime cinema

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la película *Apenas un delincuente* de Hugo Fregonese (1949), en su relación con el cine de género. Consideramos que, en esta película, se materializan diversas tradiciones genéricas y subgenéricas (*noir*, melodrama, semidocumental policial, películas de gánsteres), que impiden su rotulación unívoca. Metodológicamente, adoptamos una aproximación transgénica, al considerar que los géneros nunca escapan totalmente de las influencias socio-históricas para su definición; que las obras no son absolutamente determinadas por su inscripción genérica, sino que se trata de una más de sus condiciones; que los géneros son permeables a hibridaciones, y los géneros cinematográficos quedan particularmente condicionados por la tríada producción-distribución-consumo, pudiendo tomar significaciones distinta en un contexto diferente al que les dio origen. Desde esta perspectiva, nos centraremos en cinco rasgos de *Apenas un delincuente* que sobresalen por los cruces, desviaciones y singularidades que expresan: el relato periodístico, la perspectiva criminal, la mirada piadosa sobre el delincuente y el juego de contrastes situado entre el *noir* y el melodrama.

Palabras clave: *Apenas un delincuente*; cine policial argentino; narración transgénica; modernidad.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze Hugo Fregonese's film *Apenas un delincuente* (1949), from the point of view of its relationship with genre cinema. We consider that this film materializes several genre traditions (semi-documentary crime story, *noir*, gangster films, melodrama) that prevent its univocal labeling. Methodologically, we adopt a transgeneric approach, considering that genres never totally escape socio-historical influences for their definition, that literary works are not absolutely defined by their genre, it is just one of its many conditions, that genres are permeable to hybridizations and that film genres, determined by the production-distribution-consumption triad, can acquire different meanings in a context other than the one that gave rise to them. We will focus on five features of *Apenas un delincuente* that especially express crossings, deviations and singularities: the journalistic story, the criminal perspective, the pious look on the criminal actions and the play of contrasts between *noir* and melodrama.

Keywords: *Apenas un delincuente*; Argentinean crime cinema; transgeneric narration; modernity.

Martina Guevara

CONICET

Universidad de Buenos Aires

guevaramartina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3108-174X>

Enviado: 09/09/2022

Aceptado: 19/01/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción: “la más moderna de las técnicas del cine”. 2. Desplazamientos del semidocumental policial en *Apenas un delincuente*. 2.1. Del caso policial al relato periodístico. 2.2. Del desciframiento del caso a la perspectiva criminal. 2.3. De la fascinación criminal a la mirada piadosa. 3. Sombras y nostalgia: derivaciones del *noir* en un semidocumental costumbrista. 4. Conclusiones.

Como citar: Guevara, M. (2024). *Apenas un delincuente*. Modernidad transgenérica en los inicios del cine policial argentino. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 137-147.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a8

1. Introducción: “la más moderna de las técnicas del cine”

Apenas un delincuente se estrenó en 1949. Cuenta la historia de José Morán, un empleado administrativo que busca intercambiar una condena acotada en prisión por una vida libre de preocupaciones económicas. Para ello, tras defraudar a su empresa por medio millón de pesos y esconder el dinero, se deja capturar por la policía para cumplir seis años en la cárcel. Sin embargo, su ansiedad y desconfianza en la suerte del botín lo llevan a huir de prisión y morir durante la persecución policial.

La película fue promocionada por su carácter novedoso y moderno: “Por primera vez llega a la pantalla argentina la más moderna de las técnicas del cine, la semidocumental” (*Heraldo del cinematografista*, 1949, 57)¹. La trayectoria internacional de su director, Hugo Fregonse, avalaba esta construcción. Fregonese había consolidado una carrera en Hollywood trabajando tanto para *Columbia Pictures* como para *Metro-Goldwyn-Mayer*. Sin embargo, la técnica que investía el carácter moderno de *Apenas un delincuente* –la semidocumental– estaba lejos de ser el calco de las producciones norteamericanas que insinuaba la publicidad del *Heraldo del cinematografista*. Como suele suceder con el traspaso de los géneros industriales centrales a Latinoamérica, experimentó variaciones propias de los procesos de transposición y apropiación. Por ello, a lo largo de este trabajo, adoptaremos una aproximación transgenérica que nos permita articular tanto las distintas tradiciones genéricas como sus transformaciones que operan en *Apenas un delincuente*. De esta forma, tomamos como criterio en este trabajo que los géneros nunca escapan totalmente de las influencias socio-históricas para su definición (Genette, 1979). De igual modo, asumimos que las obras no resultan absolutamente determinadas por su inscripción genérica, sino que se trata de una más de sus condiciones (Maingueneau, 2016); también entendemos que los géneros son permeables a hibridaciones (Bajtin, 1989), y que los géneros cinematográficos quedan particularmente condicionados por la tríada producción-distribución-consumo, pudiendo tomar significaciones distintas en un contexto distinto al que les dio origen (Altman, 1999; Pignatiello, 2012).

2. Desplazamientos del semidocumental policial en *Apenas un delincuente*

En la clasificación clásica de Raymond Borde y Etienne Chaumeton (1958), el semidocumental policial se diferencia del filme negro y “se caracteriza por describir una acción criminal siguiendo uno por uno los documentos de una carpeta policial” (14), que supuestamente corresponde, según se señala de manera habitual al comienzo del filme, a un caso verdadero. Para Pablo Lanza (2020), Paul Schrader (2004), que entiende que el *film noir* se define “más por el tono que por ser un género” (125), ve el semidocumental como una de sus variantes. Según Schrader (2004), esta variante predominó en los *films noir* producidos en Norteamérica entre 1945-1949, constituyen “el período realista” (130) y se distinguen por focalizarse en “los problemas del crimen, la corrupción política y la rutina policial” (130). David Bordwell (2005) continúa esta línea al entender que el *film noir* no constituye un género, sino que indica patrones particulares de disconformidad con las convenciones de Hollywood; el semidocumental es, entonces, para Bordwell, una de sus corrientes que se desarrolló en el período de posguerra y que se destaca por la influencia que recibió de las novelas centradas en el procedimiento policial. Con una variación en el nombre, al denominarlo “policiaco documental”, Carlos Heredero y Antonio Santamarina (1998) coinciden en la periodización

1. Citado por Pablo Lanza (2021).

de su surgimiento, pero lo entienden como una de las formas del cine policial del que se nutrirá luego el *noir* en sentido estricto. Lo sintetizan en “una especie de documentalismo” de “los métodos de actuación de los agentes de la ley” (106) y subrayan su tendencia a rodarse en ambientes naturales.

Por su parte, Lanza, quien recupera gran parte de estos aportes, suma la importancia de la utilización de una “voz over muy similar a la ‘voz de Dios’ del documental clásico” (2020, 18). A partir de estos enfoques, podemos resumir algunas de las características principales del semi documental: relato de la acción criminal de manera retrospectiva, particularmente desde el punto de vista de los policías; la minucia en la representación de la pericia policial; el empleo de la voz over que lo aproxima al documental; y, vinculada con esta hibridación genérica entre documental y ficción, la aspiración realista que se materializa tanto en la usual indicación al principio de los filmes de que se trata de “una historia verdadera” como en el rodaje en espacios naturales.

Apenas un delincuente cumple, en principio, con todas esas pautas: sigue la información de una carpeta con documentos para narrar la historia del acto criminal, la voz narrativa que relata la historia es de quien investiga el caso y, al comienzo, se indica que se trata de “una historia de la ciudad” que “sucedió o pudo suceder hace varios años”. Sin embargo, lo hace con desviaciones: la investigación la encabeza un periodista cuya voz over invade, por momentos, el relato; la mayor parte de la historia se desarrolla en el tiempo narrativo de la acción criminal al acompañar las peripecias del delincuente; y la advertencia inicial abreva tanto de la tradición del género semidocumental como de las reglas implícitas del cine industrial durante el peronismo. A continuación, nos detendremos en estas especificidades del filme de Fregonese.

2.1. Del caso policial al relato periodístico

El contacto entre periodismo y mundo delictivo es uno de los ejes más interesantes de la película. A diferencia del modelo establecido cuatro años antes por *House on 92nd Street* (Henry Hathaway, 1945)², la investigación del caso criminal en *Apenas un delincuente* no está conducida por fuerzas del Estado, sino por un periodista. Si bien esta característica aparece en otros exponentes del género en Estados Unidos como *Call Northside 777* (Henry Hathaway, 1948), el filme de Fregonese brinda una perspectiva renovada del caso policial: se trata de un semidocumental policial que elige narrar el crimen no tanto como materia de investigación policial, sino como objeto de consumo cultural.

El periodismo intercede, por lo tanto, entre el caso policial y el espectador. Este papel de intermediario se configura tanto en los temas tratados como en las elecciones formales; por ejemplo, se vislumbra en el montaje que enlaza la primera y la segunda escena. Allí, el dinamismo de una persecución automovilística se petrifica al transformarse en la foto del coche volcado de Morán que ilustra la nota de un diario. Esa imagen congelada es tanto el desenlace de un caso policial como el comienzo del relato periodístico; también, constituye una síntesis simbólica de la historia de apogeo y caída de un delincuente que narra el filme. En definitiva, la secuencia resume la construcción del hecho policial como relato.

La foto del desenlace fatídico de Morán es, además, parte de una carpeta de documentos. Este archivo no está guardado en una comisaría, como suele suceder en las películas semidocumentales, sino en un periódico. Pero,

2 Según Lanza (2021), esta película sienta las bases del semidocumental policial.

aun con esa diferencia, el hecho de que se acuda a información documental para guiar la investigación criminal respeta la intención verista propia del semidocumental, que se suma a la advertencia inicial de que se trata de una historia que “sucedió o pudo suceder”³. Sin embargo, el *racconto* de los acontecimientos que introduce la voz *over* del periodista está más próximo a una mirada poética de los hechos que a una reconstrucción objetiva:

Esta es la ciudad de los nervios excitados. Que todos los días atrae a su centro millares de seres impacientes. Los agita, los devora, se empujan, se atropellan en una prisa sin sentido. Siempre el apuro, el apuro...casi todos trabajan estimulados por el ritmo agitado de la ciudad, pero algunos quedan prisioneros de esa mala fiebre, de esa impaciencia por llegar demasiado rápido, de tenerlo todo, aunque sea saltando la valla. Veamos uno de ellos: es José Morán y es el más impaciente de todos (Fregonese, 1949, 4: 26).

Este parlamento entre artístico y sociológico del periodista sobre el caso de Morán traza una relación discursiva entre el periodismo y el género policial por fuera de la prosa dinámica y austera que suelen tener en común. Pero aun en su aletargamiento, la voz *over* compone, a fuerza de metonimia (“ciudad de nervios excitados”), metáforas (“los devora”) e hipérbolos (“el más impaciente de todos”), una atmósfera urbana acelerada, que acompaña un montaje de planos aberrantes de la vida en la ciudad de Buenos Aires. Este ritmo frenético une la persecución inicial (también montada con cortes abruptos), el dinamismo de la rotativa del diario y el trajín urbano. Es decir, asocia tres elementos claves de la modernidad: crimen, periodismo y ciudad⁴. Así, en la desviación de “la más moderna de las técnicas del cine”, que liga la aceleración del mundo periodístico con el delictivo, y asocia ambos desarrollos a la urbanidad, se configura, en nuestra opinión, la mayor marca de modernidad del filme de Fregonese.

Además de la cadencia y la atmósfera, *Apenas un delincuente* construye series temáticas, simbólicas y estructurales que terminan de conectar el relato periodístico con el policial. Entre ellas, la más relevante es la configuración de Morán en su doble rol de delincuente y objeto de consumo mediático. Lejos de recluirlo de la sociedad (que es la meta de la condena penal), el periódico lo vincula al pueblo. Lo convierte en un personaje tan fascinante que conduce a una multitud exaltada a escoltarlo en su camino a la cárcel. En la voz *over* del periodista se encuentra, de hecho, la explicación de este fenómeno: “muchos pobres de espíritu hicieron de José Morán un personaje, vieron en él al ejecutor de una revancha que nunca se pudieron tomar y lo aclamaron como un héroe” (Fregonese, 1949, 29: 02). Difundida su figura, al punto de transformar su apellido en sinónimo de delincuencia⁵, Morán deviene, además, un engranaje de la reproducción mediática: en la prisión, se fabrican los papeles del diario que circulan en el exterior. De hecho, el filme se encarga de hacer visible esta analogía componiendo de manera muy similar la imagen de la cadena de montaje que produce papel de diario en la cárcel y la de las rotativas del periódico que se observa al principio del filme; a su vez, uno de los presos expresa que en la cárcel uno se siente “parte de estas máquinas” (Fregonese, 1949, 45: 25).

3 Lanza (2021) recupera una nota realizada a Fregonese en 1948, en Radiolandia, donde se señala que el personaje de José Morán estuvo basado en “Roura, un cajero que hace varios años huyó llevándose casi un millón de pesos, para ser encontrado, al cabo de tres meses en Santa Fe” (Lanza, 2021, 135).

4 Para un estudio de los cambios que la modernidad trajo, específicamente en Buenos Aires, en la narrativa periodística del crimen, remitimos, entre otros, a Sylvia Saitta (1998) y Lila Caimari (2012a).

5 En un diálogo con Morán, el director del presidio da a entender la mancuella que aparea ese apellido, luego del acto delictivo: “Por culpa suya su hermano ha sido despedido del empleo.../ —Ya encontrará otro.../ —¿Le parece?...como no se cambie de apellido...” (Fregonese, 1949, 41: 43).

Esta simbiosis entre Morán como objeto y productor mediático “encierra” la temporalidad de la película en un bucle que hace difícil discernir el comienzo del final: la huida de la cárcel y posterior muerte de Morán llevan al periodista a convertirlo en objeto de su nota y contar que, en el pasado, Morán también generó fascinación mediática por su acto delictivo e, incluso, confeccionó el papel en el que circulaban las noticias. Así, el *continuum* entre el presente del narrador y del relato fractura la advertencia inicial de que los eventos narrados solo pudieron acontecer hace “varios años” y actualiza la problemática de la representación del delito en la prensa. Finalmente, otros detalles pueden ser considerados dentro del conjunto de elementos sémicos que refuerzan la relación entre periodismo y crimen. Por ejemplo, la concreción del delito y el consiguiente ocultamiento del dinero robado, elididos visualmente, se resumen con un titular en un diario: “Estafa de medio millón de pesos” (Fregonese, 1949, 25: 23); o los policías escondiéndose detrás de los diarios, cuando siguen al hermano de Morán tras la pista del botín escondido.

2.2. Del desciframiento del caso a la perspectiva criminal

Más allá del relato periodístico, el tiempo de la acción coincide con las peripecias de Morán. Luego de la introducción del periodista, la perspectiva del relato cambia hacia la mirada del delincuente. La cámara acompaña a Morán como empleado, en el planeamiento del crimen, en su captura, condena, fuga y, finalmente, muerte. Esta variación del punto de vista es interesante por dos motivos: en primer lugar, por modificar las convenciones de la corriente o subgénero semidocumental y acercarse al *noir* en sentido estricto “que se instala en el propio medio criminal” (Borde & Chaumeton, 1958, 14); en segundo lugar, porque esta ambigüedad genérica construye también una ambigüedad moral. La primacía de la voz de Moran permite la identificación del espectador con las razones del delincuente, que, en el caso de la película de Fregonese, son particularmente racionales. Morán calcula el tiempo que un asalariado promedio, como él, dedica al trabajo y define que es más conveniente invertir algunos años de cárcel que enfrentar una condena eterna de alienación laboral. Por lo tanto, el protagonista manifiesta una “psicología del crimen” (Borde & Chaumeton, 1958, 15), que está lejos de pulsiones violentas o alteraciones mentales.

Asimismo, el desenlace de la película de Fregonese guarda consonancia con los protagonistas del cine de gánsteres. Más que una reparación moral, el final fatídico de Morán se vincula con la trayectoria del *gangster*, cuyo éxito está fuera de la ley capitalista. Sin llegar a la agresión ilimitada de los gangsters, Morán comparte con ellos la misma ambición de escapar de la anomia de la ciudad: “La entera vida del gangster es un esfuerzo por afirmarse a sí mismo en cuanto individuo, por sustraerse de la multitud, y él siempre muere *porque* es un individuo; la bala final lo regresa hacia el pasado, lo convierte, después de todo, en un fracaso” (Warshow, s. p.). En ese devenir, observamos “aquello que nosotros queremos ser y aquello en lo que tenemos miedo de transformarnos” (Warshow, s. p.).

2.3. De la fascinación criminal a la mirada piadosa

Aun si la perspectiva dominante de Morán nos involucra en su psicología, y la del periodista refuerza la espectacularidad del delito, existe también una preocupación por moderar la fascinación que produce. Hay dos escenas puntuales en las que se subraya esta intención. La más contundente al respecto, por la brusquedad del cambio de perspectiva y por la intromisión de elementos propios del costumbrismo, es la que relata la infancia de Moran desde los ojos de su hermano. En ese *flashback*, se entremezclan la nostalgia y la condena moral: la imagen bucólica de una tarde de juegos se corroe por el comportamiento de un hermano egoísta que no se rige por las

convenciones del amor fraterno. Ese punto intermedio tiñe de piedad la conducta delictiva de Moran, al presentarla como un rasgo anómalo e inevitable; y, en ese diagnóstico, deprecia el aura de su figura criminal y su racionalidad.

En un sentido análogo, funciona la segunda escena que destacamos, y que le otorga el título al filme: se trata de la escena final, que funciona como coda de la nota del diario que introduce la historia, pero cuyo agregado moralizador escapa de la voluntad del periodista, ya que responde a una orden del jefe de redacción⁶. Esta escena, que sucede al morir Morán, introduce nuevamente la razón del Estado en la voz del director del presidio: José Morán no fue un criminal, se trató de “apenas un delincuente”. La mirada compasiva que construyen ambas escenas disminuye la peligrosidad de Morán, y lo alejan de la fascinación del gánster y de la representación del criminal del *noir*. A esta morigeración de la psicología del crimen, se suma su construcción como rémora del pasado. En este punto, la advertencia inicial de que se trata de una historia verídica propia del semidocumental se une con una particularidad de las narraciones cinematográficas policiales durante el primer gobierno peronista, que es la de ubicar “el delito en el pasado y la solución armónica, en el presente de la producción” (Kriger, 2009, 146). Si un delincuente como Morán no pudo retornar a la vida cívica fue “porque las cárceles no eran como las de ahora” (Fregonese, 1949, 1:30). En efecto, como señala Caimari, durante el primer mandato de Perón se hicieron reformas en el sistema penitenciario destinadas a modificar las condiciones de vida en las cárceles, que produjeron que las nociones humanistas del castigo aceptable fueron reformuladas y promovidas desde el poder (2012b, 252). De este modo, se consolidó “una sensibilidad que conectó a los lectores con el padecimiento del castigado, y que se desarrolló mucho más allá de la prensa: en la literatura, el teatro, el cine y también el tango” (Caimari, 2012b, 269).

3. Sombras y nostalgia: derivaciones del *noir* en un semidocumental costumbrista

Una atmósfera de frenesí no es la única que recorre el filme. Viene acompañada por otra más sosegada, que despoja de esperanzas al mundo narrado. El clima del *noir* que, como indica Norbert Grob (2008), se caracteriza por hacer extraño lo familiar, transformar los vínculos en entramados criminales, producir fantasías hiperbólicas y fracasos inevitables, se percibe también en el semidocumental de Fregonese. La construcción del personaje de Morán es próxima a la de los protagonistas del *noir*: se trata un hombre al borde del desmoronamiento cuyos deseos no son congruentes con su realidad.⁷ Las frustraciones económicas de un asalariado promedio, que describen las primeras escenas, se intensifican por ensueños desmedidos y conductas excéntricas: apuestas guiadas por la añoranza de ganar grandes sumas de dinero de manera súbita, gastos en trajes de lujo y el intento, fugaz, de conquistar a una *femme fat*! (la mujer más bella de un cabaret, quien solo se sienta en la mesa de hombres ricos). La búsqueda por huir de lo real (Grob, 2008) distorsiona sus vínculos sociales, en especial con su hermano, al que convierte en cómplice, tras indicarle el escondite del dinero robado, y, luego, en enemigo, cuando sospecha que intentará quitarle el botín. También son estas aspiraciones descentradas las que convierten en pesadilla su propia realidad al encerrarlo en la cárcel. Allí, la alienación es total: pierde cualquier rasgo de individualidad, para ser denominado como un número (el 618), peinar y vestir como el resto de los reclusos y convertir su cuerpo, como ya señalamos, en parte de las máquinas de trabajo. A su vez, la prisión destruye cualquier posibilidad de camaradería:

6 “—Crespo (...) ¿terminó la nota de Morán/ —Me falta el final/ —tiene que agregarle algo” (Fregonese, 1949, 1:24:44).

7 Bordwell (2005) habla de “héroes desorientados” (78; la traducción es propia) y Heredero y Santamarina (1998) consideran que los personajes del *noir* tienen una “psicología siempre curva o nebulosa” (30).

los reclusos alimentan la desconfianza de Morán con su hermano, para convencerlo de huir e intentar quitarle, una vez afuera y bajo tortura, su dinero. También, tras las rejas, se intensifican las asimetrías de poder, al escindir las entre guardiacárceles y prisioneros. En resumidas cuentas, el ensombrecimiento de la existencia y los contrastes sociales se vuelven, por momentos, y en especial en la cárcel, más marcados. Su reminiscencia al *noir* se evidencia también en el uso de una estética expresionista; por ejemplo, en la icónica escena en la que Morán es conducido por primera vez a su celda (Figura 1).



Figura 1. Fotograma de *Apenas un delincuente*. Fuente: web IMDb, <https://www.imdb.com/>

Este juego de blancos y negros profundos se reitera en escenarios propios del *noir* como zonas portuarias, callejones oscuros y escondites en barrios periféricos; en esos lugares, además, se hacen más patentes rasgos característicos del género, como la violencia (en especial en la escena de la tortura) y el inexorable desenlace fatídico. Pero, al mismo tiempo, el contraste en *Apenas un delincuente* es un recurso para tipificar personajes que se alejan de la corrupción transversal de la sociedad representada en el *noir* (Schrader, 2004; Borde & Chaumeton, 1958). Si bien el filme de Fregonese quiebra la antítesis entre policías y delincuentes, al introducir al periodista como líder de la investigación y al mostrar un sistema penal ineficiente, el guion se estructura a partir de una serie de oposiciones que dividen el bien del mal.

Una de las principales oposiciones es la dicotomía “paciencia” versus “ansiedad”, o “calma” versus “aceleración”, *leit motiv* del filme, que suma tanto una explicación al accionar delictivo de Morán (su ansiedad por tener éxito) como la razón principal del fracaso de su plan (Morán no es lo suficientemente paciente como para cumplir los seis años de condena). Esta diferencia de ritmos opone la tranquilidad del hogar frente al frenesí de la ciudad; al hermano que de a poco va ahorrando para pagar los gastos de su familia, frente a Morán que busca una riqueza intempestiva, ya que “nunca supo esperar” (Fregonese, 1949, 33:55); a la novia fiel que aguardará a su prometido el tiempo que sea necesario –“yo sigo queriéndole, y lo esperaré” (Fregonese, 1949, 34: 17)– frente a la *femme fatal* que realiza un baile frenético en el único número musical del filme. En este esquema narrativo maniqueo, *Apenas*

un delincuente se acerca al melodrama, que ciñe el impulso moralizador en la familia y sanciona la pasión (Link, 2003)⁸, y al costumbrismo, en tanto aparece una esencia tradicional argentina arraigada en los valores familiares, y por la que es castigado Morán al denostarla.

4. Conclusiones

A partir de lo analizado en las páginas de este artículo, podemos concluir que *Apenas un delincuente* se inscribe a caballo entre dos de los géneros privilegiados con los que el cine industrial narró historias de crímenes: el semidocumental policial y el *noir*. Esta doble pertenencia, de dos géneros (o entre una corriente y un tono, según las distintas perspectivas críticas anotadas) en pleno proceso de consolidación en la industria hollywoodense, se construye de manera distintiva en la película de Fregonese. En su hibridación, cobran especial relevancia la elección de la perspectiva del periodista por sobre la del policía para investigar el caso a través del archivo (forma de pericia propia del semidocumental) y el acompañamiento temporal de las peripecias del delincuente, ya que constituyen, por un lado, un metadiscurso sobre el crimen como objeto de consumo cultural y, por el otro, acercan el relato a la psicología del delincuente (rasgo característico del *noir*).

Estos elementos se suman a otros rasgos que desestabilizan inscripciones genéricas estancas, al oscilar también entre el semidocumental y el *noir*, y/o abreviar de otras tradiciones como el cine de gánsteres, el melodrama y el costumbrismo: la trayectoria de éxito y caída del gánster; la patologización del crimen; el *continuum* entre el relato periodístico y el policial, que modifica la temporalidad de la historia representada; el frenesí urbano; la iluminación de reminiscencias expresionistas; y los dualismos maniqueos que traen a escena valores tradicionales arraigados en la familia y que se oponen al estilo de vida urbano. Todas estas expresiones genéricas diversas permiten comprender por qué *Apenas un delincuente*, si bien indiscutiblemente pionero, fue considerado tanto el primer representante argentino del semidocumental (*Heraldo del cinematografista*, 1949, 57; Goity, 2000, 409; Lanza, 2021) como el iniciador del *noir* en la escena local (MOMA, 2022; Caimari, 2012b, 15).

8 Schrader (2004) reconoce los melodramas de Josef Von Sternberg como una de las influencias de film noir (125).

Referencias bibliográficas

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borde, R., & Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Bordwell, D. (2005). The Bounds of Difference. En D. Bordwell, J. Staiger & K. Thompson (Autores). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* (pp. 72-87). Londres: Routledge.
- Caimari, L. M. (2012a). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Caimari, L. (2012b). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Goity, E. (2000). Cine policial. Claroscuro y política. En C. España (Dir.). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956. Vol. II* (pp. 400-473). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Grob, N. (2008). Einleitung. Kino der Verdammnis. En N. Grob (Ed.). *Filmgenres. Film noir* (pp. 9-23). Stuttgart: Reclam.
- Heraldo del cinematografista (30 de marzo de 1949). Vol. XIX, Año 18, p. 57.
- Herederó, C. & Santamarina, A. (1998). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lanza, P. (2020). El documental y el noir: hibridación a través del cine de género ficcional. *Dixit*, 33, 15-25. <https://doi.org/10.22235/d33.2374>
- Lanza, P. (2021). Policías y criminales en el semidocumental argentino. *Filología*, 53, 131-144. <https://doi.org/10.34096/filologia.n53.10632>
- Link, D. (2003). El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama. En D. Link. *Cómo se lee, y otras intervenciones críticas* (pp. 139-147). Buenos Aires: Norma.
- Maingueneau, D. (2016). *Discurso literario*. San Pablo: Editorial Contexto.
- MOMA (Ed.). (2022). *Film noir argentino: Apenas un delincuente*. Recuperado de <https://www.viceversa-mag.com/film-noir-argentino- apenas-un-delincuente>
- Pignatiello, G. (2012). *El policial campero argentino. Historia de un género*. Tesis doctoral. Universidad de Pensilvania, Estados Unidos.
- Saítta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario "Crítica" en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Schrader, P. (2004). Apuntes sobre el film noir. Pavés, G. M. & Cruz Hernández J. J. (Trad.). *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 2, 123-134.

Filmografía citada

Apenas un delincuente (Hugo Fregonese, 1949).

Reseña curricular

Martina Guevara es Doctora en Literatura, Licenciada en Letras y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras. Los tres títulos se obtuvieron en la Universidad de Buenos Aires. También es Técnica en Guion Cinematográfico por la Universidad del Cine (Buenos Aires). Se especializó en el estudio de las configuraciones identitarias en la narrativa de Filloy de los años 30. Actualmente, se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Teoría Sociológica y Teoría Literaria en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, y como becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Forma parte del equipo de investigación UBACyT “Lo policial como género en la literatura y el cine argentinos”, dirigido por Román Setton, y del Proyecto de Investigación Científica de la Universidad del Cine “Géneros Cinematográficos en Latinoamérica”, dirigido por Román Setton y Patricio Fontana.



Imagen: Emilie Litardo

Entre los bordes. Hacia una nueva tipología de las series cortas

Between the edges. Towards a new typology of short series

Resumen

Las series web, o series cortas, se caracterizan por su inestabilidad, incluso en su denominación. No son cine, tampoco TV. ¿Cómo podemos definir las? Algunas investigaciones han aportado caracterizaciones, convenciones que ayudan a re-conocer a las series web como formato. Este artículo se enmarca en un proyecto de investigación denominado "Formatos emergentes. La serie web y sus especificidades narrativas". En primer lugar, se buscará abrir la discusión y explorar el universo narrativo de las series cortas, para realizar un aporte teórico conceptual al estudio del formato. Como enfoque metodológico, se parte del análisis propuesto por Francesco Casetti y Federico Di Chio. Se diseñó una herramienta de análisis a partir de un corpus de 60 series para relevar los aspectos significativos de las especificidades narrativas del formato. De manera complementaria se trata de visibilizar formatos que desde una perspectiva territorial pueden disputar espacios en la industria audiovisual de medios hegemónicos.

Palabras clave: Narrativas audiovisuales; serialidad; series cortas; tipologías, formatos.

Abstract

Web or short series are characterized by their instability, even in their name. They are not movies or television. How can we define them? Some research has provided characterizations, conventions that help recognize web series as a format. This article is part of a project called "Emerging formats. The web series and its narrative specificities". First, we will seek to open the discussion and explore the narrative universe of short series, in order to make a conceptual theoretical contribution to the study of the format. The methodological approach is based on the analysis proposed by Francesco Casetti and Federico Di Chio. An analysis tool was designed on the basis of a corpus of 60 series to reveal the significant aspects of the narrative specificities of the format. In a complementary way, it is about making visible formats that from a territorial perspective can dispute spaces in the mainstream industry.

Keywords: Audiovisual narratives; seriality; short series; typologies, formats.

Natalia Eva Ader

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Ushuaia, Argentina

nader@untdf.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-0921-6118>

Valeria Car

Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

Ushuaia, Argentina

vcar@untdf.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-7969-9699>

Enviado: 01/09/2022

Aceptado: 22/03/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Un debate abierto acerca de aquello que llamamos “series web”. 2.2. Hacia una estrategia metodológica para el análisis de series web como objeto de estudio complejo. 2.3. Diseccionando las series cortas. 2.4. La creación de una tipología serial para series web. 3. Sombras y nostalgia: derivaciones del noir en un semidocumental costumbrista. 2.5. A modo de síntesis: hacia una definición de las series web o series cortas. 3. Conclusiones.

Como citar: Ader, N. E., & Car, V. (2024). Entre los bordes. Hacia una nueva tipología de las series cortas. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 149-175.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a9

1. Introducción

El escenario mediático está en continuo debate, y sometido a reflexión. Teóricos, usuarios, audiencias y productores son voz y parte de la discusión. Si nos detenemos en el mundo de la comunicación cultural contemporánea, los relatos seriales –considerando los relatos seriales televisivos como uno de los centros neurálgicos de productividad en el terreno de la ficción– han logrado la hegemonía mediática, tanto en los formatos tradicionales como en los nuevos formatos. El éxito así en la fidelidad de las audiencias como en la retroalimentación mediática a través de la interactividad potenciada por las redes sociales, han generado un nuevo paradigma narrativo (Cascajosa, 2007, 12).

En paralelo, han surgido diferentes formatos focalizados en las nuevas pantallas, tales como el teléfono celular o las tabletas. Tendientes a estos dispositivos surgieron las series web que actualmente algunos referentes de este campo prefieren llamarlas “series cortas”. Las series web se instalan como un formato cotidiano más accesible y democrático para muchos realizadores audiovisuales, que encuentran otras oportunidades en las fronteras de la industria cultural y sus lógicas de mercado. La recurrencia de protagónicos de personajes jóvenes sobre los adultos mayores, la naturaleza de las temáticas abordadas, las estéticas emergentes urbanas y el uso de un lenguaje coloquial descontracturado ponen en evidencia que son consumos que interpelan a las juventudes. A su vez, estos productos se proponen como un formato flexible, ágil y cómodo por la adaptabilidad a cualquier ámbito de consumo y por su corta duración. Los formatos emergentes, por ser novedosos y dinámicos, no han sido definidos con la suficiente rigurosidad, ya que como producto cultural y como todo formato de experimentación se caracteriza por su inestabilidad.

Por todo ello, en este artículo se intentará abrir la discusión y explorar el universo narrativo de las series web para realizar un aporte teórico conceptual al estudio del formato. Las series web o cortas nos sitúan ante la dificultad y el desafío de observar con precisión una definición que se apropie de sus especificidades narrativas. Como toda propuesta de la industria cultural en constante exploración, cuenta con muy poca producción que aporte a definiciones académicas y características formales que la definan. Poco a poco se van generando convenciones o consensos que ayudan a reconocer y decodificar las series web como formato independiente (Murolo, 2020).

Para profundizar en tales análisis, en una primera instancia se trabajará en la indagación teórica sobre el formato. El desafío consiste en generar un modelo taxonómico complejo de tipologías específicas, que incluya una perspectiva diacrónica para el análisis de series web a partir de una reformulación del andamiaje conceptual existente. Esto implica la creación de un corpus de análisis representativo de 60 series web. Se espera que los resultados de este estudio promuevan reflexiones para desarrollar una definición más sólida y rigurosa de estas producciones audiovisuales, con sus inestabilidades, recurrencias y especificidades a la hora de consolidar el formato, y de este modo contribuir al conocimiento de la narrativa audiovisual que está en continuo movimiento.

En el desarrollo de este artículo se podrá leer un avance progresivo la indagación en cada uno de los siguientes apartados: en el primer apartado se repone la discusión acerca del modo correcto de denominar las series web; en el segundo, se profundiza acerca de la metodología. En el tercero se profundiza el análisis a partir de los tres ejes centrales que vertebran al formato (la serialidad, la temporalidad y los recursos estéticos narrativos). En el cuarto se propone la tipología serial para series web. Y, finalmente, en el último apartado se realiza una síntesis de los resultados de este estudio.

2. Desarrollo

2.1 Un debate abierto acerca de aquello que llamamos "series web"

La dinámica de las formas de producción en el campo audiovisual, su circulación y las maneras en que los usuarios se apropian, identifican, eligen y consumen contenidos a través de dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana hacen cada vez más inestables las formas de nombrar formatos emergentes¹.

La etimología del nombre de este formato ha surgido para diferenciarse de las series televisivas, ya que uno de los pilares en su definición según Schrott y Negro (2017) es que las series web, valga la redundancia, son producidas para la web. Nombrar a las "series web" parece un sinsentido, si pensamos que la web, hoy, lo es todo. Según una encuesta del segundo trimestre de 2022 de INDEC más del 92% de los hogares argentinos tienen Internet. Entonces, ¿es correcto hoy hablar de "series web"? Actualmente, la gran mayoría de las series televisivas también son producidas para web; piénsese en Netflix, Hulu o Prime Video, entre otras. El universo audiovisual se ha ampliado, extendido por el proceso global de digitalización donde no existen fronteras claras entre el mundo real y virtual; más bien se manifiesta como un proceso transversal permeable, abierto y difuso. Estas mutaciones y permanentes inestabilidades hacen que hoy algunos referentes del campo hablen de "series cortas", y no tanto de "series web"². Murolo (2020) afirma que crece la tendencia a denominarlas genéricamente como *short forms* (formatos cortos o series cortas), denominación adoptada en español.

A pesar de este cambio de tendencia, y en consonancia con lo que expresa este autor, en el presente trabajo elegimos mencionarlas como "series web" o "series cortas" indistintamente, si bien el recorte en el universo de análisis es en retrospectiva, su ambigüedad en la denominación del formato da cuenta de su inestabilidad. Ahora bien, cabe preguntar lo siguiente: ¿el cambio de nomenclatura afecta al formato? Sostenemos que no. Ya que su particularidad distintiva, en definitiva, también radica en la duración de sus episodios. Llamarlas "series cortas", cuando hoy ya prácticamente todas las producciones son para la web, devela al menos dos de las características centrales que las identifican: la narración serial y su duración. Se tomará de este desplazamiento en su cualidad de "cortas", ya que nos indican una característica fundamental en la supervivencia y posible mutación del formato. Por lo tanto, es pertinente considerarlo en la construcción de nuevas tipologías de análisis. Las series cortas podrán ser o no producto de un desplazamiento histórico de las series web, pero los saberes en disponibilidad para abordar estos nuevos formatos se encuentran en esas condiciones previas de producción. Reconocer la genealogía de este proceso es fundamental para avanzar de manera más rigurosa en su comprensión.

Aclarada la cuestión de forma y de fondo, se avanzará a continuación en el análisis, mostrando las dificultades metodológicas.

1 En Argentina, según el censo elaborado en 2020, el 96% de las personas mayores de 18 años tiene dispositivos celulares. Véase https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/mautic_05_20A36AF16B31.pdf

2 Si bien existen dos maneras de nombrar al formato ("series web" y "series cortas") en este artículo se utilizan como sinónimos, debido a su falta de estabilidad.

2.2. Hacia una estrategia metodológica para el análisis de series web como objeto de estudio complejo

De acuerdo a los objetivos del presente artículo, se utilizó un enfoque cualitativo, ya que el interés se centra en comprender especificidades de las narrativas audiovisuales de las series web como formatos emergentes. Por lo tanto, el análisis es descriptivo y con fines interpretativos. Para avanzar en ese cometido, se construyeron tres categorías procedimentales de análisis como estructura de un modelo metodológico, es decir, una taxonomía de tipificaciones de la serialidad web a través del estudio de la morfología del formato a partir de tres variables: la serialidad, la temporalidad y la composición estética narrativa.

Para lograr esto se realiza una descripción y un análisis interpretativo, con el foco puesto en las recurrencias y particularidades del formato, perfilando así una recomposición y dando consistencia a este modelo. Esta noción compleja de recomposición es recuperada desde la propuesta de Casetti y Di Chio (2007), en su obra *El análisis de un film*. Si bien su acercamiento se armó para el análisis de películas de cine, en este trabajo repensamos su adecuación a las narrativas de series web. El abordaje teórico metodológico permite esta adecuación, sin perder rigurosidad metodológica; por el contrario, su aplicación a nuevos formatos pone en evidencia la vigencia del método. Para contrastarlo se realizó un relevamiento, y la creación de un corpus de 60 series web entre los años 2014 a 2019, seleccionadas de la plataforma UN3.TV.

¿Cómo se pensó su recorte y cómo definió el corpus de análisis? En relación al armado del corpus, se indagó en la plataforma UN3.TV, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Argentina, única plataforma pública del país que ofrece series web o cortas como formato exclusivo y sostenido en el tiempo ininterrumpidamente³. Esta universidad tiene una vasta trayectoria en el rubro audiovisual, habiendo trabajado en la innovación e investigación de nuevos medios desde julio de 2013. UN3.TV es un canal de televisión digital que integra el universo web, con gran repercusión tanto a nivel local como internacional. Al momento del recorte, la plataforma cuenta con más de 100 series web para ver de forma online y gratuita. Se tomó una muestra de 60 series web que integran esta plataforma. El diseño muestral supera el 50% del total de las series, por lo que se considera una porción considerable del universo. Al estudiar la especificidad del formato nos interesa observar cómo se comporta este formato a lo largo del tiempo. El recorte temporal estará comprendido entre los años 2014 (comienzo de la plataforma) y 2019. Seleccionamos 10 series por año, tomando como criterios la sección “Estrenos” de dicha plataforma, para lanzamiento y la cantidad de visualizaciones catalogadas como “las más vistas”.

Un capítulo aparte merece el contexto de producción de las industrias culturales, hoy ya digitalizadas, y sus diferentes dispositivos de medición de audiencias (Rincón, 2006). Desde las polémicas metodologías para medir el *rating* de los medios masivos de comunicación, especialmente del viejo (pero vigente) *broadcasting* televisivo, hasta las plataformas en línea más vistas del planeta, tales como Netflix, Amazon Prime Video o HBO. En este sentido, una de las dimensiones más problemáticas para fundamentar la elección del corpus se relaciona directamente con la imposibilidad de acceder a los complejos procesamientos de datos y algoritmos que manejan estas industrias,

3 La plataforma UN3.TV puede encontrarse en <https://un3.tv/>

al momento de determinar sus estrategias de producción y distribución para alcanzar más audiencia (Magnani, 2019; O Neil, 2016; Sadin, 2020; Sadin, 2018). Es importante destacar que en esta fase surgió uno de los problemas metodológicos más complejos. ¿Cómo averiguar qué series son las más vistas?

En primera instancia, y a la hora de aproximarnos a esta selección, entrevistamos a Rocío Carbajo, Coordinadora General de UN3.TV. Ella nos brindó una grilla de cuáles fueron las series más vistas en el período que va de 2014 a 2018, informándonos de que el método que ellos utilizaban era brindado por la plataforma YouTube: “Actualmente todas las series de nuestra plataforma están cargadas a YouTube. Por lo tanto, usamos la herramienta *Analytics* de YouTube para saber qué series son las más vistas”. En función de lo que nos informó Rocío, fuimos observando comparativamente, según el año de publicación, la cantidad de visualizaciones, para poder “rankear” las 10 más vistas de los años siguientes.

En cuanto a la rigurosidad de la metodología para la ponderación, cabe destacar que sigue siendo problemática, debido a que, al ser una narración seriada, cada capítulo tiene diferente número de visualizaciones. Sin embargo, pudimos comprobar que en ningún caso los capítulos subsiguientes al primero lo superan en visualizaciones, por lo que se tomó como criterio en todas las series: observar comparativamente la cantidad de visualizaciones del primer capítulo o episodio. Otra aclaración, no menor por la complejidad del análisis, es que no todas las series del corpus son de rama Continua. En el caso de las series Autoconclusivas, se observó especialmente el número de visualizaciones de todos los capítulos, justamente porque pueden consumirse de manera independiente y fluctuar el número de visualizaciones. Por esto, se las ponderó por valor del capítulo con más visualizaciones obtenidas. El corpus seleccionado puede visualizarse en la Figura 1.



Figura 1. Corpus de análisis de series web por año (Ader & Car, 2022). Elaboración propia.
 Fuente: UN3.TV

2.3. Diseccionando las series cortas

Para poder entender y aportar a la sistematización del formato, es necesario tomar los elementos constitutivos y profundizar en su esencia, es decir, en la morfología del formato a partir de la variable temporal (la duración), la estructura narrativa del formato (la serialidad) y la configuración realizativa audiovisual propia de un formato (los recursos estéticos narrativos). Por esto vamos a observar cómo se comportan estas variables en nuestro corpus. Por último, se tomará registro en cuanto a la ponderación de las series más vistas (visualizaciones) e indagaremos en sus géneros y temáticas, para establecer cuáles son sus preferencias. Esto no implica introducirnos en un estudio de las audiencias, sino de manera complementaria aportar al estudio del formato en relación a las especificidades de sus mediaciones tecnológicas respecto de los modos complejos de consumo, como información necesaria que retroalimenta las condiciones de producción de los mismos.

Primera variable del análisis: la serialidad.

Al indagar en el marco teórico acerca de la clasificación de tipos de serialidad en las series web se pone en evidencia que hay escaso material académico sobre este formato. Como consecuencia de ello, el marco teórico sobre serialidad se inscribe en el campo de estudio de las narrativas de series televisivas. Algunos trabajos que han reflexionado sobre la narración seriada (González Requena, 1989; Barroso García, 1996; Buonanno, 2008; Gordillo, 2009; Bernardelli, 2012; Greco, 2019) problematizan la serialidad a partir de diferentes categorías, y también tipifican las posibles categorías en las que se producen las series de TV. Sin embargo, en cuanto a las series web no existe una tipología coherente y rigurosa que permita entender mejor las elecciones y las combinaciones que realizan los productores para sus realizaciones o los propios usuarios para elegir las. Por lo tanto, el estudio de su morfología requiere la necesidad de elaborar una minuciosa taxonomía que contribuya a su análisis, para así entender las dinámicas narrativas del formato.

Andrea Bernardelli (2012) sostuvo que las características comunes de una serie o ciclo narrativo son la recurrencia de eventos similares y su repetición con variaciones más o menos sensibles en una sucesión temporal; la similitud estructural entre las partes o entre diversos segmentos que componen el ciclo narrativo; el carácter cíclico que se fundamenta en el retorno de lo ya conocido, en particular en lo que se refiere al mundo descrito y narrado; sus valores y los personajes que lo pueblan. Iván Bort Gual aportaba la siguiente definición de las series televisivas:

Discursos narrativos audiovisuales de ficción serializada, fraccionados de forma estructurada y episódica, continuativos y/o interdependientes narrativa y/o temáticamente, cuya ideación, producción, emisión y posterior distribución se vehicula -en una primera instancia- en la disposición del discurso generado en el interior de un flujo televisivo (2012, 40).

Inmaculada Gordillo también propuso una interesante caracterización de la serialidad televisiva:

Cualquier acercamiento a la ficción televisiva obliga a detenerse en el concepto de serialidad. Durante los primeros años del medio ya se comprobó el poder fidelizador de la producción en serie. Desde entonces, ficción, televisión y serialidad han organizado un trío prácticamente inseparable, que preside los productos más populares, longevos y emblemáticos (2009, 102).

Asimismo, Ornar Calabrese concebía la serialidad como un modo de estandarización, entendido como “aquel mecanismo, relativo a la producción de objetos (y también a la producción de entretenimiento como los libros, las películas, los programas de televisión) que permite producir en serie, a partir de un prototipo” (1992, 93). Y Umberto Eco, por otro lado, relacionaba la serialidad con la cultura de masas, destacando, como dos elementos clave,

la repetición y la innovación. La repetición de elementos familiares para el espectador sería la responsable de la facilidad de la lectura y la interpretación, así como del placer del reconocimiento; mientras que la variación de las situaciones y las tramas conlleva la apariencia renovada y diferente de cada unidad (1985, 129).

Reflexionar sobre el pensamiento de estos autores permitió problematizar el estatuto serial en los nuevos formatos, para re-pensar su especificidad a partir de las diferentes caracterizaciones, diálogos y redundancias que presentan en relación a lo serial.

La serialidad, en sus diferentes formatos, posee una serie de normas que la rigen. Conocerlas y explicitarlas nos sirve para identificarlas como género narrativo. Los aportes de los autores nos hacen pensar que hay ciertas coincidencias estructurales que tienen las series cortas con las series televisivas, en cuanto a su continuidad y discontinuidad de los ciclos por temporadas. En los dos formatos surge la cuestión de lo continuo y lo fragmentado, como categorías predominantes en cuanto a la progresión de los capítulos a lo largo de la temporada. Sin embargo, en las series web no es nada habitual tener más de una temporada por serie. Otra gran diferencia asociada a la variable temporal es que las series cortas cuentan por lo general con un solo arco narrativo por capítulo, cuando en las series televisivas con emisiones de hasta 60 minutos se cuenta con tres o cuatro arcos narrativos. Esto nos indica que, en las series web, las tramas serán más sencillas y se desarrollará un solo conflicto principal, con menor profundidad en la caracterización y desarrollo de los personajes.

A continuación, se prosigue con el análisis de las siguientes variables, a los fines de contar con los elementos que permitan evaluar cuál sería la mejor tipología para este formato. Ahora bien, ¿Qué pasa con la temporalidad?

Segunda variable del análisis: ¿cuán cortas son las series cortas?

Según han establecido Schrott y Negro, la duración de los capítulos en las series web va de 5 a 10 minutos:

La brevedad en la duración de los capítulos está relacionada, en primer lugar, con la poca capacidad de atención del usuario web que, generalmente se vincula a los contenidos en simultáneo con lo que sucede en otras pantallas al mismo tiempo. El público de internet es hiperactivo y multitasking, tiene varias pestañas abiertas y realiza diversidad de tareas al mismo tiempo, por lo que su capacidad de atención a un video difícilmente supera los 7 u 8 minutos (2017, 27).

Esa constatación nos indica que, en este formato, la variable temporal opera como indicio identitario: son cortas en tanto su característica constitutiva central. En ese sentido, resulta necesario observar ciertos aspectos con mayor detenimiento. ¿Qué significa exactamente que sean “cortas”? ¿Cuánto tiempo abarca la definición de “cortas”? Si bien en algunos casos cada episodio a lo largo de la temporada tiene una duración variable y autónoma, se realizó un promedio de la totalidad, para asignar un número aproximado en minutos, tal y como puede verse en la Figura 2.

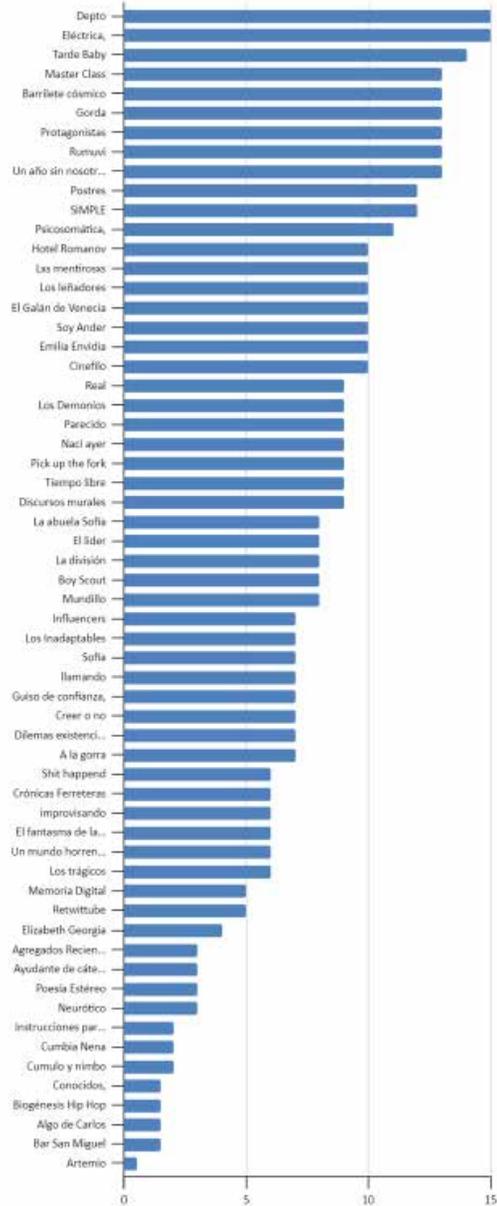


Figura 2. Cantidad de minutos por episodio (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Si seguimos la referida propuesta de Schrott y Negro (2017), podemos observar que solo 52% (33 series) de las 60 están incluidas en este rango. A su vez, un 25% (15 series) tienen una duración menor a 5 minutos, y un 23% (13 series) exceden los 10 minutos de duración. Murolo, reflexionando sobre la variable temporal en series web, ha observado lo siguiente:

Se trata de producciones serializadas con forma de programa que pueden narrarse en tira o en unitario. Como modelo ideal se presentan con una duración oscilante entre cinco y diez minutos y una serialidad de entre cinco y diez capítulos, aunque existen casos que se extienden tanto en capítulos como en duración, con la posibilidad de ser divisible en temporadas y generar una construcción de sus audiencias similar a la de las series televisivas (2020, 19).

A partir de los diferentes aportes teóricos y de lo observado en nuestro corpus, parece interesante poder flexibilizar estas definiciones, tal como dice Murolo, con modelos ideales, y poder trabajar con flujos temporales mayoritarios de producción. Por esto mismo es posible considerar que ampliar esta definición será un aporte inclusivo al formato, ya que si observamos las series que exceden la definición de “hasta 10 minutos” resulta que éstas además son las más taquilleras, como por ejemplo *Gorda, Eléctrica, Tarde Baby* y *Un año sin nosotros*, entre otras. Se considera, por consiguiente, que “15 minutos” es un límite más apropiado para incluir en la definición de las series cortas. En cuanto al límite inferior, “menos de 5 minutos”, puede decirse que esa particularidad temporal nos dará algunas pistas para el siguiente apartado sobre el análisis de la tipología serial en las series web.

Tercera variable del análisis: ¿cómo cuentan las series web?

Toda realización audiovisual requiere de un diseño que presente sintéticamente un recorrido de la puesta en forma; es decir, que proyecte las cualidades estético-formales que la singularizan de cualquier otra, que la hacen particular y única. Esta propuesta estético-narrativa tiene que dar cuenta de los aspectos generales que se han ideado para su realización audiovisual, pensando en la audiencia a la que va dirigida, en la plataforma en la que será emitida y con los elementos técnicos y presupuestarios con los que se cuenta. A todos estos elementos constitutivos los llamaremos “recursos estéticos narrativos”, ya que serán los elementos que permitan la puesta en escena de cualquier obra audiovisual. Para seguir avanzando en la caracterización del formato es necesario describir y analizar cómo se relacionan orgánicamente los significantes audiovisuales (tiempo, espacio, luz, sonido) a través de la puesta en escena, en tanto el universo estético creado por el realizador, para construir algunos patrones a través de los cuales lleguemos a comprender las lógicas que predominan en este formato, y de este modo aportar a su constitución narrativa que genere una identidad propia.

Los recursos estético-narrativos que se toman en cuenta para construir esta caracterización son los siguientes: cantidad de equipo de producción que compone cada serie, la cantidad de personajes y la cantidad de locaciones (interiores o exteriores). Puestas de cámara, tipos y tamaños de planos, movimientos de cámara, encuadre y composición, profundidad de campo, uso del color y las texturas, figura y fondo, contraste, objetos. Narrativa sonora, música original. *Videograph*, efectos y género. Todos ellos son algunos de los diversos elementos que deben tenerse en cuenta, tanto desde su singularidad como desde su funcionamiento en conjunto.

Atravesando las sesenta series de este corpus seleccionado, se pudieron observar producciones realizadas para pantallas pequeñas, en tiempos breves y por realizadores amateurs o independientes. En los siguientes gráficos se presentan algunas particularidades del formato (Figuras 3 y 4).

Equipo Técnico

- Cantidad de series con un equipo de trabajo menor que 25
- Cantidad de series con un equipo de trabajo menor que 26

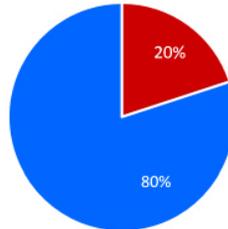


Figura 3. Conformación de equipo técnico por cantidad de personas (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Se puede observar que, el 80 % de las series, tienen un equipo técnico reducido, lo que implica cubrir al mínimo todos los rubros profesionales de trabajo. Esto evidencia que se graba a una cámara y con muy pocos elementos escenográficos. Se trabaja por lo general en un mínimo de locaciones, y se utilizan muy pocos exteriores. Todos estos elementos pueden atribuirse a que suelen ser realizaciones independientes o amateurs, por lo que el formato carece de grandes financiamientos para su realización ya que, entre otros motivos, no cuenta aún con la posibilidad de un mercado de comercialización que pueda retribuir la inversión.

Superposición de roles

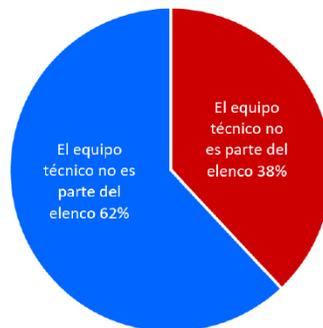


Figura 4. Superposición de roles entre equipo técnico y elenco (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Otra particularidad recurrente que se observa es que el 38 % de las series relevadas comparten los roles principales. El director, guionista o productor es generalmente el protagonista de la serie. Si bien el porcentaje no es mayoritario, sí se considera significativo, ya que evidencia una forma de producción particular en el medio. El ejemplo más emblemático es el de *Leñadores*, donde sus tres protagonistas son directores y guionistas. Así mismo se ve que son producciones donde los elencos son reducidos. Esto puede observarse en el siguiente gráfico (Figura 5).

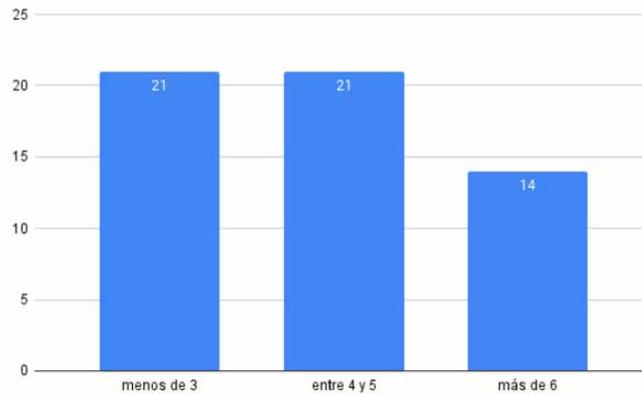


Figura 5. Cantidad de actores que integran el elenco (Ader & Car, 2022).

Fuente: elaboración propia.

Se puede observar que el 25% de las series cuenta con un máximo de tres actores. Esta particularidad la atribuimos a que muchas de las series son monólogos, *sketch* de uno o dos personajes que dialogan armando pequeñas narraciones cómicas.

En lo concerniente a la puesta de cámara y al universo sonoro, los equipos de realización no cuentan con equipamiento *broadcasting*. Esto parece muy interesante, y es digno de destacar, ya que el formato propone otra estética bastante más alejada a la calidad cinematográfica. Se observa en los "permisos estéticos" que se toman los realizadores en cuanto a los encuadres, la luz y los movimientos de cámara. Por lo general, tienden a una estética desprolija o simplemente "fresca", despojada de los cánones estandarizados. Se identifica que las series web, al estar destinadas a las pantallas pequeñas y a un público joven que las consume *on line*, no se caracterizan por grandes puestas en escena ni narrativas sonoras complejas, ya que la compresión del *streaming* no permitiría que esto se vea fluido. Se considera que esta identidad en el formato invita a la experimentación y a generar productos innovadores. Tal es el caso de *Memoria Digital*, única serie web realizada completamente a través de dispositivos celulares; o *Shit happens*, primera serie corta grabada en formato vertical. Otro caso atractivo es el de *Retwittube*, en la cual la trama se organiza a partir de la selección de cinco tuits por capítulo. Ahí se nota un uso cotidiano del *videograph* como recurso visual que hace al formato más atractivo y colorido.

Otro elemento clave para destacar es que, al no estar estandarizado, carece de censura. Al no tener que cumplir con ciertos requisitos cuenta con la espontaneidad, y con que sus realizadores exploren para brindar productos novedosos y jugados que en otros formatos no sería posible. Todos estos elementos repercuten en su caracterización, dándole una identidad propia, y en alguna medida libre, fresca y flexible.

Cuarta variable del análisis: ¿cuáles son las series más vistas?

En esta cuarta variable observaremos la repercusión y la validación de las series web desde las audiencias, cuantificándola a través de sus visualizaciones. Partiendo de estos datos nos parece interesante indagar también cuáles son los géneros más recurrentes, para identificar qué buscan las audiencias al elegirlos; y, a su vez, observar estos elementos narrativos centrales nos ayuda a caracterizar el formato.

En cuanto a los géneros, podemos constatar que hoy existe una gran hibridación. Sin embargo, resisten dentro de la teoría cinematográfica, gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente: “Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos” (Altman, 2000, 34). Veamos, en la siguiente tabla, cómo se comporta nuestro corpus en función del género (Figura 6).

| Nombre de la serie web | Cantidad de visualizaciones | Género |
|-------------------------------|------------------------------------|--------------------|
| Tarde Baby | 480492 | Comedia |
| Agregados Recientemente | 332827 | Comedia |
| Psicosomática, | 324191 | Comedia fantástica |
| Tiempo libre | 265394 | Comedia |
| Eléctrica, | 255930 | Comedia |
| Un año sin nosotros | 253107 | Comedia dramática |
| Boy Scout | 242559 | Comedia dramática |
| Conocidos | 240329 | Comedia |
| Crónicas Ferreteras | 207234 | Comedia |
| Cumbia Nena | 207213 | Comedia dramática |
| Gorda | 176442 | Comedia dramática |
| Guiso de confianza | 154273 | Comedia |
| Mundillo | 138245 | Comedia |
| Sofía | 125751 | Comedia dramática |

| Nombre de la serie web | Cantidad de visualizaciones | Género |
|-------------------------------|------------------------------------|-------------------|
| Parecido | 118033 | Comedia |
| Aventuras de corazón roto | 108104 | Comedia dramática |
| El Galán de Venecia | 103469 | Sátira |
| Depto | 93193 | Comedia dramática |
| Influencers | 86750 | Comedia |
| Un mundo horrendo | 83500 | Comedia |
| Real | 70215 | Drama |
| Simple | 62822 | Comedia |
| Emilia Envidia | 62426 | Comedia dramática |
| El líder | 60214 | Comedia |
| Soy Ander | 57866 | Comedia |
| Memoria Digital | 56737 | Drama |
| Nací ayer | 55730 | Drama |
| Rumuvi | 54541 | Comedia |
| Cinéfilo | 47080 | Comedia dramática |
| La división | 43056 | Suspense |
| Algo de Carlos | 42616 | Comedia |
| Lxs mentirosxs | 42414 | Comedia |
| Barrilete cósmico | 42225 | Comedia dramática |
| Los trágicos | 37092 | Sátira |
| Pick up the fork | 32997 | Turístico |
| Los Demonios | 32986 | Drama |
| Protagonistas | 29276 | Sátira |
| Neurótico | 28940 | Comedia |
| Cumulo y nimbo | 25013 | Comedia |
| Los Inadaptables | 21332 | Comedia |
| Postres | 20069 | Sátira |
| La abuela Sofía | 18116 | Documental |

| Nombre de la serie web | Cantidad de visualizaciones | Género |
|-------------------------------|------------------------------------|---------------|
| Hotel Romanov | 16285 | Comedia |
| Shit happens | 12229 | Comedia |
| El fantasma de la B TV | 12006 | Periodístico |
| Improvisando | 11908 | Comedia |
| Master Class | 11873 | Comedia |
| Crear o no | 11694 | Suspense |
| Llamando | 11149 | Suspense |
| Bar San Miguel | 10174 | Comedia |
| Elizabeth Georgia | 8941 | Comedia |
| Los leñadores | 7788 | Comedia |
| Instrucciones para humanos | 7382 | Comedia |
| Poesía Estéreo | 6629 | Comedia |
| Artemio | 5600 | Comedia |
| Ayudante de cátedra | 2684 | Comedia |
| A la gorra | 2587 | Documental |
| Biogénesis Hip Hop | 2517 | Documental |
| Dilemas existenciales | 2397 | Comedia |
| Retweetube | 1500 | Comedia |

Figura 6. Cantidad de visualizaciones y género de las series web (Ader & Car, 2022).
Fuente: elaboración propia.

Identificar los géneros recurrentes nos brindará mayor información, no sólo en cuanto a lo prescriptivo en función de las reglas propias de producción del formato, sino también a lo que interpela a las audiencias. En ese sentido, son pertinentes las palabras de Tom Ryall: "La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones /formas /estilos /estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador" (en Altman, 2000, 7).

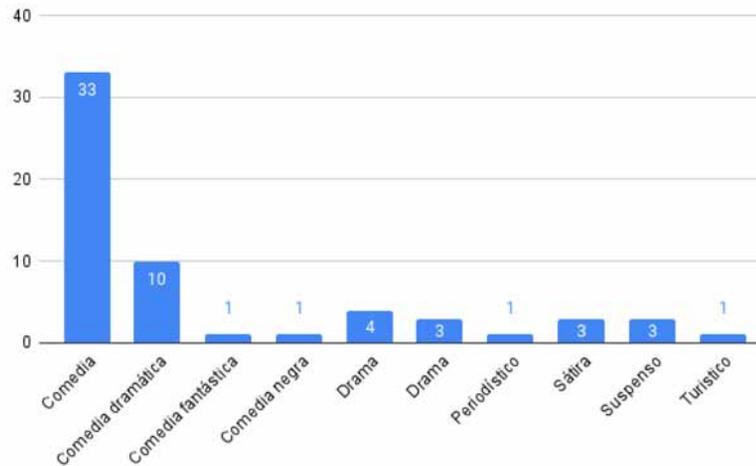


Figura 7. Los géneros más vistos (Ader & Car, 2022).
Fuente: elaboración propia.

Puede certificarse (Figura 7) que el género predominante es la Comedia, con más de un 50% del corpus, sumado a subgéneros que derivan de la Comedia, como la Comedia Dramática, la Comedia Fantástica y la Sátira, suponiendo casi un 70% del total. Sumado a que si jerarquizamos en cuanto a las veinte series más vistas todas pertenecen a estos géneros. Esto nos permite deducir que la comicidad, lo bizarro, lo zafado está siempre sobrevolando en el universo narrativo de este formato.

Con estos resultados se hace visible que el humor, en tanto género madre, funciona como un portal para interpelar a las audiencias jóvenes, y a su vez funciona de cobijo para este tipo de realizaciones culturales alternativas de bajo presupuesto y de narrativas atrevidas y controversiales. El humor hibridado desde la Sátira o la Comedia Negra permite tomar ciertas licencias estético-formales que hacen el corazón de las series web. A su vez, por ser series cortas, se prestan a la narrativa propia del *sketch*, del *stand up* o de las *improvisaciones*, que permite desde sus códigos conocidos interpelar a las audiencias. Por último, el uso de la ironía y la ridiculización desde la retórica refiere al vínculo entre lo dicho y el modo de decirlo, en el uso de estrategias textuales tendientes a un efecto estético. El uso verbal sin límite, sin censura, descontracturado y coloquial, ayuda a posicionarse, en muchos casos permitiendo una resistencia desde la comedia. “Estos procedimientos de parodia los podemos reconocer en las propuestas ficcionales de las series web que a la vez se cruzan con procedimientos del melodrama y construyen una propuesta inestable en su búsqueda de la especificidad identitaria de sus narraciones y que reproduce valores tradicionales a la vez que ridiculiza escenarios y personajes, en una operación que neutraliza la reflexión crítica sobre la sociedad que narra” (Augé, 2017, 7).

En síntesis, para establecer una definición del formato es necesario tener en cuenta también cómo se reconoce y se inscribe en los géneros audiovisuales; qué lógicas operan desde el mercado en su producción, y de qué manera

estos productos interpelan a sus audiencias. Dichos aspectos son vitales para reconocer posibles desplazamientos, mutaciones o especificidades que caracterizan el formato de las series web.

Una vez desgranados todos estos datos comparativos, se trabajará con las categorías para realizar una tipología serial de series cortas.

2.4. La creación de una tipología serial para series web

A partir de todo lo desarrollado anteriormente, se propone una tipificación para las “series web”. Como primera clasificación, agrupamos las categorías en dos grandes estamentos: series de trama continua y series de trama autoconclusiva.

Se denomina “series de trama continua” a aquellas series compuestas por un número variable de capítulos o episodios, sin clausura. Estos capítulos necesitan verse de manera cronológica, ocupando un lugar preciso en la trama para ser comprendida. Se presenta el conflicto en el primer capítulo, cuya resolución dependerá progresivamente de los episodios subsiguientes. Podemos ver, como ejemplo de esto, las siguientes series: *Real*, *Psicosomática*, *Memoria digital*, *Un año sin nosotros*, entre otras muchas.

Y se denominan “series de trama autoconclusiva” a aquellas series compuestas por episodios organizados narrativamente autoconclusivos y, en general, autosuficientes. Los capítulos, al ser autónomos, pueden ser consumidos en un orden indistinto. Los elementos constantes, necesarios para la concepción seriada, vienen enlazados a partir de la repetición de componentes narrativos: personajes fijos u animados, temáticas, el mismo autor, un mismo género, etcétera. Encontramos como ejemplos de esta categoría: *Crónica Ferretera*, *Cumbia nena*, *Los trágicos* y *Un mundo horrendo*, entre otras.

Dicho lo cual, lo que interesa ahora es indagar al interior de cada una de estas categorías, buscando aquellas recurrencias que permitan establecer subgrupos⁴. Para esto, se trabajó con la clasificación de Inmaculada Gordillo (2009), que propone categorías dentro de la serialidad, pero en series de ficción televisiva. Para las “series de trama continua” proponemos dos subcategorías: narración secuencial y narración secuencial episódica. Y para las “series de trama autoconclusiva”, proponemos otras dos subcategorías: narración microepisódica y narración antológica o temática (Figura 8).



Figura 8. Subcategorías dentro de la tipología serial en series web (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

4 Las categorías y subcategorías de análisis propuestas se fundamentan en un relevamiento del universo teórico previo sobre las narrativas seriales en el marco de un proyecto de investigación que dirigimos, denominado “Formatos emergentes. La serie web y sus especificidades narrativas” (2019-2021).

Veamos en qué consiste la “narración secuencial”. Las series de trama continua de narración secuencial son definidas como aquellas series donde la historia continúa en el devenir de los episodios bajo un orden establecido. Tiene un orden secuencial creciente de comienzo a fin, y todo queda dispuesto según una rígida estructura de sucesión (el antes y el después), y cada secuencia como segmento narrativo ocupa un espacio temporal preciso en el relato. Suele haber un uso intensivo del *cliffhanger* o “gancho”, generando con ello una tensión psicológica en el espectador que aumenta su deseo de avanzar en la trama. Se ha observado una particularidad en esta categoría, pues en la mayoría de los casos puede consumirse la suma de los capítulos de corrido, como en una película, y sin embargo no se altera la estructura narrativa. Algunos ejemplos de este tipo de serialidad pueden ser las siguientes series: *Rumivi*, *Boy Scout*, *Emilia envidia*, *Depto*, entre otras.

Debemos hablar ahora de la “narración secuencial episódica”. Las series de trama continua de narración secuencial episódica son definidas como aquellas series donde cada capítulo potencia y enriquece con elementos narrativos propios a la trama principal. Esto implica una estructura secuencial al interior de cada capítulo, aportando a una temática complementaria que refuerza la trama principal. Presenta un esquema multitrama, que combina tramas episódicas y tramas en continuidad. Algunos ejemplos de este tipo de serialidad pueden ser: *Gorda*, *Tarde baby*, *Parecido*, *Shit happens*, entre otras. Para las 29 series de “narraciones autoconclusivas” encontramos dos subcategorías, que explicamos a continuación.

Digamos algo sobre la “narración microepisódica”. Las series de trama autoconclusivas de narración microepisódica son aquellas en las que se presenta una colección acotada de personajes fijos o personajes animados. La base genérica es la comicidad donde lo grotesco, lo paródico, lo irónico adquieren su máxima expresión. En general, mantienen relaciones temporales indeterminadas entre capítulos. Los capítulos suelen ser breves, de una duración máxima de 5 minutos. También se pueden encontrar en mini-relatos episódicos, *sketch*, independientes del resto de los que aparecen en el mismo capítulo. Los personajes, sus características, el espacio y otros elementos narrativos se mantienen constantes. Algunos ejemplos de este tipo de serialidad pueden ser las siguientes series: *Conocidos*, *Guiso de confianza*, *Artemio*, entre otras.

Y, por último, hablemos de la “narración antológica o temática”. Las series de trama autoconclusivas encuadradas en esta subcategoría son aquellas en las que la serialidad está dada por un tema, un personaje, grupo de elementos o género que nuclea, articula y unifica a todos los capítulos en una temporada. “La repetición está restringida al título general del programa y a componentes relacionados con la temática. Los restantes elementos narrativos (personajes, tramas, situaciones, espacios, etc.) poseen un carácter completamente autónomo y episódico” (Gordillo, 2009, 105). Algunos ejemplos son: *Discursos murales*, *Postres*, *Crónicas ferreteras*, *Elizabeth Georgia*, *Los inadaptables*, *Ayudante de cátedra*, entre otras.

Una vez realizada esta taxonomía, tomando por base nuestro corpus, se puede identificar, a través de los siguientes gráficos, cómo se distribuyen las 60 series en estas tipologías que acabamos de definir (Figuras 9 y 10).

TIPOLOGÍA DE TRAMAS

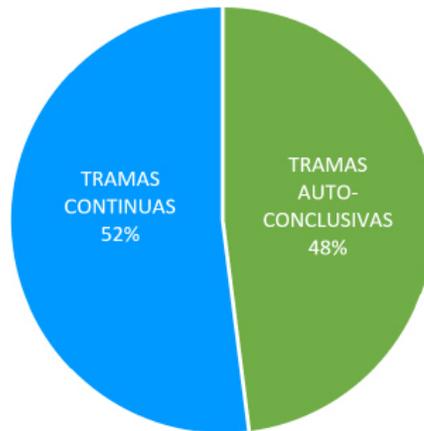
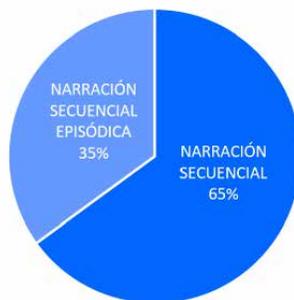


Figura 9. Distribución de series según la trama (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

TRAMA CONTINUA



TRAMA AUTOCONCLUSIVA



Figura 10. Distribución de series según sus narraciones (Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

La Figura 9 muestra que, de un total de 60 series, 31 son de “trama continua”, y 29 de “trama autoconclusiva”. Por lo tanto, la distribución del corpus es equivalente entre ambas categorías, lo cual evidencia una diversidad equitativa en la especificidad del formato. A su vez, en la Figura 10, observamos que las subcategorías de la trama autoconclusiva también muestran una paridad entre las narraciones antológicas o temáticas como las narraciones microepisódicas. Se considera que esto era un resultado esperable, debido a que la esencia que constituye estas subcategorías presenta matices comunes e hibridaciones. En ambas predomina el humor satírico, la parodia y lo bizarro. En este caso, la temporalidad en el relato marca la diferencia. La conformación de cada una de estas subcategorías es más sutil entre sí y más representativas del formato. Por otro lado, si observamos las subcategorías de la “trama continua”, vemos que se da una diferencia mayor en los porcentajes, ya que las “narraciones secuenciales episódicas” requieren de una complejidad narrativa mayor en el guión, y esto no es muy común en las series web, ya que se tienden a narraciones más sencillas. Entonces, ¿qué aportan estas diferenciaciones? Son útiles para poner en evidencia los modos de hibridación y los mecanismos que entran en juego al momento de reconocer cómo determinados rasgos de estas dos categorías influyen y persisten en el formato hasta la actualidad. Si se hace un recorrido cronológico durante este recorte temporal, se observará cómo ha sido la evolución de estas tipologías (Figura 11).

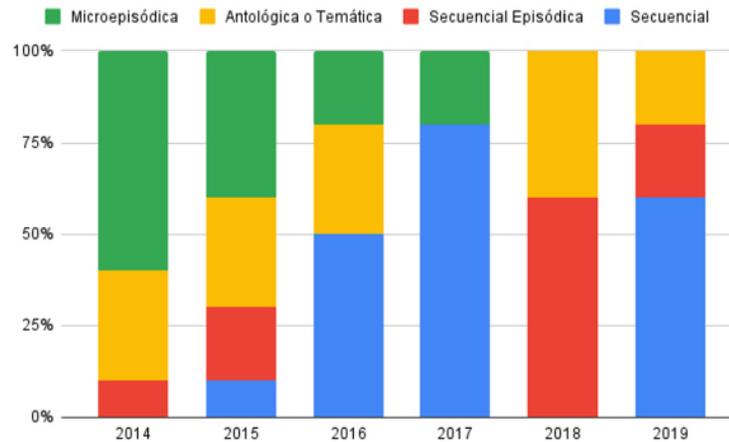


Figura 11. Cronología de la tipología serial de series web
(Ader & Car, 2022). Fuente: elaboración propia.

Al analizar el corpus de manera diacrónica, es interesante observar cómo en los extremos del cuadro se evidencia una relación progresivamente inversa. Mientras que, en el 2014, encontramos una gran diferencia a favor de la categoría tramas autoconclusiva de 9 a 1, en 2019 la relación es inversa a favor de las tramas continuas de 8 a 2. Este dato se comprende en perspectiva histórica, puesto que las series web inician su camino desde la experimentación, de la mano del *stand up*, el humor a través de *sketch* o de realizadores amateurs donde la posibilidad de generar una

trama de ficción no estaba al alcance, por cuestiones de costos de producción o manejo de actores. Podemos ver que, cuando el formato se va consolidando a través de fomentos, festivales y diferentes fondos de financiamiento, se produce una tendencia creciente de las series de trama continua, destacándose algunas como ganadoras en festivales internacionales o con el trabajo de actores consagrados, incluso estos dirigiendo las mismas. Esto significa que la trama continua tiene un estatuto diferente que aporta en perspectiva histórica, calidad y profesionalidad al formato, especialmente en cantidad de personajes, locaciones y equipos de producción. Del mismo modo, esto no significa que las tramas autoconclusivas no constituyan el formato, ya que como estructura narrativa permanece a lo largo del tiempo. Sin embargo, son las tramas continuas las que parecen hoy aportar mayor estabilidad como producto audiovisual.

Por su parte, en las tramas autoconclusivas, las subcategorías remiten al humor, al *sketch*, a la parodia, al *stand up* o al humor bizarro o negro. Ahí se observa que en el inicio del formato hay una predominancia importante de las temáticas con 8 series web, donde 6 de ellas también podrían ser tramas microepisódicas por su breve duración y donde casi todas a su vez son completamente amateurs. Ya durante 2015 se destacan las tramas microepisódicas, siendo una marca muy fuerte del formato asociado a series cortas, aportando fundamento a la definición de series web en su umbral mínimo de duración.

En definitiva, si nos alejamos de una conceptualización donde las categorías son estancas, compartimentos muertos, aislados, higiénicos o puros, y reconocemos los modos de hibridación en perspectiva diacrónica, se hace comprensible que –desde la influencia de diferentes mezclas, diálogos y juegos de estas categorías– emerja en la actualidad el formato de las series web, con sus especificidades.

2.5. A modo de síntesis: hacia una definición de las series web o series cortas

A partir del relevamiento y análisis de las series web, se puede avanzar en una definición más abarcadora y rigurosa, que considere tanto sus recurrencias como sus especificidades. Se pueden definir las “series web” o “series cortas” como producciones digitales seriadas, realizadas para pequeñas pantallas, con un máximo de hasta 15 minutos de duración, realizadas generalmente por productores amateurs o independientes, y pensadas para audiencias juveniles. Estos ciclos narrativos se organizan en general en una sola temporada. Se estructuran en “tramas autoconclusivas”, que pueden subdividirse en narraciones microepisódicas o antológicas/temáticas. O en “tramas continuas”, que también pueden subdividirse en narraciones secuenciales o secuenciales episódicas.

La “serie web” o “serie corta” presenta un solo conflicto, y menor profundidad en la caracterización de los personajes. En general, se realizan con un grupo acotado de actores, el personal mínimo en lo referente al equipo técnico de producción, en pocas locaciones y es muy común que, en el equipo, se compartan los roles. El universo visual y sonoro se caracteriza por una acotada diversidad de recursos, lo cual permite ciertas licencias estéticas. Predomina el género humorístico, a través de la ironía, la parodia y lo bizarro. Al no ser un formato estandarizado, carece de censura; sus producciones son incisivas, y cuentan con el factor de la espontaneidad. Aparece en ellas la exploración e innovación, que devela cierto interés en la provocación de los espectadores.

3. Conclusiones

A partir del diseño y la aplicación de un modelo de análisis para la indagación de las especificidades narrativas de las “series web” o “series cortas”, se pudo elaborar una primera conceptualización de las mismas, profundizando en algunos aspectos constitutivos centrales de estos formatos. En primer lugar, se propuso un modelo de análisis como aporte al campo específico de estudio, consistente en tres categorizaciones procedimentales que sintetizan y readecuan mucha de la producción teórica existente, especialmente a partir de la serialidad televisiva. De esta manera, se encuentra que el formato de las series web se constituye centralmente por las Tramas Autoconclusivas y las Tramas Continuas. Las primeras aportan la experimentación y la base para las Tramas Continuas, que aportan calidad y profesionalidad al formato, acercándolo más a la ficción comercial o cinematográfica. El análisis histórico de las tramas permitió comprender la especificidad del formato, que insiste desde su origen con el uso de un código que escapa a la moral televisiva. Su origen experimental en la web sin censura nos permite entender la especificidad de su código mucho más distendido que el de las series de televisión, donde no se trata solamente de públicos jóvenes, sino de lógicas que están en los bordes del mercado, en el contexto de hibridación de géneros como la parodia, humor negro y lo bizarro. Estos modos de ser del formato, establecieron sus condiciones de producción con tramas más atractivas, divertidas/novedosas, cercanas, provocativas, estimulantes y con un lenguaje mucho más desenfadado. Si bien hoy existe una clara preeminencia de estas últimas, no podemos desconocer esta influencia de base que permea de las subcategorías Autoconclusivas y las constituye en su especificidad actual. Habrá que observar su proyección en el futuro, ya que podría adoptar nuevas especificidades.

En segundo lugar, la aplicación del análisis sobre un corpus tan amplio de series web permitió ampliar la definición de duración de los capítulos, ya que hasta la actualidad el tiempo promedio máximo era de 10 minutos, siendo así que se pudo observar que una gran parte de las series se extienden hasta 15 minutos, respondiendo a todas las características que implica ser una serie web. Este dato no es menor. A lo largo del artículo, se pudo demostrar otra especificidad muy fuerte del formato: la duración, la serialidad y en definitiva el tiempo parecen ser una redundancia específica de las series web, no sólo en su estructura, sino en su morfología.

En síntesis, si el escenario mediático está en continuo debate y reflexión es porque los diferentes modos de narrar en nuestra época se encuentran en permanente transformación. Este oxímoron se nos aparece como la paradoja de la eterna novedad. Sin embargo, no se trata de desatender la temporalidad, pues claramente es un sentido muy fuerte de esta época en general, y de las “series web” o “series cortas” en particular. Éstas suponen como una emergente forma de narrar. Un modelo taxonómico complejo de tipologías específicas, que incluye una perspectiva diacrónica para el análisis de series web, incrementa las posibilidades de comprensión de estos formatos, sin negar su origen y su dinámica, al tiempo que permite identificar relaciones potentes y explicativas.

Referencias bibliográficas

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Augé, M. J. (2017). Las series web: melodrama que persiste. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 2 (1).
- Barroso García, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
- Bernardelli, A. (2012). *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive*. Perugia, Italia: Morlacchi.
- Bort Gual, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Tesis doctoral. Castellón, España: Universitat Jaume I.
- Buonanno, M. (2008). *The Age of Television. Experiences and Theories*. Bristol, Inglaterra: Intellect Books.
- Calabrese, O. (1992). L'estetica della ripetizione nella fiction televisiva. En F. Casetti & F. Villa (Eds.). *La storia comune. Funzioni, forma e generi della fiction televisiva*. Roma: Nuova Eri.
- Cascajosa, C. (2007) *La caja lista. Televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1985). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milan: Bompiani.
- Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7, 45-66. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n7.2019.26184>
- González Requena, J. (1989). Las series televisivas: una tipología. En E. Jiménez & V. Sánchez (Eds.). *El relato electrónico* (pp. 35-53). Valencia: Filmoteca de la Generalitat.
- Gordillo, I (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Editorial Quipus, CIESPAL.
- Magnani, E. (2019). *La jaula del confort. Big data, negocios, sociedad y neurociencia. ¿Quién toma tus decisiones?* Buenos Aires: Autoría Ediciones.
- Murolo, N. L. (2020). *Series web en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial UNQ.
- O'Neil, C. (2016). *Armas de destrucción matemática. Cómo el big data aumenta la desigualdad y amenaza la democracia*. Barcelona: Orlhi.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Sadin, E. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sadin, E. (2018). *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schrott, R., & Negro, M. (2017). *Escribiendo series web*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Series cortas o series web

A la gorra (Recordables Films, 2014)
Algo de Carlos (Santiago Korowsky, 2015)
Agregados recientemente (Martín Piroyansky, 2018)
Artemio (Kravetz, Ed, Fernández, 2015)
Ayudante de cátedra (Sebastian Rodas, 2014)
Bar San Miguel (Martín Piroyansky, 2014)
Barrilete cósmico (Mariano Minestrelli y Alejandro Balmaceda, 2019)
Biogénesis Hip Hop (Masiva Productos Comunicables, 2015)
Boy Scout (Pablo Camaiti, 2016)
Cinéfilo (Eduardo Pinto, 2016)
Conocidos (Alexis Garabal y Diego Moyano, 2017)
Creer o no (Ramiro Mendez Roy, 2016)
Crónicas ferreteras (Mariano Fernandez, 2018)
Cumbia Nena (Jonathan Barg, 2016)
Cumulo y Nimbo (Ariel Martinez Herrera, 2014)
Dilemas existenciales (Esteban Menis, 2014)
Discursos Murales (Juan Cruz Keller y Ezequiel Tuma, 2014)
Depto (Jazmin Stuart, 2017)
El fantasma de la B TV (Alfredo García Reinoso y Joaquin Daglio, 2016)
El líder (Diego Salinas Slemenson, 2019)
Eléctrica (Esteban Menis, 2014)
Elizabeth Georgia (Ale Gigena, Lucía Maciel y Esteban Garay Santalo, 2019)
Emilia Envidia (Martina Lopez Robol, 2017)
Galán de Venecia (Martín Piroyansky, 2017)
Gorda (Barbara Cerro, Tamy Hochman y Sol Rietti, 2018)
Guiso de confianza (Fede y Nano, 2017)
Hotel Romanov (Gastón Armagno, 2019)
Improvisando (Florencia Bastida, 2017)
Influencer (Esteban Menis, 2019)
Instrucciones para humanxs (Sol Rietti, 2016)

Kaselman e Hijo (Fernando Milstajn y Tiar Cartier, 2017)
La abuela Sofía (Andrés Serebrenik, 2019)
La división (Daniel Hendler, 2017)
Leñadores (Juan Alari, Manuel Gutierrez Arana y Alejandro Talarico, 2018)
Los demonios (Daniel Hendler, 2018)
Los inadaptables (Barbara Cerro y Sol Rietti, 2018)
Los trágicos (Alina Couto, 2015)
Lxs Mentirosxs (Alejandro Jovic, 2019)
Llamando (Tamara Horowicz y Alexis Barca, 2017)
Master Class (Rodrigo Casavalle, Ariel Blasco y Leandro Sulia Leitón, 2019)
Memoria Digital (Rocío Blanco, 2015)
Mundillo (Federico Suarez y Esteban Garay Santalo, 2015)
Nací ayer (Lucía Alegre, 2018)
Neuróticos (Fernando Milsztajn, 2014)
Parecido (Martín Piroyansky, 2018)
Pick up The Fork (Allie Lazar, 2015)
Poesía Stereo (Emiliano Romero y Tomás Larrinaga, 2014)
Postres (Nicolás Mendez, 2016)
Protagonistas (Ailín Zaninovich, 2018)
Psicosomática (Guido Ferro y Bernardo Schnitzler, 2016)
Real (Rocío Blanco, 2019)
Retwittube (Ivan Niska y Diego Juan, 2015)
Rumuvi (Mario Borovich y Lucas Palacios, 2016)
Sh!t Happens (Ailín Vicente, 2019)
Simple (Federico Bezenzette, 2015)
Sofía (Nicolás Teté, 2017)
Soy Ander (Gisela Benenzon, 2017)
Tarde Baby (Malena Pichot y Lucía Valdemoros, 2018)
Tiempo libre (Martín Piroyansky, 2014)
Un año sin nosotros (Cristian Cartier y Fernando Milsztajn, 2015)
Un mundo horrendo (Esteban Menis, 2016)

Reseñas curriculares

Natalia Eva Ader es docente e investigadora en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (Argentina). Es maestrante en Comunicación Digital Audiovisual. Investiga en el área de Comunicación y Medios, más específicamente en el ámbito de los nuevos lenguajes audiovisuales.

Valeria Car es docente e investigadora adjunta regular en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (Argentina). Imparte docencia en nivel Grado y en nivel Posgrado. Es Magíster en Comunicación Digital Audiovisual. Dirige Proyectos de Investigación en los campos de la comunicación y de las mediaciones tecnológicas, desde una perspectiva transdisciplinar.



Imagen: Cinthia Mera

Mujeres devotas. La dramaturgia televisiva de Santiago Loza

Mujeres devotas. Santiago Loza's television dramaturgy

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo general analizar la serie de ficción televisiva *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) del dramaturgo, director cinematográfico y escritor argentino Santiago Loza, realizada por encargo de la Televisión Pública de Argentina. Como objetivo específico, el trabajo se propone analizar, por un lado, los procedimientos dramáticos que forman parte de la poética del director y que distinguen su estilo de escritura, así como los tópicos indagados en su obra previa, tales como el monólogo y los diálogos estilizados en historias que abordan la fe, el deseo y la soledad. Y, por otro lado, se pretende analizar el vínculo que la narrativa seriada establece con la televisión, el cine, el teatro y la literatura argentina de las últimas décadas. La serie analizada forma parte de un momento de renovación y expansión de la ficción televisiva nacional que se extendió durante el período 2009-2015, y que apuntó a la calidad artística, a la amplia oferta de contenidos y a la exploración del lenguaje televisivo.

Palabras clave: Ficción televisiva; marca autoral; narrativa seriada; televisión pública.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Historias de mujeres devotas. 3.1. En comunión con la palabra: personajes "sin patria, sin territorio". 3.2. "Todo lo que dice la tele es palabra santa". 4. Consideraciones finales.

Como citar: Soria, C. (2024). *Mujeres devotas. La dramaturgia televisiva de Santiago Loza.* *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 177-190.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a10

Abstract

The general objective of this article is to analyze the television fiction series *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (2014) by Argentine playwright, film director and writer Santiago Loza, commissioned by Argentine Public Television. As a specific objective, the paper proposes to analyze, on the one hand, the dramaturgical procedures that are part of the director's poetics and that distinguish his writing style as well as the topics explored in his previous work, such as monologue and stylized dialogues in stories that deal with faith, desire and loneliness. On the other hand, the aim is to analyse the link that serialized narrative establishes with Argentina television, cinema, theater and literature of the last decades. The analyzed series is part of a moment of renewal and expansion of national television fiction that extended during the period 2009-2015 and aimed at artistic quality, wide offer of contents and the exploration of television language.

Keywords: Television fiction; Author's mark; serial narrative; public television.

Carolina Soria

Universidad de Buenos Aires

Ciudad Autónoma de
Buenos Aires, Argentina

soriacarolina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5759-3132>

Enviado: 06/09/2022

Aceptado: 06/01/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

La serie de ficción, como producto cultural de consumo generalizado, ha crecido de manera exponencial en las últimas décadas, instalándose de manera decisiva en el ámbito académico, con el objetivo de estudiar su naturaleza discursiva, reflexionar sobre su estatuto artístico, identificar sus estrategias narrativas, examinar las diferentes formas de serialidad y ensayar diversas metodologías de abordaje (Picado & Jacob de Souza, 2018; Garin, 2017; Capello, 2016; Douglas, 2011). El desarrollo de este tipo de relatos fue posible gracias a ciertas innovaciones tecnológicas que permitieron nuevas dinámicas productivas y formas de acceso, en el que las plataformas de *streaming* desempeñaron un rol decisivo, acompañando y propiciando su crecimiento, a la vez que modificaron las formas de consumo y producción.

Argentina se hizo eco de las transformaciones que comenzaban a modificar el panorama audiovisual internacional, participando de un momento de gran producción dentro del sector en el cual la narrativa seriada tuvo un lugar destacado. Dicho periodo se extiende desde el 2009 hasta el 2015, y se enmarca principalmente en una serie de modificaciones legislativas (Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, promulgada en octubre de 2009), institucionales –políticas de contenidos audiovisuales desarrolladas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través de concursos de fomento (Alfonso, 2014)– y tecnológicas, con la implementación de la televisión digital, cambios en las modalidades de distribución de los contenidos televisivos y diversificación de las plataformas de recepción (Maglieri, 2016).

Este clima favorable para la generación de proyectos de series de ficción y documental atrajo inmediatamente a cineastas y dramaturgos consolidados en su práctica artística, quienes vieron en el nuevo formato la posibilidad de explorar un lenguaje diferente e indagar en nuevas operaciones narrativas y formas expresivas (Soria, 2018). Más allá de los hallazgos en el campo de las representaciones, a partir del trabajo en un modo de producción diferente, los realizadores trasladaron a los proyectos televisivos sus rasgos de estilo y las temáticas frecuentadas en su obra previa. Tal es el caso de Santiago Loza. Con una larga trayectoria como realizador cinematográfico, dramaturgo y director teatral, fue convocado por la Televisión Pública para realizar, en 2014, la serie de ficción *Doce casas. Historia de mujeres devotas* (Figura 1).



Figura 1. Imagen de presentación de la serie *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

La producción dramática y cinematográfica de Loza ha sido abordada en numerosos estudios académicos que han examinado las marcas de estilo en sus textos dramáticos a partir de la construcción del otro (Casale, 2014), los monólogos y los dramas corales de sus puestas teatrales (Noguera, 2015) y la resignificación de las formas de violencia en los personajes femeninos a partir de una dramaturgia de autor (Costa & Rojo, 2016). También las diversas entrevistas brindadas por el dramaturgo y director ofrecen reflexiones y análisis sobre su producción fílmica (Losa, 2021; Martinelli, 2020; Iparraguirre, 2013). La experiencia televisiva, sin embargo, no ha sido suficientemente abordada, con la excepción del trabajo de Loza (2016), que establece el vínculo de la serie con los largometrajes del realizador. Estos antecedentes resultan indispensables para analizar la dramaturgia televisiva de Loza porque, como veremos a continuación, los procedimientos escriturales y la retórica visual asumida convergen en ella y son abordadas a partir de un nuevo lenguaje audiovisual y de una organización y estructura narrativa diferente.

2. Metodología

El objetivo de este artículo es examinar la ficción de Santiago Loza a partir del modo en que, por un lado, confluyen en ella los elementos que forman parte de la poética del director –aquellos que distinguen su estilo de escritura como también los tópicos indagados en su obra previa– y, por otro, el diálogo que establece con la televisión, el cine, el teatro y la literatura. Para tal fin, nos detendremos en el análisis del entramado textual y de la retórica visual de la serie, a partir de la propuesta metodológica de Garín (2017), que consiste en estudiar las formas narrativas, por un lado, a partir de su disposición seriada comparando varias partes a la vez (personajes, diálogos, escenas) y en su concatenación; y, por otro lado, en función de su vínculo con otros medios, cotejando la forma narrativa seriada con otros lenguajes respetando su especificidad. Con tal propósito, la noción de serie mediática (Gaudreault & Marion, 2021), que recupera y refuncionaliza el concepto de serie cultural acuñada por Gaudreault (1997), describe el mapa de los medios de comunicación y la cultura mediática en que se inscribe nuestro objeto de estudio, cuya identidad legitimada y diferenciada de los otros medios nos permite analizarlo como una forma narrativa serial con características particulares y un lenguaje propio, en el que conviven procedimientos narrativos procedentes de otros medios. Esta cualidad diferenciada exige, por lo tanto, la aplicación de una metodología adecuada que permita dar cuenta de las particularidades que el medio impone sobre el relato seriado.

Siguiendo a Picado y Jacob de Souza (2018), el término estilo se refiere a las marcas a través de las cuales el reconocimiento de la autoría se origina en el interior de las obras mismas, designando el modo particular en que el autor interviene en la confección de la serie. En ese sentido, postulamos que los recursos narrativos empleados, los procedimientos dramáticos, el diseño de la puesta en escena y las elecciones temáticas de la ficción de Loza constituyen figuraciones que forman parte de la constelación poética del director. Sin embargo, es preciso mencionar que los rasgos autorales presentes en el relato seriado se emparentan principalmente con sus primeros largometrajes como director y con su serie de monólogos teatrales. Su producción fílmica posterior, en cambio, se caracteriza por la heterogeneidad de las propuestas y, tal como señala el propio Loza al reflexionar sobre su cine: “Traté de que cada película fuera diferente a la que sigue. Abandonar eso que se llama estilo. Intentar una búsqueda distinta con cada una” (Losa, 2021).

En tanto abordamos la serie televisiva *Doce casas...* como parte de un programa estético que se desarrolla a lo largo de la prolífica obra del director, resulta indispensable introducirnos al interior de su universo creativo, para

lo cual iniciaremos el recorrido de este trabajo con una breve descripción de su formación y algunos títulos clave de su obra, destacando las distinciones obtenidas que posicionan al autor de la ficción en un lugar privilegiado de la escena cultural contemporánea. Santiago Loza es director de cine, guionista, dramaturgo, director teatral y escritor, egresado del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, y de la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires. Tanto en su práctica escénica como en su rol de autor y director (*Amarás la noche*, *Pequeña cruel bonita*, 2010); dramaturgo (*Nada del amor me produce envidia*, 2008; *Asco*, 2010; *He nacido para verte sonreír*, 2010; *Todo verde*, *La mujer puerca*, 2012; *Mau Mau o la tercera parte de la noche*, 2013; entre otras), como en su trayectoria cinematográfica (*Extraño*, 2003; *Cuatro mujeres descalzas*, 2005; *La invención de la carne*, 2009; *Rosa Patria*, 2009; *Los labios*, 2010), Loza ha sido distinguido con prestigiosos premios¹, y ha recorrido numerosos festivales nacionales e internacionales, cosechando el favor tanto del público como de la crítica.

Doce casas..., escrita junto a Eduardo Crespo, fue un producto de la asociación entre la emisora estatal y la productora independiente Vasko Films. La serie, que se emitió por primera vez en 2014 y tuvo su reestreno en mayo del 2020, en plena pandemia, fue ganadora del premio Martín Fierro en el 2015 a la Mejor Serie de TV, y obtuvo también el premio de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) en 2015 a Mejor Ficción de TV. Estos reconocimientos posicionaron a la producción televisiva de Loza dentro de la amplia oferta de ficción de calidad que perseguía la Televisión Pública durante el periodo que estudiamos, dentro del cual tuvo como eje cardinal la generación de contenidos a nivel federal que visibilizaran, desde el trabajo con diferentes géneros (melodrama, animación, western, policial²) problemáticas sociales, tradiciones e imaginarios locales y sexualidades disidentes nunca antes exploradas por la emisora estatal. La Ley de SCA mencionada más arriba permitió reconfigurar la “identidad televisiva nacional desde la diferencia” (Nicolosi, 2014, 49), a partir de la incorporación en el escenario audiovisual de nuevos realizadores por fuera del circuito porteño, productoras independientes y tramas ficcionales ausentes hasta entonces.

3. Historias de mujeres devotas

Ambientada en la década del ochenta, la ficción de Santiago Loza aborda la cultura y la historia del país latente en el ámbito de lo privado. La serie recorre doce historias centradas en universos femeninos arraigados en la fe y en la devoción religiosa, y cada una de ellas está compuesta por cuatro capítulos de treinta minutos de duración. El elenco está conformado por reconocidos nombres de la escena porteña, entre los que se encuentran: Rita Cortese, Marilú Marini, Claudia Lapacó, Claudio Tolcachir, Verónica Llinás, Alejandra Flechner, Ingrid Pelicori, Cristina Banegas, Tina Serrano, Leonor Manso, Alejandro Tantanián, María Onetto y Boy Olmi, entre otros. Todas las historias transcurren en un entorno pueblerino, y tienen en común la presencia de la estatuilla de una Virgen que visita cada una de las casas que habitan los personajes. Dentro de la tipología expuesta por Douglas sobre la ficción

1 Fue distinguido como dramaturgo con el diploma al mérito Konex en el rubro Teatro quinquenio 2009-2013, en 2014 y en 2021, por ser considerado uno de los mejores guionistas de la década. También fue reconocido con los premios Teatro XXI y Trinidad Guevara y recibió el Tiger Award del Festival de Rotterdam; Mejor Película, Mejor Director y Premio Especial del Jurado en el BAFICI; Premio Especial Una Cierta Mirada del Festival de Cannes y Teddy en el Festival de Berlín.

2 Las viajadas (2011, Cecilia Agüero y Gabriel Dalla Torre); Muñecos del destino (2012, Patricio García); El aparecido (2014, Pablo Fischerman); Cromo (2015, Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik).

seriada, *Doce casas* constituye una "antología" al tratarse de historias independientes "cuyo único nexo de unión con los otros episodios lo constituye el formato general" (2011, 28-29). Esta modalidad se caracteriza principalmente por la autonomía episódica o unidad narrativa individual a partir de diferentes historias autoconclusivas. Dentro de esta tipología, los episodios de las series tienen en común el espacio o un objeto, como la estatuilla que recorre cada una de las casas que conforman el universo ficcional de *Doce casas*.... (Figura 2).



Figura 2. Dora (Susú Pecoraro) y Marina (Julieta Zylberberg), en una escena de "Historia de Dora y Marina", *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

En este debut televisivo podemos ver la experiencia tanto cinematográfica como teatral de Loza mediante el cruce de lenguajes, otorgando, según el propio director, un carácter "experimental" al proyecto (en Santillán, 2014). Considerada por una parte de la crítica como un "teleteatro" (Halfon, 2014), convergen en esta ficción la indagación del universo femenino en espacios interiores que Loza había explorado en el film *Cuatro mujeres descalzas* (2004), como también los personajes de los monólogos teatrales de *Todo verde* (2012) y *La mujer puerca* (2012). La inscripción palmaria de su obra previa, así como también lo místico y el diálogo con otras expresiones culturales, es remarcada por Dagatti:

Marcado por una larga tradición humanista y religiosa, la clave de su arte, en la que resuenan ecos de Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini, es una particular forma de percibir lo cotidiano y de dotar al mundo de una delicada imaginación sacra, orientada por el afán de amor entre los hombres (2017, párr. 1).

El vínculo entre esta experiencia televisiva y algunas de las fórmulas ensayadas en el largometraje también es abordado por Lostra (2016) en "Mujeres descalzas, mujeres devotas", quien propone examinar el carácter teatral de *Doce casas*....y *Cuatro mujeres descalzas* a partir de los diálogos y la dimensión espacial. Con respecto a los diálogos, el autor destaca el carácter poético y literario de los mismos, cuya estilización se aleja por completo de la lógica naturalista que caracteriza a las conversaciones televisivas. En lo que refiere a la dimensión espacial, Lostra establece una diferencia entre ambas ficciones: mientras que en el largometraje predominan los planos generales, estáticos y a distancia de los personajes, en la serie hay una mayor fragmentación del espacio a partir de planos de menor duración como también una significativa movilidad de la cámara.

Esta discrepancia a nivel visual, y que corresponde al plano de la puesta en escena, sin duda es favorecida por la especificidad del medio en que se inscribe la narración, tendiente a propiciar la disección del espacio y el acercamiento a la gestualidad de los personajes gracias a la movilidad y el desplazamiento de la cámara en el interior de un estudio televisivo. Asimismo, de los lazos con su obra previa podemos observar que, de su práctica teatral, pervive, como desarrollaremos a continuación, el interés por la palabra, la reflexividad de los personajes, la primacía de la acción verbal (diálogos), el estatismo de la acción física y “una actuación contenida, neutralizada en su despliegue expresivo” (Dubatti, 2014, 11). Coincidimos con González, cuando observa lo siguiente:

En “Doce casas”, Loza se acerca mucho más al dramaturgo que al cineasta porque cada episodio se presenta como una pieza teatral. No es “teatro filmado” sino televisión con una puesta y un lenguaje al que estamos desacostumbrados después de tanto consumo de estéticas naturalistas (2014, párr. 7).

3.1 En comunión con la palabra: personajes “sin patria, sin territorio”³

Cada uno de los universos que integran esta antología tiene como protagonistas a unos pocos personajes. Diferentes concepciones sobre la fe y el amor los unen, como así también los separan, viéndose movilizados a indagar en su interior para comprender su desasosiego y poder encauzar el rumbo de sus vidas. Los protagonistas de cada una de las historias son personajes solitarios, apesadumbrados y reflexivos, quienes, enfrentados a diferentes circunstancias de la vida, ponen al descubierto sus miserias, miedos, angustias y prejuicios.

Los personajes de las piezas de Santiago sacan sus fuerzas de su zona más vulnerable. Este es un aspecto extraordinario y complejo de los seres que habitan sus dramas (...) de tan frágiles, intangibles e insignificantes pareciera que fueran a desintegrarse y que, sin embargo, terminan erigiéndose como existencias que trascienden su cotidiano, volviéndose infinitos, expandiéndose y cobrando una gran fortaleza y presencia (Álvarez, 2014, 28).

Las tramas manifiestan diversas formas del amor y del deseo. Las protagonistas, en un gesto de introspección, dialogan con ellas mismas, poniendo en palabras los sentimientos que las invaden, y que muchas veces les cuesta identificar. En el centro de sus dramas personales, la fe y la religión adquieren diferentes matices y grados de devoción, enmarcadas en un contexto en que la introducción paulatina de la televisión a color en los hogares establece nuevos lazos sociales e identitarios, funda extrañas creencias y propicia cultos insólitos, como bendecirla e invocar su poder de sosegar la mente. Asimismo, cada historia corresponde a un mes del año, dentro de los cuales las fiestas o conmemoraciones cristianas, como el carnaval o la semana santa, ocupan un lugar central dentro del desarrollo narrativo y en la transformación de los personajes.

Los monólogos y dramas corales que Noguera (2015) identifica en la extensa producción de textos dramáticos de Loza, conviven en *Doce casas*... a partir del entramado textual de la narrativa seriada televisiva. Los primeros atraviesan los universos creados por el dramaturgo, mediante una textualidad caracterizada por la simpleza y la economía de la acción, en donde, como mencionamos más arriba, la palabra asume un papel preponderante y gravita en el centro del universo diegético en contraposición al estatismo de la acción y la inmovilidad de los personajes. La aparente inmovilidad externa esconde un revuelo interior que se manifiesta a través de las palabras. Al igual que en los monólogos teatrales de obras como *Todo verde* y *La mujer puerca*, en los cuales las protagonistas tienen por objeto la búsqueda de su identidad, en la ficción televisiva los personajes femeninos se descubren a sí mismas y expresan su deseo a través del lenguaje.

3 Expresa el personaje de Julio, en “Historia de Teresa”.

El acto de habla les sacude del letargo y les despierta de su monotonía; les permite mirar en su interior y reconocerse enajenadas, desconstruidas o fuera de sí. En este enajenamiento, y en esa diferencia radical entre la visión que los personajes construyen sobre sí mismos y la percepción sobre ellos fundada por su entorno y el espectador, es posible reconocer el desdoblamiento o diferenciación del sujeto en el lenguaje que plantea Mazas (2015) a propósito de la obra de Pasolini y que retomaremos más adelante. Tal es así que Magdalena confiesa estar vacía y deshabitada (“Historia de Magdalena”), Delia reconoce tener dos intrusas dentro suyo, en lucha permanente (“Historia de Delia y Omar”), y Mercedes declara estar peleada consigo mismo “de una manera asquerosa” (“Historia de Mercedes”). Siguiendo esta línea de pensamiento, Gallina (2014) plantea que, en el teatro de Loza, y lo mismo podemos observar en *Doce casas*, los personajes devienen voces; es a través del relato que buscan traducir y afirmar la experiencia, primero por los bordes, hasta llegar a alcanzar el núcleo del conflicto que los sacude (17). Y cuando las protagonistas callan, “el silencio pasa mejor con la televisión” expresa Teresa (“Historia de Teresa”), como si el sonido de las palabras (propias o las emitidas por el televisor) pudieran disipar la soledad que las habita. Es así como el monólogo –al igual que la estatuilla de la virgen– transita todas las historias, y es a través de él que los personajes recuerdan su pasado, reflexionan sobre su presente o sueñan con su futuro. En ese sentido, Loza comenta lo siguiente:

En la superficie mostramos cómo sería la historia de esa señora que mira detrás de la ventana, que va a hacer las compras y que uno va a su casa y aparentemente no tiene nada que contar ni decir y en verdad terminan siendo viajes internos muy profundos de estos seres en esos años y en ese momento (Rodríguez, 2014, párr. 3).

El preciso momento en el que el monólogo irrumpe, la iluminación recorta al personaje al interior del cuadro y, ocasionalmente, vira de color (como sucedía en la puesta teatral *La mujer puerca*), lo coloca en el centro del plano visual y difumina su entorno, dirigiendo la atención sobre el texto proferido. Sin embargo, y más allá de esta teatralidad manifiesta, la movilidad de la cámara nos ofrece diferentes acercamientos y angulaciones de los protagonistas, apelando incluso en algunas oportunidades a la sobreimpresión del cuerpo dentro del plano (Figuras 3 y 4). A su vez, los sentimientos, añoranzas y pensamientos de los personajes, además de expresarse por medio del monólogo, se manifiestan en algunas historias mediante el empleo de la *voz en off*, narración subjetiva que permite conocer en mayor profundidad al personaje y acceder a información que completa la diégesis (Capello, 2016), justificada a partir de la lectura de un diario íntimo. Coincidimos con Casale, cuando observa que “la situación de carencia de estos personajes se patentiza en la soledad de la palabra proferida” (2014, 204).



Figura 3. Dalmiro (Iván Moschner), en unas escenas de “Historia del hijo de Aurora”, *Doce casas*.
Historia de mujeres devotas.



Figura 4. Magdalena (María Marull), en una escena de "Historia de Magdalena", *Doce casas. Historia de mujeres devotas*.

Con una puesta en escena eminentemente teatral, construida en estudios que exaltan el artificio, cada una de las historias transcurre en el interior de las viviendas, y las acciones se desenvuelven en unos pocos espacios. En ellos, la cámara recorre los diferentes rincones, mobiliarios y objetos que decoran las habitaciones y crean la atmósfera de cada relato. Como mencionamos más arriba, esta unidad espacial procedente del ámbito escénico se dinamita con la fragmentación que imponen los diferentes tamaños de planos y la movilidad de la cámara. De esa manera, cada unidad narrativa articula diferentes formas discursivas que dialogan entre sí y se destacan en función de las necesidades dramáticas y expresivas de las escenas.

Las fantasías, los deseos reprimidos, la vergüenza y la culpa operan como preceptos desestabilizantes que atraviesan cada una de las historias, enraizadas en los personajes de cada casa a partir de sus circunstancias e historias personales. En el nivel de la historia se plantean temas considerados tabú en la época en que se sitúa la narración –como el aborto y la homosexualidad– y cada una de las protagonistas los transita y aborda desde su experiencia, sus costumbres y convicciones, desplegando sobre ellas las diferentes miradas que conforman ese mosaico místico de mujeres devotas, desoladas y deshabitadas.

Más allá de establecer e identificar los lazos con su obra previa, resulta fundamental en nuestro abordaje de la ficción retomar el debate propuesto por Garin sobre una nueva definición sobre la estructura narrativa de las series, a partir de las afinidades entre medios y con el objetivo de "mantener vivos lenguajes y medios de otras épocas desde la televisión" (Garin, 2017, 30). En ese sentido, proponemos identificar a continuación los diálogos que la ficción entabla con el estilo interpretativo de las telenovelas de la década del ochenta, con el cine y el teatro de Pier Paolo Pasolini y Alfred Hitchcock y con autores de la literatura argentina, como Manuel Puig o Leopoldo Marechal. Como bien dijo Ojea, "todo es artificio en esa mixtura delirante y sofisticada de cine, teatro y literatura" (2014, párr. 1).

3.2 "Todo lo que dice la tele es palabra santa"⁴

Además del vínculo con la práctica escénica, Loza rinde homenaje al nuevo formato que explora: la televisión y su historia. Las historias ambientadas en la década del ochenta son testigos de la introducción paulatina de

4 Frase extraída del capítulo "Historia de Teresa".

la televisión a color en los hogares. Esta no solamente ocupa un lugar privilegiado en la anodina vida de las protagonistas (Figura 5), sino que la enunciación misma la destaca a partir de primeros planos, y planos detalle, que recorren el interior de los aparatos y develan la complejidad de su funcionamiento (justificado, por ejemplo, a partir de un desperfecto técnico que uno de los personajes debe reparar). Asimismo, las diferentes historias que conforman el drama coral que representa *Doce casas...* están atravesadas por múltiples referencias a la cultura de los ochenta y a determinados hitos televisivos, como los videos de gimnasia creados por María Amuchastegui⁵, la telenovela *Rosa... de lejos* (1980)⁶, las telenovelas de Andrea del Boca⁷ o los programas de Pinky⁸ y Mirtha Legrand⁹. A su vez, las actuaciones declamatorias y el lenguaje estilizado recuperan el estilo interpretativo de las telenovelas de la época, al tiempo que forman parte del elenco actrices emblemáticas del formato televisivo como Viviana Saccone y Luisina Brando. En la representación de esos universos retirados de la vida metropolitana, el director busca plasmar el retrato de un interior complejo y con ambigüedades que se distancia de los estereotipos con que la ficción televisiva aborda la vida en las provincias, al mostrar a sus habitantes desde una mirada benevolente e inequívoca (Rodríguez, 2014).



Figura 5. Teresa (Eva Bianco), Gloria (Viviana Saccone) y Ricardo (Marcelo Subiotto), en una escena de "Historia de Teresa", *Doce casas. Historia de mujeres devotas.*

Con respecto al diálogo que Loza entabla con los clásicos cinematográficos, la cuarta historia titulada "Historia del hijo de Aurora" alude rotundamente a *Psicosis* (1960, Alfred Hitchcock). La madre de Dalmiro (al igual que la madre de Norman Bates) se muestra en pocas ocasiones, postrada en una silla de ruedas y siempre de espaldas, poniendo en duda su existencia y la cordura del protagonista, completamente dominado por esa siniestra figura

5 Conductora y profesora de gimnasia, fue precursora del aerobico en la Argentina, y reconocida en la década de los ochenta por sus programas de gimnasia en la televisión.

6 Exitosa telenovela protagonizada por Leonor Benedetto, Juan Carlos Dual y Pablo Alarcón; fue la primera novela en el país grabada y transmitida en color.

7 Actriz emblemática de la televisión argentina, considerada la "reina de las telenovelas".

8 Conductora televisiva.

9 Legendaria actriz cinematográfica y televisiva, y conductora de los famosos almuerzos en la televisión argentina Almorzando con Mirtha Legrand.

materna (Figura 6). A su vez, subyace como tópico en la mayoría de las historias la visita de un tercero, quien desestabiliza la rutina de los personajes y necesariamente propicia un cambio radical y la toma de decisiones. La aparente calma que envuelve a los protagonistas en sus actividades cotidianas encubre un torbellino interno que se activa ante la llegada o en la presencia de ese personaje ajeno al ámbito cotidiano, como un sobrino, una prima, la peluquera del barrio o un alumno. En los vínculos que se crean a partir de dicho encuentro se plantean problemas existenciales en los que el reconocimiento de la propia identidad y la afirmación del deseo cobran un lugar preponderante.

Se trata de un tópico que remite a aquello que se indagaba en el film *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, en donde la figura del visitante quedaba analizada en términos de *otredad*: se trata de un otro que viene a desarticular el orden reinante de una comunidad. En ese sentido y dando un paso más allá del nivel temático, formulamos que las indagaciones formales y temáticas de Pasolini aparecen en la serie televisiva a través de diferentes niveles. El primero –y en función de lo examinado hasta aquí en relación con el predominio de la palabra– está vinculado con su “teatro de la palabra” (Pasolini, 1968) y su concepción del teatro como rito. Un teatro que se caracteriza por la falta de acción escénica y por dirigirse a grupos culturales avanzados. El siguiente nivel de influencia se produce en la configuración de la otredad, que vertebra el universo diegético de *Doce casas...* a partir de la presencia de un tercero que desorganiza la cotidianeidad y aparta de la zona de confort a los personajes. Y el tercer nivel se concretiza en el orden de la historia, cuando su novela *Muchachos de la calle* (1973) es leída por uno de los personajes. El análisis del Otro que efectúa Zylberman (2012), a propósito del film italiano, nos permite reflexionar sobre ese extraño que irrumpe en la vida de los protagonistas de *Doce casas...*

En el encuentro con el Otro, cada uno de los personajes salen, si bien por poco tiempo, de la prisión de su papel, de su ideología, de su historia. Pasolini nos señala que, abandonados a sí mismos, no tienen los medios para asumir y entender lo que han experimentado, para responder a las preguntas que su historia les plantea (Zylberman, 2012, 136).

Casale, por su parte, también destacaba en su análisis de los textos dramáticos del autor la importancia de la mirada del otro; un otro diferente que causa espanto o admiración, y que “aparece como un paliativo a la soledad y la falta de expectativas” (2014, 198).



Figura 6. La madre de Dalmiro, en una escena de “Historia del hijo de Aurora”, *Doce casas*. *Historia de mujeres devotas*.

Por otro lado, la literatura de Manuel Puig se cuela en el retrato de la clase media pueblerina y en la “revaloración del melodrama cruzado con problemáticas del interior argentino” (Halfon, 2014, párr. 4), como también referencias directas a las novelas *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, y *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt, lecturas que formaron a Loza en sus comienzos con la escritura. Este lazo con la tradición literaria argentina tiene lugar especialmente en la novena historia titulada “Delia y Omar”, de carácter autobiográfico, cuyo protagonista masculino deviene alter ego del director. Al igual que el personaje, Santiago Loza tuvo una sólida formación religiosa hasta la adolescencia, y el sacerdocio llegó a ser considerado un camino posible en su vida, hasta que su encuentro con la literatura y el cine le permitió “escuchar cosas que (su) religión no se atrevía a nombrar” (en Gallina, 2014, 19). La importancia de las diferentes lecturas que moldearon la potencia creativa del director es expresada por Omar, cuando le dice a su profesora: “no basta con rezar, sino que hay que leer para poder entender”.

Por último, al tratarse de una emisora estatal, cuya producción y oferta televisiva se mantiene al margen de las presiones que imponen los índices de audiencia y el *rating*, el director reconoce en la ficción la posibilidad de una impronta poética que le permite experimentar con fórmulas menos habituales que las de las ficciones tradicionales. O, más bien, revisita modelos televisivos de una época pasada. Y como vimos, entre los procedimientos que Loza ensaya en este formato la exaltación del artificio cobra especial importancia, como los diálogos estilizados de algunos personajes y la mirada a cámara durante los monólogos. Dalmiro, en “El hijo de Aurora”, ante el timbre insistente de Estela, la peluquera del barrio, pronuncia enfáticamente: “La gente está cada vez más impaciente. No conocen las virtudes de la espera. La espera calma que todo lo trae, hasta lo que nunca llega (...) desafortunados los que perturban la tranquilidad de la siesta”. Esa impertinencia con la que la vecina irrumpie en la anodina vida del protagonista anticipa el torbellino emocional que experimentará en el desarrollo de los episodios, despertando en él un rotundo rechazo inicial que deviene en idilio amoroso. Coincidimos con Martinelli, cuando advierte que las obras de Loza

comparten ciertos rasgos característicos vinculados a la emergencia de las voces femeninas, epifanías católicas, intrusiones de lo real, cadencias poéticas en el habla de los personajes y un amor por el cine de género que traza rumbos narrativos (2020, 139).

4. Consideraciones finales

Para concluir, quisiera destacar que la serie de Santiago Loza constituye una pieza clave en la renovación de la ficción televisiva por parte de la Televisión Pública argentina, durante el período que va de 2009 a 2015. La presencia en el formato televisivo de dramaturgos y cineastas consagrados dentro del campo cultural desempeñó un papel central en la creación de contenidos, a la vez que significó garantía de calidad artística, una apuesta fuerte de la emisora estatal durante el periodo abordado. Esta búsqueda de creatividad por parte del canal oficial tiene como antecedente inmediato el ciclo titulado “200 años”, un proyecto de telefilms unitarios realizados conjuntamente por reconocidos dramaturgos y cineastas de nuestro país (Soria, 2016).

Después de analizar los diferentes episodios que conforman el texto televisivo articulador de este trabajo, es posible constatar la reformulación de los diferentes temas y procedimientos narrativos que caracterizan la poética del realizador y su sistema visual. Tópicos como la soledad, el amor y la devoción, materializados en el predominio de la palabra y en la construcción de una puesta en escena intimista y teatral, son reelaborados en

función de las necesidades y exigencias de un lenguaje expresivo diferente. En las diversas historias y vínculos que se tejen en este mosaico narrativo reverberan, de manera contundente, las indagaciones creativas realizadas por Loza en su obra previa.

Unos años después de la primera emisión de *Doce casas*, y a raíz de la crisis en que se vio inmersa la industria televisiva con motivo de la emergencia sanitaria mundial, la Televisión Pública reestrenó la serie en mayo del 2020. El canal público comenzó a ofrecer en su programación repeticiones de producciones nacionales, siendo la serie de Loza una de ellas. Fue considerada por la prensa una de las ficciones de “mayor calidad” (Rebella, 2020), y también una “joya artística” (Cuervo, 2020). Según Santiago Loza, el proyecto en el marco del aislamiento resultó llamativamente visionario, en el sentido de que “los personajes que habitan en él parecieran estar viviendo en cuarentena” (en Bruno, 2020). Incluso algunos diálogos profetizan el futuro de las comunicaciones y las relaciones interpersonales, las cuales, en cierta medida, anticipan el confinamiento como consecuencia de la pandemia. Casi como un profeta, uno de los personajes de “Historia de Teresa” dice: “dentro de un tiempo, todo lo que vamos a hacer lo vamos a hacer por pantalla”.

El proceso expansivo que caracterizó los primeros años de la década del 2010, si bien se vio interrumpido a fines del 2015 con el cambio de gobierno y con la modificación de las políticas públicas orientadas a promover y apoyar la generación de contenidos audiovisuales, no pudo o no supo aprovechar la heterogeneidad y la calidad de sus propuestas. El ciclo de producción-distribución-exhibición de la industria audiovisual se vio interrumpido, dejando como saldo un número importante de ficciones con excelentes resultados artísticos que no lograron encontrar un canal de difusión adecuado para llegar a un público más amplio.

La caída en la producción y exhibición de la ficción televisiva en la Argentina durante los últimos años es examinada por Rivero (2018, 169), que postula y analiza varios factores causantes del declive. Entre ellos, la adquisición de novelas extranjeras (especialmente turcas y brasileñas) que dominaron el *prime time* de los canales de aire; el desplazamiento de las audiencias hacia la televisión paga y servicios de internet, y el abandono del Estado como promotor de la industria de ficción. Si bien *Doce casas* tiene la singularidad de separarse de la tendencia de la narrativa seriada hacia formatos de entre ocho y trece capítulos de cincuenta minutos de duración, formó parte de un momento de crecimiento y expansión de la producción audiovisual nacional que priorizó el valor artístico y la indagación del lenguaje televisivo.

Referencias bibliográficas

- Alfonso, A. (2014). Televisión Digital Abierta en Argentina en debate. En Nicolosi, A. P. (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural* (pp. 23-32). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Álvarez, M. (2014). Un deseo irrefrenable de narrar. En Loza, S. *Textos reunidos* (pp. 27-29). Buenos Aires: Biblos.
- Bruno, M. V. (2020). *Doce casas*: un homenaje a la tele de los 80, atravesado por la religión. *El día*. Rescatado de: <https://www.eldia.com/nota/2020-5-19-3-53-21--doce-casas-un-homenaje-a-la-tele-de-los-80-atravesado-por-la-religion-espectaculos>
- Capello, G. (2016). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima: Universidad de Lima.
- Casale, M. N. R. (2014). La construcción del otro y la violencia cotidiana en la obra de Santiago Loza. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 10 (19), 190-204. <https://doi.org/10.34096/tdfn19.6631>
- Costa, J. M., & Rojo, S. (2016). Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nací*, de Lola Arias, *La mujer puerca y Mau Mau*, o *la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza. *Caracol*, 12, 100-123.
- Cuervo, O. (2020). *Doce Casas*: una joya artística en la tele. *La otra*. Rescatado de: <http://tallerlaotra.blogspot.com/2020/05/doce-casas-una-joya-artistica-en-la-tele.html>
- Dagatti, M. (2017). Sacro cotidiano. Sobre el cine de Santiago Loza. *Revista Invisibles*, 5 (22).
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.
- Dubatti, J. (2014). Presentación. En Loza, S. *Textos reunidos* (pp. 9-16). Buenos Aires: Biblos.
- Gallina, A. (2014). Estudio preliminar. En Loza, S. *Textos reunidos* (pp. 17-26). Buenos Aires: Biblos.
- Garin, M. (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41.
- Gaudreault, A. (1997). Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire). En Malthête, J. & Marie, M. (Dirs.). *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle* (pp. 111-131). París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2021). Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales. *Cine Documental*, 23, 291-324.
- González, L. (2014). Doce casas, historia de mujeres devotas. *Revista Noticias*. Rescatado de: <https://noticias.perfil.com/noticias/general/2014-04-11-doce-casas-historia-de-mujeres-devotas.phtml>
- Halfon, M. (2014). Para desvestir santos. *Página 12*. Rescatado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9691-2014-04-27.html>
- Iparraguirre, M. (2013). El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza. *Toma Uno*, 2, 105-113.

- Losa, A. (2021). Santiago Loza reflexiona sobre su cine, que le permitió "generar recuerdos vivos". *NOTICINE*. Rescatado de: <https://noticine.com/industria/32022-santiago-loza-reflexiona-sobre-su-cine-que-le-permitio-generar-recuerdos-vivos.html>
- Lostra, A. (2016). Mujeres descalzas, mujeres devotas. *Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de la Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Maglieri, A. S. (2016). *Televisión Pública y convergencia digital*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Martinelli, L. (2020). Las películas son como fotos de viaje. Entrevista a Santiago Loza. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 11, 139-148.
- Mazas, F. (2015). *Teorema de Pier Paolo Pasolini: un ensayo audiovisual sobre el realismo contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com.
- Nicolosi, A. P. (2014). La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. "Des-centrando" la producción y la empleabilidad técnica. En Nicolosi, A. P. (Comp.). *La televisión en la década kirchnerista: democracia audiovisual y batalla cultural* (pp. 47-62). Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Noguera, L. (2015). Voces y cuerpos femeninos en la escena porteña. El teatro de Santiago Loza. *Revista Destiempos*, 48, 60-80.
- Ojea, M. (2014). Fantasías catódicas en un mundo de piedra y acero. *Hacerse la crítica*. Rescatado de: <http://hacerselacritica.com/fantasias-catodicas-en-un-mundo-de-piedra-y-acero-por-marcela-ojea/>
- Pasolini, P. P. (1968). Manifiesto per un nuovo teatro. *Revista Nuovi Argomenti*, 9.
- Picado, B. & Jacob de Souza, M. C. (2018). Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. *Matrizes*, 12 (2), 53-77. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i2p53-77>
- Rebella, P. G. (2020). La TV Pública hizo su movida de calidad y apunta a Telefe y El Trece. *Minuto Neuquén*. Rescatado de: <https://www.minutoneuquen.com/entretenimiento/2020/5/18/la-tv-publica-hizo-su-movida-de-calidad-apunta-telefe-el-trece-218944.html>
- Rivero, E. A. (2018). La ficción televisiva en Argentina 2011-2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada. *Comunicación y Medios*, 37, 168-183. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48288>
- Rodríguez, V. (2014). Mujeres, creencias y un fresco pueblerino en la serie televisiva de Santiago Loza. *Télam*. Rescatado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201403/54274-mujeres-creencias-y-un-fresco-pueblerino-en-la-serie-televisiva-de-santiago-loza.html>
- Santillán, M. (2014). 12 casas, serie de Santiago Loza, se estrena por la TV Pública. *Proyector Fantasma*. Rescatado de: <https://www.proyectorfantasma.com.ar/12-casas-serie-de-santiago-loza-se-estrena-por-la-tv-publica/>
- Soria, C. (2018). Dramaturgos y cineastas en la televisión: nuevas series ficcionales en la Argentina. *Revista Iberoamericana*, 69, 207-223.
- Soria, C. (2016). Ciclo "200 años": el encuentro del teatro y el cine en la televisión argentina. *Revista Imagofagia*, 14.
- Zylberman, L. (2012). El Teorema de Pasolini. *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 4, 132-137.

Filmografía citada

Adán Buenosayres (Leopoldo Marechal, 1948).

Cuatro mujeres descalzas (Santiago Loza, 2005).

Doce casas. Historia de mujeres de devotas (Santiago Loza, 2015).

Extraño (Santiago Loza, 2003).

La invención de la carne (Santiago Loza, 2009).

Los labios (Santiago Loza, 2010).

Los siete locos (Roberto Arlt, 1929).

Psicosis (Alfred Hitchcock, 1969).

Rosa Patria (Santiago Loza, 2009).

Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968).

Reseña curricular

Carolina Soria es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Asistente del CONICET, y profesora de Grado y Posgrado en la UBA. Es integrante del Observatorio de Ficción Televisiva en la TV Pública (OFTVP) de la Universidad de Quilmes. Sus principales líneas de investigación tienen que ver con la exploración de los vínculos entre el cine, el teatro y la televisión.



Imagen: José Guaman

Evolución arquetípica a partir del *femvertising*. El caso de las Princesas Disney

Archetypal evolution from Femvertising. Disney Princess Case

Resumen

Los arquetipos desempeñan un papel fundamental en la formación del inconsciente colectivo, y generan cambios significativos en la psique de la sociedad. En particular, y gracias a la tendencia del *femvertising*, las nuevas princesas de Disney proyectan arquetipos poderosos, como el de la reina o la guerrera. Esto contrasta con el arquetipo de la doncella, que solían representar las primeras princesas de la franquicia, marcándose así un cambio generacional en favor del empoderamiento femenino. El presente trabajo establece una clasificación cronológica de las princesas de Disney a través de un análisis semiótico arquetípico. Además, se abordan las características aceptadas y rechazadas generacionalmente en una mujer, y se comparan las princesas con las antagonistas de los cuentos. Las características que alguna vez se consideraron negativas en sus antagonistas han evolucionado para convertirse en atributos y valores positivos que ahora proyectan las nuevas princesas.

Palabras clave: Empoderamiento femenino; roles de género; evolución de las princesas Disney; arquetipos; inconsciente colectivo.

Abstract

Archetypes play a fundamental role in shaping the collective unconscious and bring about significant changes in the societal psyche. Particularly, thanks to the *femvertising* trend, Disney's new princesses project powerful archetypes, such as the queen or the warrior. This contrasts with the archetype of the maiden that the early Disney princesses used to represent, marking a generational shift in favor of female empowerment. This paper establishes a chronological classification of Disney's princesses through a semiotic and archetypal analysis. Additionally, it addresses the characteristics accepted and rejected across generations in women, comparing the princesses with the antagonists of the tales. The attributes that were once considered negative in their antagonists have evolved to become positive traits and values that the new princesses now project.

Keywords: Female empowerment; gender roles; evolution of Disney princesses; archetypes; collective unconscious.

Lizbeth González Romero

Universidad Autónoma de
Baja California
Tijuana, México

lizbeth.gonzalez.romero@uabc.edu.mx
<https://orcid.org/0009-0007-8235-752X>

Ervey Leonel Hernández Torres

Universidad Autónoma de
Baja California
Tijuana, México

ervey.hernandez@uabc.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0003-3720-1415>

Enviado: 13/03/2023

Aceptado: 14/07/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción y marco teórico. Los arquetipos 2. Metodología. 3. Desarrollo. 3.1. Etapa 1. Las sumisas. 3.2. Etapa 2. Las rebeldes y luchadoras. 3.3 Etapa 3. Las independientes. 3.4. Etapa 4. Las inclusivas. 4. Conclusiones.

Como citar: González Romero, L., & Hernández Torres, E. L. (2024). Evolución arquetípica a partir del *femvertising*. El caso de las Princesas Disney. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 193-216.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a11

1. Introducción y marco teórico. Los arquetipos

Disney ha transmitido su ideología a múltiples sociedades y a diversas culturas, estableciendo pautas en los cambios generacionales a través de las características y atributos de las protagonistas y antagonistas de sus cuentos. Esto ha tenido un impacto significativo en el inconsciente colectivo de la sociedad en lo concerniente a la percepción del rol femenino. Disney ha implementado en sus cuentos más recientes la tendencia del *femvertising*, que se define como aquella “publicidad con responsabilidad social que cuestiona los estereotipos de género y promueve el empoderamiento femenino” (Menéndez, 2019, 3).

El inconsciente colectivo, según Carl Gustav Jung, es el nivel más profundo del inconsciente, y contiene elementos psíquicos compartidos por la humanidad en su totalidad; tales son los arquetipos. Aseguraba Jung que “otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda” (1970, 11), símbolos y patrones universales que tienen sus raíces en la historia y las culturas humanas. Sostenía que esos arquetipos y símbolos ejercen mucha influencia en nuestra forma de pensar, de sentir y de comportarnos, a menudo de manera subconsciente (1970, 10).

El análisis de los arquetipos de las princesas y villanas de Disney, clasificándolas por generaciones, permite comprender con mayor precisión el cambio en la narrativa, pasando de la mujer sumisa en roles hogareños a la mujer decidida e independiente que busca su autodescubrimiento. En este contexto, Campbell (1993, 25-26) destacaba la importancia crucial de las historias de héroes en la transmisión de valores culturales, e indagaba en el papel de los arquetipos, explorando cómo estos personajes han inspirado a lo largo de las civilizaciones humanas. De tal modo, las visiones, ideas e inspiraciones surgen de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano.

El arquetipo al que nos referimos se define, según Jung (1970, 11), como patrones universales de comportamiento, personalidad y carácter que se repiten en diferentes culturas y épocas, como imágenes y símbolos universales que se manifiestan en mitos, sueños y expresiones culturales. Estos arquetipos pueden interactuar y establecer relaciones complejas en la mente, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Una característica de los arquetipos es su diversidad y capacidad de evolución, siendo así que pueden manifestarse de múltiples maneras y adquirir interpretaciones diversas en distintas culturas y contextos (Jung, 1984, 29).



Figura 1. Collage de arquetipos: Doncella, Guerrera, Amante, Sacerdotisa y Reina (elaboración propia, 2023).
Fuente: Pinterest.

En el caso de las personalidades de las princesas y villanas de Disney, se han identificado cinco arquetipos, algunos de los cuales se derivan de la teoría de Jung, mientras que otros representan una evolución de los mismos. Estos arquetipos son los siguientes: la doncella, la guerrera, la amante, la sacerdotisa y la reina (Figura 1).

Empecemos por la doncella. Este arquetipo, definido por Jung, se caracteriza por su belleza y bondad, y es a menudo representado como una figura dulce, vulnerable, inocente y pura. “La doncella representa la parte femenina, pasiva” (Jung, 1989, 276). El arquetipo de la doncella es una figura femenina joven y atractiva que irradia encanto, como una figura noble y digna de ser amada y protegida. En los cuentos de hadas es el objeto de deseo, y la razón por la que los héroes emprenden aventuras; es una figura, en definitiva, que necesita ser salvada por un héroe (Morera, 2021, 5).

La guerrera. Se caracteriza por ser fuerte, valiente, determinada, independiente y capaz de luchar por sí misma. Este arquetipo se asemeja al arquetipo del “Héroe” de la teoría Jung, al ser figuras que luchan contra desafíos y obstáculos en busca de un objetivo o un logro significativo (Jung, 1989, 17). Tiene habilidades de combate y no necesita ser rescatada y es representada por una figura femenina valiente y decidida que lucha por sus creencias y valores. La guerrera puede emprender una lucha literal o simbólica, pero su determinación y coraje son rasgos destacados (Ana, 2021a, 3).

La amante. Este arquetipo se centra en las relaciones amorosas, y se caracteriza por su romanticismo, pasión y dedicación hacia su pareja. A menudo sacrifica su propia felicidad en aras del bienestar de su ser querido (Freyman, 2011, 5). En la teoría de Jung se desarrolló su homólogo masculino, y ambos comparten similitudes, al representar aspectos relacionados con la pasión, la sensualidad, la atracción y la conexión emocional. Estos aspectos pueden manifestarse en la vida personal a través de la apreciación de la belleza, el deseo de experimentar el amor y la atracción sexual, así como la búsqueda de satisfacción emocional y física (Jung, 1995, 193).

La sacerdotisa. Este arquetipo se asocia con la espiritualidad, la sabiduría y la conexión con lo divino. A menudo se representa como una figura que tiene acceso a conocimientos y poderes ocultos (Orter, 2021, 7-12). Este arquetipo se asemeja al arquetipo de “El viejo Sabio” que aparece en la teoría de Jung, ya que representan figuras de conocimiento, intuición, sabiduría y guía espiritual (Jung, 1989, 84). Puede ser vista como una consejera espiritual, una curandera o una guardiana del conocimiento ancestral.

La reina. Se asocia con el liderazgo, con la autoridad y con el poder (Ana, 2021b). A menudo se representa como una figura que gobierna y dirige a otros (Maewes, 2020, 1). Se asemeja al arquetipo de “La Gran Madre” en la teoría de Jung; comparten similitudes en cuanto a representar la figura femenina en su forma más poderosa y trascendente (Jung, 1970, 69). Encarna la feminidad, se asocia con términos de poder, autoridad y sabiduría; y por ello representa a una mujer en una posición de liderazgo, gobernando con autoridad y tomando decisiones sabias en beneficio de su comunidad.

En su teoría, Jung explora el arquetipo de “La Sombra”, definiéndolo como la parte de la psique que alberga los aspectos inaceptables, indeseados o negados de uno mismo. Esta dimensión incluye emociones, deseos, impulsos y características que la persona considera inaceptables o socialmente inapropiadas (Jung, 1970, 26). Aunque no

se identifica con los cinco arquetipos anteriores, es pertinente que nos reframos a él, debido a su cualidad de influir en todos ellos, revelando características negativas de la personalidad de las protagonistas y antagonistas, convirtiéndolo en esencial para enriquecer el análisis semiótico (Figura 2).



Figura 2. Collage de “arquetipos sombra”: Doncella, Guerrera, Amante, Sacerdotisa y Reina (elaboración propia, 2023).
Fuente: Pinterest.

2. Metodología

Para comprender con mayor precisión la transformación de las princesas hacia el *femvertising*, se establece una clasificación cronológica que considera las similitudes en la personalidad, la influencia del arquetipo de la sombra en la personalidad, sus motivaciones y los arquetipos que proyectan, elementos todos ellos observables en la narración y perceptibles en sus cuentos.

De manera complementaria, se analizan los elementos semióticos comunicados por las protagonistas y las antagonistas de los cuentos, desglosando el conjunto de significados en términos arquetípicos. Esto se logra a través de la connotación de dos protagonistas por etapa, junto a sus antagonistas, con el objetivo de observar las perspectivas opuestas. Estas perspectivas difieren de lo que es aceptado y celebrado a través de las protagonistas y de lo que es rechazado y castigado a través de sus antagonistas, a quienes se les ha otorgado atributos negativos según los estándares de la época

Para llevar a cabo este análisis, se parte de una premisa, consistente en considerar que la semiótica permite examinar los signos como una parte fundamental del mensaje, aportando significados al espectador. Siguiendo la perspectiva de Barthes, se argumenta que las masas no consumen nada más que el mensaje connotado ligado al denotado. El mensaje denotado es el significado explícito de una palabra, imagen o sonido, es decir, lo que se ha convenido que es (Barthes, 1993, 243). En cambio, el mensaje connotado va más allá del significado literal, y se construye a partir de significados implícitos y asociaciones simbólicas que dependen del contexto y de la interpretación subjetiva del receptor (Barthes, 1993, 244).

Basándonos en lo anterior, utilizamos tablas como mensaje denotado, donde se establecen los observables, para traducir el mensaje connotado a través de su proyección en aspectos personales, como la seguridad, la autoestima, la toma de decisiones y la independencia, que se reflejan en las acciones de los personajes. Según Charlier y Cauberg (2006, 9), estos aspectos personales son elementos esenciales del empoderamiento de las mujeres, ya que están relacionados con la toma de poder y el cambio en las relaciones de género en diversas esferas, como la económica, política, jurídica y sociocultural. De esta manera, determinamos cómo es la evolución hacia el *femvertising* en los personajes mediante una comparación de los resultados de cada fase.

3. Desarrollo

Disney ha terminado apostando por el *femvertising* como estrategia para ganarse la predilección del público, transformando la narrativa a favor de la equidad y la inclusión. Esto se refleja en la clasificación cronológica de cuatro etapas que hemos desglosado del siguiente modo: "Etapa 1. Las sumisas"; "Etapa 2. Las rebeldes y luchadoras"; "Etapa 3. Las independientes" y "Etapa 4. Las inclusivas". En esta clasificación, se observa a las protagonistas y a sus antagonistas mediante un análisis arquetípico que utiliza los observables previamente estipulados a través de lo denotado y lo connotado.

3.1 Etapa 1. Las sumisas

En esta etapa se encuentran las princesas pioneras (Figura 3), quienes protagonizaron los cuentos de *Blancanieves* y *los siete enanos* (1938), *La Cenicienta* (1951) y *La Bella Durmiente* (1959).



Figura 3. Collage de las princesas pioneras (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

Ellas perdieron a sus padres, y aunque esto era atípico para los estándares de la época, fueron hijas únicas que nacieron en una posición privilegiada. Son las protagonistas, pero no las heroínas de sus historias, ya que los héroes son los príncipes que las rescatan. Debido a su gran vulnerabilidad, inocencia y carisma, todo su entorno se vuelca en protegerlas, resaltándose su desamparo, como se muestra en la Tabla 1. Ellas "se han caracterizado principalmente por ser pasivas, sumisas, dependientes, menospreciadas y débiles" (Escalas, 2016, 34).

| Observables: | Blancanieves 1938 | Cenicienta 1950 | Aurora 1959 |
|--------------------------------|--|--|--|
| Personalidad | Soñadora, alegre, servicial, optimista, juguetona, gentil e ingenua | Alegre, servicial, optimista, simpática, trabajadora, gentil e ingenua | Alegre, romántica, optimista, juguetona, gentil e ingenua |
| Personalidad, arquetipo sombra | Sumisa, tímida, dependiente, pasiva menospreciadas, débil | Sumisa, tímida, dependiente, pasiva, menospreciadas, débil | Sumisa, tímida, dependiente, pasiva, débil, menospreciadas |
| Motivación | Salvarse: Escapar de su madrastra y vivir feliz por siempre con el príncipe salvador | Amor: Ir al baile para conocer al príncipe, enamorarse y vivir felices por siempre | Amor: Casarse con el hombre del que se cree enamorada |
| Arquetipo dominante | La doncella | La doncella | La doncella |
| Arquetipos secundarios | La amante | La amante | La amante |

Tabla 1. Mensaje denotado en las princesas de la primera etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

En el mensaje connotado, se observa que las tres coinciden y proyectan como arquetipo dominante a la Doncella y como arquetipo secundario a la Amante. Comenzando con el arquetipo de la Amante, se observa que ellas anhelan encontrar al príncipe que las rescatará, ya que están convencidas de que al casarse vivirán felices por siempre. Por ejemplo, Aurora (la bella durmiente) se encuentra con un joven en el bosque del que no sabe nada y acepta reunirse nuevamente porque se cree enamorada después de un baile no consentido. El caso más extremo es el de Blancanieves, que literalmente, mientras está incapacitada, es besada por un extraño al que solo vio una vez mientras cantaba cerca de un pozo.

Durante el desarrollo de los cuentos, vemos a las tres haciendo actividades propias de la limpieza del hogar, tales como barrer, lavar y cocinar, siempre con una sonrisa, “en concordancia del posterior papel que van desarrollar como mujer y ama de casa, es decir tienen al matrimonio como la meta de sus vidas” (Escalas, 2016, 35).

Por último, el arquetipo de la Doncella, vemos que las princesas de esta etapa no se sienten seguras de sus capacidades, ni siquiera intentan defenderse. Toda su vida gira en torno a las decisiones de los demás. No cuestionan, sólo obedecen, y cuando desobedecen es porque alguien las obliga; por ejemplo, el cazador a Blancanieves. Siempre dependen de otros para salir adelante.

De manera general, en los tres cuentos, el tutor decide por ella al inicio y más adelante, el príncipe decide en su lugar. Ellas sólo existen y dejan que el destino las maneje; son sumisas, pasivas, dependientes y encantadoramente complacientes. Son adorables, de gran belleza y están llenas de gracia; no sólo saben hacer las labores del hogar, también cantan y bailan fabulosamente, tanto que despiertan el interés y fascinación de las criaturas del bosque y del mismo príncipe.

Su personalidad es diferente a la de las villanas, quienes son inteligentes, audaces y decididas, pero que se guían por la envidia, la vanidad y la ambición, lo que las lleva a conspirar en contra de las protagonistas que se interponen en sus planes para lograr sus deseos.

Gilberto Owen, poeta mexicano (citado en Ramírez, 2015, 102), comentaba que hay patrones culturales que exigen determinadas conductas de acuerdo al género. Presión que algunas acatan, pero ante la cual otras se rebelan. El poeta hace una descripción profunda sobre el concepto de “mujer” aceptado en la sociedad de principios del siglo XX, periodo en el que se crearon las princesas de esta etapa, y nos cuenta cómo la mujer se convertía en un bien social, con su destino ya escrito. Adoctrinadas para ser perfectas amas de casa, responsables de criar niños perfectos, tener el hogar en prístinas condiciones y garantizar la felicidad del marido.

Su valor, por tanto, era proporcional a su belleza, gracia, eficacia y obediencia como subordinada del marido y cualquier mujer que se saliera de esos patrones de conducta y buscara ser pensante, intelectual e independiente, era considerada una “pecadora”, una aberración para la sociedad, tal cual es el caso de las villanas de estos cuentos cuyo comportamiento, en su tiempo, rompía con lo apropiado para una mujer ya que eran decididas, impetuosas, inteligentes e independientes.

En este momento debemos hablar de las villanas de estos cuentos: la reina malvada en *Blancanieves*, la madrastra de *Cenicienta* y Maléfica en *La Bella Durmiente* (Figura 4).



Figura 4. Collage de las villanas primera etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

En los cuentos originales, disfrutaban siendo malvadas, y se deshacían de cualquiera que se atreviera a intervenir en sus objetivos, los cuales normalmente estaban centrados en la venganza o en la obtención de poder, tal y como se muestra en la Tabla 2. Pero, en las nuevas historias, presentadas desde su perspectiva, muestran que sus acciones son más complejas y que actúan en realidad para defenderse de un entorno hostil.

| Observables | Reina Malvada 1938 | Madrastra 1950 | Maléfica 1959 |
|--------------------------------|---|---|---|
| Personalidad | Líder, Inteligente, perspicaz, decidida, competitiva | Líder, Inteligente, perspicaz, decidida, competitiva | Líder, Inteligente, perspicaz, decidida, competitiva |
| Personalidad, arquetipo sombra | Dominante, soberbia, envidiosa, despectiva, celosa, soberbia, | Dominante, soberbia, envidiosa, vengativa, manipuladora, despectiva | Dominante, soberbia, envidiosa, despectiva y vengativa. |
| Motivación | Vanidad: Ser la más bella del reino. | Poder: Casar a sus hijas con la realeza. | Venganza: Dañar al rey y a su familia. |
| Arquetipo dominante | La reina | La reina | La reina |
| Arquetipos secundarios | Guerrera, sacerdotisa | Guerrera | Guerrera, sacerdotisa |

Tabla 2. Mensaje denotado en las villanas de la primera etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

Se puede observar en el mensaje connotado cómo las antagonistas son opuestas a las princesas, ya que ellas son independientes. En ninguna de las historias existe un personaje que las controle, a pesar de haber sido esposas, como es el caso de la reina malvada y la madrastra de Cenicienta. Por lo contrario, ellas tienen el poder y deciden lo que se debe hacer. Buscan conservar a toda costa sus ambiciones y luchan por ello sin detenerse; es aquí donde se aprecia el arquetipo de la guerrera.

Están seguras de sí, algo que se puede apreciar en el hecho de que las tres saben lo que valen y por ello se creen con el derecho de gobernar sobre los demás. Ellas proyectan como arquetipo dominante a la Reina, ya que son fuertes, poderosas y dominan su entorno. Véase como ejemplo a Maléfica, reina sobre varias criaturas que la obedecen ciegamente; la reina malvada gobierna sin su consorte sobre todo su reino y la madrastra es una dama de alcurnia que gobierna sobre su hogar en una época en que se necesitaba que un hombre la respaldara.

El arquetipo secundario que todas evidencian es la guerrera, ya que son valientes, decididas, perseverantes y no dudan en luchar por conseguir sus metas. Aunque sus propósitos no eran honorables, ya que eran dominadas por la vanidad, la sed de poder y la venganza, su competitividad innata las impulsaba a pelear por lo que creían que les pertenecía.

El último arquetipo secundario es la Sacerdotisa, el cual sólo dos de ellas poseen, gracias a su conexión con el mundo místico y el uso de la magia como herramienta para lograr sus planes. Sin embargo, se percibe que es influenciado por el arquetipo de la sombra, ya que su propósito egoísta las mantiene alejadas de la sabiduría, la memoria ancestral y la espiritualidad femenina.

3.2 Etapa 2. Las rebeldes y luchadoras

Esta etapa tiene dos fases. La fase de las rebeldes, tales como Ariel de *La Sirenita*, Bella de *la Bella y la Bestia* y Jazmín del cuento de *Aladdin* (Figura 5).



Figura 5. Collage de las princesas rebeldes (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

Son menos recatadas, pero igualmente hermosas y carismáticas; ya no son obedientes, pues desafían las órdenes de sus respectivos padres. Hacen lo que dicta su corazón sin pensar en las consecuencias; disfrutaban de pasatiempos y no sienten remordimientos por romper las reglas, aunque no lo hagan abiertamente. Las protagonistas están más protegidas, porque cuentan con una figura paterna; ya no son maltratadas e incluso, como en el caso de Bella, su papá la motiva a seguir explorando el mundo y le brinda un oficio como su ayudante.

Las rebeldes tienen otros intereses que van en contra de lo que se espera de ellas. En el caso de Ariel y Jazmín tienen una curiosidad casi obsesiva con el mundo exterior al que tienen prohibido acceder. En el caso de Bella, como una mujer culta, era rechazada a cierto nivel por los lugareños que la tachaban de despistada y descuidada.

Cuando se enamoran, son imprudentes y están dispuestas a luchar, incluso poniendo sus vidas en peligro, por alcanzar el amor, tomando la iniciativa, superando así los esfuerzos de los príncipes al cortejarlas. En cuanto a la “comunicación y relación en la pareja, estas son más activas e intrusivas” (Escalas, 2016, 35). Al final, todas terminan quedándose con el príncipe para vivir felices por siempre. Incluso en el caso de Ariel, existe una secuela en la que se convierte en la única princesa con el rol de madre. Estas características se pueden observar en la Tabla 3.

| Observables | Ariel 1989 | Bella 1991 | Jazmín 1992 |
|--------------|--|---|---|
| Personalidad | Curiosa, aventurera, apasionada, soñadora, alegre, optimista, juguetona, gentil, luchadora y rebelde | Inteligente, curiosa, gentil, protectora, comprometida, luchadora, con iniciativa | Apasionada, aventurera, perspicaz, luchadora, inteligente, con iniciativa |

| | | | |
|--------------------------------|--|---|--|
| Personalidad, arquetipo sombra | Imprudente, terca, impulsiva, confiada, poco sentido común, problemática, desobediente y mentirosa | Imprudente, arriesgada, desobediente, síndrome de Estocolmo. | Imprudente, terca, arriesgada, desobediente, poco sentido común y mentirosa. |
| Motivación | Descubrir: Conocer el mundo y enamorar al príncipe Erik | Descubrir: Quiere conocer el mundo leyendo y salvar a su padre y luego a la Bestia. | Descubrir: Ser libre para salir del palacio y descubrir quién es Aladdin. |
| Arquetipo dominante | La amante | La amante | La amante |
| Arquetipos secundarios | La Guerrera | La Guerrera | La Guerrera |

Tabla 3. Mensaje denotado en las princesas de la segunda etapa, fase de las rebeldes (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

Tomando como referencia a Ariel y Bella, el mensaje connotado muestra que estas princesas son apasionadas, aventureras y ya toman sus propias decisiones, aunque son mentirosas e imprudentes al hacerlo. Dan por sentado que con amor todo lo pueden lograr. No son completamente independientes, porque en última instancia dependen del estatus de su familia para conseguir lo que quieren; aunque estos últimos, a pesar de ser dominantes, sucumben ante los caprichos de sus hijas.

El arquetipo dominante en las tres es la Amante, ya que todas sus decisiones giran en torno a conquistar a su amado a toda costa para vivir felices para siempre. Aunque conservan un carisma excepcional, a diferencia de las princesas pioneras, ya no se consideran en el arquetipo de Doncella, ya que no necesitan ser rescatadas. Por el contrario, son ellas quienes rescatan a sus amados.

El arquetipo secundario que las tres princesas poseen es el de la guerrera, ya que luchan con determinación por conseguir a su amado, demostrando cualidades características de este arquetipo, tales como la iniciativa, el compromiso y la inteligencia. En esta fase de la narrativa, las protagonistas exhiben una transformación significativa, abandonando la pasividad asociada con el arquetipo de la Doncella y adoptando un papel más activo y decidido. Su disposición para enfrentar desafíos y luchar por sus objetivos refleja una evolución en la representación de las mujeres en estos cuentos, marcando un cambio hacia una figura más empoderada y autosuficiente.

Puede hablarse de una segunda fase, en esta etapa, que es la de las luchadoras: *Pocahontas* y *Mulan*, ambas del cuento con sus nombres; Tiana de *La Princesa y el sapo* y Rapunzel del cuento de *Enredados* (Figura 6).



Figura 6. Collage de las princesas luchadoras (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

Estas princesas dejaron de ser damiselas en peligro para transformarse en heroínas, especialmente en los cuentos de Mulán y Pocahontas, donde no sólo desafían a sus familias, sino que también enfrentan a una horda de conquistadores que amenazan su forma de vida. A diferencia de la fase anterior, estas princesas desobedecen los deseos de sus familias con propósitos más fundamentados que simples caprichos.

Ninguna de las princesas de esta etapa provocó la situación en la que se vieron involucradas, pero tomaron el control de la situación y lucharon por cumplir sus destinos. Es relevante destacar que ninguna de las cuatro princesas buscaba el amor; este llegó de manera fortuita. Por ejemplo, Mulán estaba concentrada en salvar a su padre, y al final de la historia el general Lin Chang es igualado en habilidades de combate por Mulán, y superado en previsión y estrategia, decide iniciar el cortejo.

Ellas poseen habilidades que no son típicas de las princesas pioneras, como la lucha física y mental a través de la improvisación, determinación e iniciativa. En última instancia, logran salvar a sus seres queridos y, en el caso de Mulán y Pocahontas, a sus pueblos. En términos generales, las princesas de esta fase son virtuosas y carismáticas, con la capacidad de ganar aliados fácilmente. Sin embargo, aunque luchan por lo que consideran valioso, aún están subordinadas a figuras masculinas y, como señala Escalas (2016, 36), “aunque casarse no forme parte de sus planes, sí que siguen supeditadas a una figura masculina”. Las características específicas de estas princesas se detallan en la Tabla 4.

| Observables | Pocahontas 1995 | Mulán 1988 | Tiana 2009 | Rapunzel 2010 |
|--------------------------------|---|--|--|--|
| Personalidad | Alegre, Atlético, curiosa, con iniciativa, valiente, libre, inteligente, espiritual y respetuosa. | Sabia, noble, protectora, valiente, decidida, inteligente, intuitiva | Amable, decidida, inteligente, trabajadora, apasionada, madura | Carismática, Optimista, Energética, decidida, curiosa, amistosa, Valiente. |
| Personalidad, arquetipo sombra | Egoísta, impulsiva, | Imprudente, impulsiva | Terca, Obsesiva, gruñona | Crédula, inconsciente, muy confiada |

| | | | | |
|------------------------|---|--|---|--|
| Motivación | Salvar: ayudar a su pueblo y a John Smith evitando una guerra | Salvar: ayudar a su padre para que sobreviva a la guerra | Proteger: Establecer su restaurante para mantener a su mamá y rescatar a su príncipe. | Descubrir: Salir del encierro de la torre y salvar a su amado. |
| Arquetipo dominante | La guerrera | La guerrera | La guerrera | La guerrera |
| Arquetipos secundarios | Amante, sacerdotisa | Sacerdotisa | Amante | Doncella |

Tabla 4. Mensaje denotado en las princesas de la segunda etapa, fase de las luchadoras (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

Tomando como referencia a Mulán y Rapunzel en el mensaje connotado, observamos que estas princesas no vacilan en asumir el control de las situaciones que se les presentan. Son más independientes y comprenden las consecuencias de sus acciones, estando dispuestas a enfrentarlas. Al inicio, ambas princesas muestran inseguridades al no ajustarse a los estándares sociales y no tener idea de su potencial. No obstante, al enfrentarse a los desafíos de la vida luchan con determinación para salvar y proteger a los que aman, momento en el que se proyecta claramente el arquetipo de la guerrera como dominante.

En el caso de Mulán, culturalmente se asocia al arquetipo secundario de la Sacerdotisa, debido a su conexión con la memoria ancestral, proyectada en sus creencias y espiritualidad. Además, su intuición se destaca como su principal arma, convirtiéndola en la primera mujer heroína en la cultura patriarcal de China, donde las mujeres tradicionalmente no tenían voz. En cuanto a Rapunzel, se le asocia al arquetipo secundario de la Doncella, ya que su gran encanto y carisma le ganan grandes aliados que la ayudan a enfrentar los obstáculos que se le presentan y no dudan en protegerla.

En esta etapa sólo tenemos dos villanas: en orden cronológico tenemos a Úrsula, la bruja del mar de *La sirenita*; ella es oportunista y se aprovecha de la terquedad e inocencia de Ariel (Figura 7).



Figura 7. Collage de las villanas, segunda etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

En la película de 1989, Úrsula parece una bruja que sólo se divierte haciendo sufrir a los demás, pero en la adaptación de Broadway se profundiza su historia descubriendo que Tritón es su hermano, y éste la exilió de su propio reino. Según Villarello (2023), la villana tuvo un periodo lleno de glamour, lujos y estilo, pero pronto se obsesionó con su poder y comenzó a usarlo para su propio beneficio. Esta profundidad en el personaje muestra que ella quería vengarse de su hermano dañando a Ariel como consecuencia de su disputa.

De la segunda fase, la antagonista es madre Gothel del cuento de *Enredados*, una mujer vanidosa que descubre una flor mágica que la hará vivir por siempre, y cuando se la quitan decide robar a la niña que la absorbió para mantener su juventud. Ella no tiene conciencia ni límites y es incapaz de sentir amor, ya que, según Caulfield y Sandovalen, en el capítulo 48 "El regreso de Rapunzel", de la serie televisiva *Las Aventuras Enredadas De Rapunzel*, muestran cómo al robar a Rapunzel decide abandonar a su hija biológica con tal de no perder su juventud (2017, 05:50).

En la Tabla 5 se muestran un comparativo de las características de ambas villanas.

| Observables | Úrsula 1989 | Gothel 2010 |
|--------------------------------|--|--|
| Personalidad | Amor propio, segura de sí misma, sensual, Inteligente, perspicaz, versátil, líder, competitiva y decidida. | Perspicaz, Inteligente, versátil, hábil, competitiva y decidida. |
| Personalidad, arquetipo sombra | Ventajosa, envidiosa, ambiciosa, sarcástica, vanidosa, maldosa, manipuladora y engañosa. | Dominante, soberbia, posesiva manipuladora, vanidosa, envidiosa, despectiva, egoísta, engañosa, sin límites morales. |
| Motivación | Venganza: Dar revancha a su hermano por desterrarla de su reino | Vanidad: Su obsesión por ser joven y vivir por siempre. |
| Arquetipo dominante | La reina | La reina |
| Arquetipos secundarios | Sacerdotisa, Guerrera | Sacerdotisa, Guerrera |

Tabla 5. Mensaje denotado en las villanas de la segunda etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

Los principales atributos empoderadores de estas villanas, según el mensaje connotado, son su autoestima y seguridad, ya que ambas tienen un profundo amor propio y harán lo que sea para ponerse a sí mismas en primer lugar. Por ejemplo, Úrsula rompe con los estándares de belleza de la época, ama su cuerpo curvilíneo, puede cambiar su corporalidad a voluntad y no lo hace porque disfruta ser quien es.

Ambas proyectan como arquetipo dominante a la Reina, ya que son dominantes, poderosas e independientes; no tienen miedo a las consecuencias de sus decisiones. Pero este arquetipo está influenciado por la Sombra, porque no se tocan el corazón para llevar a cabo sus planes. Son crueles y vanidosas, disfrutaban subyugando su entorno y no les importa pasar sobre quien sea para lograr obtener lo que desean.

Como arquetipo secundario, ambas proyectan a la Guerrera, porque luchan sin tregua para conseguir lo que quieren, aun a costa de la felicidad de los demás, y usan todas las herramientas que tienen a su disposición, como por ejemplo la magia. Esto las sitúa también en el arquetipo secundario de la sacerdotisa, pero influida por el arquetipo de la sombra, al igual que los arquetipos de la Reina y la Guerrera.

3.3 Etapa 3. Las independientes

Esta etapa le corresponde a Mérida de *Valiente* (2012), proyecto de Pixar añadida al catálogo Disney en 2013. También está Elsa, la primera en conseguir el título de Reina, y su hermana Anna de *Frozen* estrenada en 2013. Y, finalmente, la princesa Moana en 2016 (Figura 8).



Figura 8. Collage de las princesas independientes (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

Las princesas de esta etapa son audaces, valientes, luchadoras, fuertes, líderes, emprendedoras, perseverantes y, en el caso de Mérida y Moana, realizan hazañas equiparables o superiores a las de los hombres. Comenzando con la poderosa Elsa, que teme su gran poder y aprende a conocerse a sí misma para dominarlo, superando sus límites, llegando a ser la única reina de la franquicia. Anna, por su parte, inicia como el estereotipo de las princesas rebeldes, pero rápidamente se transforma en una mujer fuerte, audaz y decidida, sin perder su nobleza ni su desinterés. A excepción de Anna, ninguna de las princesas está interesada en el amor. "Disney demostró por primera vez en la historia que una mujer podía sostener por sí misma la trama de uno de sus clásicos sin mediar con ningún interés romántico" (Pastor, 2019). Aunque cuentan con figuras masculinas poderosas a su alrededor, éstas sólo las acompañan como apoyo, sin robarles el protagonismo.

Sus cuentos son más complejos, ya que buscan romper con los estándares establecidos por la sociedad y las expectativas sobre lo que deberían ser. Gracias a este enfoque, cada protagonista enfrenta retos únicos. Las princesas no quieren vivir como las princesas pioneras, ya que "se han transformado en una versión sobre la mujer que se sostiene sobre la búsqueda de atributos de enorme significado moral" (Berlutti, 2019, 13). En la Tabla 6, se hace un comparativo de las características de las princesas de esta etapa.

| Observables | Mérida 2012 | Elsa 2013 | Anna 2013 | Moana 2016 |
|--------------------------------|--|---|---|---|
| Personalidad | Alegre, luchadora, competitiva, juguetona, valiente, líder, decidida | Poderosa, justa, cautelosa, compasiva, indomable | Optimista, decidida, valiente, amable, alegre, inocente, soñadora | Aventurera. líder, extrovertida, leal, valiente, luchadora, competitiva, decidida |
| Personalidad, arquetipo sombra | Imprudente, impulsiva, egoísta, desobediente, terca | Falta de confianza en su misma, aislada, desconfiada, traumatizada, depresiva. ansiosa, miedosa | Muy confiada y crédula, impulsiva, imprudente. vulnerable | Terca, desobediente, imprudente, impulsiva. |
| Motivación | Libertad: Ser dueña de su destino y salvar a su mamá | Libertad: Controlar su poder y salvar a su hermana | Libertad: Descubrir el mundo, enamorarse y salvar a su hermana | Libertad: Anhela navegar por el océano y salvar de Te Kā al mundo |
| Arquetipo dominante | Guerrera | Guerrera | Guerrera | Guerrera |
| Arquetipos secundarios | Reina | Sacerdotisa Reina | Amante | Reina |

Tabla 6. Mensaje denotado en las princesas de la tercera etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

El mensaje connotado manifiesta que estas princesas son las heroínas de sus cuentos. A través de sus propias decisiones toman las riendas de su vida y solucionan los conflictos que les adolecen por medio del autodescubrimiento y la decisión de alcanzar sus sueños, proyectando como arquetipo dominante el de la Guerrera. Son independientes, tienen y crean sus propios recursos para salir adelante, aun en contra de los patrones establecidos por su entorno.

Los arquetipos secundarios son variados, y en este caso, nos enfocaremos en los personajes de Mérida y Moana, quienes comparten el arquetipo de la Reina. Ambas poseen características dominantes, son decididas y líderes, estando acostumbradas a desempeñar roles de gobierno en sus respectivos pueblos. Su capacidad para liderar y tomar decisiones estratégicas refleja no solo su valentía individual, sino también su habilidad para asumir responsabilidades mayores en beneficio de sus comunidades. Este arquetipo no sólo destaca su empoderamiento personal, sino también su contribución al empoderamiento colectivo y al cambio en las dinámicas de liderazgo en sus entornos.

Respecto a los antagonistas, sus motivaciones se vuelven complejas y trascienden la mera ambición o venganza, liberándonos de la noción simplista de que son malos porque eligen serlo o encuentran placer en serlo. En algunos casos, se trata de personas cercanas a las protagonistas, y su inclinación hacia la villanía está influenciada por la percepción de las heroínas. En situaciones más extremas, por breves momentos, las propias princesas asumen el papel de antagonistas en sus propias historias. Un ejemplo de esto es Mérida, quien percibe a su madre como una persona sin corazón que le exige ser quien no es, y en un acto de rebeldía máximo, conspira contra ella y, sin intención, la transforma en un oso. Debido a esa complejidad, en esta etapa se omite el cuadro de análisis semiótico.

3.4. Etapa 4. Las inclusivas

En esta etapa, nos encontramos con un solo cuento, titulado “Raya y el último dragón”, que presenta a dos princesas: Raya, la protagonista, es la guardiana de una gema legendaria. Posee características como inteligencia, bondad, perseverancia, determinación, lealtad y valentía. La otra princesa, Namaari, inicia como antagonista, pero evoluciona para convertirse en heroína. Ambas están destinadas a suceder a sus padres como líderes de sus respectivas tribus (Figura 9).



Figura 9. Collage de las princesas inclusivas (elaboración propia, 2023). Fuente: Pinterest.

Desde temprana edad, estas princesas fueron educadas para asumir roles de liderazgo, eliminando la necesidad de rebelarse contra el poder patriarcal, ya que en sus comunidades la idea de liderazgo femenino y mujeres guerreras es normativa. En palabras de Salzano (2021, 218), “además de ser poderosas, las mujeres en esta historia son personajes psicológicamente complejos, con sus propias creencias, motivaciones y defectos”.

A diferencia de las etapas anteriores, en esta historia no hay un personaje masculino que acompañe a Raya. En su lugar, Namaari asume el papel de amiga y rival. Inicialmente, Namaari roba la gema de Raya, causándole un

gran impacto, pero luego se redime y colabora con ella para salvar al mundo. La mayoría de los aliados de Raya son mujeres poderosas y complejas que basan su fuerza en la unidad y la confianza.

En este momento, Disney marca un hito, al introducir la diversidad de género en la franquicia de las princesas por primera vez en su historia. Según Walt Disney Company (2020, 13), sus grupos de contenidos están comprometidos a crear narrativas auténticas e inclusivas para fomentar la diversidad en los roles creativos tanto delante como detrás de las cámaras.

Aunque no se confirma una relación abiertamente homosexual entre Raya y Namaari, es la primera vez que contratan en su elenco a una actriz públicamente transexual para interpretar a la jefa de Tail Land. Según Vázquez (2021, 5), "Patti Harrison es la primera mujer transgénero en la historia en aparecer en una película animada de Disney". De esta manera, la marca hace un intento por enfocarse en la inclusión y en la diversidad de género, tomando al personaje de Raya como estandarte, como se evidencia en la Figura 10, un fragmento de su página oficial de Impacto Disney.



Figura 10. Portada Impacto Disney. Diversidad e Inclusión. Fuente: Walt Disney.
Rescatado de: <https://impact.disney.com/diversity-inclusion/>

En esta etapa, se destaca la complejidad de la vinculación entre el villano y el héroe, pues para superar el mal Raya (héroe) debe confiar en Namaari (villano) luego de dificultarle la odisea. Con este acto de fe logra que en, el momento culminante, esta última empatice con las ideas de la protagonista y se transforme en la heroína que salva la situación. Por la complejidad de la relación amor-odio, ambas princesas se encuentran en la misma Tabla 7.

| Observables | Raya 2021 | Namaari 2021 |
|--------------------------------|--|---|
| Personalidad | Leal, luchadora, optimista, valiente, líder, gentil, perseverante inteligente y decidida | Valiente, inteligente, líder, perseverante, astuta, decidida |
| Personalidad, arquetipo sombra | Muy confiada, terca | Ambiciosa, desleal, traicionera, terca |
| Motivación | Salvar: Encontrar al Ultimo Dragón y rescatar a su padre y al mundo del mal ancestral | Enorgullecer: Conseguir la aceptación de su mamá y salvar al mundo. |
| Arquetipo dominante | Reina | Reina |
| Arquetipos secundarios | Sacerdotisa, Guerrera | Guerrera |

Tabla 7. Mensaje denotado en las princesas de la cuarta etapa (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

El mensaje connotativo sugiere que ambas princesas encarnan el arquetipo dominante de la Reina, mostrando independencia, valentía y determinación para tomar decisiones propias. A pesar de las dudas iniciales sobre su valía, ambas comprenden rápidamente que son personas valiosas y las únicas capaces de salvar a sus mundos y tribus. Ambas demuestran liderazgo y tienen la capacidad de guiar a sus seguidores. Aunque Raya pierde a sus súbditos cuando son convertidos en piedra por los Drunn, encuentra aliadas dispuestas a seguirla y respetar su autoridad. Por otro lado, Namaari lidera su ejército real y cuenta con todos los recursos de su reino, sin vacilar en utilizarlos.

Ambas princesas también encarnan el arquetipo secundario de la Guerrera. Su valentía y perseverancia las destacan, ya que están plenamente enfocadas en alcanzar sus objetivos, desafiando los límites preestablecidos y descubriendo su potencial a lo largo de sus respectivos trayectos. No titubean en librar batallas con determinación para lograr aquello que desean, lo cual evidencia su naturaleza combativa y la disposición para enfrentar cualquier desafío que se presente en su camino.

En el relato, Raya se destaca como la única que encarna el arquetipo secundario de la Sacerdotisa. Su formación como guardiana le brinda una comprensión profunda de la existencia de poderes divinos y fuerzas que rigen el universo, trascendiendo su control. A pesar de esto, deposita su confianza en su espiritualidad e intuición para restaurar el orden y la armonía. Esta fe en lo espiritual no sólo impacta su propio viaje, sino que también abre el corazón de Namaari a confiar en sí misma, lo que finalmente conduce a que ambas contribuyan a la salvación del mundo.

En síntesis, queremos presentar la Tabla 8, para mostrar las etapas evolutivas de las princesas, destacando las similitudes entre ellas.

| Etapas | Personalidad | Personalidad arquetipo sombra | Arquetipo |
|--|---|--|---|
| Primera etapa | Leal, Alegre, Servicial. Complaciente, Optimista o ingenua y Gentil | Sumisa Tímida Dependiente Pasiva Débil | Dominante: La Doncella Secundario La Amante |
| Segunda etapa, fase de las rebeldes | Leal, Curiosa, Protectora, Optimista, Impetuosa y decidida | Imprudente Terca Impulsiva Arriesgada Desobediente | Dominante: La Amante Secundario: La Doncella |
| Segunda etapa, fase de las luchadoras | Leal, Protectora, Impetuosa, Optimista, Valiente, Decidida e Inteligente | Terca Imprudente | Dominante: La Guerrera Secundario: La Sacerdotisa |
| Tercera etapa | Leal, Indomable, Poderosa, Optimista, Decidida, Luchadora y Líder | Terca, Imprudente, Impulsiva | Dominante: La Guerrera Secundario: La Reina |
| Cuarta etapa | Valiente, inteligente, líder, perseverante y decidida | Terca | Principal: La Reina Otros: La Guerrera |

Tabla 8. Coincidencias por etapas en el mensaje denotado (elaboración propia, 2023). Fuente: Tesis doctoral titulada *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas* (González, 2023).

Al analizar la similitud de los arquetipos por diferentes etapas, se evidencia que a medida que avanza el tiempo, el arquetipo de guerrera se vuelve predominante, relegando a un segundo plano los arquetipos de doncella y amante que prevalecen en las primeras fases. Este cambio, se revela una evolución significativa en la representación de las princesas, mostrando una progresión hacia figuras más fuertes, valientes y decididas a lo largo de las diferentes eras.

En cuanto a las villanas, es notable que el arquetipo de la Reina predomina en todas ellas, resaltando su inclinación hacia la independencia, el liderazgo, la inteligencia y la determinación para alcanzar sus objetivos. Sin embargo,

sus arquetipos se ven influenciados por la Sombra, ya que sus intenciones se tornan oscuras, enfocándose en la venganza, el poder y la vanidad. Este matiz agrega complejidad a sus personajes, ya que, a pesar de sus atributos de liderazgo, también exhiben facetas más sombrías y ambiciosas en la consecución de sus metas.

Gracias a este comparativo, es perceptible la evolución de los cuentos de las princesas que han crecido con la sociedad, al modificar sus cualidades y valores, afectando a las princesas que cada vez son más parecidas a las villanas de las primeras dos etapas.

En este contexto, al analizar a las princesas y villanas de los cuentos, es importante destacar que, a diferencia de estas últimas, el arquetipo de las sombras no domina a las protagonistas. Aunque en ciertos momentos puedan sucumbir a la influencia del egoísmo o capricho, tomando decisiones que las sitúan momentáneamente como antagonistas, es crucial subrayar que este comportamiento es efímero. Las protagonistas, al percatarse de sus errores, se arrepienten y buscan soluciones, rescatando así su carácter virtuoso y solidario. Este contraste añade profundidad a la narrativa, mostrando la capacidad de redención y la naturaleza transitoria de las sombras en sus personalidades.

Por lo tanto, la clasificación por generaciones ha facilitado la observación de sus arquetipos a través de sus personalidades, valores y roles, inicialmente impulsados por la ideología de la época, pero evolucionando gradualmente de un papel de seguidor a un papel impulsor en respuesta a las demandas de la sociedad actual. En este sentido, al reconocer Disney su influencia en los imaginarios sociales y en el inconsciente colectivo, ha logrado transmitir otros valores, que buscan incidir en la sociedad a través de sus representaciones, tan influyentes en la niñez.

4. Conclusiones

La clasificación cronológica de las princesas, en conjunto con el análisis semiótico arquetípico del mensaje denotado mediante los observables previamente establecidos, ha posibilitado la creación del mensaje connotado. Esto delinea la manera en que se proyectan las características que conforman el *femvertising*, tales como la seguridad, la autoestima, la toma de decisiones y la independencia en las princesas, evidenciando un creciente empoderamiento a lo largo del tiempo, como se refleja en sus arquetipos.

Mientras que, en la primera etapa, el arquetipo dominante es el de la doncella, con personalidades carismáticas, serviciales e inocentes, a medida que avanzan las generaciones, se observa en las princesas pioneras una transformación hacia atributos que anteriormente sólo pertenecían a los príncipes. Estos nuevos rasgos incluyen la valentía y decisión, característica del arquetipo de la Guerrera, así como la astucia, la inteligencia y la perseverancia, propios del arquetipo de la Reina. Este cambio refleja una evolución en los roles y características hacia el *femvertising*.

Lo mismo ocurre con los atributos de las villanas de las primeras etapas, quienes eran repudiadas por mostrar liderazgo, perspicacia e inteligencia, propios del arquetipo de la Reina. Antaño, estas características no eran consideradas apropiadas para una "buena mujer", y únicamente se valoraban en los hombres. Sin embargo, ahora son veneradas en las nuevas protagonistas que toman sus propias decisiones, eligen el camino que desean tanto para sí mismas como para sus pueblos, demostrando que todas son capaces de lograr lo que se proponen. La diferencia radica en que las antagonistas están influenciadas por el arquetipo de la sombra, oscureciendo sus personalidades y considerando sus acciones inaceptables y malvadas.

A medida que avanzamos en el tiempo, se fomentan cada vez más los arquetipos de Guerrera y Reina en las princesas. Ocasionalmente, se equilibra con la presencia del arquetipo de la Sacerdotisa, vinculado a sus ancestros y conexiones espirituales. Esto relega progresivamente los arquetipos de la Doncella y la Amante, ya que las últimas princesas no muestran un interés central en el amor, sino que están centradas en su propio autodescubrimiento. Esto se relaciona con el objetivo de lograr una mayor presencia cultural de la mujer en la sociedad, promoviendo valores como la equidad, el empoderamiento y la inclusión.

Al igual que las princesas, se busca que las niñas actuales se reconozcan como seres valiosos, independientes y seguros de sí, y sean aceptadas tales y como ellas son. Es crucial destacar que las princesas, a pesar de los cambios, no pierden su carisma, lealtad y nobleza. Y aunque, en ocasiones, las princesas puedan ser influidas por el arquetipo de la sombra, oscureciendo sus intenciones, siempre logran rectificar sus acciones a través de la nobleza de su corazón.

Referencias bibliográficas

- Ana. (2021a). Arquetipo Guerrera. *ASISTUP. Tu Potencial* [Página web]. Rescatado de: <https://asistup.com/arquetipo-guerrera/>
- Ana. (2021b). Arquetipo Reina. *ASISTUP. Tu Potencial* [Página web]. Rescatado de: <https://asistup.com/arquetipo-reina/>
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Berlutti, A. (2019). De damiselas en apuros a heroínas: la evolución de las Princesas Disney. *Hipertextual* [Página web]. Rescatado de: <https://hipertextual.com/2019/11/damiselas-heroinas-princesas-disney>
- Campbell, J. (1993). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caulfield, T., & Sandoval S. (2017). Las aventuras enredadas de Rapunzel. Disney Television Animation.
- Charlier, S. & Cauberg, L. (2006). *El proceso de empoderamiento de las mujeres. Guía metodológica*. Bruselas: Comisión de Mujeres y Desarrollo.
- Escalas, A. (2016). *Princesas al descubierto: un análisis de la evolución de los valores educativos y los estereotipos de género en la filmografía Disney*. Memoria del Trabajo de Fin de Máster. Palma de Mallorca, España: Universitat de les Illes Balears
- Freyman, R. (2011). El arquetipo de la amante. *Etcétera* [Página web]. Rescatado de: <https://etcetera.com.mx/revista/el-arquetipo-de-la-amante/>
- González, L. (2023). *Análisis de la semiótica del femvertising y su efecto en la cultura regional de masas*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Baja California.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. (1989). *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Jung, C. (1984). *La interpretación de la naturaleza y la psique*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Maewes (2020). El arquetipo de la reina. *Mae Wes* [Página web]. Rescatado de: <https://maewes.com/el-arquetipo-de-la-reina/>
- Menéndez, M. (2019). Entre la cooptación y la resistencia: de la Femvertising a la Publicidad Profem. *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 24 (2), 15-38. <https://doi.org/10.6035/Recerca.2019.24.2.2>
- Morera, N. (2021). Arquetipo II. La Doncella. *En Tiempos de Aletheia* [Página web]. Rescatado de: <https://www.entiemposdealetheia.com/mujer-ayer-hoy-y-manana/arquetipo-ii-la-doncella/>
- Orter, T. (2021). ¿Eres una princesa, una guerrera, una amante o una musa, según tu arquetipo? *City Magazine* [Página web]. Rescatado de: <https://citymagazine.si/es/eres-princesa-guerrera-senora-o-musa-segun-tu-arquetipo/>
- Ramírez, C. A. (2015). Gilberto Owen, Escritor y editor enfocado en las mujeres. *Fuentes Humanísticas*, 50, 99-110.

Salzano, D. (2021). Emancipación femenina en los clásicos de Disney. *RESED. Revista de Estudios Socioeducativos*, 9, 206-220.

Vázquez E. (2021). Raya y el Último Dragón ya hizo historia LGBTQ+ con este personaje. *Tierra Gamer* [Página web]. Rescatado de: <https://tierragamer.com/noticias/raya-ultimo-dragon-tiene-inclusion-lgbtq/>

Villarelo J. (2023). La Sirenita: esta es la historia real de Úrsula y cómo se convirtió en villana. *Excelsior* [Página web]. Rescatado de: <https://www.excelsior.com.mx/funcion/la-sirenita-historia-real-como-ursula-se-hizo-mala/1568361>

Walt Disney Company (2020). *Informe de 2020 sobre responsabilidad social corporativa*. Rescatado de: <https://thewaltdisneycompany.eu/app/uploads/2022/01/2020-CSR-Report-Spanish.pdf>

Reseñas curriculares

Lizbeth M. González es Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad Univer (México), y doctoranda en Arquitectura, Urbanismo y Diseño por la Universidad Autónoma de Baja California, también en México. Sus líneas investigativas se han venido centrando en el análisis de estereotipos y arquetipos publicitarios vinculados al *femvertising* y a las nuevas masculinidades. Es docente en la Facultad de Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma de Baja California.

Ervey L. Hernández es Licenciado en Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California (México), y Doctor en Diseño y Visualización de la Información por la Universidad Autónoma Metropolitana (México). Sus líneas investigativas se han enfocado en el análisis de la narratología y de la estética en el discurso audiovisual. Es profesor e investigador en la Facultad de Diseño Gráfico y en el Posgrado MYDAUD de la Universidad Autónoma de Baja California.



Imagen: Raquel Conde



Imagen: Jair Chaguay

Nuevas prácticas comunicativas en un mundo cambiante

El presente monográfico reúne algunos de los mejores trabajos presentados en el *II Congreso Internacional de Investigadores de Comunicación Audiovisual y Tecnologías de la Información*, celebrado en 2023 en la Facultad de Arte, Diseño y Comunicación Audiovisual de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, en la ciudad de Guayaquil. Las mejores ponencias del mencionado congreso se transformaron en los artículos que ahora tienen a su disposición los lectores de *Ñawi*. Comprenden un abanico de diferentes perspectivas crítico-teóricas sobre el mundo de la comunicación audiovisual y las tecnologías de la información. Los estudios presentados versan sobre diferentes asuntos: un análisis de cómo desde lo audiovisual se puede contribuir al sostenimiento de las identidades culturales locales; una revisión de las diferentes maneras de contribuir al desarrollo de la industria cinematográfica iberoamericana y ecuatoriana; o una reflexión sobre la forma en que la comunicación política se sirve de las redes sociales. En ese sentido, y si bien es cierto que las nuevas tecnologías nos permiten desplegar nuevas narrativas y diversas expresividades en línea, también lo es que los investigadores académicos innovan en sus lecturas e interpretaciones de las nuevas prácticas comunicativas.

Paola Ulloa López, Ph.D.
Escuela Politécnica Superior Del Litoral

New Communicative Practices in a Changing World

This monograph gathers some of the best papers presented at the *II International Congress of Researchers in Audiovisual Communication and Information Technologies*, held in 2023 at the Faculty of Art, Design and Audiovisual Communication of the Escuela Superior Politécnica del Litoral, in the city of Guayaquil. The best papers of the mentioned congress were transformed into the articles that are now available to the *Ñawi's* readers. They comprise a range of different critical-theoretical perspectives on the world of audiovisual communication and information technologies. The studies presented deal with different issues: an analysis of how audiovisuals can contribute to sustaining local cultural identities; a review of the different ways of contributing to the development of the Ibero-American and Ecuadorian film industry; or a reflection on the way in which political communication makes use of social networks. In this sense, and while it is true that new technologies allow us to deploy new narratives and diverse expressions online, it is also true that academic researchers innovate in their readings and interpretations of new communicative practices.

Paola Ulloa López, Ph.D.

Guest Editor Section



Imagen: Generada con Photoshop IA

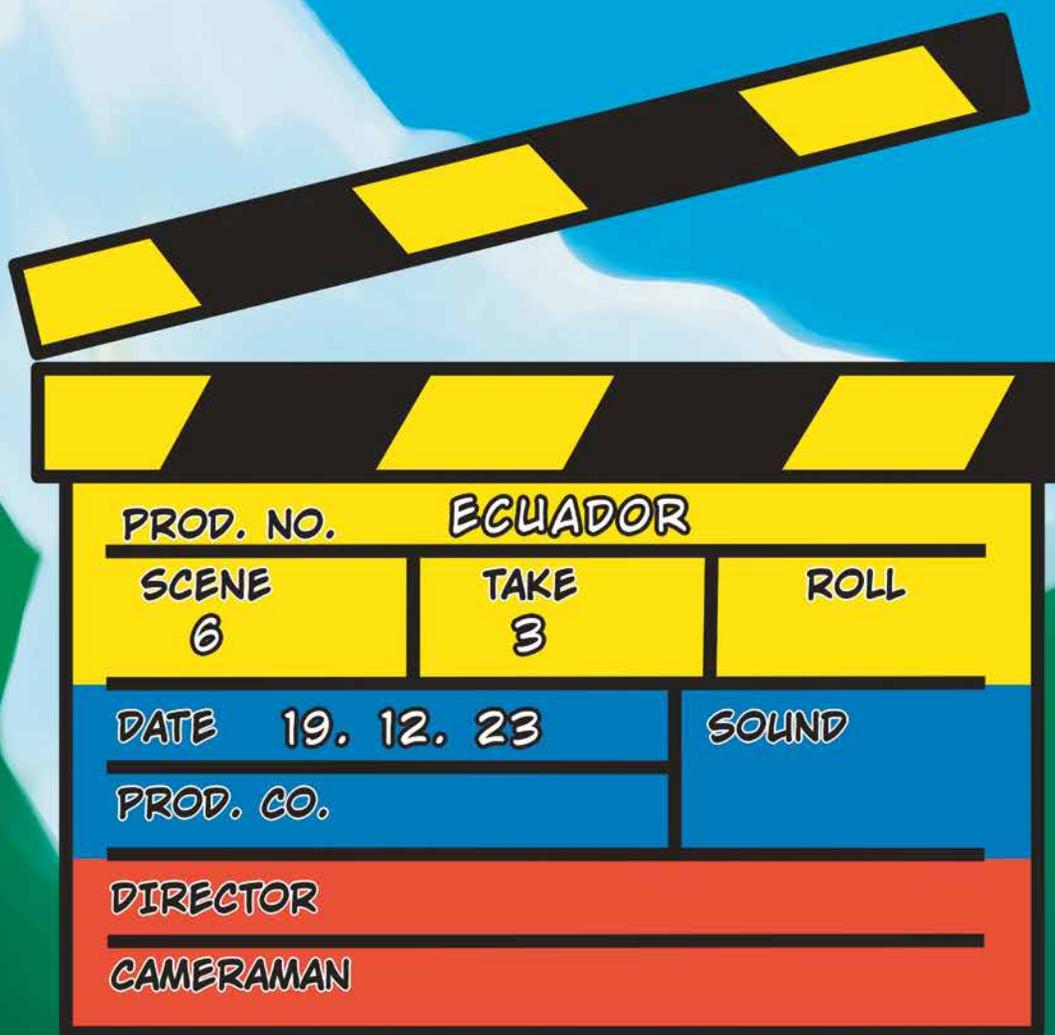


Imagen: Angel Reyes

André Reyes Medrano

El lenguaje humorístico y su mixtura informativa en los contenidos de tres *youtubers* ecuatorianos

Humorous language and its informative mix in the content of three Ecuadorian youtubers

María Auxiliadora León Molina

Escuela Superior
Politécnica del Litoral
Guayaquil, Ecuador

marlemolina@espol.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0003-4547-9126>

Nahema Sánchez Vega

Universidad Católica de
Santiago de Guayaquil

Guayaquil, Ecuador

nahemasv@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-6146-8117>

Enviado: 31/10/2023

Aceptado: 22/11/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Resumen

En este artículo se analizan los vídeos de los *youtubers* Felipe Crespo, Leonard Blue, y Logan y Logan, identificando el lenguaje empleado en sus audiovisuales y comprobando cómo lo involucraron en temas noticiosos que circularon durante finales del 2019 e inicios del 2020. En el análisis de contenido de 18 piezas, se examinaron 12 variables que involucran forma y fondo de los productos tales como jerarquía, frecuencia, grado y porcentaje de los niveles del lenguaje; recursos de la edición; vinculación del producto con el humor según el lenguaje y su edición. Como resultado se destaca que los videos priorizan el lenguaje estándar y el subestándar. Es decir, hay un diálogo popular que tiende a ser informal en un 60% de los casos, y también resalta lo vulgar -llega al 48% del tiempo de los videos-, con insultos, términos sexuales y el argot. Estos al vincularse con hechos noticiosos se vuelven humorísticos y se cae en lo soez.

Palabras clave: Ecosistema de medios; niveles del lenguaje; análisis de contenido; narrativas audiovisuales; *youtubers*.

Sumario. 1. Introducción 2. Desarrollo. 2.1. Ecosistema de medios. 2.2. El lenguaje, el humor y sus niveles. 2.3. Metodología y variables de estudio. 2.4. Discusión de resultados. 3. Conclusiones.

Como citar: León Molina, M. A., & Sánchez Vega, N. (2024). El lenguaje humorístico y su mixtura informativa en los contenidos de tres *youtubers* ecuatorianos. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 223-238.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a12](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a12)

Abstract

This article covers an analysis of the videos of the youtubers Felipe Crespo, Leonard Blue, and Logan and Logan, identifying the language used in their audiovisuals and checking how they involved it in news topics that circulated during the end of 2019 and the beginning of 2020. In the content analysis of 18 pieces, 12 variables involving the form and substance of the products were examined, such as hierarchy, frequency, degree, and percentage of language levels, editing resources, and linking the product with humor according to the language and its editing. As a result, it stands out that the videos prioritize standard and substandard language. That is, a popular dialogue tends to be informal in 60% of the cases and highlights the vulgar -it reaches 48% of the time of the videos-with insults, sexual terms, and slang. When linked to news events, these become humorous and fall into vulgarity.

Keywords: Media ecosystem; Language levels; Content analysis; Audiovisual narratives; youtubers.

1. Introducción

Las formas de comunicar y entretener han vivido diferentes variaciones, adaptándose a los medios tecnológicos desarrollados en la era digital. El Internet, las plataformas digitales y las redes sociales, revolucionaron y actualizaron las formas de comunicación dando oportunidad a un suelo fértil para la aparición de diferentes actores que intervienen en la escena digital. La plataforma de YouTube, que es nuestro caso de estudio, permite justamente el alojamiento y difusión de material audiovisual donde las narrativas se pueden mezclar con tópicos noticiosos y de interés público.

Para conocer cómo esta red puede modificar la manera de transmitir temas informativos, la presente investigación se propuso identificar los niveles de lenguaje empleados en piezas audiovisuales por *youtubers* radicados en Guayaquil (Ecuador) y reconocer cómo lo involucraron en torno a temas noticiosos que circularon durante 2019 y 2020.

Según informaciones publicadas por Data Reportal (2020) en los años previamente mencionados, un promedio de más de 14 personas comenzó a usar las redes sociales por segundo. Adicionalmente, debido al confinamiento por la pandemia, se logró establecer que los usuarios de Internet pasaron casi 7 horas al día empleando dispositivos móviles durante los meses de abril y junio del 2020.

El 10 de julio de 2019, el medio Metro Ecuador publicó cuáles eran los cinco *youtubers* ecuatorianos con más suscriptores en sus canales. Ahí constaban los canales de Raptor Gamer, Criss Huera, Wallas Da Silva, Nancy Risol y Felipe Crespo. Los cinco generan contenido de entretenimiento desde videojuegos, cómicos o burlescos, tutoriales, entrevistas y más.

De acuerdo con Franco de Prado (2016, 19), la ventaja de quienes mezclan formatos no se encuentra sólo en que ganan visualizaciones, sino que tiene que ver con el hecho de que mejoran la eficacia de la publicidad de su canal. Esto es debido a que la búsqueda de la diversificación y la segmentación de contenidos permite mejorar la eficacia de los productos e incluso de los mensajes publicitarios que pudieran lograr según el público objetivo al que se dirigen.

En este contexto, también vale recordar lo mencionado por Hidalgo y Segarra (2017), para quienes un *youtuber* se convierte en un sujeto de estudio con importancia, porque, aunque surge inicialmente a través de un canal de comunicación, logra aprovechar los recursos que ahí se presentan, con creatividad e innovación, hasta expandir su esfera personal a todo un universo de seguidores que valoran y comparten su trabajo. Esto coincide con lo apuntado por otros autores (Quintero, 2017; Rego & Romero, 2016), para quienes la comunidad de usuarios interviene en la construcción y en el fortalecimiento de los que producen contenidos en la red.

Para la selección del objeto de estudio al que se remite este artículo, se procedió a investigar en la página Social Blade a los canales de YouTube que generan contenido viral en Guayaquil. Así se eligieron los canales de Felipe Crespo, Leonard Blue S. A. de Christian Romero, y Logan y Logan, cuyo creador es Moisés Pico. Los tres han ido en crecimiento, utilizando diversos recursos narrativos; adaptando su lenguaje y mejorando la posproducción de sus videos, con ayuda de herramientas digitales y masivas en las redes sociales y en la web.

Cada canal genera vídeos de entre 6 hasta 32 minutos, aproximadamente, y suelen ser desarrollados en un ambiente cotidiano, como la calle, sin la necesidad de montar estudios o escenarios. Dentro de los videos analizados en este caso se priorizaron los vinculados al manejo de la pandemia, sus efectos en la salud como en la economía; así como los reclamos públicos de las mujeres ante casos de violencia sexual y física primordialmente. La selección de la muestra también se estableció siguiendo lo que indica Regueira (2015), que considera que la sociedad percibe y valora algo como un hecho noticioso si es que reconoce tres factores: cercanía, relevancia y emotividad.

El abordaje del objeto de estudio se realizó a través del análisis de contenido audiovisual y del uso de las narrativas de lenguaje empleadas, priorizando a los videos con más reproducciones, por lo que se llegó a un total de dieciocho videos, repartidos en seis videos por cada *youtuber* (tres de 2019 y tres de 2020). Los resultados iniciales se contrastaron con entrevistas a cada uno de los sujetos de estudio y con especialistas en lenguaje y producción audiovisual.

2. Desarrollo

2.1 Ecosistema de medios

YouTube, como red social, se inserta en los nuevos ecosistemas de medios, surgidos como aquellos que rompen la relación unilateral con el usuario, donde se emitía un contenido en horarios establecidos y con poca o nula interacción con el consumidor. Igarza (2008) describió que en el patrón de los medios de comunicación de masas el sustento está dado por la programación de contenidos provisionalmente preparados, la cual fluye de manera recta.

Por su parte, los nuevos ecosistemas de medios integran la parte interactiva, desligándose parcialmente de la rigidez horaria, ya que el usuario elige cuándo consumir el producto audiovisual realizando un recorrido hipertextual, navegando de enlace en enlace e incluso aportando a dicho contenido. “En contraposición al uso pasivo de los medios tradicionales, se manifiesta un uso participativo, intensivo y móvil con respecto a los nuevos medios” (Colutti, 2017, 17). Ese aspecto activo logra una descentralización del modelo comunicacional, antes entendido en una lógica de “uno para muchos”, e integra la participación de diferentes usuarios, conectados a una red mediante sus dispositivos tecnológicos.

Castells (2009) refuerza la idea de la descentralización con su definición de la autocomunicación de masas. A través de la misma se producen y comunican mensajes de la manera en que más les plazca a quien desee emitirlos, y son los internautas los que deciden si se acoplan a ellos. Scolari y Piñón (2016) sostienen que en las redes se trabaja con una narrativa de trailer textual, en donde sin que la audiencia se sienta interrumpida se logra describir de qué va una historia, el lugar, su historia o trama y los personajes junto con sus relaciones.

Más allá del contexto global en el que se inserta la plataforma, es necesario tomar en cuenta las particularidades de su narrativa, constituida por diversos elementos: tiempo, espacio, personajes, relaciones. A lo que en este caso se agrega la proliferación de expresiones multimedia para satisfacer diferentes públicos. Al respecto, Fraile (2011, 163) observaba que lo generado dentro de YouTube se define por su hipertextualidad; es decir, la red está fragmentada en textos que conforman unidades aisladas, y es la superposición de muchos elementos lo que conforma un

producto audiovisual. De tal modo se convierte en algo usual el ver formatos audiovisuales “contaminados” por los caracteres de otros. Por ejemplo, se rompen las fronteras entre videoclip, documental, informativo, publicidad o entretenimiento.

Brito y Capito (2017, 101) explicaban que dicha fisura y mezcla entre géneros se logra en las historias ubicando como protagonistas a personajes comunes, es decir, a los ciudadanos de la calle que se muestran espontáneos frente a las cámaras. Esto se suma a la utilización de un lenguaje llano que transmite sinceridad, desde las historias cotidianas que son narradas de forma sencilla. Al reconocer esta característica en sus protagonistas, los *youtubers* se apropian del recurso del lenguaje popular y se convierten ellos mismos en ciudadanos de la calle.

Paralelamente, se genera una producción de contenidos donde el espectador también contribuye, siendo así que deja de ser prioritaria la figura del narrador exclusivo. La estructura no sólo se modifica, sino que se le agrega espontaneidad, referencias del contexto cultural y símbolos o signos aceptados por la audiencia, por lo que se crea una lógica en donde el *youtuber* aparece como el mediador, pero tiene una clara noción del tipo de audiencia que espera y aporta en su contenido.

Este mediador tiene que trabajar con la diégesis del relato, es decir, con el universo interno del mismo, y por ello tiene que revisar si los hechos ficticios o reales que presenta son aceptados por el espectador implícitamente. Pero al mismo tiempo, los *youtubers* suelen exhibir una mezcla de elementos diegéticos y extradiegéticos; estos últimos son los que aparecen en el producto audiovisual, pero que se agregan porque se lo había planificado o porque posteriormente se reconoció esa necesidad (voz en *off*, sonorización, musicalización, imágenes superpuestas, textos, memes, etc.), es decir, elementos que apoyan la narración, pero no forman parte de la historia grabada originalmente o que se encuentra en bruto.

El uso de los elementos extradiegéticos también prioriza el texto como un punto importante en la edición, ya que se trabaja con el pensamiento de que cuando un texto se unifica con un mensaje visual adquiere impacto para comunicar e influir en su audiencia (Edwards, 2016). La articulación de los elementos diegéticos y extradiegéticos, que son visuales y sonoros, surgen de la mezcla entre elementos como espacio, tiempo y personajes, para conformar finalmente una narración.

2.2 El lenguaje, el humor y sus niveles

El lenguaje es extenso y siempre variable; va modificándose en la medida en que las tecnologías van desarrollándose y actualizándose. Soler (1998) apuntaba que el lenguaje logra traducir elementos que se pueden concebir inicialmente como sensoriales en impresiones verbales y juicios de valor con tres componentes: lo expresivo, lo comunicativo y lo significativo.

Para entender el uso del lenguaje popular, cotidiano o vulgar en las plataformas digitales, el de los *youtubers* y sus contenidos, debemos aproximarnos a algunos conceptos teóricos, para poder identificarlo y tener un mejor entendimiento.

Según Tutaya (2019, 40), con el surgimiento de plataformas hipertextuales como YouTube se pueden clasificar los tres niveles del lenguaje de la siguiente manera: nivel superestándar (culto); nivel estándar (coloquial); y nivel

subestándar (vulgar). Para el autor es necesario conocer su conceptualización, como su diferenciación, porque se pueden manifestar en el material producido por los *youtubers*, más que nada en quienes recurren al tipo entrevista y opinión, que es justamente lo que ocurre en el caso de los tres sujetos de estudio.

En el nivel superestándar hay un lenguaje ornamentado que posee palabras cultas y formales. Podemos tomar de ejemplo a los creadores de contenido cuando, en sus videos, emplean palabras como “dama” o “caballero”, entre otras. Mientras que, en el nivel estándar, se puede optar por ser coloquial como popular, por lo que tiende a ser informal pero no se acerca a lo vulgar ni a los insultos. Sin embargo, puede existir jerga que es una especie de dialecto compartido por un grupo específico (Mendieta, 2016, 17).

Por último, el nivel subestándar maneja un lenguaje vulgar. En éste aparecen los insultos, las malas palabras; un lenguaje explícito sexual y el argot, entre otros. Este último nivel, según Menéndez (2016), suele ser utilizado por personas con un escaso vocabulario que los lleva a una expresión comunicacional inadecuada, uso constante de frases pequeñas, abuso de muletillas, uso y abuso de términos malos o altisonantes que afectan a otros, etc.

Dentro del nivel subestándar también destaca el argot en el que los interlocutores generan una relación, no oficialmente regulada, con otras palabras, que son empleadas en la cotidianidad. Es decir, su uso será entendible para un cierto grupo de personas que puede efectuar la misma correlación debido a su contexto (Teruggi, 1978).

El humor también tiene sus variantes y, en ese sentido, se trabajó con la diversificación efectuada por Plester (2009), que básicamente estableció que el humor gráfico es aquel que se usa visualmente como catalizador del humor ante acciones o eventos sociales conocidos. También reconoce al humor satírico, que es aquel que se burla de los defectos e imperfecciones de los participantes o aludidos en una narrativa y los ridiculiza. Luego aparece el humor verde, conocido por su doble sentido y con clara connotación sexual. Finalmente, aparece el humor negro que acepta la violencia, la desgracia ajena, así como la propia, e incluso la muerte.

2.3 Metodología y variables de estudio

El artículo se enmarca en un análisis observacional y de contenido. Es por ello que la principal herramienta utilizada fue el análisis de contenido y la entrevista semiestructurada a los sujetos de estudio como también a los expertos.

De manera amplia, el análisis de contenido se refiere a una técnica de interpretación de datos que se lleva a cabo con la finalidad de conseguir información valiosa sobre distintos aspectos de la realidad, tales como el significado de las palabras o comportamientos lo que procura cuantificarse. Andréu (2011) señalaba que la dificultad de esta técnica se vincula a que paralelamente se efectúa la observación de los datos, junto con su interpretación o análisis.

Tras efectuar el mencionado estudio, se entrevistó a cada uno de los dueños de los canales analizados, y se efectuaron consultas a los expertos en narrativa audiovisual: Ignacio López Escarcena, doctor en Lenguaje, Discurso y Comunicación, y catedrático de la Pontificia Universidad Católica de Chile; y Alberto Pablo Rivera, cineasta ecuatoriano. Sus criterios fueron útiles para comprender las razones por las que los mencionados *youtubers* deciden generar contenidos con un lenguaje en particular, que demuestra tener una gran aceptación por parte de la audiencia.

Para ahondar en el primer y primordial método usado, se pasa a continuación a evidenciar las variables aplicadas en el análisis de contenido, que permitieron obtener el material para las subsecuentes entrevistas. Las variables que proporcionaron información al estudio fueron las siguientes: video por orden y fecha de aparición, número de visualizaciones y su duración, el nivel del lenguaje expuesto en los videos, el porcentaje que el lenguaje identificado aparece en el producto, vinculación del lenguaje con el humor y propósito del video, los recursos de edición empleados y el grado en el que son expuestos, vinculación de los recursos de posproducción con el humor, y finalmente, la interacción entre los participantes del video así como su género.

Las variables vinculadas al lenguaje fueron vitales pues, desde Giles y Smith (1979), se conoce que un locutor en los medios masivos puede adecuar su manera de hablar, según las características de su interlocutor. Así se podría entender la interrelación entre el *youtubers*, sus entrevistados y su audiencia.

2.4 Discusión de resultados

Una vez vistos y analizados los dieciocho videos, lo primero que se destacó fue el nivel del lenguaje usado por los tres *youtubers*. En ese sentido, dos de ellos destacaron por el uso del nivel estándar y uno por el subestándar, tal como se muestra a continuación

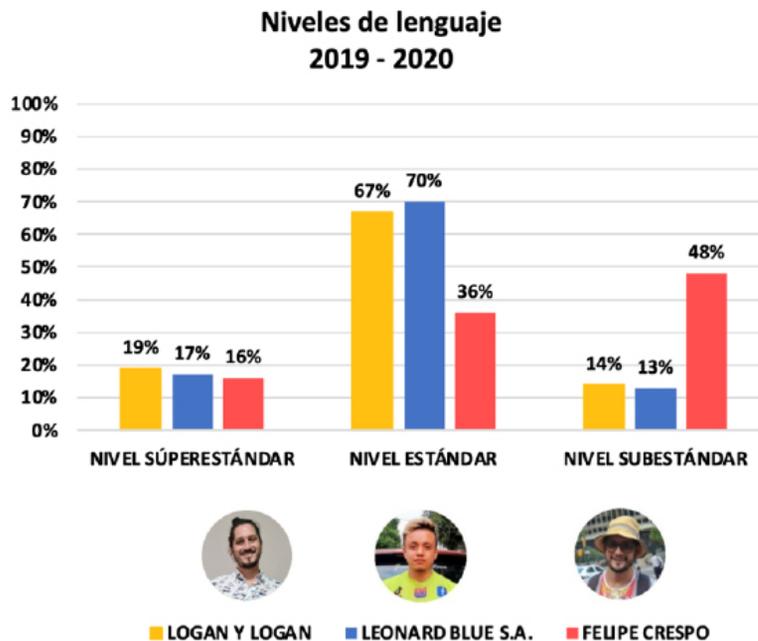


Figura 1. Representación total de los niveles del lenguaje en los dieciocho videos analizados (autoría propia, 2021).

Durante los años 2019 y 2020, tal como se evidencia en la Figura 1, fue el nivel estándar el que obtuvo mayoría por parte de los canales Leonard Blue S.A. y Logan y Logan, lo cual refleja que los temas noticiosos tratados en los mencionados canales le dan más importancia al lenguaje que se posiciona en nivel medio, es decir que no tiende a ser ni vulgar. Quien se aleja del mencionado nivel es Felipe Crespo, pues alcanza el porcentaje más alto en el nivel subestándar con un 48%.

Él maneja un lenguaje en el que priman las palabras soeces, los vulgarismos, el doble sentido, y hasta un lenguaje inconcluso, que responde al nivel subestándar, en torno a tópicos noticiosos. Para Crespo (2021) esto se convierte en una necesidad, porque “es lo que más vende, lo más llamativo y la gente lo quiere ver, lo consume, y te digo esto porque cuando he realizado un contenido con un tono un poco más moderado, no tiene el mismo resultado”. De acuerdo con las palabras del dueño y protagonista del canal, el uso del lenguaje es ejercido por él con el permiso de su audiencia. Por ello, incluso sus entrevistados mencionan palabras salidas de tono, para acoplarse al ambiente del canal.

Lo que apunta el generador de contenido también se recoge de forma teórica por Arango (2000, 12), cuando señala que, en los nuevos medios, los autores consideran que su lenguaje y forma de comunicarse encuentra una especie de permiso moral en su público que “alcanza su altura más elevada, su fuerza más tremenda en las palabras más terribles”.

En la plataforma, entonces, se ha conformado un sistema de códigos internos en donde dicho lenguaje es permisible. El *youtuber*, al acercarse al ciudadano de forma desinhibida o natural, propicia un nivel de confianza para que el entrevistado se exprese libremente, y por ello las expresiones que comúnmente se harían presentes en el ámbito privado también se hacen presentes aquí.



Figura 2. Captura de pantalla del video “Y la culpa no era mía ni donde estaba ni como tragaba la Julissa, el hit musical opresor del 2019”, generado por Crespo.

Por ejemplo, en el caso de Crespo se analizó el video indicado en la Figura 2, y en el mismo no sólo se hizo presente lo vulgar de forma hablada, sino que también existió un humor negro. Este elemento, en combinación con el lenguaje, representa una mofa para un momento en el que varias féminas se sintieron apoyadas a relatar los abusos, primordialmente sexuales por parte de sus padres, y que se incentivó por la canción generada por el grupo chileno “Las Tesis”.

Aun así, otro aspecto que se hace presente en un *youtuber* es que adecúa su lenguaje al del entrevistado, notándose así una aplicación de la teoría de la acomodación, planteada por Giles (1971), ya que los protagonistas de los canales deben poner de manifiesto las particularidades de su lenguaje en un contexto específico, tal como ellos lo señalaron en las entrevistas. Por ejemplo, Moisés Pico del canal Logan y Logan en su video “Así reaccionan venezolanos a xenofobia en Ecuador”, que registra humor blanco con un lenguaje estándar, busca aproximarse al colectivo y compartir su jerga para entender la situación que los afecta, a pesar de que su nacionalidad es distinta.



Figura 3. Captura de pantalla del video “Así reaccionan venezolanos a xenofobia en Ecuador”, generado por Moisés Pico.

El protagonista de Logan y Logan aceptó aplicar en el video que se representa en la Figura 3, la técnica de la cercanía “para crear una empatía y ese nivel de confianza para que ellos contesten mis preguntas y justo ahí exista ese humor” (Pico, 2021). Igualmente, Crespo aceptó ser partícipe de la complementariedad con los participantes, porque acepta el papel de los demás y no se aleja del mismo. En su caso, lo diferente es que como opta por un lenguaje más vulgar o nivel subestándar, la conocida como “mala palabra” pasa a segundo plano; no se usa como agravio sino como sátira, o complemento cómico dentro de la entrevista y el video; de ahí su alta presencia en los contenidos.

Las palabras soeces incluso llegan a transformarse en elementos que, dentro de los videos, se insertan a manera de memes, imágenes, audios o fragmentos de videos, dándole cierta identidad al canal. Incluso se percibe que existe un consenso por parte de la comunidad que consume dicho material, pues al visualizarlo no lo denuncian, ni muestran su desagrado en los comentarios.

La utilización del lenguaje es importante en el contenido audiovisual. De hecho, en el caso del canal Leonard Blue S. A., su protagonista mencionó lo siguiente: “cuando he hecho videos más serios, en la calle mis seguidores me han dicho: ‘A ti no te queda eso, lo tuyo es la nota, la vulgaridad y lo *sexoso*’” (Romero, 2021). Por ello, en el caso de su producción titulada “Esto No es Venezuela, es Ecuador en crisis”, recurre a bajar su nivel de lenguaje, y eso de hecho le brindó más visualizaciones de las 70.000 acostumbradas.



Figura 4. Captura de pantalla del video “Esto No es Venezuela es Ecuador en crisis”, generado por Christian Romero.

En el video representado en la Figura 4, se evidenció a través del estudio que, de cierta forma, el productor está condicionado a una interrelación en donde su audiencia va regulando la demanda de contenido mediante su aceptación o rechazo. Esto implica su colaboración en el ecosistema de medios.

Podemos decir que el uso del lenguaje soez responde al propio ecosistema de medios que se forma en los canales de los tres sujetos. Su dinámica posibilita que parte de la audiencia se pronuncie, al ser un medio interactivo. Al mismo tiempo, esto le permite al *youtuber* identificar estrategias para realizar contenido con impacto y acogida. Incluso, algunos de los generadores de contenido manifestaron que, cuando realizan un producto más académico o cultural, no siempre tienen buena recepción o sus visualizaciones son más bajas y consecuentemente; esto lo manifiestan los usuarios mediante comentarios.

Y es que la interacción es una de las particularidades de estos nuevos medios, como señaló el experto en lenguaje Ignacio López Escarcena (2021). Los creadores de contenido en redes pueden reconocer que su estrategia pasa por un registro informal. “Entonces, el *youtuber* va a buscar generar un contenido asimilable y entretenido para su comunidad”.



Figura 5. Representación total de los videos y su vínculo con el humor (autoría propia, 2021).

Los valores de la Figura 5 corresponden a los seis tipos de humor analizados en los videos de cada *youtuber*, donde el humor más preponderante fue el satírico, seguido del verde con cifras no muy lejanas. Frente a estos resultados, los tres *youtubers* coincidieron en ponerle cierto énfasis a la existencia de humor dentro de sus contenidos, para que así la gente se olvide un poco “del mal rato” que sobrepasaban, debido al covid-19 o cualquier otra situación referente al país que se vinculara con una “mala noticia”.

Como se constató en las muestras, existe un alto manejo del humor satírico. Este responde a influencias que han tenido los *youtubers*, tanto de la televisión como de la web. Entre los programas citados por los protagonistas de los canales se mencionaron a *Late Night Show* y *Late Late Show*, que son una referencia del habla inglesa. Directamente de las redes, en este caso YouTube, Leonard Blue S. A. manifestó que su influencia viene de Prankedy. Por último, Crespo mencionó a la televisión local con Vivos y Solteros Sin Compromiso, además del personaje El Bananero.

Con estas declaraciones, se pudo entender que existe una intención previa, sobre el tono que se desea manejar en sus canales. Es decir, los creadores tienen claro el tipo de contenido que quieren posicionar en sus redes, y por ello manifestaron que nada se sube sin su aprobación. En algunos casos, el consumo de programas con el mismo estilo evidencia su huella, pues buscan replicarlos o evidenciar su vínculo con el tipo de lenguaje que se usa para los videos.

Adicionalmente, señalaron que el lenguaje y el humor están pensados para su audiencia específica. Así, Logan y Logan indicó que su audiencia lo percibe como un personaje que efectúa un programa libre. Aun así, eso no lo limita a un formato ni lo encasilla en el humor, a pesar de que el análisis efectuado deja claro que hay uno que predomina y es de su preferencia: el humor satírico.

Crespo, quien destacó por uso del humor verde, mencionó nuevamente que su justificativa es laboral. Pues debe trabajar “con lo que más vende, lo más llamativo, lo que la gente quiere ver, lo que la gente consume” (Crespo, 2021).

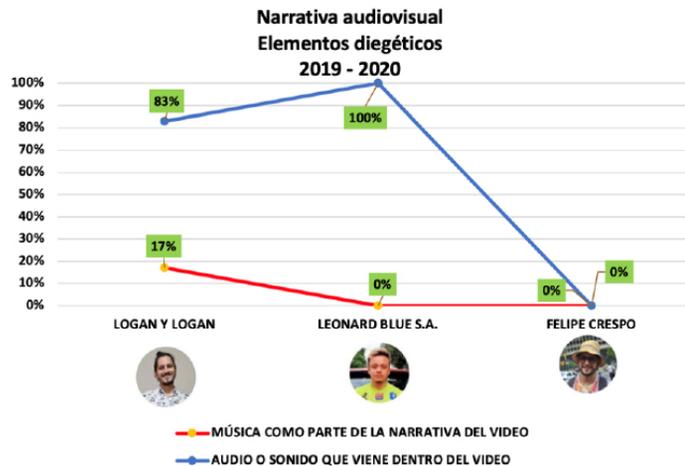


Figura 6. Uso de elementos diegéticos para transmitir el mensaje (autoría propia, 2021).

Como se observa en la Figura 6, los elementos diegéticos de la narrativa audiovisual del canal de Logan y Logan, el audio o sonido que proviene del video, corresponden a un 83%, mientras que el 17% se debe a la música que forma parte de la narrativa del video. Es decir, que estos recursos suelen darse de manera inesperada y espontánea (en la mayoría de los casos) y pocas veces suele darse porque se haya preparado exponer algún audio o sonido durante la grabación del video. Esta variable indica que en la mayoría de los casos el *youtuber* aprovecha los sonidos que se presentan naturalmente en su video y los usa como parte del mismo al acoplarlos para sus fines humorísticos.

En el canal de Leonard Blue S.A. se observa que la musicalización ambiental o de fondo como parte de la narrativa del video es de un 100% y los efectos de sonido ocupan un 39%. Debido al uso de estos elementos, el *youtuber* Romero mencionó que en realidad su editor refuerza las escenas incluso cuando usa alguna palabra en doble sentido. En su caso, entonces, la edición juega un papel más importante que la naturalidad de lo que surgió en la grabación.

Crespo, por último, no presenta sonidos diegéticos y para él es aún más relevante que el material cobre sentido y sea resignificado, según su propósito, sólo tras haber sido filmado.

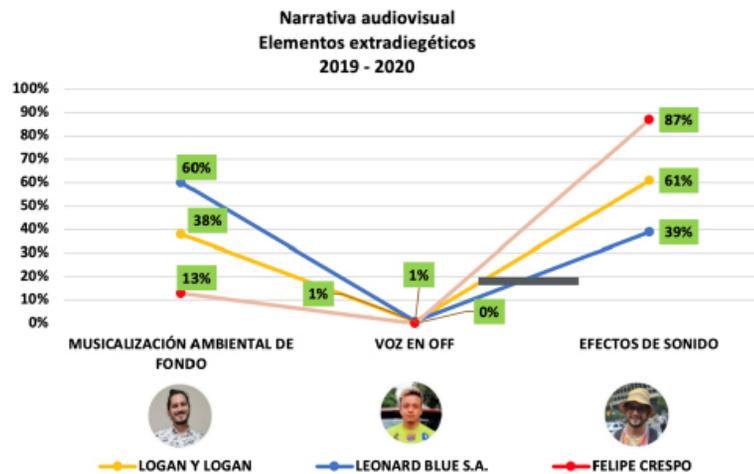


Figura 7. Uso de elementos extradieгéticos para transmitir el mensaje (autoría propia, 2021).

En lo que respecta los elementos extradieгéticos de la narrativa audiovisual de los *youtubers*, tal como se observa en la Figura 7, destacaron los efectos de sonido empleados mayormente por el canal de Felipe Crespo en un 87%. La musicalización ambiental se refleja como porcentaje mayoritario en un 60% por parte del canal de Leonard Blue S. A. Finalmente, el recurso empleado de la voz en *off* se presenta en un porcentaje mínimo pero similares entre los canales de Logan y Logan y Leonard Blue S. A. con un 1%.

Luis Crespo indicó que en su caso hay hasta 55 veces la presencia de efectos de sonido en un solo video porque así se busca otorgar mayor énfasis a lo cómico en determinadas acciones o menciones de quienes participan espontáneamente en la grabación.

Los videos de Logan y Logan evidenciaron constantes efectos de sonidos, presentándose entre 10 y hasta 32 veces en un solo video, mismos que acompañaban expresiones humorísticas o en doble sentido, alguna burla hacia un entrevistado o se reforzaba alguna acción. Al consultarle sobre las razones del uso elevado de estos recursos, indicó que se busca impacto junto con la necesidad de brindarle ambiente al video, y que así “la gente se envuelva con la historia que se está contando” (Pico, 2021).



Figura 8. Efectos audiovisuales de los canales Logan y Logan, así como de Felipe Crespo (autoría propia, 2021).

En la Figura 8 se observa que Moisés Pico, dueño del canal Logan y Logan, presenta una elevada cifra del zoom en edición que llega al 43%. De acuerdo con su versión, el efecto brinda dinamismo y evita que el video sea “aburrido”. Es decir, que para él este recurso es de relevancia al considerar el contacto con su audiencia. Otro recurso empleado con un porcentaje casi mayoritario es el uso de textos en sus videos con un 30%, en su caso esta es la cifra mayor en comparación con los demás sujetos de estudio.

En el caso de Crespo, el uso del zoom en edición refleja una presencia mayoritaria del 47%, mientras que el recurso del uso de videos archivados (por lo general humorísticos) se presentan en un 37%, siendo este un valor muy alto. Dado que el zoom en edición es el recurso mayormente empleado por el creador de contenido, se le consultó al respecto e indicó que sí tiene la intención de reforzar un sentimiento de gracia para que esta sea “entendible visualmente para todos y que a nadie se le pase como desapercibida la acción y el chiste... que sea gracioso para todo aquel que vea el video” (2021).

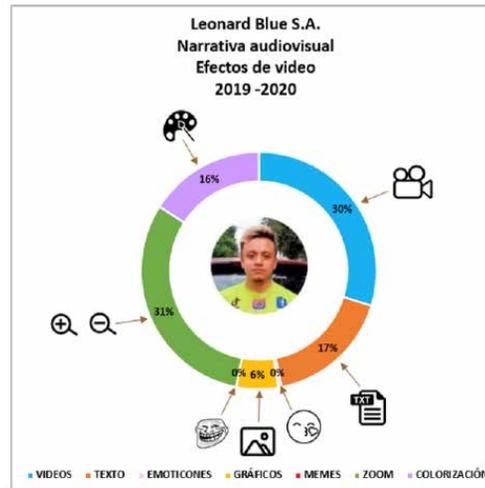


Figura 9. Efectos audiovisuales del canal Leonard Blue (autoría propia, 2021).

Con relación a la variable de efectos de video del canal Leonard Blue S. A. y que se grafica en la Figura 9, este creador de contenido porcentualmente se ubica con un 31% el zoom de edición, con un 30% lo que se refiere al uso del video de archivo y el resto de recursos disminuyen notablemente en su presencia. Esto significa que tanto los videos como el *zoom* en edición son los que este canal le dan mayor presencia durante los tópicos informativos.

Una vez analizados los productos de los tres sujetos de estudio, se logró evidenciar que los modos de producción, comunicación e interacción en torno al tópico informativo que deciden tomar para generar sus propios videos, devienen en formas poco ortodoxas de transmitirlos si se los compara con los noticieros de los medios de comunicación. Y esto se ve también en las formas de realización. Para Torres (2015), lo importante de lo visual es que puede representar un escenario explosivo de acuerdo al contexto en el que se encuentre.

El cineasta Alberto Pablo Rivera considera que la edición en los canales analizados evidencia una cuestión de réplica de lo que los *youtubers* han consumido. Así, señala que hay incluso un aprendizaje dado por los programas de televisión, pues no manejan una estética cuidada al momento de hacer las entrevistas. Algo que, por ejemplo, queda más claro en una transmisión en vivo en cualquier noticiero local porque los comunicadores cuentan con una preparación profesional relativa a su profesión o, incluso, el tema.

Sin embargo, aunque los *youtubers* del análisis no forman parte de grandes productoras, generan sus propios criterios respecto a la realización audiovisual (como en el caso de los canales de Felipe Crespo y Logan y Logan), o porque existen profesionales que están vinculados con el trabajo del *youtuber*, como camarógrafos y editores (eso ocurre con el canal de Leonard Blue S. A).

3. Conclusiones

Tras el análisis de los dieciocho videos, se pudo reconocer que la preponderancia del lenguaje estándar y subestándar se justifica para los creadores de contenido como una fórmula que funciona para atraer audiencia. Es verdad que llega a existir una sobreexposición de los mismos, por lo que tienden a darle un aire de espectáculo a sus propias palabras y a las de sus entrevistados, a través de la posproducción, para causar humor y comedia; adaptan así cada sonido, texto, zoom, corte, imagen, meme, entre otros elementos, y sólo tras ese proceso deciden publicar el producto final.

Aun así, también se escudan en que las expresiones que recogen y presentan son un reflejo de la realidad social ciudadana, que se muestra desinhibida al consumir sus productos e incluso ante la cámara. Al ser así, se muestran más cómodos exponiendo un lenguaje que mayormente se usa en la intimidad o con personas a las que se les tiene confianza.

No deja de ser notorio, a la par, que el fin último de los generadores de contenido es obtener una ganancia de sus canales y en sus entrevistas dijeron explícitamente que eso es relevante, pues otro lenguaje condiciona las visualizaciones. Se puede concluir que el uso del lenguaje estándar y subestándar no está desligado de la necesidad de recepción y se prioriza frente a una necesidad informativa de la misma audiencia.

Paralelamente, se percibió el empleo del doble sentido y la jerga, en combinación con recursos extradieгéticos al trasladar los temas informativos. Los *youtubers* hacen uso de estos recursos porque, nuevamente, convierten al producto en algo más atractivo o humorístico y eso no se liga a un fin informativo, sino de entretenimiento. Para los generadores del contenido esta es una licencia permitida porque a la audiencia se la puede acostumbrar a familiarizarse en el consumo de tópicos más serios, ya que se ha gestado en el consumo donde los formatos se mixturán y diversifican. Siendo así lo noticioso, para ellos no requiere necesariamente de una mirada crítica, sino que puede volcarse exclusivamente hacia la diversión.

Más allá de la notable aceptación de los tres generadores de contenido, cuyas visualizaciones en la etapa de estudio llegaron a las 800.000 por video, se debe aceptar y conocer que en las mismas prima lo pseudo-informativo, pues los acontecimientos son discursivamente contruidos o prefabricados y se los vincula a una supuesta relevancia ciudadana. Adicionalmente, ante la necesidad innegociable de la viralización por parte de los dueños de los canales, se trastoca el fondo y la necesidad de conocer problemas que aquejan a la sociedad y en la que se desenvuelve su público.

Referencias bibliográficas

- Andréu, J. (2011). *Las técnicas de análisis de contenido. Una revisión actualizada*. Granada: Universidad de Granada.
- Arango, A. (2000). *Las malas palabras. Virtudes de la obscenidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Brito, L., & Capito, P. (2017). El reality show, entre el entretenimiento y el espectáculo. *Antropología Experimental*, 17, 93-104.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Colutti, N. (2017). *Nuevo ecosistema mediático. Características del medio digital en la relación entre organizaciones y usuarios*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Data Reportal (2020). Digital 2020. Ecuador. Página web. Rescatado de: <https://datareportal.com/reports/digital-2020-ecuador>
- Edwards, M. (2016). *El libro de la comunicación visual. Dibujos, palabras y formas para comunicar ideas*. Madrid: LID Editorial.
- Fraille, T. (2011). Propuestas para la investigación en comunicación audiovisual: publicidad social y creación colectiva en Internet. *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 12, 156-172.
- Franco de Prado, J. (2016). *Medios de comunicación tradicionales en el nuevo entorno digital*. León: Universidad de León.
- Giles, H. (1971). The dynamics of speech accommodation. *International Journal of the Sociology of Language*, 46, 49-70.
- Giles, H., & Smith, P. (1979) Acomodation Theory: Optimal levels of Convergence. En H. Giles & R. St Clair (eds.). *Language and Social Psychology* (pp. 371-374). Oxford: Basil Blackwell.
- Hidalgo, T., & Segarra, J. (2017). El fenómeno youtuber y su expansión transmedia. Análisis del empoderamiento juvenil en redes sociales. *Fonseca, Journal of Communication*, 15 (15), 43-56.
- Igarza, R. (2008). *Nuevos medios*. Buenos Aires: La Crujía.
- Menéndez, R. (2016). *Idea de los elementos que forman la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mendieta J. (2016). *Influencia de la jerga juvenil (argot-neologismo) en la comunicación entre docentes y estudiantes del básico superior del colegio Víctor Emilio Estrada de la ciudad de Guayaquil*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Guayaquil.
- Metro Ecuador (2019). *Cinco youtubers ecuatorianos con más suscriptores*. Página web. Rescatado de: <https://www.metroecuador.com.ec/ec/tecnologia/2019/07/10/los-cinco-youtubers-ecuatorianos-con-mas-suscriptores.html>
- Plester, B. (2009). Healthy humour: Using humour to cope at work. *New Zealand Journal of Social Sciences Online*, 4 (1), 89-102. doi:10.1080/1177083X.2009.9522446
- Quintero, D. (2017). Códigos comunicativos de la producción audiovisual masiva en YouTube. *Revista Comunicación*, 15, 77-90.

- Regueira, M. (2015). *¿Qué hace que algo sea noticia? Por qué se destacan 12 muertes y se ignoran 2.000*. Página web. Rescatado de: <https://xombit.com/2015/01/hechos-noticiosos-explicacion>
- Rego, S., & Romero, L. (2016). Representación discursiva y lenguaje de los youtubers españoles. Estudio de caso de los gamers más populares. *Index Comunicación*, 6 (1), 197-224.
- Scolari, C., & Piñón, J. (2016). Las narrativas transmedia en el mercado audiovisual latino de Estados Unidos. Actores, contenidos y estrategias. *Comunicación y Sociedad*, 27, 13-52.
- Soler, D. (1998). Pelos en la lengua. *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 21, 48-54.
- Torres, M. G. (2015). *Comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Teruggi, M. (1978). *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Tutaya, R. (2019). *Niveles y unidades de descripción de una lengua*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

Reseñas curriculares

María Auxiliadora León Molina es doctora en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Coimbra, Portugal. Actualmente realiza su posdoctorado de investigación a través de una beca ganada en la Wenner-Gren Foundation de Estados Unidos. También posee estudios de grado y posgrado en Comunicación, y asimismo ha ejercido como editora y periodista en medios nacionales e internacionales. Se desarrolla como docente en el área de la Comunicación, y es colaboradora del Centro de Escritura Académica de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.

Nahema Sánchez Vega es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Posee experiencia en el campo audiovisual y en la administración de redes sociales, enfocando su campo investigativo en la vinculación de ambas áreas. El presente artículo se fundamenta a partir de su trabajo de titulación denominado *Youtubers ecuatorianos. El uso del lenguaje y su vínculo con la narrativa audiovisual en torno a tópicos informativos*.

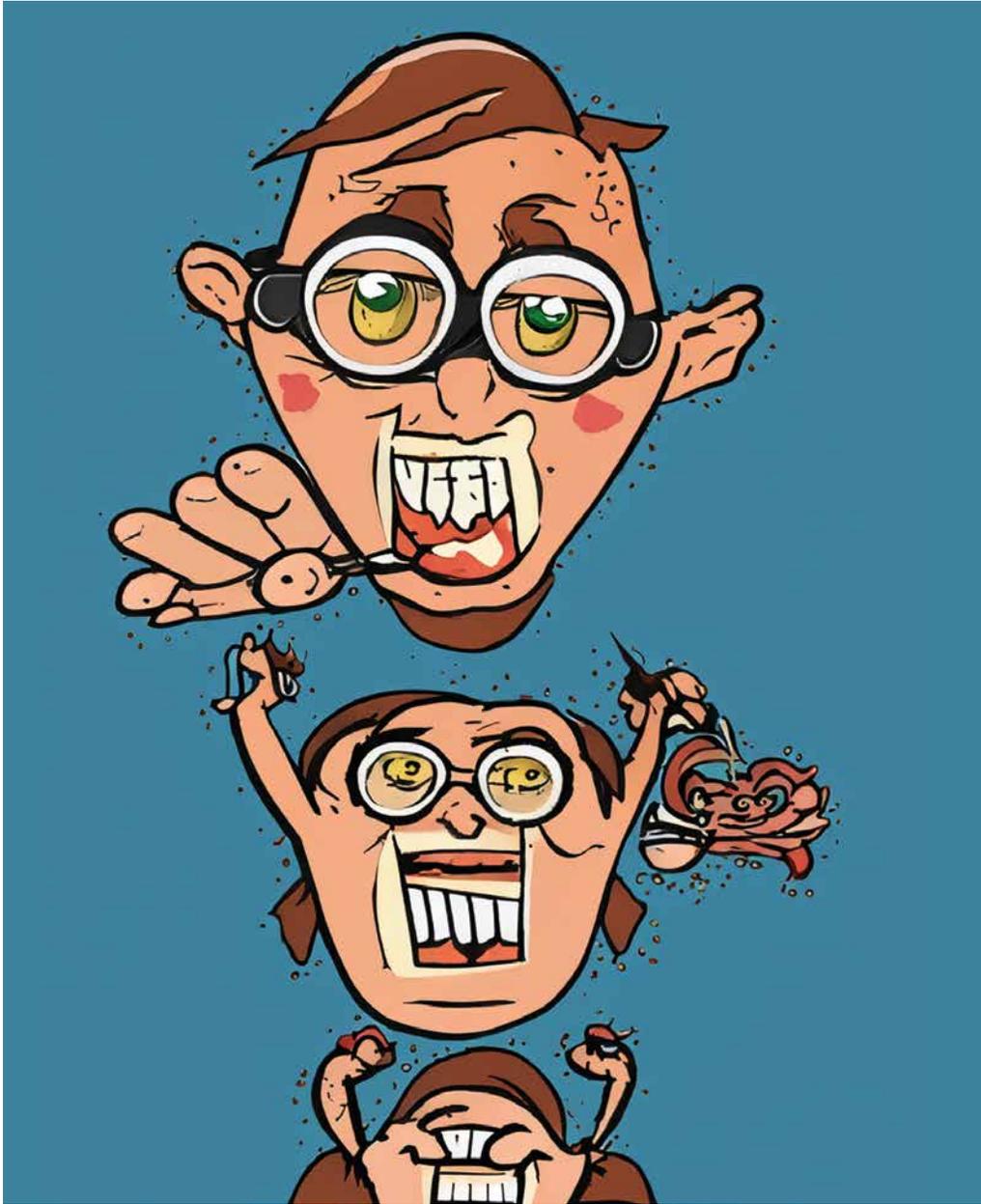


Imagen: Generada con Photoshop IA



Imagen: Cindy Rambay

Identificación de mecanismos para el fomento de las producciones cinematográficas en el Ecuador

Identification of mechanisms to promote film productions in Ecuador

Resumen

El presente trabajo tiene por finalidad identificar mecanismos que puedan ser aplicables a nivel nacional para fomentar el desarrollo del cine en el Ecuador. Primero, se parte de una revisión documental sobre el desarrollo de la producción cinematográfica en Iberoamérica desde sus inicios hasta la actualidad, incluyendo el caso de Ecuador. Después se identifican estrategias e iniciativas que se han dado en la región para fomentar la producción de películas a nivel local. Y a partir de esta recolección de información, que incluye entrevistas a expertos relacionados al medio, se esboza una serie de mecanismos que se podrían aplicar a futuro en el Ecuador, para potenciar su nivel de producción cinematográfica y su impacto en el mercado.

Palabras clave: Cine iberoamericano; cine ecuatoriano; financiamiento; comercialización; distribución.

Abstract

The purpose of this article is to identify mechanisms that can be applicable at the national level to promote the development of cinema in Ecuador. First, it starts with a documentary review on the development of film production in Ibero-America from its beginnings to the present, including the case of Ecuador. The paper then identifies strategies and initiatives that have been implemented in the region to promote film production at the local level. Based on this collection of information, which includes interviews with experts related to the medium, a series of mechanisms are outlined that could be applied in the future in Ecuador to boost its level of film production and its impact on the market.

Keywords: Iberoamerican cinema; Ecuadorian Cinema; Funding; commercialization; distribution.

Diana Beatriz Pillasagua Castro

Universidad Católica de
Santiago de Guayaquil
Guayaquil, Ecuador

diana.pillasagua@cu.ucsg.edu.ec

<https://orcid.org/0009-0004-5519-1411>

María Emilia García Velásquez

Universidad Católica de
Santiago de Guayaquil
Guayaquil, Ecuador

maria.garcia01@cu.ucsg.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-9277-8906>

Enviado: 01/11/2023

Aceptado: 27/11/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. Situación iberoamericana. Breve reseña histórica. 2.2 El predominio e influencia de Hollywood sobre el mercado iberoamericano. 2.3 Panorama actual del cine iberoamericano. 2.4. Situación del cine en el Ecuador. 2.5. Mecanismos de fomento al cine aplicados en Iberoamérica. 2.6. Alternativas para fomentar el desarrollo cinematográfico en el Ecuador. 3. Conclusiones.

Como citar: Pillasagua Castro, D. B., & García Velásquez, M. E. (2024). Identificación de mecanismos para el fomento de las producciones cinematográficas en el Ecuador. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 241-260.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a13](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a13)

1. Introducción

El término “cine” contiene muchas acepciones. Puede referirse a las películas propiamente dichas, o al establecimiento físico donde las mismas son proyectadas a una audiencia. También lo definimos como un arte, por supuesto. Pero hay un abordaje que tiene vital importancia para la misma subsistencia del cine y que muchas veces parecemos ignorar intencionalmente. Nos referimos al hecho de que con el término “cine” también estamos aludiendo a una industria. El aspecto industrial y comercial del cine muchas veces puede llegar a ser visto como un extremo completamente opuesto al arte. Sin embargo, para la potenciación de este arte es necesario tener rentabilidad y eso solo es posible si existe un proceso industrializado en la ejecución de una actividad económica.

Para ello es necesario que exista un fomento del sector audiovisual en términos económicos y esto no debe ser visto como un gasto superfluo, pues el audiovisual permite a un país generar un valor y patrimonio cultural que no tiene precio. Su desarrollo también tiene alcances cuantificables, tales como la generación de ingresos y puestos de trabajo, sin contar con el impacto positivo que deja el rodaje de un filme en las locaciones.

Los realizadores y las producciones de los países de Iberoamérica enfrentan una situación incierta en lo que tiene que ver con la financiación de sus películas y con la escasa presencia del público en las salas de cine. Por ello, se tiene que seguir trabajando en el sector para mejorar las condiciones y llegar a sentar las bases para la consolidación de una industria de cine en el país.

2. Desarrollo

2.1 Situación iberoamericana. Breve reseña histórica

El cine es una de las manifestaciones artísticas más recientes de la humanidad. Es la combinación de artes tradicionales con los desarrollos tecnológicos. Pero es también uno de los entretenimientos artísticos más lucrativos que hay. Alrededor del cine se ha generado una industria millonaria en apenas más de un siglo de existencia.

Este espectáculo llamado cine nace en París, el 28 de diciembre de 1895. Después de su presentación oficial, los hermanos Lumière, creadores del cinematógrafo se dedicaron a conquistar nuevos mercados para su invento, entre ellos, Iberoamérica. El arribo del primer cinematógrafo se dio el 8 de julio de 1896 en Río de Janeiro, y la gira se extendió rápidamente por toda la región, pues en el mismo año se exhibió en varias ciudades de nuestro subcontinente. Por ejemplo, el 18 de julio se presentó el cinematógrafo en Montevideo y Buenos Aires. A la ciudad de México llegaría un 14 de agosto, y a Santiago de Chile el 25 de agosto de ese mismo año.

De acuerdo al investigador y crítico de cine Nelson Carro, el inicio de la actividad cinematográfica en Iberoamérica comenzaría siendo modesta. Esto es debido a que el cinematógrafo era en sí mismo el único equipo necesario para la producción de una película, pues era cámara y proyector al mismo tiempo. Además, tenía las funciones de revelado y copiado, permitiendo que el invento fuera asequible para empresarios de entretenimiento y exhibidores, en su mayoría inmigrantes europeos quienes se volverían los primeros cineastas iberoamericanos.

En esta aparente igualdad de condiciones el desarrollo de una industria dependería directamente de la estabilidad económica de cada país. No obstante, con la llegada del cine sonoro a comienzos de los años 40 la producción de películas se vio afectada debido al encarecimiento de los costos. Con la brecha económica que suponía hacer cine

sonoro solo tres países contaban con la capacidad económica y adaptabilidad para competir con la cinematografía hollywoodense que empezaba a desplazar el cine silente de los países más pequeños de la región (Vidya-mitra, 2017).

El cine iberoamericano entraba en directa competencia con el europeo y el estadounidense dentro de las salas de cine. Y como caso especial, cabe mencionar que México experimentó una época dorada de 1936 a 1957 gracias al fervor hacia “lo mexicano” en primera instancia, pero también al hecho que durante la Segunda Guerra Mundial México se pronunció abiertamente a favor de los países aliados, lo cual le aseguró suministros e inversión, lo que no ocurrió con la neutralidad que manifestaron Argentina o España. El buen momento cinematográfico de este país norteamericano contrastaba con el cine europeo de post guerra y del cine bélico por parte de Estados Unidos que no eran del gusto del mexicano promedio, y por tanto México se aseguraba no solo el mercado doméstico sino el dominio a nivel latinoamericano (Requenes, 2014).

Sin embargo, una corriente surge en los años 70 inspirada en ideas de izquierda en lo ideológico y en el neorrealismo italiano en lo artístico. Esta corriente nació como una tendencia continental y fue llamada “El nuevo cine Latinoamericano”. Aquí el cine pasa a ser una vitrina para la realidad social de la clase trabajadora y otros sectores oprimidos de la sociedad. No obstante, el cine hollywoodense abriría aún más la brecha con filmes de grandes presupuestos y efectos especiales sofisticados, elevando el nivel de espectacularidad, lo cual les permitirá seguir dominando las salas y relegando el cine local a un segundo plano.

Por otro lado, el clima político no fue favorable para la consolidación de la tendencia ni para los cineastas mismos, que tuvieron que esconderse en sus países o exiliarse en Europa debido a las dictaduras que atravesaban los países de la región. De acuerdo al portal brasileño Memorial Plural sobre cine Latinoamericano, en el año 1979 se celebra el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. Este Festival sirvió como punto de encuentro para los realizadores, para la exhibición de sus propuestas que trataban de mantener vivo el movimiento (Carro, 1997).



Figura 1. Carátula de la película *Una mujer fantástica*.
Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt5639354/>

El abanico de opciones en cuanto a temática se diversifica un poco más, aunque siguen prevaleciendo los temas sociales. Pero también se recurren a adaptaciones literarias, filmes de época e históricos y comedias populares. Incluso hasta finales del siglo XX se abordan temáticas relacionadas a la época de la dictadura y se sostiene la tendencia de películas más realistas sobre la situación de las clases oprimidas y la visibilización de minorías. Tal es el caso de películas como *Una Mujer Fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2019). Películas que retratan la pérdida de la pareja de una mujer transexual (Figura 1) y la cotidianidad de una empleada doméstica, respectivamente. Ambas obras fueron galardonadas con premios de la Academia.

2.2 El predominio e influencia de Hollywood sobre el mercado iberoamericano

Después del mencionado caso mexicano, Hollywood y el sistema de las *Majors* han mantenido el control de la distribución y exhibición de las películas en Iberoamérica, convirtiéndose en la piedra en el zapato para el cine de la región. ¿Por qué? Primero tendríamos que definir que son las *Majors*. Este término proveniente del inglés, y es utilizado para referirse a los grandes estudios y casas productoras cinematográficas ubicadas en Hollywood, en la ciudad de Los Ángeles, California. En este lugar se fundaron estas grandes multinacionales que, a su vez, pertenecen a grandes conglomerados corporativos. Muchos de estos estudios han ido surgiendo y devorándose entre sí, hasta quedar apenas cinco con más de un centenar de años haciendo películas, entre los que tenemos a *Universal Pictures*, fundada en 1912, y que sería la compañía pionera en trasladarse desde la costa este para asentarse en Hollywood, el pequeño y soleado distrito rodeado de acebos. Le seguiría *Paramount Pictures*, fundada en 1911; *Warner Bros Pictures*, fundada 1919; y *Columbia Pictures*, también fundada en ese mismo año. Y, finalmente, *Walt Disney Pictures*, fundada en 1923 y que recientemente adquirió a *20th Century Fox* (Sabería, s.f.).

No es casual que estos estudios tengan dominado el mercado mundial, incluido el mercado latino, puesto que desde el punto de vista del norteamericano el cine siempre ha tenido un trato de bien de consumo masivo, de producto con inmensas posibilidades comerciales. El asentamiento de todas las productoras de películas en un solo lugar conllevó a que muchos inversores supieran dónde poner su dinero y con ello ganancias. La internacionalización de Hollywood también es otro factor que se responde desde su historia (VisualPolitik, 2017).

Precisamente la industria del cine, en su afán por complacer a su floreciente mercado, y buscando estrategias que engancharan al público, creó el *Star System*, y así nacieron las primeras celebridades, figuras públicas que simpatizaban con la gente, ya fuera por belleza o por talento, y que por tanto llevaban su propio público a las salas. También la diversificación de temas expresada a través de los géneros llevó a que la audiencia encontraría uno que sea de su gusto (Salazar, 2009).

En la actualidad, la influencia de Hollywood no es sólo artística o cultural, sino tecnológica. La tecnología que existe hoy en día para hacer cine la debemos a que los mismos estudios invierten en ello: las cámaras, los *softwares*, la utilería, las grúas, las luces, etc., han sido desarrollados para que se filmen y proyecten películas. De ahí que se den lo Premios Óscar técnicos o al mérito científico. Incluso se pueden conectar ciertos títulos de películas con desarrollos tecnológicos específicos (Riano, 2014).

2.3 Panorama actual del cine iberoamericano

En la actualidad, el consumo de cine local a nivel iberoamericano es mínimo. Según la publicación digital *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2022*, la cuota del cine estadounidense en términos de espacio en cartelera en el año 2021 supera el 88,8% frente al 4,3% de lo que países como Ecuador, Bolivia, Venezuela y los países centroamericanos juntos representan. En el mismo informe, que incluye a España y Portugal, se describe un mercado a nivel iberoamericano con casi 307 millones de espectadores como potencial audiencia y cuyo ingreso en dólares superó los 1200 millones de dólares en el 2021.

A esto le podemos sumar que ir al cine no es un hábito para los iberoamericanos. Según el portal de noticias *Sputnik* en algunos países el porcentaje de población que nunca en su vida ha ido al cine supera el porcentaje de los que sí. Incluso se manifiesta que algunos no van en años, pues el cine dejó hace más de cien años de ser una novedad y ya se percibe como algo “viejo”. El hecho de que para ver películas no se tenga que salir de casa también influye mucho en esta situación, pues existen muchas opciones online, plataformas streaming, o DVD. En general, el espectador promedio no va simplemente por la película; lo hace por compartir tiempo de ocio con amigos, charlar o comer, según María José Santacreu, directora de la Cinemateca Uruguaya consultada por *Sputnik* (*Sputnik*, 2016).

Con respecto a Iberoamérica también hay que tener en cuenta la demografía. De acuerdo a Axel Kuschevatzky, productor de cine argentino, que participó en la película ganadora de un Óscar *El Secreto de sus Ojos* (Juan José Campanella, 2009), en Iberoamérica las películas familiares tienen mucho peso, pues se trata de una región con alta natalidad, mucho más alta que la existente en Europa (Mango, 2019). Este mercado de películas familiares generalmente está copado por productoras fuertes como Disney, mientras que la producción a nivel iberoamericano tiende a inclinarse más por el género dramático.

Cabe mencionar que, a más del bajo promedio de asistencias, apenas el 0.6 veces al año por persona, estaríamos sumando otra situación de riesgo como es el fenómeno de la piratería (Griselda Moreno & Luis Cifuentes, 2022).

En el siguiente cuadro (Tabla 1) se observan datos cuantitativos, en relación a lo comentado anteriormente sobre la diferencia en el número de espectadores y taquilla de películas extranjeras en comparación con las películas iberoamericanas, en relación a los estrenos del top-100 en el año 2022.

| ESPECTADORES | | | | | | |
|--------------|--------------------|------|----------------------|------|----------------------|------|
| Origen | 2020 | % | 2021 | % | 2022 | % |
| USA | 121.896.125 | 67,9 | 262.178.448 | 88,8 | 424.063.705 | 85,3 |
| Nacional | 29.233.268 | 16,3 | 12.780.477 | 4,3 | 26.645.317 | 5,4 |
| Iberoamérica | 1.232.187 | 0,7 | 1.566.423 | 0,5 | 5.303.425 | 1,1 |
| Europa | 13.279.369 | 7,4 | 13.890.510 | 4,7 | 20.743.670 | 4,2 |
| Resto países | 13.795.016 | 7,7 | 4.927.266 | 1,7 | 20.208.767 | 4,1 |
| Total | 179.435.965 | | 295.343.124 | | 496.964.884 | |
| INGRESOS | | | | | | |
| Origen | 2020 | % | 2021 | % | 2022 | % |
| USA | 464.550.283 | 64,8 | 1.040.474.002 | 87,3 | 1.688.946.385 | 84,5 |
| Nacional | 122.856.341 | 17,1 | 64.518.860 | 5,4 | 128.288.560 | 6,4 |
| Iberoamérica | 4.068.673 | 0,6 | 6.109.325 | 0,5 | 19.369.754 | 1,0 |
| Europa | 69.290.967 | 9,7 | 62.058.487 | 5,2 | 83.758.207 | 4,2 |
| Resto países | 56.644.687 | 7,9 | 18.938.492 | 1,6 | 78.113.667 | 3,9 |
| Total | 717.410.951 | | 1.192.099.166 | | 1.998.476.573 | |

Tabla 1. Cuota de espectadores por el origen de los estrenos del top-100. Iberoamérica. Fuente: Panorama Audiovisual Iberoamericano 2023.

2.4 Situación del cine en el Ecuador

El panorama general del cine iberoamericano también tiene su incidencia en el cine ecuatoriano, en términos del predominio de Hollywood sobre la distribución y la poca inversión para el fomento del cine nacional. En el Ecuador, desde que la primera organización relacionada al ámbito cine se formó en 1977, llamándose *Asocine*, se viene presionando para que exista una ley de fomento del cine (Blanco, 2015). Sin embargo, no fue sino hasta el 2006 que la "Ley de Fomento al Cine Nacional" entró en vigencia, desde su publicación en el registro oficial el 3 de febrero de ese año. Con esta ley se creaba por fin una entidad pública para el fomento del cine nacional llamada *CNcine* (Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador). Dicha institución fue la primera encargada de manejar un fondo de dinero público destinado a la producción cinematográfica, cuyos montos no eran reembolsables. Fondo que, para Alberto Mite, catedrático de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, no imponía el condicionante, por parte de *CNcine* hacia los realizadores, de obligar a que una parte del dinero fuese destinada a la promoción y distribución de la película, pues era íntegramente usado para la producción.

Sea como fuere, lo cierto es que *CNcine* supone un antes y un después en la historia del desarrollo de la cinematografía ecuatoriana. Desde su creación se estima un incremento del 300% en la producción de películas, según comentara Jorge Luis Serrano, director ejecutivo del Consejo Nacional de Cine en el 2012 en una entrevista dada al periódico *El Telégrafo*. Y, ciertamente, ahora hay más estrenos por año como en ninguna otra época, aunque todavía se debe trabajar en atraer las audiencias (Criollo, 2017).

Sin embargo, a partir del año 2016 surgen múltiples cambios que han tenido un impacto en el volumen de la producción nacional y su evolución. En ese año, con la promulgación de la Ley Orgánica de Cultura y Patrimonio, se deroga la Ley de Fomento del Cine y el *CNcine* se transforma en el ICCA (Instituto de Cine y Creación Audiovisual). Posteriormente, en el año 2020, este ICCA se fusiona con el IFAIC (Instituto para el Fomento de las Artes, Innovación y Creatividad), para crear el IFCl (Instituto para de Fomento a la Creatividad e Imaginación). Y, finalmente, en el año 2023, con la aprobación de la Ley de Transformación Digital y Audiovisual, el ICCA vuelve a ser independiente (EGEDA, 2023). Pues bien, todos estos cambios han tenido una repercusión negativa en la asignación de fondos concursables. Por ejemplo, en el año 2022 no hubo convocatoria, como señalaba Mariana Andrade (directora del cine quiteño *Ochoymedio*) en una publicación para la revista *Observatorio de Políticas y Economías de la Cultura* (Reglones, 2023).

Por otra parte, en la edición 2023 del informe "Panorama Audiovisual Iberoamericano", citado anteriormente, y realizado por EGEDA (Sociedad de Gestión Colectiva de Derechos de los Productores Audiovisuales y organizadora de los premios Platino al cine iberoamericano), hay una sección dedicada al estado del cine en el Ecuador, en la que hallamos los siguientes datos:

- . Ecuador es un país con una población que alcanza los 18 millones de personas en 2022.
- . La audiencia anual es de 0.8 películas por habitante.
- . Hay un total de 387 pantallas de cine en el territorio ecuatoriano.
- . El valor de la entrada de cine oscila sobre los 4.3 dólares.
- . El cine nacional representa apenas el 0.8 % del mercado cinematográfico a nivel local, mientras que el cine de Hollywood ocupa el 90%.

Tiene sentido revisar, también, el consumo de los espectadores y los ingresos. Como se aprecia en la siguiente tabla, los ecuatorianos tienen una amplia preferencia por los filmes extranjeros de origen norteamericano (Tabla 2).

| Año | Estrenos totales | Estrenos nacionales | Asistencia anual cine | Coste entrada (\$) |
|--------------|------------------|---------------------|-----------------------|--------------------|
| 2010 | 223 | 19 | 0,9 | 3,8 |
| 2011 | 219 | 9 | 0,9 | 4,0 |
| 2012 | 220 | 5 | 0,9 | 3,8 |
| 2013 | 209 | 13 | 0,9 | 3,9 |
| 2014 | 177 | 17 | 0,9 | 3,9 |
| 2015 | 211 | 13 | 0,9 | 4,0 |
| 2016 | 258 | 10 | 0,9 | 4,6 |
| 2017 | 243 | 14 | 1,1 | 4,6 |
| 2018 | 250 | 18 | 1,1 | 4,5 |
| 2019 | 230 | 10 | 1,2 | 4,7 |
| 2020 | 135 | 7 | 0,2 | 4,4 |
| 2021 | 192 | 13 | 0,4 | 4,8 |
| 2022 | 216 | 17 | 0,6 | 4,9 |
| Total | 2.783 | 165 | 0,8 | 4,3 |

Tabla 2. Panorama cinematográfico, período 2010-2022. Ecuador. Fuente: Panorama Audiovisual Iberoamericano 2023

| Año | Estrenos totales | Estrenos nacionales | Asistencia anual cine | Coste entrada (\$) |
|--------------|------------------|---------------------|-----------------------|--------------------|
| 2010 | 223 | 19 | 0,9 | 3,8 |
| 2011 | 219 | 9 | 0,9 | 4,0 |
| 2012 | 220 | 5 | 0,9 | 3,8 |
| 2013 | 209 | 13 | 0,9 | 3,9 |
| 2014 | 177 | 17 | 0,9 | 3,9 |
| 2015 | 211 | 13 | 0,9 | 4,0 |
| 2016 | 258 | 10 | 0,9 | 4,6 |
| 2017 | 243 | 14 | 1,1 | 4,6 |
| 2018 | 250 | 18 | 1,1 | 4,5 |
| 2019 | 230 | 10 | 1,2 | 4,7 |
| 2020 | 135 | 7 | 0,2 | 4,4 |
| 2021 | 192 | 13 | 0,4 | 4,8 |
| 2022 | 216 | 17 | 0,6 | 4,9 |
| Total | 2.783 | 165 | 0,8 | 4,3 |

Tabla 3. Actividad cinematográfica. Período 2010-2022. Ecuador.
Fuente: Panorama Audiovisual Iberoamericano 2023.

Esa hegemonía del cine extranjero en el mercado ecuatoriano puede graficarse mejor con la siguiente tabla, también tomada del informe de EGEDA, y que muestra los ingresos por año desde el 2010 hasta el 2022 en términos de taquilla en el Ecuador, y el porcentaje que representa el cine nacional en proporción al total (Tabla 3).

En cuanto a la situación financiera, el costo promedio de una película ecuatoriana hasta el 2015 estaba alrededor de \$ 130.000, de acuerdo a un estudio del mercado cinematográfico ecuatoriano publicado en ese año (García, 2015), teniendo en cuenta que para la promoción se requieren \$ 100.000 más. Sin embargo, en una entrevista a Santiago Paladines, director de la película ecuatoriana *Wanabis* (2023), realizada para el portal informativo *Primicias*, comentaba que el costo promedio actual está entre los \$ 400.000 y \$ 600.000.

La exportación de la cinta es un caso especial, y la inversión puede oscilar entre los \$ 500.000 y los \$ 800.000 dólares. En las salas de cine a nivel nacional la vida en cartelera de una película ecuatoriana puede ser hasta 4 semanas, y durante la primera semana puede tener de tres a cuatro funciones, dependiendo de la aceptación. Lo que nos permite concluir que, a pesar de los elevados costos de hacer cine en el Ecuador, se sigue produciendo (Maldonado, 2014).

Ahora bien, la rentabilidad de los filmes es otro tema que debemos analizar. En la siguiente tabla vamos a ver el top ten de películas ecuatorianas entre el año 2017 y 2022, en términos de taquilla (Tabla 4).

| RK. | Título | Origen | Espectadores | Estreno |
|-----|--------------------------|---------------------------|--------------|---------|
| 1 | Rock N' Cola | Ecuador, Colombia | 300.117 | 2019 |
| 2 | Misfit #Eres o te haces | Ecuador | 82.241 | 2021 |
| 3 | Amor en Tiempos de Likes | Ecuador | 75.224 | 2022 |
| 4 | A son of man | Ecuador, Francia, USA | 38.325 | 2019 |
| 5 | Tal vez mañana | Ecuador | 35.513 | 2017 |
| 6 | Contigo voy | Ecuador | 28.029 | 2022 |
| 7 | No todo es trabajo | Ecuador | 26.284 | 2018 |
| 8 | El Rezador | Ecuador, Colombia, España | 21.507 | 2022 |
| 9 | La mala noche | Ecuador, México | 19.733 | 2019 |
| 10 | 3-03 Rescate | Ecuador | 16.409 | 2018 |

Tabla 4. Ranking cinematográfico ecuatoriano. Período 2017-2022. Ecuador.
Fuente: Panorama Audiovisual Iberoamericano 2023.

Esta tabla revela datos interesantes, si revisamos el número de espectadores que alcanzan algunas producciones y los comparamos con el valor del presupuesto de las mismas. Con excepción de dos películas (*Rock N' Cola* y *Tal vez es mañana*) se podría decir que el resto de films no logran recuperar su inversión sólo con la taquilla de los cines. Por ejemplo, la película *Amor en tiempos de likes* tuvo un presupuesto de más de \$ 500.000, según una información ofrecida por el diario *El Comercio*, y si se multiplica su número de espectadores por el valor promedio de entrada en el país, que es de \$ 4.3, la recaudación que alcanzó fue de \$ 323.463 (Criollo, 2022).

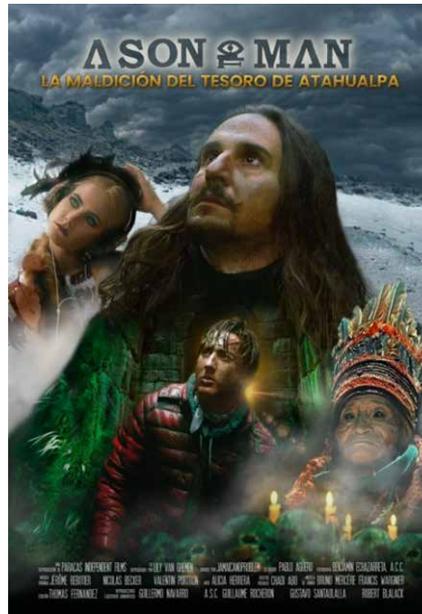


Figura 2. Carátula de la película *A Son of Man* (Pablo Agüero, 2019).
Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt5328694/>

El caso más grave (Figura 2) fue el de la película *A Son of Man* (Pablo Agüero, 2019), que ocupa el cuarto lugar, ya que el presupuesto de la misma fue de 15 millones de dólares, según revela un artículo de la revista digital *La Barra Espaciadora* (2018).

2.5 Mecanismos de fomento al cine aplicados en Iberoamérica.

El financiamiento de una película sigue siendo el primer obstáculo a superar de cualquier realizador. En Ecuador, hacer cine depende de la autogestión, donde se exploran estrategias como: solicitud de créditos de consumo, venta de bienes, uso de ahorros, préstamos familiares o de fondos concursables que como los del IFCI (Instituto de Fomento a la Creatividad e Innovación), cuyo presupuesto depende enteramente de la voluntad del gobierno y la situación económica del país. Otro de los fondos del que pueden echar mano nuestros cineastas son los de Ibermedia, desde que el Ecuador se adscribió en el 2008. Pero, ¿qué otras opciones existen?

En primer lugar, debe decirse que todas las actividades productivas están regidas en un marco que establece los alcances de las mismas. Es decir, en la mayoría de los países de la región se promueven leyes de fomento al cine con diferentes matices. Dichas leyes tienen como denominador común administrar y alimentar fondos y subvenciones que son redirigidos al cine a través de concursos que buscan en los productos audiovisuales calidad, cultura e

identidad. Hacer una revisión de lo que se hace en otros países permitiría al Ecuador mejorar las condiciones en la que nuestros realizadores tienen que hacer cine.

Existen casos con mejores resultados que otros. Un ejemplo es México, donde la aprobación de la ley de incentivos fiscales, conocida como EFICINE 189 ha permitido que las personas naturales o jurídicas obtengan beneficios respecto al Impuesto sobre la renta, redireccionándolo hacia empresas que tengan a cargo proyectos cinematográficos en fase de producción o distribución que cumplan con los requisitos y estén registrados. Además, los grandes incentivos fiscales que ofrecen han permitido que el sector privado sea el gran impulsor de la cinematografía de ese país (Secretaría de Hacienda y Crédito Público, s.f.).

Otra potencia en términos de cine en Iberoamérica es Argentina. Al menos hasta el 2016, financiaba su cine a través de impuestos que son administrados por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Se cobraba un 10% al costo de las entradas del cine, y el impuesto a los servicios audiovisuales (TV) cuyo pago del 0.5% de sus ingresos por publicidad representan el 60% del presupuesto del Instituto (Barrero, 2017).

Por supuesto, nuestra revisión no estaría completa sin el análisis del caso brasileño. Este país ha vivido en su historia reciente una fuerte recesión económica y una crisis política que afectó a todas sus industrias, excepto la industria del cine, que pudo mantener un crecimiento constante desde hace 15 años, de acuerdo al diario *El País*. ¿A qué se debe esto? El sector público siempre ha promovido políticas sólidas a favor del sector audiovisual. En el 2001 se fundó Ancine (Agencia Nacional de Cine, en Brasil), y en el 2008 se creó el Fondo Sectorial audiovisual (FSA). Este fondo surge de la misma industria, a partir del pago de tributos por concepto de difusión, producción, licenciamiento y distribución de obras audiovisuales con lo cual se financia el cine, pero no ha pérdida pues este dinero tiene que ser retornado al fondo. Como dato anecdótico, cabe mencionar que este fondo llegó a tener 224 millones de dólares en el 2016, mismo año en el que Dilma Rousseff era destituida (Moraes, 2017).

Por ende, debe concluirse que Argentina, Brasil y México son los países con las cinematografías más grandes y reconocidas a nivel mundial. Pueden contar con buenas leyes que fomentan de manera efectiva su cine. Pero, pretender replicar sus medidas sin considerar la dimensión de nuestra economía, podría resultar arriesgado. No obstante, existe un país con condiciones demográficas más parecidas a las nuestras que, en menos de una década, ha creado una industria fílmica bien consolidada, y se ha convertido en un destino fílmico de primera. Este es el caso de República Dominicana, que en el 2011 aprobó una ley de cine (Ley 108-10).

Esta ley dominicana promueve los mismos estímulos (incentivos fiscales) que otras legislaturas, y también posee un fondo (Fonprocine), pero va más allá: otorga exenciones fiscales para la construcción y establecimiento de nuevas salas de cine, aunque es de carácter temporal, para evitar que las salas se concentren en un territorio específico y se abran en zonas más apartadas. Para atraer la inversión y fomentar el rodaje de filmes extranjeros existe la figura del Crédito Fiscal Transferible y exenciones fiscales a los bienes y servicios que la industria cinematográfica emplee. Además de que está previsto dar incentivos al establecimiento de estudios de filmación o grabación en suelo dominicano y la importación temporal de equipos y bienes para hacer las películas. Los incentivos no sólo se concentran en la producción; para las etapas posteriores está contemplado que los soportes físicos del material rodado correspondiente a los largometrajes y sus respectivas copias, ya sean de origen dominicano o filmes

extranjeros hechos en República Dominicana, puedan ser exportados o importados a este país sin pagar ningún tipo de impuestos, tasas, aranceles o derechos de aduana (DMK abogados, 2019).

Estas medidas le han permitido a República Dominicana subvencionar su cine en base a la inversión extranjera y privada adicional al impuesto al boleto. Adicionalmente, en infraestructura, todas las salas de cine del país son digitales y poseen la tecnología de proyección Imax. Tienen un *Water Tank* para grabaciones acuáticas (tanque de agua), tres estudios de filmación y, en el área de educación, cinco universidades ofrecen carreras relacionadas al cine. Juan Basanta, presidente de Adocine y cineasta, observaba que “van 26 premios internacionales, la marca país ha crecido, de fuera del cine dominicano lo único que tienen son buenas noticias”. Así lo manifestó en un debate televisado sobre la ley, en el programa “Esta noche Mariasela”, emitido por el canal dominicano Color Visión, en enero del 2018.

La presencia del cine de la isla ha llegado a importantes festivales como *Sundance*, *Tribeca* e incluso *Cannes* en el 2016. Cabe recalcar que el cine dominicano es ampliamente consumido por sus connacionales, ocupando los primeros puestos en el *box office* y superando a películas como *Iron man* (Jon Favreau, 2008), *Transformers* (Michael Bay, 2007) o *Fast and Furious* (Rob Cohen, 2001). Además, del 2012 al 2016 han contado con todos los top 1 de las películas más vista del año (Global Foundation for Democracy and Development, 2017).

Aunque los incentivos en República Dominicana han ayudado mucho al desarrollo del cine local, hay que resaltar que los dominicanos tienen una gran aceptación de su cine, lo que permite a la empresa privada invertir con confianza en las producciones cinematográficas, pues es una actividad económica con mucha rentabilidad. En Ecuador no tenemos estas condiciones, pues como ya hemos visto en nuestro estudio el ecuatoriano apenas consume el cine nacional; y en la práctica, la empresa privada, con excepción de algunas producciones, no tiene gran presencia en el sector cinematográfico.

2.6 Alternativas para fomentar el desarrollo cinematográfico en el Ecuador

Antes de delinear el cómo, primero debemos tener claro quiénes son los llamados a sentar las bases para el desarrollo de un sector como el cine a niveles industriales. Según la Reforma de la Ley De Fomento del Cine Nacional (2015), se contempla a toda producción audiovisual, incluida la actividad cinematográfica, como un conjunto de varios procesos que tienen relación con la creación, las locaciones, las fases técnicas de la producción en sus distintas etapas, la distribución y la exhibición para público (ya sea en las salas de cine o en cualquier otro medio o plataforma de difusión, y en cualquier formato o soporte material en el que se presente la obra). Esto amplía el rango de los actores involucrados, pues contempla a toda la cadena de producción hasta el consumidor final, sin dejar de lado el papel del estado.

Mecanismo 1: “cambio de *chip*”.

Nuestro cine necesita contemplar la idea de que, para existir en el mercado, tiene que venderse bien. Esto se pudo constatar en una entrevista con el productor, director y actor ecuatoriano, Alberto Pablo Rivera, que afirmaba que el futuro está en el sector privado en cuanto al financiamiento, pero también refiriéndose con ello a que el empresario actúa como un filtro muy difícil que sirve para determinar la posible aceptación del público general.



Figura 3. Carátula de la película *Sexy Montañita* (Alberto Pablo Rivera, 2018).
Fuente: <https://www.facebook.com/sexymontanita/>

Rivera, que estrenó su ópera prima *Sexy Montañita* (2014) a la edad de 27 años, tiene el mérito de haber financiado su producción sin la necesidad de concursar por fondos públicos (Figura 3). Él reconoce que los empresarios necesitan ver el potencial de la película en un *teaser* o piloto, y partir de una negociación en igualdad de condiciones, hacer que el inversionista vea cómo su marca puede formar parte de una película. De acuerdo a sus propias palabras, su forma de ver el cine dista mucho de sus pares en Quito, haciéndolo verse a sí mismo como un rebelde por su aproximación al cine comercial. Por ello, se defiende de las críticas diciendo lo siguiente: “¿Quién es más artista, el que trabaja por amor al arte cada 10 años o el que puede vivir haciendo cine y dando trabajo a los demás?” (Rivera, 2019).

Pero la postura de Alberto Pablo no es aislada. De hecho, responde a una tendencia que se viene presentado en la ciudad de Guayaquil, según lo muestra Leticia Becilla, productora audiovisual ecuatoriana, que para su tesis de posgrado en Administración de Empresas desarrolló un modelo de financiamiento para la producción cinematográfica independiente en Guayaquil, en el 2018.



Figura 4. Carátula de la película *Minuto final* (Luis Avilés, 2018).

Fuente: <https://www.luisaviles.com/projects/minuto-final-pelicula-completa-online/>

Para ello, se entrevistó con algunos realizadores (Figura 4), tales como Josué Miranda (*La dama tapada*, 2018); Luis Avilés (*Minuto final*, 2018); Juan Pablo Asanza (*Entre sombras. Averno*, 2016) y otros más incluido, el propio Alberto Pablo Rivera. En su trabajo llegó a la conclusión, como resultado de las entrevistas, que el cine de Guayaquil está en auge, y que la mayoría de sus entrevistados le están apostando a un cine comercial de género, donde la etapa de financiamiento suele ser de máximo un año. También entre sus datos aparece que, al menos una de cada diez empresas, se interesa por financiar proyectos cinematográficos, y que nueve de cada diez personas consultadas en su tesis siguen trabajando en el sector audiovisual.

Mecanismo 2: diversificación de financiamiento.

Para que la inversión privada llegue a una producción cinematográfica se puede optar por:

. Canjes publicitarios. Estos son intercambios que se hacen entre la producción y una empresa o persona natural que está interesado en aportar en la película por algún tipo de publicidad, como figurar en los créditos. Aunque no necesariamente significa dinero en efectivo, sino también préstamos de ropa, permisos para usar equipos o locaciones, etc. Cómo y qué se canjee depende del tipo de película y puede representar abaratar costos, con lo que la producción se vuelve menos cara y permiten invertir el dinero en otras áreas como en la promoción.

. Product Placement. Consiste en la colocación de marcas dentro de películas como si fueran parte del decorado, y aunque esta práctica no es nueva en el cine, en Ecuador no ha sido del todo explotada. La razón de ello es que no existen muchos referentes exitosos en nuestro cine local.

. Mecenas privados. Para Alberto Pablo Rivera, y según su propia experiencia, existe un perfil de empresarios ya mayores dispuestos a invertir en el cine motivados por la curiosidad de experimentar en nuevas áreas por su disposición de tiempo y capital. Si el proyecto les interesa estarán dispuestos a aportar.

Mecanismo 3: desarrollo de figuras locales y la continuidad.

Previamente se había mencionado cómo el *Star System* contribuyó notablemente a lo que hoy conocemos como Hollywood. A nivel doméstico, también podríamos aplicar en cierto grado esta fórmula. Por las condiciones de nuestro mercado las figuras que más visualiza y reconoce el público ecuatoriano están en la televisión. Por tanto, se podría apostar en otorgar papeles protagónicos o relevantes a talentos ya conocidos de la TV nacional y con una presencia regular en la pantalla chica.

Pero no sólo los actores; también el equipo de producción debe tener la suficiente experiencia y exposición al trabajo cinematográfico. Escuchemos, en ese sentido, las palabras de Miguel Mato, cineasta argentino que ha trabajado como secretario de la Asociación de Directores Independientes de Cine argentino:

La cantidad no es sinónimo de calidad. Sin embargo, las cinematografías para consolidarse necesitan producir y los directores tener continuidad para encontrar su propio lenguaje. Producir muchas películas abre el espacio a nuevos directores y crea un semillero del cual, seguramente, surgirán buenos realizadores, buenas películas y buenas historias (Revista Mundo Diners, 2014).

Mecanismo 4: políticas públicas.

El Estado aún tiene un rol muy grande por cumplir, en el mundo de la industria cinematográfica. En los años 90 del siglo XX, la cinematografía nacional ecuatoriana no estrenaba más de un título por década. y hoy hemos llegado al punto en donde casi se estrena una película por mes. Para el productor, director, catedrático y último director del CNCine, Juan Martín Cueva, el impacto de la Ley de Fomento al Cine del 2006 marca un antes y un después. Antes el Estado solía invertir en el cine casi como “encargo de instituciones”. Esto le quitaba el carácter de cine independiente. Además, dichas producciones se hacían de manera no reglamentada y no normada. Pero con la creación de una entidad estatal y la regulación de un fondo la situación se vuelve transparente, debido a que son fondos concursables y cumplen con una serie de requisitos en pro de la cultura y el arte.

Según lo manifiesta el propio Cueva, está plasmado en la Constitución que el Estado garantice a sus ciudadanos el acceso a expresiones culturales diversas y de calidad. Esto en contraparte a la hegemonía de un solo tipo en las salas de cine, pues él considera que el Estado no sólo interviene en el cine por los productores, sino también es por los derechos del espectador que paga lo mismo por una superproducción de Hollywood como por una producción ecuatoriana chiquita.

Además, el hecho de que exista una institución pública que fomente la actividad cinematográfica permite al Ecuador adherirse a plataformas internacionales como Ibermedia. Esto abre la puerta para la coproducción y la posibilidad de concursar por fondos en otros países, con lo cual se potencia la capacidad de financiamiento de

películas ecuatorianas. Pero no comparte el hecho de que sea sólo el sector público quién financie el 100% de una producción, y considera que se debe crear un mecanismo para la participación del sector privado. El cual no se incluyó en el momento de la elaboración de la ley de cine, porque en el 2006 no se visualizaba el aporte económico del cine, sino solo artístico.

Otro de los grandes avances desde el gobierno es la importancia de la firma del Decreto Ejecutivo 829, que establece IVA cero para servicios vinculados con la producción y gestión cultural de las industrias creativas en el Ecuador. Nuestro entrevistado resalta la importancia del decreto presidencial y de la toma de conciencia por parte del Estado sobre el movimiento económico que se está gestando a través de la cultura, entre la que se encuentra beneficiado el cine y los que trabajan en ello, pues ahora pueden formalizarse, ya que sus servicios no grabarán IVA y según su apreciación la gran mayoría de los que trabajan en arte y cultura no está formalizados con el respectivo RUAC, cuya siglas quieren decir "Registro Único de Artistas y Gestores Culturales", del cual hasta ahora sólo se registran 8.543 personas (Agencia EFE, 2019).

Actualmente, en el Ecuador se ha aprobado la Ley de Transformación Digital y Audiovisual, que ofrece lo siguiente, en pro de incentivar la producción audiovisual a nivel local:

Establece un régimen especial de exoneración de aranceles y tasas para la importación de equipos técnicos, bienes y servicios; se exoneran del impuesto de salida de divisas, ISD, tanto para importación de equipos como para pagos y honorarios por servicios de producción audiovisual para quienes tengan residencia fiscal en el exterior; se exonera del impuesto a la renta en pagos al exterior; y se exonera del Impuesto al Valor Agregado, IVA, para servicios digitales que tengan que ver con cualquier fase de la producción de contenidos audiovisuales (Reglones, 2023).

Y además de todo ello, se ofrece la emisión de certificados tributarios de hasta el 37% del gasto que realicen las producciones audiovisuales en el país.

Mecanismo 5: convertir al Ecuador en un destino filmico.

Si hacemos un paralelismo con República Dominicana, el Ecuador tiene un verdadero potencial como destino filmico. Posee una variedad de escenarios naturales debido a su cualidad de país megadiverso. Según el Centro de Seguimiento de la Conservación Mundial de las Naciones Unidas, Ecuador se encuentra dentro de los 17 países del mundo que concentran el 70 % de la biodiversidad de la Tierra.

El tamaño del país también representa una ventaja, pues reduce sustancialmente costos de movilización y logística de equipos. Es conocido que en el Ecuador se puede "desayunar en la selva, almorzar en la montaña y merendar en la playa", debido a lo compacto del país. También debemos mencionar que nuestras principales ciudades poseen una riqueza arquitectónica reconocida por la UNESCO, con la declaratoria de patrimonio de la humanidad a las ciudades de Quito y Cuenca.

Aunque la biodiversidad, las ciudades y la cercanía son factores importantes, no serían nada si no se contase con carreteras aptas para el desplazamiento por nuestro territorio. Pero en este campo también se ha hecho mucho. El Fondo Económico Mundial, en su Informe Global de Competitividad 2015-2016, colocó a Ecuador en el puesto número 25 a nivel mundial con respecto a la calidad de sus carreteras. Sin embargo, convertir al país en un destino filmico requiere de mucha inversión, sobre todo pública.

También requiere tener una legislación que normalice la inversión extranjera que entra por los gastos en la producción de películas y el uso de espacios destinados a ello. Por tanto, este es uno de los mecanismos que al menos se quiere poner en consideración para el desarrollo del sector fílmico. Ser un espacio para la filmación extranjera generaría divisas y ampliará considerablemente el campo laboral que la oferta de la cinematografía local no logra cubrir. En esta línea entra la nueva Ley de Transformación Digital y Audiovisual (2023), anteriormente mencionada.

Mecanismo 6: la internacionalización del cine ecuatoriano.

Es innegable que debemos exponer más nuestro cine a otros mercados. En este sentido, los festivales internacionales son una importante plataforma. Un ejemplo es *Alba*, película de Ana Cristina Barragán, que fue seleccionada para participar en la categoría de *Bright Future* en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam, en Países Bajos (*El Telégrafo*, 2016). De hecho, en el mercado europeo el cine iberoamericano vendió 7,7 millones de entradas en el 2018, y existen películas como la española *Loving Pablo* (Fernando León de Aranoa, 2018) que sobrepasaron el millón de espectadores en el mismo año. Los países europeos que más cine iberoamericano consumen son Francia, Italia y Países Bajos (Espinel, 2019).

Sin embargo, cabe señalar algunos problemas que deberá enfrentar nuestro cine en pro de la internacionalización. En Sudamérica, las empresas distribuidoras de cine son muy pocas, los espacios para la exhibición limitados y éstas dan preferencias y ventajas a los filmes extranjeros, en términos de concederles más tiempo en cartelera, mejores horarios o mejor exhibición de sus promocionales (Larrea, 2017). En el 2022, Iberoamérica produjo 1.079 películas que captaron más de 34 millones de espectadores. Sin embargo, esto representa apenas alrededor del 6.5% de la recaudación mundial. La razón que está detrás de esa cifra recae en que las películas locales se consumen principalmente en sus países de origen.

Sin embargo, un dato esperanzador es que entre el top 100 de películas de la región, en términos de taquilla, el 22,6% son coproducciones, y cerca de la mitad de éstas son coproducciones entre países iberoamericanos (EGEDA, 2023).

3. Conclusiones

A partir de las entrevistas realizadas y de la información recolectada en este artículo, se puede concluir que el cine ecuatoriano atraviesa un buen momento en términos de producción. Esto se ve manifiesto en el número de producciones por año, como señala Juan Martín Cueva en la entrevista realizada para este ensayo: “ya sabemos cómo hacer una película”.

En la etapa de financiamiento, aunque todavía hay mucho por hacer, los realizadores están encontrando formas de resolver esto en tiempos cada vez más cortos. Antes, el realizador se encontraba absolutamente solo; las actividades culturales como el cine eran insignificantes en términos económicos. Sin embargo, según el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), las Industrias Creativas y Culturales (ICC) representan el 3% del PIB Mundial. En América Latina y el Caribe generan ingresos de 124.000 millones de dólares, equivalente al 2.2% del PIB regional, generando 1.9 millones de puestos de trabajo. Estas cifras han motivado a que Ecuador se tome más en serio a las industrias creativas (Luzardo, 2023).

La industria audiovisual en Ecuador ha experimentado un importante crecimiento en la última década. De acuerdo con cifras del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2022), los ingresos del sector aumentaron un 25% en el periodo 2010-2020, alcanzando los 230 millones de dólares en 2020. Esto, sumado a la recientemente aprobada Ley Orgánica de Transformación Digital y Audiovisual, podría representar un cambio en la dirección correcta para el desarrollo del cine nacional.

Pero siempre recordando que ya no se puede simplemente aspirar a llegar a las salas de cine; se debe generar interés, consumo e invertir en promoción, para que las películas ecuatorianas no se estrenen solas, sino con la respectiva campaña promocional y un seguimiento que estudie cuál fue el comportamiento del espectador ante el producto ofrecido en cartelera. Mejorar la distribución es la siguiente etapa, para que los audiovisuales nacionales puedan ampliar su presencia en el territorio y proyectarse en varias ciudades al mismo tiempo. Se debe ampliar la cobertura e incrementar los espacios; existen 387 pantallas concentradas en pocas ciudades; hay lugares a donde el cine no llega dentro del territorio ecuatoriano, por lo cual existe un público por conquistar.

Adicionalmente, es importante comprender que el cine es un sector que no necesita dádivas, sino inversión estable, y que ésta necesita venir también del sector privado. Para ello, los inversionistas deben constatar que los proyectos están dirigidos a públicos cada vez más amplios, a sectores del mercado prometedores.

Finalmente, debe remarcarse que el crecimiento de la producción cinematográfica contribuye al crecimiento de la riqueza del país, y es una actividad que puede generar muchos empleos. El potencial económico del cine ecuatoriano aún no ha sido explotado. Todos pueden contribuir a su desarrollo, desde el sector público a través de políticas que fomenten la sostenibilidad de la industria, hasta el empresario que podría ver en el cine una plataforma para llegar a potenciales consumidores. Y, por supuesto, contando siempre y de una forma esencial con el aporte de creatividad de los realizadores, pues son ellos los que pueden generar un contenido de calidad.

Referencias bibliográficas

- Agencia EFE. (2019). Ecuador elimina el IVA para los servicios artísticos culturales. *El Comercio*. Página web. Rescatado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/ecuador-eliminacion-iva-servicios-artisticos.html>
- Álvarez, Y. (2019). Destino fílmico: RD se fortalece como escenario para rodajes extranjeros. *El Dinero*. Página web. Rescatado de: <https://www.eldinero.com.do/78826/destino-filmico-rd-se-fortalece-como-escenario-para-rodajes-extranjeros/>
- Barrero, R. (2017). El cine argentino abre otro frente de conflicto a Mauricio Macri. *El País*. Página web. Rescatado de: https://elpais.com/cultura/2017/04/17/actualidad/1492461247_465139.html
- Blanco, V. L. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas. Revista Científica de Comunicación*, 6 (1), 52-66.
- Carro, N. (1997). Un siglo de cine en América Latina. *Política y Cultura*, 8, 241-246.
- Criollo, F. (2017). El CNCine se alista para convertirse en Instituto. *El Comercio*. Página web. Rescatado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/cncine-alista-convertirse-instituto.html>
- Criollo, F. (2022). "Amor en tiempos de likes", una comedia ecuatoriana en el cine. *El Comercio*. Página web. Rescatado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/entretenimiento/amor-tiempos-likes-comedia-ecuatoriana-cine.html>
- DMK abogados. (2019). Resumen ejecutivo sobre la ley No. 108-10 para el fomento de la actividad cinematográfica en la República Dominicana y su reglamento por decreto No. 370-11. Obtenido de DMK abogados. Rescatado de: <http://www.dmklawyers.com/resumen-ejecutivo-sobre-la-ley-no-108-10-para-el-fomento-de-la-actividad-cinematografica-en-la-republica-dominicana-y-su-reglamento-por-decreto-no-370-11/>
- El Telégrafo. (2016). "Alba", película ecuatoriana, se estrenará en Rotterdam. *El Telégrafo*. Página web. Rescatado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/alba-pelicula-ecuatoriana-se-estrenara-en-rotterdam>
- El Universo. (2018). Factor económico, el obstáculo para el cine de Ecuador. *El Universo*. Página web. Rescatado de: <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2018/06/03/nota/6789953/factor-economico-obstaculo-cine-ecuador>
- Espaciadora, L. B. (2019). A Son of Man: un relato desde la opulencia. *La barra espaciadora*. Página web. Rescatado de: <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/a-son-of-man/#:~:text=A%20son%20of%20man%20fue,cost%C3%B3%2015%20millones%20de%20d%C3%B3lares>
- Epinel, R. (2019). 7 cifras sobre el cine iberoamericano actual que debes conocer. *Producción Audiovisual*. Página web. Rescatado de: <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/7-cifras-sobre-el-cine-iberoamericano-actual-que-debes-conocer/>
- García, M. (2015). Estudio del comportamiento del mercado ecuatoriano en el año 2012 y de la inferencia de los planes de negocios para la generación de ganancias. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, 347-365. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i11.6086>

- Global Foundation for Democracy and Development. (2017). Ley de Cine 108-10: 6 años de constante crecimiento. Rescatado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5WedkzuZcbc>
- Jiménez, G. (2023). "Los Wánabis", un thriller y comedia negra producida en Ecuador con "Cero Residuos". *Primicias*. Página web. Rescatado de: <https://www.primicias.ec/noticias/entretenimiento/cine/pelicula-wanabis-comedia-negra-cine-ecuadoriano-ambiental-sostenible/>
- Larrea, C. (2017). Políticas públicas: su influencia en las dinámicas de producción y consumo de cine ecuatoriano (2006-2016). *Inmovil*, 3 (2).
- Leticia, B. (2018). *Diseño de modelo de financiamiento para la producción cinematográfica independiente en la ciudad de Guayaquil*. Tesis de Maestría en Administración de Empresas. Universidad Católica Santiago de Guayaquil.
- Luzardo, A., Majlis, M., Prada, E., Inthamoussú, M., & Zaldívar, T. (2023). *10 años impulsando la cultura y la creatividad. El compromiso del BID con las industrias culturales y creativas*. Banco Interamericano de Desarrollo. <https://doi.org/10.18235/0005064>
- Maldonado, C. (2014). El cine ecuatoriano entre la cantidad y la calidad. *Revista Mundo Diners*. Página web. Rescatado de: <http://www.revistamundodiners.com/?p=3505>
- Mango, A. (2019). Cinco claves de los mercados latinoamericanos que emergen a la sombra de Hollywood. *The Hollywood Reporter*. Página web. Rescatado de: <https://www.hollywoodreporter.com/lists/5-key-latin-american-markets-emerging-hollywoods-shadow-1184758/item/brazil-5-key-latam-markets-berlin-2019-1184761>
- Moraes, C. (2017). El cine y las producciones brasileñas dan la espalda a la crisis. *El País*. Página web. Rescatado de: https://elpais.com/cultura/2017/01/05/actualidad/1483654660_439512.html
- Nodal. (2019). Ecuador elimina el IVA a servicios culturales y busca impulsar las industrias creativas. *Nodal*. Página web. Rescatado de: <https://www.nodal.am/2019/08/ecuador-elimina-el-iva-a-servicios-culturales-y-busca-impulsar-las-industrias-creativas/>
- Renglon, C. E. (2023). La Ley Orgánica de Transformación Digital o el camino para construir una industria audiovisual en el Ecuador. *Observatorio*. Página web. Rescatado de: <https://observatorio.uartes.edu.ec/2023/03/04/la-ley-organica-de-transformacion-digital-o-el-camino-para-construir-una-industria-audiovisual-en-el-ecuador/>
- Requenes, K. (2014). Breve historia del cine mexicano. Rescatado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3HBjuD8MvCM>
- Saberia. (s.f.). ¿Cuáles son las majors de Hollywood? *Saberia*. Página web. Rescatado de: <http://www.saberia.com/cuales-son-las-majors-de-hollywood/#comments>
- Salazar, G. (2009). Los inicios de Hollywood. *Duiops*. Página web. Rescatado de: <https://www.duiops.net/cine/inicios-de-hollywood.html>
- Secretaría de Hacienda y Crédito Público. (s.f.). Estímulo fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE). Rescatado de la web del Gobierno de México: <https://>

www.estimulosfiscales.hacienda.gob.mx/es/efiscales/eficine

Sputnik. (2016). Ir al cine: un hábito en declive en América Latina. *Sputnik*. Página web. Rescatado de: <https://mundo.sputniknews.com/america-latina/201610191064211892-asistencia-cine-latinoamerica/>

Vidya-mitra. (2017). Historia del cine latinoamericano I. Inicios y la era muda. Rescatado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=bU5RZkDQW0E>

VisualPolitik. (2017). ¿Por qué Hollywood fue creado por inmigrantes? Rescatado de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=HqoLya5v9Zg>

Reseñas curriculares

Diana Pillasagua Castro es Ingeniera en Dirección y Producción en Artes Audiovisuales por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Actualmente trabaja como docente en la Unidad Educativa Bilingüe Montessori.

María Emilia García es directora de la Carrera de Cine en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Es Licenciada en Comunicación Social con mención en Comunicación Audiovisual por la mencionada universidad, y tiene una Maestría en Fine Arts in Film obtenida en la Universidad Central de Florida. Su película *La Descorrupción* obtuvo en el año 2015 el Premio de la Audiencia en el Starlite Film Festival y en el Festival Internacional de Cine de Guayaquil. En el Festival Internacional de Cine de Ayacucho la mencionada película fue premiada como la Mejor Película de la Competencia Latinoamericana.

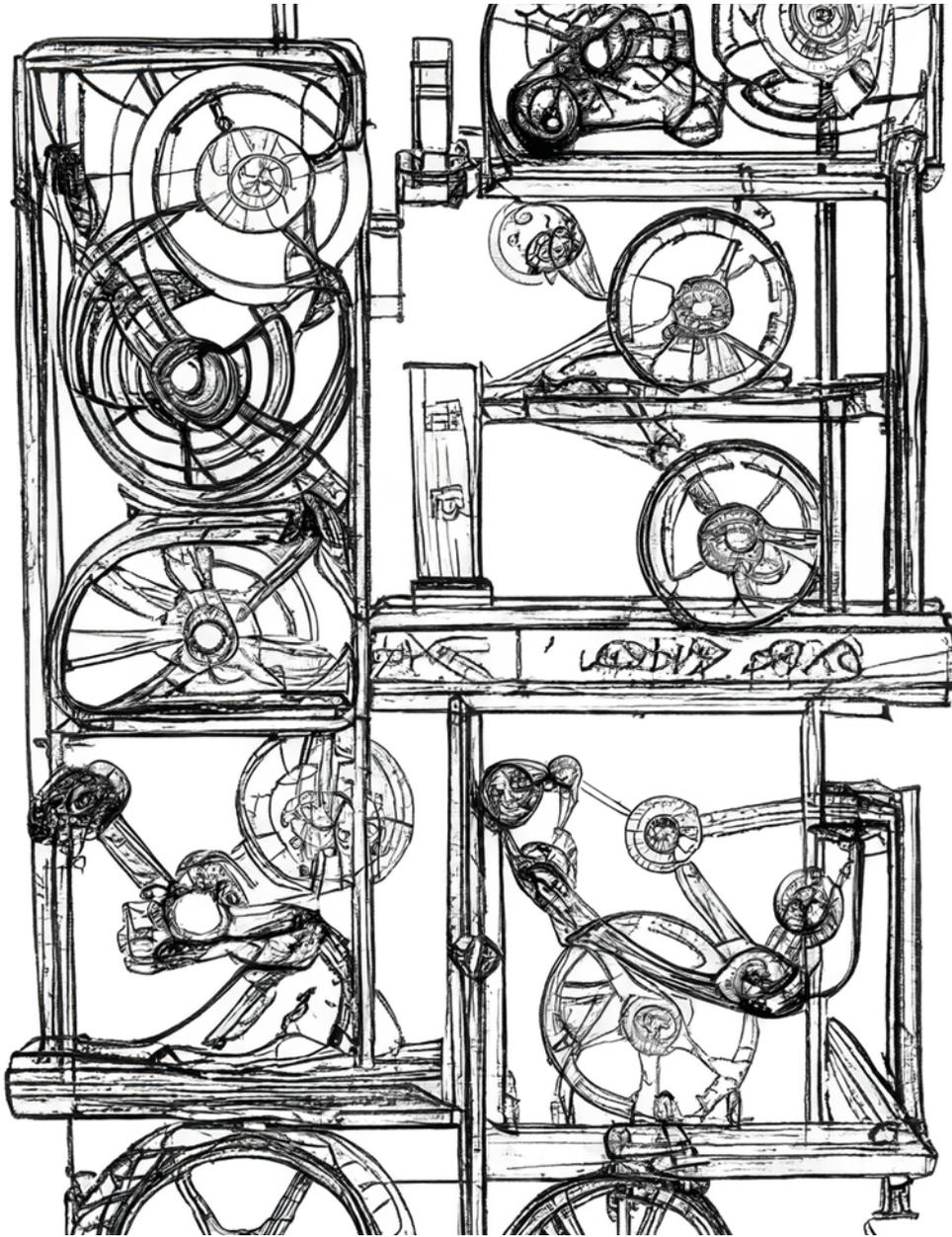


Imagen: Generada con Photoshop IA



Imagen: Angel Reyes

Producciones audiovisuales y medios locales. Contribuyendo al desarrollo de la interculturalidad

Audiovisual productions and local media. Contributing to the development of interculturality

Juan Pablo Toro Bravo

Universidad Técnica de Cotopaxi
Latacunga, Ecuador
juan.toro@utc.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-6647-0337>

Nataly Marlene Guerrero Troya

Universidad Estatal de Bolívar
Salcedo, Ecuador
nataly.guerrero@queb.edu.ec
<https://orcid.org/0009-0001-2003-3173>

Gissela Vanessa Pérez Heredia

Universidad Técnica de Cotopaxi
Ambato, Ecuador
gissela.perez1@utc.edu.ec
<https://orcid.org/0009-0003-7999-3470>

Enviado: 01/11/2023

Aceptado: 25/11/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Resumen

La producción audiovisual implica un arduo trabajo, e inversión económica. Puede detectarse una dificultad a la hora de crear productos audiovisuales que aporten a la cultura local, y ello se debe a varios factores. El principal es el mencionado factor económico, que dificulta la contratación de profesionales; además, queda limitado el acceso a la tecnología y a la movilización. El objetivo de este artículo es identificar la producción de contenidos audiovisuales que contribuyan a enriquecer la cultura local y a sus medios de comunicación. La metodología empleada es de tipo cualitativo, y se realiza un estudio de caso del programa “Costumbres de mi tierra”, emitido en una televisión comunitaria de Latacunga (Ecuador), y que ha desarrollado contenidos audiovisuales auténticos y representativos, creando 381 reportajes que han ayudado a visibilizar la cultura local. De ese modo, la televisión local intenta cumplir con una programación destinada a fomentar la interculturalidad.

Palabras clave: Producciones audiovisuales; reportajes; televisión comunitaria; identidad cultural; interculturalidad.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 3. Conclusiones.

Como citar: Toro Bravo, J. P., Guerrero Troya, N. M., & Pérez Heredia, G. V. (2024). Producciones audiovisuales y medios locales. Contribuyendo al desarrollo de la interculturalidad. *Nawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 263-282.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a14](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a14)

Abstract

Audiovisual production involves hard work and economic investment. It is difficult to create audiovisual products that contribute to local culture, and this is due to several factors. The main one is the aforementioned economic factor, which makes it difficult to hire professionals; in addition, access to technology and mobilization is limited. The objective of this article is to identify the production of audiovisual content that contributes to enriching local culture and its media. The methodology used is qualitative, and a case study of the program “Costumbres de mi tierra” (Customs of my land), broadcast on community television in Latacunga (Ecuador), which has developed authentic and representative audiovisual content, creating 381 reports that have helped to make local culture visible. In this way, local television tries to comply with programming aimed at promoting interculturality.

Keywords: Audiovisual productions; reporting; community television; cultural identity; interculturality.

1. Introducción

La presente investigación está orientada a identificar la producción de contenidos audiovisuales desde el punto de vista de su contribución al enriquecimiento de la cultura local. Se presta atención, en este caso, a los reportajes audiovisuales presentes en la parrilla de programación televisiva. La producción de contenidos audiovisuales incluye diferentes etapas, y tiene como propósito transmitir un mensaje, contar una historia o entretener a una audiencia. El aporte a la cultura local por medio de la producción audiovisual implica promover, preservar y valorar las tradiciones, las costumbres, el arte y el patrimonio de una comunidad, aspectos que con el pasar del tiempo se han ido perdiendo. Se trata de visibilizar la identidad cultural de los pueblos, sobre todo pensando en las nuevas generaciones.

La metodología empleada es cualitativa, con un método estudio de caso, esto nos permitió observar detalladamente el trabajo desarrollo para alcanzar los productos audiovisuales basado en la interpretación profunda para crear contenidos significativos que resalten las identidades culturales. La investigación aplicada al ámbito comunicacional y a la producción audiovisual trata de analizar los beneficios y las dificultades que enfrentan los medios de comunicación tradicionales y digitales. Para ello, tomo como objeto de estudio el programa “Costumbres de mi tierra”, que vincula la academia con los medios televisivos, puesto que TV MICC (Latacunga, Ecuador) es un medio de comunicación comunitario pensado para visibilizar las problemáticas de la población cotopaxense, y a su vez difundir la interculturalidad.

Incluso la Constitución vigente en el Ecuador sustenta a la comunicación e información, educación y sostenibilidad cultural como derechos de la población. El territorio ecuatoriano es conocido por su interculturalidad y por su plurinacionalidad, que involucra a las diversas comunidades indígenas de las distintas regiones que la conforman: Costa, Sierra, Amazonía y Región Insular. La naturaleza, las costumbres y las tradiciones autóctonas del Ecuador son parte de la trascendencia identitaria que construyeron los pueblos y nacionalidades indígenas desde su independencia, hasta lograr ser reconocidas en la Constitución de la República del Ecuador del 2008. De esa manera, la norma suprema introduce el *Sumak Kawsay* (buen vivir) como derecho de la población, cuyo fin se orienta a preservar y promover la sostenibilidad de los rasgos característicos de la identidad propia de la zona andina. Es allí cuando toma fuerza la idea de respetar y mantener la interculturalidad nacional, desde las prácticas ancestrales hasta la lengua natal de los sectores con habitantes indígenas.

Por esta razón, “en la identidad entran en juego los valores, tradiciones y conductas que conocemos como comunes y por medio de estos se reconoce un grupo social” (Alberdi et al., 2010, 3). En medio de los valores las normas constitucionales reconocen en el artículo 14 “el derecho de la población a vivir en un ambiente sano y ecológicamente equilibrado” (Constitución de la República del Ecuador en vigor). Esto conlleva el uso de tecnologías limpias y alternativas en el sector comercial, de transporte, producción e industrial para lograr una mejor calidad de vida en la ciudadanía; a más de promover la conservación y recuperación de los espacios naturales del territorio.

Se podría pensar en este punto que ese “reconocimiento” y esa “aceptación” de la noción del *Sumak Kawsay* en el lenguaje gubernamental es una respuesta a las múltiples movilizaciones y a las luchas realizadas por el Movimiento Indígena Ecuatoriano (MIE), por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y por algunos académicos latinoamericanos indígenas y no indígenas (Barragán, 2020, 13).

El sector político de la región andina sudamericana, dentro del discurso de desarrollo nacional, le otorga importancia al tema intercultural. Siendo así, hay catedráticos que separan su estudio en dos nociones: una ideología capitalista y una filosofía de vida que da cabida e impulso a la convivencia, expresiones y costumbres tradicionales. Por otro lado, el artículo 4.8 de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, s.f) define la interculturalidad como “la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo”.

En tal sentido, partiendo desde la definición de la UNESCO, la interculturalidad llega a ser un aspecto social con la necesidad de fortalecimiento. Problemática que se pretende mitigar al generar productos audiovisuales que revaloricen los aspectos culturales, promoviéndose la inclusión social en convenio con los medios de comunicación. Porque, a raíz de la inserción y auge de las tecnologías de la información y comunicación, el interés social se inclina hacia la adaptabilidad en las plataformas digitales, misma que expone a la población a centenares de productos comunicativos que emiten información cultural extranjera.

Aquella información provoca un choque entre culturas, en donde se enfrenta lo ancestral con escenarios desconocidos que cautivan a simple vista, y de a poco la población más joven descuida el interés de aprender acerca de la diversidad existente en Ecuador. Por tal razón, “los medios de comunicación se han convertido en transmisores de realidades culturales a través del trabajo generado desde la academia con la producción audiovisual” (Toro, Mullo & Balseca, 2020, 3), bajo normativas y leyes que regulan la programación de los medios.

Investigadores nacionales como los citados en el párrafo anterior han publicado documentos en donde afirman la utilidad de la producción audiovisual, para rescatar festividades, costumbres e incluso actos cívicos que se extravían entre la inmigración cultural. Aquel rescate se promueve mediante la difusión de contenido intercultural en el que se dé cuenta de las potencialidades naturales, gastronómicas, ancestrales, históricas que dieron origen a las parroquias, ciudades, provincias y/o la conformación de pueblos y nacionalidades indígenas.

Por otra parte, es necesario mencionar la importancia de la educación intercultural, considerando la Ley Orgánica de Comunicación del 2013 (Registro Oficial Órgano del Gobierno del Ecuador, 2013) y la comunicación digital. Los medios de comunicación son regulados por la Ley Orgánica de Comunicación (LOC), con la finalidad de hacer cumplir la difusión cultural, dando a conocer la tradición de los pueblos, con el objetivo de preservar la identidad autóctona a lo largo de la historia, a pesar de la importación de nuevas culturas. Las normativas permiten que el diálogo entre culturas fortalezca la identidad mediante el reconociendo de las diferencias, aceptándose así la diversidad del país. Según el antropólogo Richard Salazar (2014, 46), “la interculturalidad, al ser intercambio, nos implica y debe implicar a todos”.

Con el cumplimiento del 5% de programación destinada a la difusión intercultural se pretende dar visibilidad y voz a las agrupaciones culturales junto con su cosmovisión, conocimiento, cultura, tradiciones y saberes, para que las riquezas que conforman el territorio ecuatoriano sean conocidas por las nuevas generaciones. Incluso que lleguen al extranjero, tal como ha ocurrido con la cultura europea, norteamericana u otros países latinoamericanos que ha sido adoptada por nuestra sociedad. Sin embargo, al revisar la programación televisiva, puede constatarse que no se cumple con el 5% de temas interculturales, en la programación diaria.

El Reglamento de Interculturalidad construye puentes entre los pueblos, a través de la difusión de contenidos que permitan a la sociedad valorar la diversidad del país. Con esta norma se garantiza que cualquier ciudadano ejerza sus derechos a la comunicación.

2. Desarrollo

Desde el punto de vista teórico de investigadores y comunicólogos el uso de audiovisuales como herramienta de propagación intercultural se muestra práctico y eficaz, y al mismo tiempo reconocen la problemática económica que obstaculiza la eficiencia de la propuesta, debido a la dificultosa realidad nacional. “La señal de TV MICC no llega a todas las comunidades que debería llegar; lugares como Toacazo, Plancha Loma, Tigua, Zumbahua, entre otras se privan de los programas que transmite el canal en su lengua madre (kichwa)” (Naranjo, 2013, 5-6). Esto evidencia una importante limitación de información para la población que no entiende la lengua kichwa, lo cual da cuenta del desequilibrio entre la programación y los objetivos de recuperación intercultural en todo el territorio; más aún si se quiere repercusión exterior mediante plataformas digitales.

Los cambios que suscitan por el desentendimiento cultural a causa de la falta de contenido que hable de las riquezas biológicas e históricas del Ecuador, permite fácilmente la inserción de otras culturas y coloca a los saberes ancestrales en una posición de vulnerabilidad.

El tiempo y la migración de los ciudadanos, han sido los factores que inciden para el debilitamiento y hasta la desaparición de la identidad de los pueblos; esta realidad conlleva efectos negativos desde el punto de vista social, económico y cultural; siendo evidente este último, con el fenómeno de la aculturación en el que las personas o comunidades adquieren una nueva cultura, transformándose a la vez en un nuevo problema social (Toro, Mullo & Balseca, 2020, 52).

El fenómeno de aculturación que se menciona tomó relevancia en las dos últimas décadas con el surgimiento de la así llamada “globalización”, misma que ha sido vista como una de las transformaciones sociales más grandes de la historia. En ese entonces, se da origen a un “gran número de relaciones de migraciones internacionales, que han derivado en una homogenización de las culturas, hasta poner en peligro las identidades culturales” (Mantilla & Solís, 2016, 2). Considerando los cambios sociológicos que viven las nuevas generaciones, puede concluirse que la interculturalidad es un reflejo de la sociedad, en el que además la producción audiovisual es concebida como un arte comunicacional.

Por esta razón, en el marco de la comunicación intercultural se han establecido normas constitucionales que buscan promover valores de respeto, inclusión y fortalecimiento cultural de los pueblos, nacionalidades indígenas y montubias. De tal forma que se puedan mantener y recuperar costumbres ancestrales que, en su momento, cumplieron un rol esencial en la construcción de la identidad nacional.

Entre la literatura que contribuye a una revisión de carácter bibliográfico, en donde se aplique la reflexión y discusión de resultados, se encuentra el artículo de investigación “Televisión Comunitaria. Factores de Éxito para el Crecimiento en Ecuador” (Noboa, Loor & Del Pozo, 2018), quienes analizaban el avance del tema intercultural en la televisión nacional y la percepción ciudadana respecto a los contenidos que hablan de identidad, cultura y diversidad, en la programación de TV MICC-Canal 47. De forma que, mediante un atento análisis, se identificasen aspectos que prevalecen en el proyecto de vinculación promovido por la Universidad Técnica de Cotopaxi (UTC),

la carrera de Comunicación de dicha universidad y los medios comunitarios, en lo que tiene que ver con el estado actual de la producción audiovisual y la interculturalidad nacional.

Esto hace posible afirmar que, en la actualidad, la rapidez y manejo intuitivo de los medios digitales son ventajas para los medios tradicionales y alternativos que buscan crecer en profesionalismo mediante la comunicación audiovisual. Pues se trata de un proceso cuyo resultado comprende la composición de lenguaje audiovisual, en sus elementos morfológicos, gramaticales y estilísticos. De tal manera, se considera el sistema de comunicación como una cadena compuesta de diferentes eslabones:

- Multisensorial (visual y auditivo), donde los contenidos icónicos prevalecen sobre los sensoriales. Promueve un procedimiento global de información que proporciona al receptor una experiencia unificada.
- Es un lenguaje sintético que origina un encadenamiento de mosaico, en el que sus elementos sólo tienen sentido si se considera en conjunto.
- Moviliza la sensibilidad antes que el intelecto. Suministra muchos estímulos afectivos que condicionan los mensajes cognitivos (Marqués 2012).

La presencia de las expresiones interculturales es evidente en una nación que tiene 14 nacionalidades y 18 pueblos, algunos de ellos con lenguas propias (El Universo, 2019). 11 nacionalidades están en zonas fronterizas, y 7 son transfronterizas: Shuar, Achuar, Shiwiar, Andwa, Siekopa'i, Sápara y Kichwas son nacionalidades ubicadas en la región amazónica. El Plan Nacional de Desarrollo (PND) se orienta a revalorizar las identidades, dentro del eje de "Derechos para todos durante toda la vida" (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2017, 37). Es esta diversidad la que necesita ser plasmada mediante la conjugación de elementos que componen el sistema de comunicación multisensorial, y el manejo de lenguaje en una producción audiovisual con la calidad e importancia de un programa de televisión comunitario.

De este modo, la revisión de artículos y textos de ciencias sociales con enfoque intercultural permite comprender de forma general la existencia de datos históricos expuestos en un lenguaje técnico de difícil comprensión para un público diverso. Como se ha mencionado, el país se caracteriza por la extensa gama de paisajes y entornos donde se asientan grupos sociales con características que pese a su similar origen contrastan unas de otras. El conocer aspectos de la transición cultural toma tiempo en la programación de la televisión comunitaria, porque según Llor (2017, 8) es ahí donde "se desenvuelve una determinada comunidad, no solo como receptores sino también como generadores de ideas, contenidos, plasmados en productos audiovisuales haciéndolos partícipes activos".

En definitiva, el método de investigación aplicado para la recopilación de información que aporte al conocimiento de la interculturalidad del Ecuador está enfocado en un estudio documental, que va desde artículos académicos, informes de vinculación hasta tesis relacionadas con la programación, difusión y percepción comunitaria del contenido intercultural en el medio de comunicación TV MICC de la ciudad de Latacunga, a través del programa "Costumbres de mi tierra".

En los apartados se cita información icónica que contribuyó a definir la interculturalidad del territorio ecuatoriano. Así también, se acuan resultados obtenidos en investigaciones de especialistas en Comunicación, que orientan

su tesis de investigación hacia el estudio del origen e importancia comunitaria que tiene el canal TV MICC para los habitantes latacungueños, de forma que se logre reconocer las problemáticas que enfrenta un medio comunitario y los beneficios sociales que trae a la recuperación de la interculturalidad, al existir colaboración entre actores políticos y medios de comunicación.

Posterior a la selección de información en artículos científicos, documentos y notas que reposan en las páginas oficiales de órganos nacionales (Consejo de Comunicación y Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo) e internacional como la UNESCO, se analizó las posturas de cada uno de los autores, para contrastar el impacto social que han tenido las plataformas de comunicación global en los dos últimos años. De esa manera, el estudio pudo revitalizar la importancia que tienen los medios de comunicación locales y comunitarios en el desarrollo de producciones audiovisuales que promuevan el valor intercultural en la identidad del Ecuador. Puesto que la producción internacional ocupa mayor espacio en las pantallas de los medios nacionales y aleja a la audiencia ecuatoriana de las costumbres autóctonas de los pueblos y nacionalidades indígenas. La interculturalidad no hace referencia únicamente a las agrupaciones o colectivos indígenas, sino a una diversidad de expresiones, incluidas las denominadas culturas juveniles. Se entablan relaciones de comunicación entre los espacios que comparten, comprenden particularidades y respetan los simbolismos y los escenarios que identifican a un individuo de otro.

La población en Ecuador está compuesta por un 82% de mestizos, aproximadamente, siendo así la población predominante. “La población indígena de Ecuador se acerca a 1,1 millón, por sobre la población total de 17.200.000 habitantes” (IWGIA, 2019). Una diferencia radical que demuestra la importancia de revitalizar el conocimiento intercultural propio en la trascendencia histórica de la sociedad. Pero sin desvalorizar los rasgos culturales del resto de la población, porque también son elementos importantes de la configuración de la identidad nacional.

¿Cómo los medios de comunicación pueden ayudar a la conservación de la interculturalidad? Los medios comunitarios, al entablar convenios con las Instituciones de Educación Superior (IES), representan una alternativa de comunicación para la plurinacionalidad y la diversidad cultural del país. Debido a que se trata de espacios construidos por ciudadanos de una misma comunidad, quienes comparten necesidades puntuales para contrarrestar el poder mediático de los medios grandes como: las televisoras y radiodifusoras públicas y privadas.

Por eso, basándose en la función de informar y explotando al máximo las capacidades de producir contenido audiovisual, narración y comunicación, la mejor manera en la que se puede ayudar es la siguiente: implementar programación intercultural que beneficie no sólo a la formación académica del nivel primario y secundario, sino también que amplíe en las audiencias el sentido del significado del “Buen Vivir” inscrito en la Constitución. De tal modo se daría paso al diálogo intercultural de las distintas comunidades y grupos que defienden su cultura.

Los espacios interculturales entre la programación radial y/o televisiva cuentan con audiencia, ya sea en su difusión tradicional o mediante plataformas digitales, y eso “permitirá no sólo darle volumen a esa proliferación de prácticas alternativas y de modos de vida”, sino que también “pondrá al Estado a relacionarse con estas apuestas desde la singularidad misma que tiene cada una de ellas sin absorberlas y limitarlas” (Barragán, 2020, 22).

Respecto al diálogo intercultural, “la información, la tecnología y el conocimiento están más disponibles que nunca, pero falta la sabiduría necesaria para prevenir los conflictos, erradicar la pobreza y ofrecer a todos, la posibilidad de aprender a vivir en armonía en un mundo seguro” (UNESCO, 2021). Es decir, las instituciones de

educación superior deben formar profesionales especializados en el área comunicativa, para que tengan conocimiento sobre el tema intercultural y cuenten con la capacidad de desarrollar mecanismos que promuevan valores como el respeto hacia la diversidad, a través de la hibridación de medios y educación.

Por su parte, los proyectos de vinculación con la sociedad tuvieron sus primeras apariciones en la Europa del siglo XIX. En la actualidad, “la universidad conlleva progreso, por lo que se puede constatar su importancia en medio de una sociedad como agente formador, creador de conocimiento y activador del desarrollo sociocultural de la población” (Navarrete et al., 2020, 2). Por eso, estos autores resaltan que, en el sistema de educación superior del Ecuador, la Ley Orgánica de Educación Superior (LOES), implementa en el artículo 8 la vinculación como un fin de la universidad para contribuir al desarrollo local y nacional.

En este sentido, la UTC se apega a la contribución de conocimiento y educación intercultural mediante el desarrollo del proyecto “Costumbres de mi tierra”, transferencia intercultural en el ámbito comunicacional, elaborado en el programa de Vinculación con la Sociedad de la carrera de Comunicación de dicha universidad, elaborando una propuesta vinculada con el eje de educación intercultural, anclada hacia los canales de difusión masiva. El proyecto ha sido ejecutado en un período de cinco años, con aporte de contenidos interculturales al primer medio comunitario TV MICC, ubicado en Latacunga, que inició en el 2017.

Consecutivamente se amplió el grupo de medios beneficiarios, llegando a Salcedo TV canal 2, La Marca TV en Latacunga y El Sol radio televisión en el cantón Pujilí. En este punto, los estudiantes se comprometieron a impulsar “proyectos comunicacionales que favorezcan la creación de espacios de apropiación colectiva para la creatividad, la contemplación y la difusión artística y cultural a través de un diagnóstico participativo” (Toro, Pullotasig & Mazabanda, 2016, 6).

De acuerdo al Informe del Proyecto de Vinculación (2021), desde las asignaturas de Televisión y Laboratorio de Televisión se trabajó en el acompañamiento de los reportajes interculturales, cada uno de los cuales pasaron por las etapas de la producción audiovisual, preproducción, producción y posproducción. Esos reportajes abordaron diferentes ejes temáticos (Tabla 1).

| Ámbito o área de producción | Reportajes entregados |
|-----------------------------------|-----------------------|
| Comunidades y lugares históricos | 57 videos |
| Elaboración, objetos y artesanías | 56 videos |
| Folklor, fiestas, personajes | 41 videos |
| Gastronomía | 82 videos |
| Historias de vida | 8 videos |
| Turismo | 99 videos |
| Religión Santos Iglesia | 38 videos |

Tabla 1. Productos audiovisuales para la difusión intercultural. 381 reportajes de contenido intercultural.
Fuente: Elaboración propia

Como puede comprobarse, todos ellos contribuyeron a enriquecer y visibilizar diferentes dimensiones de la cultura local. Los beneficiarios directos son los 25 comunicadores de los 4 medios televisivos, 15 hombres y 10 mujeres, que con estas producciones fortalecieron sus conocimientos sobre interculturalidad. Los beneficiarios indirectos son los aproximadamente 300 estudiantes que a lo largo de los 5 años fueron parte del proyecto de Vinculación, Formación de Comunicadores Interculturales. Así también, otro grupo de beneficiarios son los protagonistas de los reportajes, muchos de ellos fueron grabados por primera vez para la televisión.

Por su parte, los estudiantes indican que el proyecto les ha permitido conocer la parte humana de las personas al realizar los trabajos de campo, al investigar el tema y grabar la versión de las fuentes principales para realizar los reportajes. A su vez, el efecto positivo de la educación intercultural surge mediante el impulso de reportajes, cortoreportajes y espacios de diálogo que abarquen información de lo que viven y han vivido las diversas comunidades ecuatorianas. La inteligencia visual es la principal forma de aprendizaje de los seres humanos, porque facilita la creación de “imágenes reales que asocian la descripción teórica con lo que existe en lo práctico” (Galindo, 2018, 5), lo cual crea en las audiencias la sensación de ser testigos directos de los hechos.

Por eso, para llegar a las audiencias con el conocimiento sobre las diferentes expresiones interculturales, existen una repercusión visual compuesta por simbología, colores, acciones, gestos y actitudes que se reflejan a través de las pantallas. Así, Alberdi, Medici, Coria y Magaldi (2010, 2) aseveraban que “la identidad se construye a través de imágenes; los términos y las palabras que recibimos en la infancia, escuela, TV, radio y todas las formas de comunicación”.

El Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi (MICC), en los años 90', realizó varios levantamientos en busca del derecho a la alfabetización, acceso a la tierra y calidad laboral alejada de la explotación a la que les sometían grandes terratenientes de la provincia. Es así como diez años más tarde nace la propuesta de crear un canal de comunicación en donde se difundan las necesidades y peticiones de las organizaciones y comunidades del sector rural. Pero no es hasta junio del 2009 cuando se oficializa el lanzamiento al aire de TV MICC-canal 47, con la capacidad de señal para su provincia, Chimborazo, y parte del sur de la capital ecuatoriana. Así lo describe la página web del MICC, en donde no hay fecha de publicación y/o actualización de la información. Sin embargo, en la investigación de Toro, Mullo e Hinojosa (2019, 222) se asevera lo siguiente: “En Ecuador, el primer canal comunitario iniciado en Latacunga, provincia de Cotopaxi, el 24 de septiembre de 2008”, refiriéndose a TV MICC.

La programación debe reflejar la participación de los actores sociales y políticos para alcanzar la garantía constitucional de los derechos de pueblos nacionalidades del Ecuador. Por ende, el proyecto “Costumbres de mi tierra” fue considerado como “un intercambio de conocimientos, experiencias y recursos” (Toro, Pullotasig & Mazabanda, 2016, 10) entre la Universidad y los medios televisivos. El proyecto fue socializado y puesto en marcha, pero el inicio de la programación de TV MICC no fue fácil, por la limitación de la señal debido a la ubicación de la antena transmisora y la selectiva población que tenía al kichwa como lengua materna. Sin duda no eran los únicos problemas que debió afrontar el canal desde su salida al aire. En cuestión de equipamiento, recursos humanos y económicos también vivían una organización a la cual debían adaptarse para sacar adelante el proyecto.

Especialistas en producción audiovisual y televisiva, y asimismo estudiantes en formación, son actores sociales que pueden contribuir en la elaboración de productos audiovisuales, para sacar a flote un proyecto televisivo. La forma en que se estructure un producto comunicacional depende de una previa investigación de campo que recabe información relacionada con la interculturalidad; no sólo de un sector, sino de las 24 provincias de nuestro país. La cobertura en todas las zonas también involucra inversión financiera, que es muy limitada en un medio comunitario que no recibe suficientes ingresos económicos por auspicios publicitarios, como ocurre en los medios privados.

En consecuencia, “Costumbres de mi tierra” mira la distribución demográfica de los estudiantes de la UTC como una estrategia de alcance para la recopilación y documentación de datos, de las zonas en donde habitan comunidades con sus propias costumbres, tradiciones y estilos de vida. Lo cual involucra también la exhibición del paisaje como atracción turística, debido que el eslogan que identifica la función del canal enfatiza: explorar las tradiciones, culturas, turismo y gastronomía ecuatoriana. Es así como la firma de un convenio entre la institución de educación superior y los medios de comunicación permitió generar 381 reportajes de contenido intercultural, en donde participaron alumnos de la carrera de Comunicación de la UTC.

Esto significa que la producción desarrollada logró resultados positivos, de acuerdo a la respuesta dada por 177 encuestados, quienes sí sintonizan el canal, según la tesis “Estudio del contenido de la televisión comunitaria como generador de identidad cultural en relación a la aplicación de la Ley Orgánica de Comunicación”:

El 57% y 11% de los encuestados están de acuerdo y totalmente de acuerdo respectivamente en que el programa Costumbre de mi tierra, genera identidad cultural, (...) mientras que un 5% y 2% está en desacuerdo y muy en desacuerdo respectivamente. Demostrando así que para un gran porcentaje este programa impacta socialmente en las comunidades (Loor, 2017, 53).

La preproducción, producción y postproducción del contenido requieren preparación y conocimiento para la construcción de un lenguaje audiovisual que cumpla con el proceso de comunicación eficaz, verídica y eficiente. Requieren también de una dirección o una estructura organizacional, aunque se diga que estos procesos son horizontales, “es decir, son más democráticos. No hay un jefe que ordene” (Espinoza, 2018, 3). En el caso de TV MICC, las actividades son distribuidas entre seis personas, siendo así que “todos aprenden desde manejo de cámaras, master, switch, edición de video; hasta coberturas, procesamiento de información y conducción de programas” (Espinoza, 2018, 97).

Por lo tanto, los medios de comunicación locales o comunitarios no cuentan con los suficientes recursos técnicos, económicos y humanos que se necesitan para el desarrollo de reportajes interculturales de mejor calidad. De ahí que el apoyo de la academia sea fundamental para ampliar el contenido y temáticas a tratar en el programa “Costumbre de mi tierra”. Los escenarios que captura el imaginario colectivo se enlazan con los nuevos conocimientos, y “se debe dejar de subestimar a los receptores (...) pues cada vez están más preparados para entender un mundo cambiante, moderno, tecnificado o globalizado como el que se vive” (Villalva, Romero & Villagómez, 2021, 164).

Con la fidelización de las audiencias en los medios digitales, nace una alternativa de sustento financiero al implementar estrategias de monetización; sin ambicionar la producción de capital monetario, sino con el objetivo de enfrentar la limitación de equipos materiales y humanos en la producción audiovisual, lo cual representa la debilidad más visible de este tipo de medios de comunicación.

Al ser un canal de carácter comunitario, con más de 12 años al aire, no percibe aportes económicos por parte del Estado. A pesar de ello, “no deja de ser una herramienta poderosa que alimenta procesos organizativos, donde las organizaciones, comunidades y sociedad expresan su punto de vista de forma libre apegados siempre al bien común” (Iza, 2019, 5). Por eso, el lenguaje audiovisual toma importancia en la elaboración de los productos comunicacionales que se presentan a la audiencia: morfología, estructura sintáctica, semántica y estética. Las cuatro dimensiones del lenguaje audiovisual se reflejan en los 16 programas que TV MICC mantiene en su espacio televisivo, en orden de su parrilla de programación (Tabla 2).

| TV MICC | | |
|---|--|---------------|
| Nombre del Programa | Género | Horario |
| Informativo 47, primera emisión | Informativo | 07h00 a 08h00 |
| Reportajes y Documentales | Cultural (programas culturales extranjeros) | 08h00 a 09h00 |
| Sueños de Mujer | Formativo (variedades) | 10h00 a 11h00 |
| Paway Tv | Entretenimiento (variedades) (Segmento Costumbres de mi tierra) | 11h00 a 12h00 |
| Segmento de música Latinoamericana folclórica | Cultural (música sud americana) | 12h00 a 12h30 |
| Visión 47 | Opinión | 12h30 a 13h00 |
| Informativo 47, segunda emisión. | Informativo | 13h00 a 13h30 |
| Reportajes y Documentales | Cultural (programas culturales extranjeros) | 13h30 a 14h00 |
| Películas | Entretenimiento (extranjeras) | 14h00 a 16h00 |
| Música de sentir | Entretenimiento | 16h00 a 17h00 |
| Wawakuna Cuna Tv | Educativo e intercultural | 17h00 a 18h00 |
| Música autóctona e indígena. | Intercultural (música sud americana) | 18h00 a 19h00 |
| Ñucanchi Yuyay | Intercultural e informativo | 19h00 a 20h00 |
| Informativo 47, tercera emisión | Informativo | 20h00 a 20h30 |
| Voces de identidad | Opinión | 20h30 a 21h00 |
| Espacio contratado | Informativo | 21h00 a 22h00 |

Tabla 2. Parrilla de programación de TV MICC. Fuente: Toro et al., 2020.

De acuerdo con los resultados del estudio, el medio comunitario difunde tres tipos de producción audiovisual: los programas culturales extranjeros, también denominados “programas enlatados”, reciben más espacios para la difusión. En cifras sería el 46,15%, mientras que la producción propia representa el 38,46%. En esta última están inmersos los estudiantes que cursan la carrera de Comunicación en la UTC, y colaboradores externos que contribuyen con notas informativas, reportajes y grabaciones del sector en donde se encuentran.

Los porcentajes de participación, producción propia del medio y nacional encontrados en la investigación anterior, conectan con las conclusiones del proyecto de vinculación coordinado por la carrera de Comunicación (2017-2021), quien reafirma que los medios de comunicación televisivos, comunitarios y privados en la provincia de Cotopaxi, por la falta de recursos económicos, no cuentan con el personal profesional para realizar sus propios productos audiovisuales desde el enfoque de la interculturalidad. Frente a esta problemática, los estudiantes realizan un aporte significativo hacia la academia, en donde la educomunicación llega a ser un método para dar visibilidad a las manifestaciones culturales que están latentes en zonas específicas de las cuatro regiones que conforman el Ecuador. Al mismo tiempo, quienes se forman en esta área son beneficiarios directos, porque el programa “Costumbres de mi tierra” se convierte en experiencia y formación profesional (Figuras 1 y 2).



Figura 1. En el registro audiovisual los estudiantes grabaron todo el material necesario para sus reportajes.



Figura 2. En el laboratorio de televisión se realizó el trabajo de educación vinculado a los reportajes.

Es importante destacar que TV MICC fue el primer medio en difundir los reportajes interculturales en “Costumbres de mi tierra”. El programa constó en la parrilla de programación del medio, y en el camino otros medios de comunicación de la provincia se unieron a esta propuesta. Actualmente, se difunden en sus programas los reportajes interculturales, de igual manera se difundirá los videos en redes sociales. En la actualidad, la pandemia ha llevado a que todos los contenidos migren a plataformas digitales.

Finalmente, el número de reportajes logrados y las personas beneficiarias del proyecto de vinculación que impulsa la producción del programa “Costumbres de mi tierra” ha alcanzado importantes reconocimientos en ferias y eventos audiovisuales, siendo considerado un proyecto emblemático en la Universidad Técnica de Cotopaxi. Ha generado publicaciones y ponencias, en donde se ha dado a conocer que, a través de los reportajes interculturales, se busca recuperar la historia de nuestros pueblos.

La revolución digital abre espacio a la difusión de información con carácter informativo, cultural, político, económico y de entretenimiento. Y, por tanto, se presta como una solución a las dificultades de conectividad que enfrentan los medios de comunicación tradicionales. En especial la radio y la televisión. YouTube y Facebook son un verdadero ejemplo de canales de comunicación en donde los contenidos sobrepasan fronteras. Es por eso que los creadores de contenido audiovisual que planean viajes, blogs, reportajes o *podcast* ganan seguidores con intereses similares, porque logran incidir en su sensibilidad.

Por todo lo anterior, al buscar contenido en video relacionado con los paisajes, cultura, festividades, música, se visibiliza a personajes nacionales e internacionales que hablan sobre las riquezas naturales e interculturales de Ecuador. Y así se observa que las comunidades, mediante el uso inteligente de los medios digitales, han logrado salvaguardar su identidad, y parte de la población puede sentir la necesidad de mantener las actividades autóctonas, lengua y forma de vestir como una marca de su identidad. Y los medios comunitarios también pueden aportar a esa recuperación, a pesar de que “históricamente se han desarrollado en circunstancias políticas y económicas desfavorables” (Malla, 2019, 5).

Aparecen actores sociales de otras naciones que expresan admiración por la forma de relacionarse entre individuos, las expresiones, costumbres, tradiciones, lengua, etnias, música, danza y demás características identitarias de los ecuatorianos. En ese sentido, “todos los estudios coinciden en que la comunicación alternativa y medios comunitarios sirven para el desarrollo de los pueblos” (Naranjo, 2013, 9). En sentido contrario “la ausencia de una gestión pedagógica intercultural en el proceso educativo provoca la pérdida paulatina de los elementos culturales de los jóvenes” (Aimacaña, 2016, 3). En este punto, la alianza entre académicos, comunicadores y actores sociales genera una importante contribución al desarrollo de lo intercultural. Y el impacto generado por un proyecto semejante es múltiple (Tabla 3).

| Áreas de impacto del estudio de la programación de TVMICC | |
|--|---|
| Impacto interno (canal) | El personal interno tiene conocimiento sobre la percepción y/o imaginario social que proyectan en la población. De manera que pueden tomar acciones estratégicas para mantener o mejorar dicha imagen. |
| Impacto social | Investigar sobre el rol de TV MICC ayuda a la interacción entre el medio de comunicación y las audiencias. Al ser un medio comunitario la información que se difunda a través del mismo resulta útil para los beneficiarios, contribuyendo al cumplimiento del derecho a la información y al acceso a la participación. Más aún, cuando se ha adaptado a las nuevas tecnologías, creando una cuenta en Facebook, misma que actualmente cuenta con 37 mil seguidores. |
| Impacto académico | La información sobre medios comunitarios es escasa, por tanto, el desarrollo de investigación sobre el primer canal comunitario del Ecuador y Latinoamérica es un aporte bibliográfico a la academia. Pues se han encontrado varios escritos en revistas indexadas y repositorios universitarios. Por ende, las investigaciones de tesis y artículos citados en la presente investigación contribuyen a la formación de los estudiantes de Comunicación, y los ayuda a entender el rol que cumplen estos medios en la sociedad. |

Tabla 3. Impactos del proyecto de investigación de pregrado en Comunicación Social. Fuente: elaboración propia, con referencia a la investigación de González (2018).

Para comprender el grado de importancia que conlleva impulsar la educación intercultural es necesario mirar el rápido crecimiento que ha tenido, en Ecuador, el uso de Internet, dispositivos móviles y redes sociales en los últimos dos años. Según los datos estadísticos que presenta Clay Alvino (2021), existen “10.17 millones de usuarios de internet y 14 millones de perfiles de redes sociales, número que representa el 78.8% de la población”. Pero dicho acceso a Internet, por suscripción propia, está más centralizado en el sector urbano, pues apenas el 16% de los hogares en zonas rurales cuentan con acceso a internet.

La atención de los medios de comunicación se está focalizando en las manifestaciones de cultura que no necesariamente sean de origen nacional, sino también extranjero, motivo por el que la academia ve la necesidad de fortalecer producciones nacionales que afiancen la diversidad cultural y aumente el respeto hacia otras culturas (Toro, Mullo & Balseca, 2020, 173). Puede decirse que existen dos posturas: la primera afirma que los grupos culturales que habitan en Ecuador se están dando cuenta de la importancia de mantener viva la esencia que contribuyó a su identidad, y, por tanto, retoman la cultura otorgándole más valor a las costumbres, tradiciones, gastronomía y vestimenta de los pueblos. En este aspecto, la vinculación aceptada entre academia, medios y comunidad retoman importancia por el aporte fundamental que se obtiene al documentar la identidad cultural mediante la producción audiovisual.

En cambio, la difusión de contenido extranjero es una posición contraria a la recuperación intercultural, ya que se perciben los medios de comunicación como canales en donde se limita la difusión para la producción nacional, siendo que la programación extranjera toma más espacio. Esta acción representa un obstáculo a la hora de transmitir a las nuevas generaciones la identidad nacional en su contexto ancestral. En este sentido, puede decirse lo siguiente: "A través del tiempo, de una manera muy silenciosa pero constante, se nota la huella dejada por la aculturación" (Mantilla & Solís, 2016, 11).

Esa constatación conduce a reafirmar la importancia que tiene la producción audiovisual por su estructura morfológica, gramatical y estilística que componen las imágenes desde los diferentes encuadres, planos y temporalidad. Ugsha y Yantalema (2019, 131) afirmaban que la cultura nacional se puede reconstruir al "recrear, innovar y diversificar los contenidos con otros formatos como el teleteatro, las animaciones digitales, es decir mediante el uso de la tecnología y lenguajes contemporáneos que permitan crear segmentos de temáticas que guarden relación con elementos identitarios".

Malla (2019, 5) afirmaba que los medios comunitarios, a pesar de las debilidades económicas y desafíos que enfrentan para una producción con mejor calidad audiovisual, "han defendido su trabajo y permanencia sin cambiar sus principios por los cuales fueron fundados, desarrollando así una comunicación inclusiva, democrática, constructiva y liberadora donde los protagonistas principales son las organizaciones sociales, indígenas, campesinas y afrodescendientes". De tal forma, el contenido que se difunde rompe el discurso hegemónico sobre el tema intercultural a nivel nacional; discursos que son ideados por cadenas comerciales con objeto financiero más que educador.

De tal modo, las actividades de Vinculación permiten a las IES, Instituciones de Educación Superior, plantear estrategias de producción y comunicación para trabajar de cerca con las comunidades y grupos vulnerables, para apoyar su desarrollo. Por lo que bien puede decirse que realizar reportajes audiovisuales interculturales permite mantener viva la memoria, no únicamente de un pueblo, sino también de los grupos, colectivos y neo culturas que se forman en él.

Por último, cabe añadir que los reportajes interculturales elaborados para el programa "Costumbres de tierra" buscaban contar historias muy poco vistas en las pantallas de los grandes medios de comunicación. Los estudiantes

se adentraron en los escenarios y vivencias documentadas (Figura 3). Y con ello se lograba, mediante la producción audiovisual, compartir una realidad más cercana, para que la información percibida por la audiencia quedase en su memoria; para que la colectividad pudiese mantener vivas las costumbres y tradiciones de los pueblos.



Figura 3. Los estudiantes son los investigadores, y profundizan en cada reportaje que realizan.

3. Conclusiones

La realización de productos audiovisuales implica un arduo trabajo y mucha inversión económica. Por ello, los medios locales tienen muchas limitaciones, tales como la falta de profesionales que realicen las diferentes etapas de la producción audiovisual; la preproducción, la planificación de la idea y el guion; la producción, el trabajo de campo para el registro audiovisual; la postproducción; la edición del material audiovisual para su difusión. No cuentan fácilmente con el equipo tecnológico pertinente, como son cámaras de video, micrófonos, cables, luces o computadoras para la edición. Asimismo, la falta de recursos restringe la movilización a los sitios donde se debe hacer las grabaciones. Sin embargo, y a pesar de las mencionadas complicaciones, pueden hacerse cosas muy interesantes, en los medios locales.

El programa “Costumbres de mi tierra” se basa en la investigación y en el análisis de la cultura para poder crear contenidos audiovisuales auténticos y representativos, logrando la difusión intercultural por medio de reportajes, contando con un archivo digital de 381 videos que aportan a la cultura y memoria local. El material audiovisual ha sido entregado a los medios televisivos de la provincia de Cotopaxi (Ecuador), que tienen un convenio de cooperación con la Universidad Técnica de Cotopaxi. Además, los medios de comunicación destacan el apoyo a los canales de televisión local para cumplir con la producción nacional y el porcentaje de programación que deben destinar a la interculturalidad. Debe destacarse la importancia de continuar con esta propuesta de producción audiovisual, en donde se integre a otras universidades y medios televisivos de varias provincias para generar un intercambio de contenidos y se convierta en un aporte a la cultura local.

El trabajo conjunto entre la Universidad Técnica de Cotopaxi y el canal comunitario TV MICC, mediante el programa “Costumbres de mi tierra”, es un referente para la elaboración de producciones audiovisuales que contribuyan a garantizar la supervivencia de intercultural en Ecuador. Asimismo, se obtiene una percepción distinta sobre la funcionalidad de las redes sociales en cuanto al acceso a la información y la interacción virtual entre instituciones y ciudadanía. Puesto que, a nivel nacional y global, existe un incremento significativo en el uso cotidiano de Facebook, Instagram, TikTok, YouTube y demás canales de comunicación que se encuentran en la lista estadística publicada por el Branch (2020-2021), Agencia de Marketing digital de Colombia. En todos esos canales hay una gran diversidad de contenido audiovisual, de tipo educativo, informativo, turístico o de entretenimiento.

Los proyectos de vinculación son reconocidos en la LOES y respaldados por la Constitución, debido que aportan al desarrollo académico del alumnado, promoviendo la responsabilidad social. Al poner en marcha proyectos como el programa de televisión “Costumbres de mi tierra”, se aplican conocimientos adquiridos en la academia; se promueven soluciones a problemáticas locales y se contribuye al fortalecimiento intercultural. De tal forma que estudiantes, comunidades rurales e incluso urbanas, y el equipo de los medios televisivos, tienen una retroalimentación mutua, para poder desempeñarse en el ámbito cotidiano, educativo y laboral.

Desde los cambios que vive la realidad mediática en el territorio ecuatoriano se pretende elaborar una versión de programación integral en la que colaboradores externos al canal se enfoquen en crear contenido apegado a las costumbres y tradiciones, que no habían sido difundidas en el medio. De tal manera que exista un contenido auténtico, con calidad e innovación en el estilo de producción y comunicación.

En ese sentido, el proyecto busca que cada programa sea una radiografía de diversos temas culturales. Uno de sus ejes principales es hablar de la interculturalidad a través de un programa televisivo, para generar espacios que promuevan la identidad autóctona, el idioma propio, la gastronomía local, las costumbres y tradiciones de la tierra, y todo el patrimonio cultural del que normalmente no se habla en los otros medios (Figura 4).



Figura 4. Los reportajes interculturales son parte de los programas televisivos que contribuyen a visibilizar la identidad cultural local.

Por otro lado, se están publicando los productos audiovisuales de “Costumbres de mi tierra” en Facebook, en la página de UTC TV, que ya cuenta con 3800 seguidores; así se trabaja en un proyecto que amplíe fronteras y promueva la difusión intercultural, ganando audiencias con interés por aprender sobre la biodiversidad, historia y cultura de las diferentes regiones del Ecuador. También se trata de aprovechar el considerable número de seguidores (37.000) con los que cuenta TV MICC, reactivándolo con una mejor calidad de producción e implementando un formato más dinámico en el contenido intercultural, para así generar mayor interacción y alcanzar nuevas audiencias.

En efecto, los productos comunicacionales que han sido elaborados de forma adecuada y trabajados bajo los parámetros de la comunicación global, promueven la transmisión de valores que realzan la idea de calidad de vida que promueve el *Sumak Kawsay*, como lo establece el artículo 14 de la actual Constitución ecuatoriana. Finalmente, el nombre “Costumbre de mi tierra” está siendo registrado en el Instituto Nacional de Propiedad Intelectual.

Referencias bibliográficas

- Aimacaña, L. (2016). *Gestión pedagógica del proceso comunicativo intercultural en la formación de estudiantes kichwa hablantes del tercer año de bachillerato del circuito CO2_B Saquisilí-Cochapamba. Diseño de una estrategia pedagógica comunicativa intercultural*. Tesis de Posgrado. Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador.
- Alberdi. C., Medici, J., Coria, J., & Magaldi. P. (2010). Educación intercultural bilingüe. Beneficios e impacto del aprendizaje intercultural mediante educación no formal. Congreso Iberoamericano de Educación. Metas 2021, 1-13.
- Registro Oficial Órgano del Gobierno del Ecuador. (2013). Ley Orgánica de Comunicación. Año I, 22. Quito: Ecuador. Rescatado de: https://www.arcotel.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2013/07/ley_organica_comunicacion.pdf.
- Barragán, L. (2020). El Buen Vivir y el Sumak Kawsay: dos filosofías en disputa. Aproximaciones al caso ecuatoriano y al caso colombiano. *Pacha. Revista de Estudios Contemporáneos del Sur Global*, 1 (3), 9-24. <https://doi.org/10.46652/pacha.v1i3.33>
- Clay Alvino, T. (2021). Estadísticas de la situación digital de Ecuador en el 2020-2021. *Branch*. Página web. Rescatado de: <https://branch.com.co/marketing-digital/estadisticas-de-la-situacion-digital-de-ecuador-en-el-2020-2021/>
- El Universo. (2019). Cuántas nacionalidades y pueblos indígenas hay en Ecuador. *El Universo*. Página web. Rescatado de: <https://www.eluniverso.com/noticias/2019/10/25/nota/7575452/cuantas-nacionalidades-pueblos-indigenas-hay-ecuador/>
- Espinoza, I. (2018). *Televisión comunitaria. Percepción de los integrantes de las parroquias Canchagua y Chantilín del cantón Saquisilí, provincia de Cotopaxi, sobre los contenidos del canal comunitario TV MICC canal 47*. Tesis de Grado. Universidad Central del Ecuador.
- Galindo, L. (2018). La inteligencia visoespacial en las estrategias de enseñanza-aprendizaje de las ciencias ambientales. *Panorama. Revista Especializada en Educación*, 12 (1), 70-82. <https://doi.org/10.15765/pnrm.v12i22.1143>
- González, E. (2018). *Redes sociales como estrategia de interacción del canal comunitario Tv MICC*. Tesis de Grado. Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador.
- IWGIA. (2019). Pueblos indígenas en Ecuador. *IWGIA*. Página web. Rescatado de: <https://www.iwgia.org/es/ecuador/3396-mi2019-ecuador.html>
- Iza, J. (2019). TV MICC. Un medio desde y para la gente. *YamaiPacha. Revista Intercultural*, (81), 5, 13.
- Loor, M. (2017). *Estudio del contenido de la televisión comunitaria como generador de identidad cultural en relación a la aplicación de la Ley Orgánica de Comunicación*. Tesis de Grado. Universidad de Guayaquil, Ecuador.
- Malla, K. (2019). Los medios comunitarios en Ecuador. *YamaiPacha. Revista Intercultural*, (81), 19, 5.

- Mantilla, L., & Solís, M. (2016). La vulnerabilidad de los saberes ancestrales a través de la aculturación. El caso Salasaca de Ecuador. *Brasil para Todos. Revista Internacional*, 3 (2), 1-15.
- Marqués, P. (2012). La alfabetización audiovisual. Introducción al lenguaje audiovisual. *DIM*. Blog. Rescatado de: <http://www.peremarques.net/alfaaudi.htm>
- Naranjo, E. (2013). *Imaginario social sobre el medio comunitario TV MICC Canal 47 en Latacunga*. Tesis de Pregrado. Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador.
- Navarrete, Y., Zambrano, G., Alcivar, S., & Rodríguez, J. P. (2020). Incidencia de los proyectos de vinculación con la sociedad y su contribución a la educación de los estudiantes. *Estudios del Desarrollo Social. Cuba y América Latina*, 8 (2).
- Noboa, M., Loor, M., & Del Pozo, V. (2018). Televisión comunitaria: factores de éxito para el crecimiento en Ecuador. *Killkana Sociales*, 2 (1), 27-32. https://doi.org/10.26871/killkana_social.v2i1.181
- Salazar Medina, R. (2014). Interculturalidad y políticas públicas en el Ecuador. En C. Soler García, E. Caballero Segarra y A. M. Nogués Pedregal (Coords). *Conversatorio sobre interculturalidad y desarrollo* (pp. 27-47). Elche, España: Cantera Editorial.
- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2017). *Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021. Toda una vida*. Quito: Ecuador.
- Toro, J. P., Mullo, A., & Balseca, J. (2020). Difusión intercultural en el canal comunitario TV MICC. *Revista UTCiencia*, 7 (3), 48-65.
- Toro, J. P., Mullo, A., & Hinojosa, M. (2019). La televisión comunitaria en la región central de Ecuador, TV MICC y PURUWA TV. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 140, 75-94.
- Toro, J. P., Pullotasig, M., & Mazabanda, L. (2016). *"Costumbres de mi tierra". Transferencia intercultural en el ámbito comunicacional*. Latacunga: Dirección de Vinculación con la Sociedad, Universidad Técnica de Cotopaxi.
- Ugsha, C., & Yantalema, A. (2019). La programación de contenido intercultural de TV MICC y su incidencia en el fortalecimiento de la identidad cultural de los jóvenes del pueblo panzaleo de la provincia de Cotopaxi, República del Ecuador, 2017-2018. *Revista Ciencia e Interculturalidad*, 25 (2), 121-131.
- UNESCO, (2021). Diálogo intercultural. Página web. Rescatado de: <https://es.unesco.org/themes/dialogo-intercultural>
- UNESCO, (s.f.). Interculturalidad. Página web. Rescatado de: <https://es.unesco.org/creativity/interculturalidad>
- Villalva, T., Romero, P., & Villagómez, P. (2021). Televisión comunitaria y comunicación popular en tiempos actuales: caso de estudio TV MICC Cotopaxi-Ecuador. *GIGAPP. Estudios Working Papers*, 8 (190-212), 160-175.

Reseñas curriculares

Juan Pablo Toro Bravo es Magister en Comunicación Periodística, Institucional y Corporativa. También es periodista de medios impresos, locutor y productor de radio en las ciudades de Salcedo y Latacunga; reportero y editor de noticias en TV, en Color Canal 36; creador de productos comunicacionales en el medio digital "Salcedo al Día", corresponsal de Teleamazonas en Cotopaxi, camarógrafo y editor de RTS y otros medios ecuatorianos. Es Relacionador Público del Municipio de Salcedo por 12 años. Asimismo, es docente de la carrera de Comunicación en la Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador, y director del proyecto emblemático de vinculación "Costumbres de mi tierra".

Nataly Marlene Guerrero Troya es estudiante de la carrera de Comunicación Social, directora del medio de comunicación digital "Salcedo al Día", camarógrafa, editora audiovisual, reportera y diagramadora. Reportera en la ciudad de Salcedo para diario *La Gaceta* y Salcedo TV. Corresponsal de RTS en la provincia de Cotopaxi. Camarógrafa y editora de Teleamazonas en la misma provincia. Es coautora de artículos y capítulos de libros.

Gissela Vanessa Pérez Heredia es Magíster en Comunicación, Mención en Medios Digitales. Desarrolladora de competencias en estrategias digitales, gestión de redes sociales, marketing y liderazgo. También es coordinadora del Departamento de Comunicación en SOLCA, Núcleo Tungurahua y Monet Buffet. Participa en proyectos de ayuda social, vinculación y desarrollo local desde la Dirección de Comunicación Institucional y Dirección de Desarrollo Social y Económico del GAD Municipalidad del cantón Ambato y la Fundación "Voluntariado Ambato La Gran Ciudad". Maestra de ceremonia, comunicadora corporativa y organizadora de eventos masivos. Presentadora en La Coketa Radio, La Marca TV, Ambavisión y TV MICC.



Imagen: Generada con Photoshop IA



Imagen: Yajaira Tirado

Comunicación política y redes sociales. La influencia en la opinión pública de la comunidad TikTok

Political communication and social networks. The influence of the TikTok community on public opinion

Resumen

El presente artículo analiza la comunicación política y su influencia en la opinión pública de la comunidad de TikTok. La investigación tiene como objetivo el estudio de la comunicación política en la red social TikTok de los excandidatos presidenciales Guillermo Lasso y Andrés Arauz en las elecciones ecuatorianas de 2021, y cómo dicha comunicación influyó en la opinión pública de los jóvenes usuarios del barrio General Enríquez Gallo del cantón La Libertad (Ecuador). Se trata de examinar las estrategias de comunicación política, y de identificar los factores de la opinión pública que influyen y determinar las ventajas que se generan al implementar las estrategias en la red social TikTok para la formación de la opinión pública. Los resultados obtenidos demuestran que el contenido difundido en TikTok estuvo más orientado al infotretreimiento, con el objetivo de cautivar la atención de los jóvenes, alcanzando la notoriedad de los candidatos. Sin embargo, careció de comunicación política sustancial y estructurada para la formación de la opinión pública en la comunidad de TikTok.

Palabras clave: Ecuador; comunicación política; opinión pública; redes sociales; TikTok.

Abstract

This article analyzes political communication and its influence on public opinion in the TikTok community. The research aims to study the political communication in the social network TikTok of former presidential candidates Guillermo Lasso and Andrés Arauz in the Ecuadorian elections of 2021, and how such communication influenced the public opinion of young users in the General Enríquez Gallo neighborhood of La Libertad canton (Ecuador). The aim is to examine political communication strategies, and to identify the factors of public opinion that influence and determine the advantages generated by implementing strategies in the social network TikTok for the formation of public opinion. The results obtained show that the content disseminated on TikTok was more oriented to infotainment, aiming to captivate the attention of young people, reaching the notoriety of the candidates. However, it lacked substantial and structured political communication for the formation of public opinion in the TikTok community.

Keywords: Ecuador; political communication; public opinion; social networks; TikTok.

Isabel Posligua Quinde

Universidad Estatal Península
de Santa Elena
La Libertad, Ecuador
mposliqua@upse.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0003-3934-6183>

Marlon Ramírez Rodríguez

Universidad Estatal Península
de Santa Elena
La Libertad, Ecuador
marlonramirez.com@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8409-2659>

Enviado: 01/11/2023
Aceptado: 27/11/2023
Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Desarrollo. 2.1. La comunicación política y su influencia en la opinión pública. 2.2. Las redes sociales. TikTok como nuevo escenario para la comunicación política. 2.3. Contexto de la investigación. 2.4. Resultados. 3. Conclusiones.

Como citar: Posligua Quinde, I., & Ramírez Rodríguez, M. (2024). Comunicación política y redes sociales. La influencia en la opinión pública de la comunidad TikTok. *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 285-300.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a15

1. Introducción

La comunicación política es una disciplina que genera espacios de debate, diálogo y conversaciones dentro de un proceso político, esta puede darse al inicio de ejercicio de un líder político y durante las campañas electorales (Holtz-Bacha, 2013; Crespo et al., 2011). Asimismo, puede realizarse dentro de las funciones del mandato o gobierno. La influencia de la comunicación política ha generado la formación de la opinión pública con el objetivo de conocer las necesidades y preocupaciones de los ciudadanos, estas se han presentado a través de manifestaciones y acciones con el ideal de defender y velar los derechos y deberes de la sociedad.

Actualmente, los movimientos y los líderes políticos comunican sus planes de campaña, propuestas y políticas a través de los medios sociales, existiendo una hibridación en el mensaje político (López Fernández, 2022; González, 2021; D'Adamo, García & Kievsky, 2015). Y en ese contexto aparece la utilización de TikTok, una red social que tiene un gran alcance a las nuevas generaciones (Ponce Camacho, 2021; Sánchez Castillo, 2020).

En Ecuador, varios candidatos presidenciables y líderes políticos han dado a conocer sus propuestas de campaña electoral a través de TikTok, considerando esta red social una herramienta de trabajo para su estrategia de comunicación política. Y, en algunas ocasiones, se ha determinado como un medio oficial para mantener una comunicación más directa con la audiencia y la difusión de las actividades políticas realizadas durante las campañas electorales. Cabe señalar que, pese a que se utilicen nuevos medios dentro de la comunicación política, esto no significa que el contenido que esta maneje sea del todo bien estructurada y que cumpla su objetivo, lograr la formación de una opinión pública responsable en los usuarios de las redes sociales.

En el presente trabajo, se analizará la comunicación política y cómo influye en la opinión pública de la comunidad de TikTok, para comprobar si sólo se presenta un contenido de propaganda y populismo a través de esta red social o si, efectivamente, el contenido de la comunicación política es estructurado para alcanzar una opinión pública relevante en los ciudadanos que utilizan TikTok.

2. Desarrollo

La comunicación política tiene un alto impacto dentro de la opinión pública, eso es innegable. Y ahí entran en juego las redes sociales, cuya presencia en el escenario político es cada vez más notoria. Barreto y Rivera (2022), en su artículo "TikTok como estrategia comunicacional de Guillermo Lasso durante el balotaje electoral del 2021 en Ecuador", se marcaron como objetivo principal analizar el uso de la red social TikTok por parte del candidato Guillermo Lasso. Para ello, se utilizó la metodología de análisis mixta, cuantitativa y cualitativa, basándose en una revisión bibliográfica de estudios académicos y publicaciones en medios de comunicación, donde se detalla el origen, características y popularidad de la red social TikTok y la evolución de Guillermo Lasso en el uso de las redes sociales durante sus campañas electorales.

Las principales conclusiones del mencionado trabajo determinan que la narrativa utilizada en la red social TikTok de Guillermo Lasso tuvo un cambio, desde su vestimenta hasta el lenguaje consiguiendo la simpatía de los usuarios más jóvenes, usando trends populares. También TikTok fue la red social más importante en la campaña de Guillermo Lasso durante las elecciones presidenciales del 2021, considerándose un factor determinante en su triunfo. Por lo tanto, puede concluirse que TikTok demostró poseer características y herramientas muy eficaces a la hora de generar videos que alcanzan gran visibilidad, frente a otras redes sociales como Facebook, YouTube e Instagram.

Por otra parte, Moguer (2015), en su trabajo de tesis doctoral titulado *Comunicación política en las redes sociales. Análisis del discurso político de ámbito local en medios tradicionales y redes sociales*, tuvo como objetivo el análisis de las diferencias y similitudes entre el discurso que los políticos generan en Facebook, en Twitter y en los medios de comunicación analógicos. Para esto, se aplicó la metodología de investigación con enfoque cuantitativo y cualitativo, y el análisis de contenido. A través de esta investigación se examinó de qué forma los medios de comunicación analógicos y las redes sociales coinciden en los temas, formatos y protagonistas de sus mensajes. Se llegaba a la conclusión de que los políticos y los partidos tienden a generar un discurso propio y diferenciado en las redes sociales. Además, en el discurso político que utilizan sólo es distinto en forma, mas no en contenido, lo que se muestra como una repetición y hasta una amplificación de lo que se difunde en los medios de comunicación tradicionales.

Por lo tanto, se considera importante analizar la comunicación política y su influencia en la opinión pública a través de las redes sociales, considerando este fenómeno como una nueva estrategia de comunicación política. Por ello, se ha determinado como unidad de estudio la comunicación política de la campaña electoral del que llegaría a ser presidente de la República del Ecuador, Guillermo Lasso, y del candidato Andrés Arauz, en los comicios celebrados en dicho país en 2021, y su influencia en la opinión pública de los usuarios de TikTok, considerando un público que va desde los 17 a los 20 años. La ubicación del estudio fue el cantón La Libertad, en la provincia de Santa Elena.

2.1 La comunicación política y su influencia en la opinión pública

En la década de los cincuenta, se comenzó a hablar sobre la relación que tiene la comunicación y la política, construyéndose un concepto relativamente nuevo. Pero esto tiene antecedentes, pues se empleó desde que el hombre empezó a vivir de forma grupal y presentó relaciones de poder en la convivencia, como bien indicaban Reyes, O'Quinn, Morales y Rodríguez (2011), cuando explicaban que la comunicación política inició con los primeros intercambios que tuvieron los hombres entre sí, en la organización, consolidación y desarrollo de las ciudades. También este tipo de comunicación se ha relacionado con otros términos como "propaganda" o "marketing político", entre otros. Sin embargo, y aunque estas definiciones contienen elementos similares entre sí, sus objetivos difieren.

Según Norris (2002, 127), "la comunicación política es un proceso interactivo que involucra la transmisión de información entre políticos, medios de comunicación y públicos (votantes)". Es por eso que se puede determinar que la comunicación política se ha convertido en un eje muy relevante para la difusión de las opiniones, propuestas e iniciativas de los líderes políticos, extendiéndose su influencia más allá de una campaña electoral.

Partiendo con estas bases teóricas, y concordando con Reyes (2010) cuando indica que las obras y acciones de los gobernantes deben ser transmitidas a la sociedad, para poder así retroalimentarse con las respuestas que manifiesten los diferentes partidos políticos, sindicatos, la academia, entre otros entes, sea esto para su aceptación, negación o total rechazo. Por ello, los políticos se han valido de diversos medios y estrategias, con el objetivo de que su comunicación convenza al electorado, y para persuadirlo sobre cualquier punto de vista. Los movimientos políticos se han convertidos en esas estructuras necesarias para el funcionamiento de la política, creando espacios de debates para la comprensión de la realidad política que vive una nación, y para que a su vez dicha realidad política puede ser comunicada a través de los medios.

La participación de los medios de comunicación, y la utilización de los nuevos medios, ha permitido que la información política se difunda extensamente, contribuyendo a la formación de la opinión pública. Moguer (2015) observaba que, con la televisión, se expandió la comunicación política, y que esta se continúa y toma relevancia con nuevos formatos a través del Internet. Se puede asegurar que la comunicación política necesita de los medios de comunicación para su difusión, y el público utiliza a los medios como un sistema de democracia, desde una perspectiva comunicativa, al ser estos los que le sirven la información, y que a su vez sirven a la sociedad los datos para tomar decisiones políticas (Ramírez, 2022).

El Internet y las redes sociales han creado una nueva forma de comunicar, y ésta no es ajena para el campo político. Los movimientos y sus políticos deben emplear “nuevas estrategias y planteamientos”, como observaba Moguer en 2015 (citado en Swanson, 1995). Por lo tanto, puede decirse que “el Gobierno y la política se ven entrelazados con la utilización eficaz de los medios de comunicación a causa de la enorme capacidad de estos para formar la opinión pública” (Swanson, 1995). La comunicación política ofrece el prólogo de la opinión pública, porque aquélla marca y determina los temas de interés, que luego los medios de comunicación difunden. Y, finalmente, los interesados generen una opinión o criterio para debatir con otros.

2.2 Las redes sociales. TikTok como nuevo escenario para la comunicación política

Por su funcionamiento, las redes sociales se han convertido en un nuevo canal para transmitir la información política. El empleo de estos medios sociales ha permitido a los políticos una gran ventaja comunicativa para dar a conocer sus iniciativas y propuestas a los ciudadanos. Las estrategias de comunicación política en redes sociales permiten crear, dar forma y distribuir mensajes que pueden influir en el proceso político. Rúas y Casero (2018) observaban que la incorporación de estos medios digitales ha provocado un doble efecto en la comunicación política. Por un lado, introducen nuevas prácticas comunicativas y estrategias para los actores políticos; y, a su vez, la ciudadanía puede contar con más mecanismos para producir y difundir sus propios contenidos y participar en la conversación política.

Ramírez (2022, 20), en su trabajo de investigación titulado “TikTok, un escenario superficial que busca profundidad. Campaña de segunda vuelta electoral en Ecuador 2021”, mencionaba que “las campañas políticas se vieron empañadas por la pandemia del Covid-19; sin grandes eventos, migrando directo a las redes digitales. Alguna de ellas ya concebía un público considerable como Facebook y Twitter, pero otras tuvieron un punto de ebullición como es el caso de TikTok”. Las plataformas digitales se convirtieron en los nuevos escenarios de disputa política electoral, respondiendo a la necesidad de mantenerse informados con nuevas dinámicas y formatos transmediáticos (Obando, 2021).

En los últimos años, TikTok ha tenido un crecimiento exponencial en el número de usuarios que participan en su interfaz, convirtiéndose en la red social más popular (Sánchez, 2020). Por este motivo, ha llamado la atención de diferentes actores sociales, como los políticos que observan a esta red social como una herramienta para acercarse a una nueva comunidad con un público más joven. En septiembre de 2016, se lanzó la red social TikTok, y en los últimos años que lleva en el mercado ha crecido en popularidad, alcanzando más de 800 millones de

usuarios activos al mes en todo el mundo (Mohsin, 2021). Esta plataforma digital permitió nuevas alternativas de contenido, que no sólo son para entretenimiento y ocio, sino más bien para “algo más que eso y ha pasado de ser simplemente una plataforma con contenido superficial a mensajes con un trasfondo político” (Redondo, 2020, 7).

Durante el 2021, en Ecuador, la red social TikTok tuvo un despunte en el ámbito político, debido a que varios candidatos a la presidencia de la República de ese país abrieron su cuenta oficial en TikTok, la cual fue utilizada para comunicar mensajes políticos, actividades realizadas durante el periodo de campaña. El candidato Xavier Hervás fue uno de los pioneros marcando un hito en TikTok, logrando alcanzar popularidad en el público joven. El consultor político Jorge León señaló en una entrevista a un diario que “el uso de las redes sociales y su participación en los debates realizados antes de las elecciones permitieron que su imagen y discurso resaltaran, considerando que los votantes pedían un cambio en la política” (El Universo, 2021).

Por su parte, Guillermo Lasso, que llegaría a ser presidente electo del Ecuador, al principio mencionó que no tenía interés en utilizar TikTok. Sin embargo, el 25 de febrero, previo al inicio de la segunda vuelta electoral, abrió su cuenta en esta red social, que tan solo un día sumó 112 mil seguidores (información tomada de la cuenta oficial del candidato, 25 de febrero del 2021). Esta estrategia se sumó a su campaña con la finalidad de acaparar la atención de un público más joven. Lasso utilizó esta red social para posicionar estratégicamente su imagen política y crear una narrativa propia para esta comunidad (Figura 1). Otros candidatos a la presidencia, como Arauz y Pérez, también se abrieron cuentas en TikTok (Figura 2). Su objetivo era no quedarse atrás, y captar la atención del público más joven, buscando popularidad, y que sus mensajes se han tendencia en redes sociales (Obando, 2021).



Figura 1. Video con recurso de trends “zapatos rojos”. Fuente: cuenta de TikTok de Guillermo Lasso (2021).



Figura 2. Video explicativo de la propuesta en el campo educativo. Fuente: cuenta de TikTok de Andrés Arauz (2021).

Los candidatos tenían claro a qué grupo se iban a dirigir. Cabe resaltar que TikTok tiene una audiencia principalmente joven; la participación representa el 41% de los usuarios de las edades entre 16 y 24 años (Beer, 2019). El uso de TikTok se convirtió, por lo tanto, en una estrategia de comunicación política, por parte de los candidatos y fuerzas políticas. Por medio de ella, se logró obtener la empatía de varios segmentos de la ciudadanía, que tal vez hasta ese momento habían mantenido una postura de desinterés o rechazo frente a los movimientos y líderes políticos. Para esto, utilizaron recursos diversos, tales como el infoentretenimiento en la política (*trends*, *storytelling*, *hashtag*), a través de TikTok, lo cual contribuyó a que los mensajes e imágenes de los líderes políticos llegasen a los usuarios de esta red social (Hidalgo Chica & Cedeño Moreira, 2022).

2.3 Contexto de la investigación

La presente investigación se desarrolló en el cantón La Libertad, provincia de Santa Elena (Ecuador), considerando la población del barrio General Enríquez Gallo, con una muestra de 40 jóvenes de 17 a 20 años, usuarios de la red social TikTok, a quienes se les realizó una encuesta con relación al uso que hacen de TikTok y sobre el contenido político que visualizan. Véanse las Tablas que se ofrecen a continuación, en las que se presentan los datos obtenidos de dichas encuestas.

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|--------|------------|------------|
| Si | 15 | 30% |
| No | 25 | 70% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 1. Pregunta de la encuesta: ¿utilizas tu cuenta de TikTok para informarte sobre temas políticos? (elaboración propia, 2023).

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|-----------------|------------|------------|
| Entretenimiento | 28 | 70% |
| Política | 5 | 12% |
| Noticias | 2 | 5% |
| Otros | 5 | 13% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 2. Pregunta de la encuesta: ¿qué contenido observas en TikTok? (elaboración propia, 2023).

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|--|------------|------------|
| Te entretiene | 38 | 95% |
| Resume la información política en segundos | 1 | 2% |
| Por la difusión de noticias políticas contrastadas | 1 | 3% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 3. Pregunta de la encuesta: ¿el contenido de política en TikTok lo observas por qué? (elaboración propia, 2023).

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|--------|------------|------------|
| Si | 15 | 37% |
| No | 25 | 63% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 4. Pregunta de la encuesta: ¿sigues o has visto los perfiles de Guillermo Lasso o Andrés Arauz ex candidatos presidenciales en el 2021? (elaboración propia, 2023).

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|--------|------------|------------|
| Si | 21 | 52% |
| No | 19 | 48% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 5. Pregunta de la encuesta: ¿crees que tu opinión cambió con alguna publicación que viste en sus perfiles? (elaboración propia, 2023).

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|--------|------------|------------|
| Si | 9 | 22% |
| No | 31 | 78% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 6. Pregunta de la encuesta: ¿tu voto de elección popular se vio influenciado por lo publicado en TikTok? (elaboración propia, 2023).

| Escala | Frecuencia | Porcentaje |
|--------|------------|------------|
| Si | 33 | 82% |
| No | 7 | 18% |
| Total | 40 | 100% |

Tabla 7. Pregunta de la encuesta: ¿alguna vez usaste la frase Andrés no mientas otra vez? (elaboración propia, 2023).

También se realizaron entrevistas a especialistas en comunicación política y redes sociales, que dieron a conocer sus perspectivas, con el fin de contrastar los datos obtenidos. Los entrevistados fueron Rebeca Morla (Politóloga y catedrática en ciencias políticas Universidad Espíritu Santo, Guayaquil) y Carlos Pin (Consultor estratégico y creador de contenido para redes sociales). Véanse sus comentarios a continuación, en la Tabla 8.

| Preguntas | Análisis |
|---|---|
| <p>¿Cómo cree usted que influyen las estrategias de comunicación política en los jóvenes que consumen TikTok?</p> | <p>Pin indica que las campañas políticas difundidas en las redes sociales captan la atención de los jóvenes, pero esto varía de acuerdo con el contenido, y su influencia puede ser positiva o negativa. Asimismo, menciona que para utilizar TikTok debe emplearse un lenguaje claro y expuesto con creatividad. Por su parte, Morla señala que el candidato debe transmitir un mensaje clave para las audiencias de esa plataforma. Los mensajes deben estar alineados al canal y al público que va a dirigirse. El éxito está en mantener la identidad de la persona en cada medio digital en lugar de tratar de adaptar la persona a la red social.</p> |
| <p>¿Cuál sería su criterio de las campañas políticas en segunda vuelta de los candidatos presidenciales Arauz y Lasso en redes sociales?</p> | <p>Pin mencionan que los candidatos presentaron errores al momento de proyectar su mensaje/ imagen. Se invirtió en productos audiovisuales “marketeros”. Faltó una estrategia de comunicación política, pues más bien brindaron entretenimiento. Morla lo analiza desde otra perspectiva, y considera que fue algo innovador. El candidato Lasso trabajó con un equipo de comunicación durante su campaña digital que logró conectar con el ciudadano, especialmente con el símbolo de los zapatos rojos, convirtiéndose en un elemento de identificación real entre el candidato y los votantes.</p> |
| <p>¿Considera usted que los perfiles y el contenido de TikTok influyen en la votación popular?</p> | <p>Pin sostiene que no, se debería hacer un estudio a profundidad y saber cuántos usuarios de TikTok votaron. Por su parte, Morla resalta el uso de las redes sociales es esencial para la formación de percepciones en los votantes. Este puede ser uno de los factores que pueden sumar al conocimiento popular, del perfil y las propuestas de los candidatos.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>¿Cree usted que se puede moldear la opinión de los jóvenes con el contenido de TikTok?</p> | <p>Pin afirma que las redes sociales suelen captar la atención de los usuarios de forma rápida, así como posturas, pensamientos y emociones de las personas. Morla indica que los medios digitales construyen las percepciones sociales sobre los líderes políticos o candidatos. Pero dependiendo de cómo se transmitan los mensajes, estos pueden o no influir en el electorado. Sin embargo, las redes sociales no son lo único que moldea una opinión política.</p> |
| <p>¿Qué factores cree usted que determinan el criterio de un joven para votar en elecciones políticas?</p> | <p>Las nuevas generaciones son las más apáticas hacia la política, el acto de ir a votar se debe más a la obligatoriedad, que al interés que presenten los jóvenes sobre el tema.</p> |

Tabla 8. Guía de preguntas para la entrevista a especialistas en comunicación política y redes sociales (elaboración propia, 2023).

Para complementar la presente investigación, se examinaron las estrategias de comunicación política en la red social TikTok de los candidatos presidenciales Guillermo Lasso y Andrés Arauz, que participaron en la segunda vuelta de los comicios del 2021. Se ha realizado el análisis de contenido de sus cuentas de TikTok a través del instrumento “ficha de observación”. Véanse, para ello, las Tablas que se ofrecen a continuación.

| Categoría | Guillermo Lasso @guillermolasso | Andrés Arauz @ecuarauz |
|---------------|------------------------------------|---------------------------|
| 8-28 febrero | 3 | 11 |
| 1-31 marzo | 22 | 24 |
| 1-10 de abril | 14 | 8 |
| Total | 39 | 43 |

Tabla 9. Número de publicaciones realizadas en TikTok durante el periodo de la segunda vuelta de los comicios del 2021 en Ecuador (elaboración propia, 2023).
 Fuente: cuentas de TikTok de Guillermo Lasso y Andrés Arauz.

| Categoría | Guillermo Lasso @guillermolasso | Andrés Arauz @ecuarauz |
|----------------------|--|-----------------------------------|
| Educación | 4 | 3 |
| Salud | 1 | 2 |
| Emprendimiento | 0 | 1 |
| Entretenimiento | 29 | 30 |
| Propuesta de campaña | 5 | 7 |
| Total | 39 | 43 |

Tabla 10. Temáticas del contenido de los videos en TikTok (elaboración propia, 2023).
Fuente: cuentas de TikTok de Guillermo Lasso y Andrés Arauz.

| Categoría | Guillermo Lasso @guillermolasso | Andrés Arauz @ecuarauz |
|-------------------------|--|-----------------------------------|
| Memes | 13 | 3 |
| Trends | 12 | 17 |
| Storytelling | 4 | 3 |
| Publicación sin recurso | 10 | 20 |
| Total | 39 | 43 |

Tabla 11. Tipos de recursos para la interacción con el contenido de TikTok (elaboración propia, 2023).
Fuente: cuentas de TikTok de Guillermo Lasso y Andrés Arauz.

2.4 Resultados

En este apartado, se presentan los resultados del proceso de investigación, obtenidos a partir de la aplicación de una metodología cualitativa. El principal objetivo, como ya se había establecido al comienzo de este trabajo, es analizar la comunicación política y su influencia en la opinión pública de la comunidad de TikTok.

Los resultados obtenidos a partir de las encuestas determinan que la comunicación política en la red social TikTok no consta de una estructura formal, con un contenido que pueda influir en la opinión pública para la votación popular de los comicios del 2021. Los jóvenes del barrio Enríquez Gallo del cantón la Libertad, en las edades comprendidas de los 17 a 20 años, el 95% observan el contenido político porque los entretiene, el 3% lo hace por la difusión de noticias políticas contrastadas y, finalmente, el 2% observa porque resume la información política en segundos. La mayoría de ellos destacan que sí hubo un cambio en su criterio, después de ver las publicaciones en la red social

de Lasso y Arauz; sin embargo, el 48% indicó que no cambió su criterio. Asimismo, el 78% de ellos menciona que no hubo una influencia considerable en la votación de elección popular y mientras que el 22% registró que sí.

También se realizaron entrevistas a especialistas, con relación al análisis de la comunicación política y su influencia en la opinión pública en la comunidad de TikTok, que llegaron a ciertas conclusiones. Las campañas políticas en TikTok se vinculan con el público más joven, por su contenido enfocado al entretenimiento y la interactividad. Para utilizar TikTok en el campo político es importante considerar la estructura del mensaje; éste debe ser claro y conciso. También es necesario utilizar recursos propios de la plataforma con creatividad para así no perder las ventajas que brinda esta red social. De igual modo, los candidatos deben mantener la identidad de la persona en cada plataforma digital y no tratar de adaptar a la persona a la red social.

TikTok es una herramienta que permite conectar con las emociones de los usuarios y acercarse a través de ella. Sin embargo, no se considera como la vía más adecuada para comunicar políticas de gobierno y propuestas de campañas políticas. Pero, si el mensaje es suficientemente creativo, claro y estructurado, puede captar la atención de esa comunidad. Esta plataforma puede ser uno de los elementos que suman al conocimiento popular del candidato y sus propuestas.

Las redes sociales tienden a enganchar a las personas por la información difundida y su inmediatez; también influyen porque se da a conocer pensamientos, ideologías y la exhibición de vidas personales, emociones y demás. En política, estas plataformas se suman a la construcción de percepciones sociales sobre los líderes políticos. Todo depende en la forma que se comunique el mensaje. Éste puede o no influir en el electorado. Por ello, al difundir contenido político en TikTok se pudo integrar al público joven a la discusión política sobre la relevancia y pertinencia que tienen las personas al ejercer el derecho al voto.

Actualmente, los jóvenes se muestran más apáticos hacia temas relacionados con la política y sus líderes. Para ellos, el acto de ir a sufragar se relaciona con una obligación impuesta por el Estado. Algo que influye y replantea esto es que los jóvenes sean considerados en la participación ciudadana y abran espacios para que puedan ser escuchados.

Sumado a esta investigación, se realizó un análisis del propio contenido de las cuentas oficiales de TikTok de los dos candidatos, Lasso y Arauz. Se procedió a examinar las estrategias de comunicación política implementadas en esta red social. Los candidatos presidenciales Andrés Arauz y Guillermo Lasso abrieron sus cuentas de TikTok (Arauz el 14 de diciembre del 2020) y (Lasso el 25 de febrero 2021). Por su parte, Arauz presentó una ventaja con el uso de TikTok durante el periodo de la segunda vuelta electoral realizó 43 publicaciones audiovisuales, mientras que Lasso alcanzó a publicar 39.

Los temas principales que se difundieron en TikTok fueron el entretenimiento, con 29 a 30 publicaciones, seguido por mensajes de propuesta de campañas de 5 a 7 publicaciones, entre otras temáticas como educación y salud de 1 a 4 publicaciones y en cuanto al emprendimiento solo Andrés Arauz hizo una publicación. Todo el contenido se difundió en un formato audiovisual. Debe indicarse que, con el objetivo de alcanzar mayor interacción y conexión con los usuarios de TikTok, ambos candidatos utilizaron recursos propios de la plataforma para generar contenido audiovisual. Para esto, se utilizaron *trends* desde 12 a 17 publicaciones. También memes, por parte de Lasso con 13 publicaciones y Arauz solo 3. A esto se suma el uso del *storytelling* como narrativa audiovisual, contando la vida

personal de los candidatos; esto tuvo de 3 a 4 publicaciones. Y las demás publicaciones no tuvieron algún recurso; sólo se daba a conocer de forma directa el mensaje o tema en particular.

3. Conclusiones

La comunicación política ha evolucionado, desde su contenido hasta la utilización de nuevos medios para la difusión de su mensaje. El caso de estudio analizado en esta investigación demuestra que los candidatos Andrés Arauz y Guillermo Lasso incursionaron en la red social de TikTok, con el objetivo de llegar a un nuevo público, captando la atención de los jóvenes para obtener mayor alcance y popularidad. Las estrategias de comunicación política empleadas en TikTok se inclinaron más al infoentretenimiento. El contenido audiovisual contó con recursos de *storytelling*, *trends* o memes, que en ocasiones no daban a conocer las propuestas de campañas, sino que por medio del humor se trataba de desacreditar la gestión de los demás candidatos. Muchos de los productos audiovisuales mostraron tendencia, creatividad, brevedad y un mensaje “suave” en sus publicaciones.

Dentro de la investigación, se pudo determinar las ventajas que se generan al implementar estrategias de comunicación política en TikTok. Entre los beneficios, cabe mencionar un incremento de la popularidad, alcanzar otros públicos, la inmediatez del contenido, la utilización de nuevas narrativas y lograr un discurso político en tendencia en los medios digitales. Una de las ventajas más importantes es hacer partícipes a los jóvenes en los temas políticos.

Los líderes políticos utilizan las redes sociales como una nueva tendencia de comunicación que no tiene espacio en los medios tradicionales, como la interacción inmediata, dar respuesta a los usuarios y crear comunidad. Esta forma de comunicación “humaniza” al líder político, brindando un dialogo directo con la audiencia.

La comunicación política debe estructurarse de manera eficaz, y las estrategias que se implementen deben cumplir con el objetivo de hacer llegar el mensaje. Es necesario adaptarse a los nuevos medios y formatos de comunicación digital, para alcanzar mayor participación de los jóvenes, que utilizan intensamente las redes sociales. Por lo tanto, los medios sociales como TikTok contribuyen significativamente a la difusión del contenido político, con el fin de captar la atención de las comunidades digitales.

Referencias bibliográficas

- Barreto, K., & Rivera, M. C. (2022). TikTok como estrategia comunicacional de Guillermo Lasso durante el balotaje electoral 2021 en Ecuador. *Tsafiqui. Revista Científica en Ciencias Sociales*, 12, 10-17.
- Beer, C. (2019). Is TikTok setting the scene for music on social media? *GWI*. Página web. Rescatado de: <https://blog.gwi.com/trends/tiktok-music-social-media/>
- Crespo, I., Garrido, A., Carletta, I., & Riorda, M. (2011). *Manual de Comunicación Política y Estrategias de Campaña. Candidatos, medios y electores en una nueva era*. Buenos Aires: Biblos.
- D'Adamo, O., García, V., & Kievsky, T. (2015). Comunicación política y redes sociales. Análisis de las campañas para las elecciones legislativas de 2013 en la ciudad de Buenos Aires. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 19, 107-125.
- El Universo. (2021). En la Izquierda Democrática ya ven a Xavier Hervas como el “relevo” del expresidente Rodrigo Borja. *El Universo*. Página web. Rescatado de: <https://www.eluniverso.com/noticias/2021/02/10/nota/9619692/elecciones-presidenciales-ecuador-2021-xavier-hervas-izquierda/>
- González, E. (2021). *Redes sociales y procesos electorales: el avance de las e-campañas electorales en México*. Ciudad de México: CONACYT.
- Hidalgo Chica, A., & Cedeño Moreira, C. (2022). Comunicación política en redes sociales durante la segunda vuelta electoral de Ecuador, año 2021. Análisis del uso de la red social Facebook. *ReHuSo. Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales*, 7 (1), 104-115.
- Holtz-Bacha, C. (2013). Web 2.0. Nuevos desafíos en comunicación política. *Diálogo Político*, 1, 11-27.
- López Fernández, V. (2022). Nuevos medios en campaña. El caso de las elecciones autonómicas de Madrid 2021 en TikTok. *Universitas-XXI. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 36, 221-241.
- Moguer, M. (2015). *Comunicación política en las redes sociales: análisis del discurso político de ámbito local en los medios tradicionales y redes sociales*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- Mohsin, M. (2021). 10 estadísticas de TikTok que debes conocer en 2021. *Oberlo*. Página web. Rescatado de: <https://www.oberlo.es/blog/estadisticas-tiktok>
- Norris, P. (2002). *“Campaign communications”. New Challenges in the Study of Elections and Voting*. Londres: Sage.
- Ponce Camacho, V. E. (2021). *TikTok como herramienta de comunicación política: una mirada a las elecciones presidenciales en Ecuador, 2021*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Obando Muñoz, V. (2021). El efecto Tiktok. Plataformas digitales y reconfiguración del escenario político electoral en Ecuador. *Sociología y Política Hoy*, 5, 175-184.
- Ramírez Borja F. J (2022). *TikTok, un escenario superficial que busca profundidad. Campaña de segunda vuelta electoral en Ecuador 2021*. Tesis de Licenciatura en Comunicación. Universidad Técnica de Ambato, Ecuador.
- Ramírez Rodríguez, M. I. (2022). *Comunicación política y la influencia en la opinión pública de la comunidad de TikTok*. La Libertad, Ecuador: Universidad Estatal Península de Santa Elena.

- Reyes Montes, M. C., O' Quínn Parrales, J. A., Morales y Gómez, J. M., & Rodríguez Manzanares, E. (2011). Reflexiones sobre la comunicación política. *Espacios Públicos*, 14 (30), 85-101.
- Rúas, X., & Casero, A. (2018). Comunicación política en la época de las redes sociales: lo viejo y lo nuevo, y más allá. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 16, 21-24.
- Redondo, M. (2020). #BlackLivesMatter, Donald Trump y 'Cayetano': cuando TikTok cruzó la barrera de la política. *Hipertextual*. Página web. Rescatado de: <https://hipertextual.com/2020/06/blacklivesmatter-donald-trump-y-cayetano-cuando-tiktok-cruzo-barrera-politica>
- Sánchez Castillo, S. (2020). La construcción del liderazgo político y la identidad escenográfica en TikTok. En J. Sierra, & A. Barrientos (Coords.). *Cosmovisión de la comunicación en redes sociales en la era postdigital* (pp. 197-210). Madrid: McGraw-Hill Interamericana.
- Swanson, D. (1995). El campo de la comunicación política. La democracia centrada en los medios. En Muñoz Alonso, A., & Rospir, J. I. (Eds.). *Comunicación Política* (pp. 3-24). Madrid: Universitas.

Reseñas curriculares

Isabel Posligua Quinde es comunicadora social de la Escuela Superior Politécnica del Litoral, y asimismo es docente de la Carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Salud de la UPSE. Máster en Comunicación e Identidad Corporativa por la Universidad Internacional de la Rioja, España. Relacionista Pública, especialista en Responsabilidad Social. También es Diplomada en Estrategias de Marketing Digital, Docencia y Didáctica Universitaria del Politécnico Superior de Colombia.

Marlon Ramírez Rodríguez es comunicador social y Magister en Comunicación de la Universidad Estatal Península de Santa Elena. Es periodista de profesión, especialista en Marketing Digital. También es Diplomado en Estrategias de Marketing Digital del Politécnico Superior de Colombia.



Imagen: José Guaman



Imagen: Solange Gómez

Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

En esta sección de la revista *Ñawi* podemos encontrar trabajos de investigación que abordan los principios fundamentales del diseño y la gestión de marcas. Se reflexiona sobre la utilización de los múltiples elementos visuales que intervienen a la hora de construir mensajes capaces de transmitir valores y emociones. También se examina la manera en que se comunica una identidad de marca a través de diferentes canales. Y asimismo se explora el mundo del *branding* experiencial, pues las marcas buscan generar experiencias memorables y significativas para sus potenciales públicos. En esta ocasión, tendremos la oportunidad de leer dos interesantes artículos. En uno de ellos, se propone un análisis de las representaciones visuales de una marca de cerveza mexicana, pues en la evolución de dichas representaciones aparecen reflejadas diversas modulaciones de la identidad de lo mexicano. Con ello, puede constatararse que en los componentes visuales de una determinada marca comercial aparecen plasmados, en ocasiones, importantes rasgos de identidad cultural. En el otro trabajo, comprobaremos que el proceso de creación de una marca también puede ponerse al servicio de proyectos que tienen un enfoque más social y un arraigo en lo local.

José Daniel Santibáñez Vásquez, MSc.
Escuela Politécnica Superior Del Litoral

Seduce and excite. Reflecting on design and brand management

In this section of the journal *Ñawi*, we can find research papers that can address the fundamental principles of design and brand management. It reflects on the use of multiple visual elements involved in the construction of messages capable of transmitting values and emotions. It also examines the way in which brand identity is communicated through different channels. It also explores the world of experiential *branding*, as brands seek to generate memorable and meaningful experiences for their potential audiences. On this occasion, we will have the opportunity to read two interesting articles. In one of them, an analysis of the visual representations of a Mexican beer brand is proposed since the evaluation of these representations reflects diverse modulations of Mexican identity. In this way, it can be seen that the visual components of a given commercial brand sometimes reflect important features of cultural identity. On the other, we will prove that the process of creating a brand can also be put at the service of projects that have a more potential social focus and are rooted in the local context.

José Daniel Santibáñez Vásquez, MSc.

Editor Section



Imagen: Generada con Photoshop IA

CHARRO

CHOLOS

CHELAS

Imagen: Zulay Benites

pep

Charros, cholos y chelas. Representación visual de la para-identidad mexicana en las etiquetas de *Cerveza Indio*

Charros, cholos y chelas. Visual representations of the Mexican para-identity on the labels of *Cerveza Indio*

Resumen

Este artículo tiene por objetivo presentar las formas de representación visual a través de las cuales distintos diseñadores expresan la identidad de diferentes localidades de México, en la edición especial de etiquetas de Cerveza Indio "Barrios de México". La colección de 150 etiquetas conforma una para-identidad mexicana, pues representa visualmente espacios identitarios y prácticas culturales alternativos a la identidad nacional cimentada en el pasado prehispánico de México. Primeramente, se describen los antecedentes de la cerveza y la coyuntura nacionalista, perspectiva ideológica del siglo XX que tomó auge después de la Revolución Mexicana, en la que se difundió al indio prehispánico como figura identitaria unificadora. En segundo lugar, se muestran algunas etiquetas que representan edificaciones, estereotipos, trajes típicos, artesanías y paisajes, entre otros elementos. Finalmente, se identifica como valor de la colección la perspectiva pluricultural de la identidad mexicana construida de forma colaborativa, y alejada de las ideologías impuestas y difundidas por el Estado.

Palabras clave: Comunicación visual; para-identidad; etiquetas; imaginarios; mexicanidad.

Abstract

The purpose of this paper is to present the visual representations of the identity of several local Mexican places that different designers expressed in the special edition of Cerveza Indio's "Barrios de México" labels. The collection of 150 labels conforms a Mexican para-identity since it visually represents identitarian spaces and cultural practices that are alternative to the national identity based on the pre-hispanic past of Mexico. First, the paper describes the beer background and the nationalism context, an ideological perspective from the 20th century that gained importance after the Mexican revolution, in which the pre-hispanic Indian was promoted as a unifying identitarian figure. Secondly, some labels representing buildings are shown, stereotypes, typical costumes, crafts, and landscapes, among other elements. Finally, the collection's value resides in that it projects a multicultural perspective of Mexican identity, collaboratively built and alternative to the ideologies imposed and promoted by the State.

Keywords: Visual communication; para-identity; labels; imaginaries; Mexicanity.

Ricardo López-León

Universidad Autónoma
de Aguascalientes

Aguascalientes, México

ricardo.lopezl@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0001-9653-5525>

Enviado: 14/10/2021

Aceptado: 07/11/2022

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. Una cerveza muy mexicana. 2. Edición especial "Barrios de México". 3. La identidad nacional mexicana. 4. El nacionalismo post-revolucionario. 5. El indio como figura de la identidad nacional. 6. Las etiquetas de "Cerveza Indio": charros, cholos y más. 7. Conclusiones.

Como citar: López-León, R. (2024). Charros, cholos y chelas: representación visual de la para-identidad mexicana en las etiquetas de "Cerveza Indio". *Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 307-328.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a16](https://doi.org/10.37785/nw.v8n1.a16)

1. Introducción. Una cerveza muy mexicana

En las últimas décadas, la cerveza se ha convertido en una de las bebidas alcohólicas favoritas de los mexicanos. En 2019, se consumieron 68 litros per cápita y por año. Esto equivale en promedio a "1.3 litros de cerveza por semana por persona, y ubica a México en el lugar número 30 mundial" (INEGI, 2020, 30). Su preferencia se debe a que se trata de una bebida social, pues se puede comprar y compartir, así como beberse en solitario. También importa su naturaleza refrescante al beberse fría, pues en México cada año se registran temperaturas que en promedio siempre están por encima de los 20° centígrados.

El costo moderado de la cerveza nacional es otro factor a tener en cuenta, y por ello 4 de cada 10 mexicanos la consumen fuera de casa, por encima de los destilados, y representa el 17.5% del gasto que corresponde a alimentos y bebidas (Juárez, 2020). Sin embargo, no siempre fue así, pues la cerveza no comenzó a ser producida en cantidades industriales hasta finales del siglo XIX, y tuvo que realizar distintas estrategias de *marketing* y publicidad para que los mexicanos la consumieran, así como bajar su costo. La bebida más popular, antes de la cerveza, era el pulque, una bebida de carácter patrimonial resultante del destilado del maguey (Rojas et al., 2016). El pulque se vendía a granel en las pulquerías, que estaban en cada esquina de las ciudades, y era tan popular que, para 1909, tan sólo en la Ciudad de México ya existían 1000 pulquerías (Toxqui, 2008). Poco a poco, surgieron distintas marcas cerveceras que tuvieron que irse abriendo camino en los paladares mexicanos, muy acostumbrados al pulque, para convertirse progresivamente en la bebida más preferida. Es en ese contexto cuando surge la Cerveza Indio, que aún existe en nuestros días.

Cerveza Indio es una cerveza tipo Viena, que se empezó a fabricar en el año de 1893 en Monterrey, México. En un principio, la cerveza llevaba el nombre de Cerveza Moctezuma, inspirada en el célebre tlatoani (gobernante de los mexicas, más conocidos como aztecas), que regía cuando llegaron los españoles a la gran Tenochtitlán, ciudad prehispánica ubicada donde ahora está la Ciudad de México. Por eso mismo, la etiqueta de aquella marca mostraba una imagen de Moctezuma, representado por una persona joven con el torso descubierto (Figura 1), armado con lanza y escudo, y portando un penacho y otras joyas en el cuerpo, atuendo que hace referencia a la forma de vestir de los Mexicas.

Sin embargo, los mismos consumidores de la cerveza empezaron a referirse a esa marca como "la del indio", motivo por el cual la misma Cervecería Cuauhtémoc, cuyo nombre es tomado del último tlatoani, decide cambiarle el nombre a Cerveza Indio (INDIO, s.f.). Desde entonces, la cerveza no ha cambiado de nombre, a pesar de las múltiples fusiones de la cervecería. En 1985, Cervecería Cuauhtémoc se fusionó con Cervecería Moctezuma, emporio que mantuvieron como Cuauhtémoc-Moctezuma hasta el 2010, cuando la empresa fue adquirida por Heineken International. El cambio de imagen se produce a partir del año 2012 (Figura 1), pasando de una imagen ilustrada con una técnica pictórica, a la de un guerrero mexica vectorizado, representado en alto contraste con tonos verdes y dorados. Y ésa es la imagen que se ha mantenido hasta el día de hoy, con la excepción de algunas ediciones especiales, como la que se revisará en este artículo, que corresponde a "Barrios de México".



Figura 1. Imágenes de Cerveza Indio. Fuente: Facebook de la marca de cerveza.

2. Edición especial “Barrios de México”

En el año de 2016, Cerveza Indio lanzó una convocatoria al público en general, llamando a representar visualmente aspectos identitarios de distintas localidades mexicanas conocidas como “barrios”. De acuerdo con José Antonio Casillas, que en su momento era gerente de la marca Cerveza Indio, la campaña buscaba que se plasmaran “los elementos más simbólicos o característicos del barrio donde nacieron o crecieron” los participantes (Carranco, 2016). Esta marca de cerveza había lanzado previamente otras ediciones especiales de etiquetas, contratando artistas locales que abordaban otras temáticas, como el día de muertos, cantinas y pueblos mágicos. Siendo ésta la quinta edición especial, era también la primera vez que se lanzaba a manera de convocatoria invitando al público en general a mostrar “El lado auténtico de México”, slogan de la campaña. A través de un spot de TV, que aún posible ver en YouTube, la cerveza lanzó la convocatoria.

En dicho spot, se define al barrio como “subdivisión de una ciudad o pueblo que suele tener identidad propia y sentido de pertenencia” (Cerveza Indio, 2016) y hace un llamado a representar el lugar de nacimiento o de la infancia: “si estás orgulloso de tu barrio, exprésalo”, se decía. El proceso consistía en descargar un *template* de la etiqueta, con los elementos principales, para después intervinirla de acuerdo con el barrio que quisieras.

En total, la edición especial de etiquetas “Barrios de México”, de Cerveza Indio, cuenta con 150 diseños distintos de lugares de México, algunos muy conocidos por su atractivo turístico, y otros menos populares. En otro video, Cerveza Indio destaca el éxito en cuanto a los alcances de su campaña, pues menciona, por ejemplo, que los mismos expendios donde se vendía la cerveza pedían pintar su fachada con el diseño correspondiente al barrio donde se ubicaban. El constante diálogo entre las ediciones especiales de la etiqueta y la identidad, así como lo que dicho diálogo representa para una cerveza con identidad nacionalista, despiertan el interés por comprobar cómo los participantes representan visualmente la identidad barrial, que a su vez funge como sinécdoque de la identidad mexicana.

En conjunto, puede decirse que las 150 etiquetas proyectan una visión caleidoscópica de la identidad mexicana, construida mediante la representación de espacios arquitectónicos, monumentos, trajes típicos, gastronomía, flora y fauna, entre otros elementos. Las etiquetas conforman una mirada contemporánea que es digna de estudio, pues ha sido construida como una para-identidad desvinculada del nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX. De cierta manera, ésta es una perspectiva más cercana a los lugares mismos que representan; pues, además, no es una identidad impuesta desde el Estado hacia el pueblo, como lo fue la identidad del nacionalismo, sino construida de forma participativa por los mismos mexicanos.

3. La identidad nacional mexicana

Abordar la identidad nacional mexicana resulta todo un reto, pues dada la extensión del territorio, costumbres, etnias, tipos de clima, artesanías, festividades, gastronomía, entre otros muchos factores, es muy complicado determinar aquello que cohesionan a todos sus habitantes.

De acuerdo con información del Gobierno Mexicano, existen actualmente 70 pueblos originarios en todo el territorio, distribuidos en 20 de los 32 Estados que conforman la República Mexicana (SIC, s.f.). Además, existen "11 familias lingüísticas, 68 grupos etnolingüísticos y 364 variantes de las distintas lenguas" (Aguilar, 2014), todas las cuales, según Moctezuma (2021), han colaborado en la construcción de diferentes versiones del español, de acuerdo con las distintas regiones del país. Palabras de las lenguas originarias, así como su entonación, se han ido incorporado como parte del vocabulario regional, configurando también, a través del lenguaje, sentidos de pertenencia distintos, que hacen más complicada la unificación de una identidad nacional.

Por otra parte, si consideramos que cada una de las etnias tiene una ideología particular y una forma de vincularse con el concepto de mexicanidad, es aún más complejo determinar una identidad nacional. Por ende, al hablar de esa identidad nacional, debe concluirse que "se trata de un concepto complejo y multifacético que integra distintos marcos" (García & Maldonado, 2019, 743). Aun así, han existido algunos esfuerzos por la conformación de una identidad que pudiera servir como estrategia de cohesión para el pueblo mexicano. Uno de ellos viene después del movimiento independentista, a la altura de 1810, es decir, una vez que se logran reconocer los Estados Unidos Mexicanos, nombre oficial para México, como nación independiente de España.

Los independentistas necesitaban construir una nueva identidad que los diferenciara de la cultura europea. "La conformación de la idea de identidad nacional fue producto del establecimiento del Estado Mexicano moderno" (Ramírez, 2007, 118). Sin embargo, luego de las distintas luchas armadas, no había un acuerdo claro, incluso desde el propio Estado, sobre cuál podría ser la identidad nacional. Como en todos los grupos políticos, y siendo este el caso del nacimiento de una nación, existían distintas vertientes dispares en su ideología; una defendía la hispanidad, y otra buscaba la reivindicación de la cultura "indígena" y de un pasado glorioso (Ramírez, 2007, 118). Ambas vertientes se mantuvieron en diálogo, incluso durante el Porfiriato, uno de los periodos clave de en la historia del México moderno, llamado así en referencia al gobierno de Porfirio Díaz, presidente que duró en el poder 30 años, y que entre sus proyectos también estaba la unificación de la identidad nacional mexicana (Martínez, 2013). Con el inicio del siglo XX y concluida la Revolución Mexicana, lucha armada que vino a terminar con el Porfiriato, surgiría el nacionalismo, un esfuerzo conjunto entre el Estado y las artes por recuperar el pasado precolombino de México, posicionándolo como una identidad unificadora, al mismo tiempo que se rechazaba la hispanidad.

Según Pérez Vejo (2021), el mestizaje es el mito fundacional de la identidad mexicana, pues México es “un país construido a partir de la mezcla de dos herencias culturales y dos razas” (Pérez Vejo, 2021, 7). Y, por ello, entre 1944 y 1964, como resultado de la ideología postrevolucionaria, se fundaron tres museos como pilares de la identidad mexicana: el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia y el Museo Nacional del Virreinato.

La utilización de la Historia para determinar la civilidad del mexicano; así como buscar la unicidad a través del mestizo (Harguindeguy, 2012) y desde una óptica occidentalista, conforman lo que Ferro (2016) llama el “esencialismo mexicano”. Sin embargo, la misión de las instituciones, como los museos mencionados, no debería consistir principalmente en recuperar el pasado, sino en “enseñarnos a dialogar sobre nuestra realidad de forma horizontal y multidimensional, dejando atrás la folclorización del mundo indígena” (Sierra & Chávez, 2022, 186).

Así, al definir el rumbo de la identidad nacional mexicana, también se definieron sus formas y representaciones, pues de acuerdo con Sánchez, la identidad nacional es un “espacio semiótico metafórico que halla su materialidad en el territorio, en la lengua, en la historia, en los símbolos laicos y religiosos, en la comida, en el vestido, en las herramientas de trabajo, en las producciones artísticas: música, pintura, danza; en el mobiliario, y en los medios de transporte” (Sánchez, 2014, 268). Por ello, la identidad nacional mexicana que se transmitiría de generación en generación tomaría como sustrato sus imágenes, sus colores, sus figuras, es decir, los vehículos de representación de las materialidades seleccionadas.

Sin embargo, dado que tradiciones, costumbres y la concepción de los espacios de uso práctico y simbólico dentro de una sociedad, son determinantes de su identidad (Lepetit, 1996), no es casualidad que para el 2016, cien años después de la Revolución Mexicana y 200 años después de la Independencia, la colección de 150 etiquetas se alejara de la visión oficial nacionalista, y los participantes decidieran construir visualmente aquellos conceptos que les resultaban más representativos.

Por otra parte, coincidimos con Sánchez cuando reconoce al sujeto como principal portador de la identidad, ya que “es en el sujeto donde la identidad nacional encuentra su funcionamiento, pues por él atraviesan todas las manifestaciones identitarias” (Sánchez, 2014, 268). Así, la misma representación visual del indio, sujeto protagónico que interactúa con cada espacio intervenido en la etiqueta, fue también utilizado en la edición “Barrios de México” como vehículo de representación identitaria, actualizándose y transformándose de una etiqueta a otra.

El arte y cultura populares también son identificados como elementos clave para conocer y reconocer la identidad nacional (Ramírez, 2007), pues al ser representados de manera iterativa construyen símbolos que luego se abonan al imaginario. Para el autor, las representaciones visuales y textos de materialidades cotidianas pueden tomarse como una herencia cultural, pues en conjunto configuran rasgos elementales que luego se reconocerán como raíces culturales, es decir, que una herencia iconográfica puede ser el “sustrato identitario” en el que un pueblo cimienta su cultura propia y su nacionalidad.

Por ello, se podrían considerar las etiquetas de la edición “Barrios de México” como parte de una cultura popular que, a partir de sus iteraciones simbólicas, pueden construir un nuevo sustrato de representaciones visuales asociadas a la identidad mexicana. Así, la colección se entiende como una actualización de la identidad, promovida desde una campaña de *marketing*. Al ser construida de manera colaborativa, puede ser tomada como

una manifestación popular, considerando ésta como aquella manifestación ante la cual el pueblo se identifica a sí mismo y a los demás pueblos mediante representaciones precisas en una amplia selección de imágenes visuales y proverbios populares (Gutiérrez, 1998, 86).

4. El nacionalismo post-revolucionario

La construcción de la identidad mexicana tuvo un segundo impulso desde el Estado mexicano en la primera mitad del siglo XX. Concluida la lucha armada de principios del siglo XX, conocida como Revolución Mexicana, la nación quedó dividida, y habiéndose derrumbado el régimen político, con él también cayeron los valores y la perspectiva de lo que significaba ser mexicano. Por eso, establecer una identidad nacional compartida parecía una de las vías de reconstrucción del país, fortaleciéndolo culturalmente, y unificándolo.

De acuerdo con Makowski, el nacionalismo "constituye un importante recurso ideológico para la integración y la unificación, para lo cual se vale de discursos que exaltan la homogeneidad y la unidad étnico-cultural" (2000, 468). Con Álvaro Obregón en la presidencia de México, la vida cultural adquirió una gran importancia, puesto que fue "depositaria de la expresión ideológica de un orden nuevo que, traducido en el lenguaje de una nueva plástica [...], dejó una huella cuya marca persiste hasta nuestros días" (Bahena, 2002, 61).

Así fue como nació el muralismo mexicano, movimiento artístico en el que el indio volvió a ser protagónico, apareciendo en murales de edificios patrimoniales. A través de la pintura mural se perseguía el objetivo de "educar el gusto, compartir ideas de patriotismo y de orgullo por lo netamente mexicano, fomentar la igualdad social, llegar al fondo del alma del espectador para transformarlo" (Garrido, 2009, 61). Aunque eran una manifestación artística, "los murales fueron una solicitud directa desde el estado que buscaba difundir su ideología, y fueron promovidos por el mismo José Vasconcelos" (Loranca, 2019, 22). Los murales incluían temas clave de lo que significaba ser mexicano, desde distintas ópticas; por ejemplo, el mestizaje religioso entre los dioses mexicas y el cristianismo (Aguilar, 2022).

Expresiones artísticas como la pintura, la literatura y el teatro también tomaron partida en la construcción de la identidad y de la cultura mexicana (Monroy, 2020; Barbosa, 2019; Cadena, 2017). Además, había esfuerzos por recuperar manifestaciones populares que antes habían sido menospreciadas y hasta castigadas, siendo la tradición festiva el aspecto por excelencia que comparten todas las regiones y hasta estratos sociales. Así, se construyó el legado cultural e identitario del México renovado y progresista, constituido por una amalgama de expresiones simbólicas como "mitos, tradiciones, imágenes, sonidos, texturas, hábitos, alimentos, vestimentas, juegos y lenguaje coloquial" (Ramírez, 2007, 119), entre otros muchos aspectos (Mráz, 2010).

La iteración de las expresiones simbólicas y las prácticas de estereotipación provocaron también un reconocimiento en el extranjero de lo que significaba ser mexicano. El cine mexicano también jugó un papel importante, pues "asumió como su tarea principal la de ser el medio idóneo para representar y difundir los elementos que conformaban la identidad nacional" (De la Vega, 2010, 406). El cine proveía "fuentes narrativas y formas visuales que contribuyeron poderosamente al proceso de identidad" (De la Vega, 2010, 406). Además, se convirtió en una de las representaciones plásticas "de lo que en exterior y en ocasiones también hacia el interior se asoció con lo mexicano. Esta iconografía del país y de su gente [...] constituyó una invención de los artistas sustentada en una voluntad nacionalista, en una necesidad consciente y politizada de transmitir a la gente del pueblo una historia común" (Bahena, 2002, 62).

El movimiento nacionalista sumó a varios artistas que aprovecharon el auge para buscar un reconocimiento en manifestaciones menos académicas: “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública” (Tibol, 1996, 23). El arte monumental al que referían es el muralismo, el cual, servía para difundir una “historia común”. En ese sentido, y aunque quizá el arte nacionalista en un principio fue periférico, ahora estaba instaurado en el centro, como identidad mexicana, por lo que, de alguna manera, aunque la etiqueta de cerveza volvía a ser periférica y para-identitaria, en su origen se enmarcaría en esa misma ideología original de los artistas: dar voz a aquellos elementos fuera del arte ultra intelectual aristocrático.

Uno de los elementos icónicos dentro de las manifestaciones artísticas es el maguey, un cactus a partir del cual se produce la bebida alcohólica antes mencionada llamada pulque. El mismo maguey colaboró en la popularización de la cerveza, pues en el “siglo XX la ineficacia de la producción industrial pulquera hizo que el maguey se exterminara”. Sin embargo, siguió siendo importante como elemento simbólico, puesto que se mantuvo vigente gracias a “su representación en las expresiones artísticas de México” (Ramírez, 2007, 116).

El referido estudio de Ramírez (2007) presenta al maguey y al pulque como elementos clave de la identidad nacional, muy arraigada a la cultura popular, a diferencia de la cerveza, que fue importada, por lo que en un principio las principales marcas tuvieron que hacer un gran esfuerzo para que fuera adoptada por la población. Por todo ello, resulta irónico que la cerveza sea la que promueva elementos de cohesión e identidad nacional, y entre las etiquetas de la misma, no existan referencias al maguey y al pulque, excepto en una de Oaxaca, por ser un lugar caracterizado por la producción de otro destilado: el mezcal (ver Figura VII, más abajo).

En este esfuerzo del nacionalismo post-revolucionario, los libros de texto fueron un elemento protagónico en la difusión de dicha ideología. En México, desde 1960, existían libros escolares de nivel primaria repartidos de manera gratuita y obligatoria, que fueron creados y distribuidos por el gobierno (García & Maldonado, 2019, 742). Muchos de estos libros de texto, además, presentaban las pinturas murales y otras obras de los distintos artistas para complementar la narración de la historia de México, haciendo accesible esos discursos para aquéllos que no podían visitar los espacios en donde los murales fueron creados, colaborando así en la construcción de una historia común.

Por ello, y por otros contenidos tanto visuales como textuales, los libros de texto han sido estudiados en distintas ocasiones para identificar el rol que desempeñaron en la construcción de distintos discursos (García, 2021). Por ejemplo, los libros de texto gratuitos han sido identificados como formadores de ideologías, no sólo en cuanto al contenido textual, sino también en lo referente al contenido visual, pues éstos incluían un sinnúmero de imágenes. Estas imágenes propuestas desde el Estado han sido consumidas a lo largo de 50 años por millones de lectores: niños y niñas en edad escolar, todo el profesorado, padres y madres de familia. Por lo tanto, no son imágenes visuales que puedan pasar desapercibidas, sino que están arraigadas en la colectividad. Por ello, dichas imágenes deben concebirse “como fuentes de información histórica, social, cultural, ideológica y de poder” (Sánchez, 2014, 258).

Los libros de texto gratuitos fueron un gran medio de difusión a través del cual se buscó construir la identidad nacional, vinculada a hechos históricos, héroes y valores cívicos particulares, así como de roles relacionados con los niños, el padre, la madre y la familia (García & Maldonado, 2019). Dentro de los contenidos visuales y textuales,

los libros incluyeron cuentos, mitos, historias y simbolismos provenientes de las culturas precolombinas. En conjunto, los libros se encargaron de presentar un pasado utópico-mágico, así como la destrucción del mismo por los conquistadores. Dicha narrativa fue y ha sido tan dominante que ha quedado profundamente arraigada en buena parte de los mexicanos, hasta el punto de que incluso se puede reconocer un resentimiento generalizado hacia los españoles, por una guerra que sucedió hace más de 500 años.

5. El indio como figura de la identidad nacional

En todo el esfuerzo por contar con una historia común, el referente simbólico de la identidad nacional mexicana por antonomasia fue la figura del indio. El indio tenía el objetivo último de "paliar la amenazante fragmentación que podía percibirse en los distintos ámbitos de la vida cotidiana" (Campos, 2010, 109). El indio, por lo tanto, prometía ser un símbolo unificador que podría soportar todos los significados de la identidad nacional, unificando etnias, ideología y lenguas. Así, el discurso historiográfico oficial, plasmó, "a través de sus textos y sus ilustraciones, la imagen histórica del indio americano que mejor se ajustaba, en el presente, a la idea de nación que en cada caso se quería construir" (Campos, 2010, 108).

El pasado indígena y la tradición religiosa importada por la hispanidad fueron los dos pilares sobre los cuales se construyeron una infinidad de discursos, tanto populares como desde el Estado, pues ambos universos simbólicos representaban terreno fértil para la adopción de una identidad común, ya que representan "la reconstrucción de un imperio perdido [y] la salvación cristiana de las almas". Ambas escenificaciones utópicas, buscaron ser el vehículo de cohesión y viceversa, pues "sólo a partir de la unidad se podía aspirar a la utopía de un futuro mejor" (Campos, 2010, 109), y sólo a partir de la utopía se puede aspirar a la unidad.

Sin embargo, dado que la lucha armada de principios del siglo XIX, reconocida como Revolución Mexicana, fue un movimiento que surgió desde el pueblo, desde personas que se desenvolvían en contextos agrícolas y rurales, aquellos símbolos relacionados con la hispanidad parecían distantes y ajenos, pues pertenecían a un universo que era poco o nulamente accesible. En cambio, el indio "no representaba la alteridad, sino una parte importante del 'nosotros' y, en este sentido, la iconografía desarrollada dentro de las fronteras de la nación parecía mostrarse como la mejor forma de representarlo" (Campos, 2010, 113). Además, se logró construir y materializar una imagen utópica del pasado precolombino, en la cual dicho pasado "aparecía como el epítome de una serie de virtudes cívicas y guerreras" (Campos, 2010, 113).

Una vez concluida la Revolución, y acorde con la interpretación indigenista de la historia que condenaba sistemáticamente toda la herencia hispana, la idea de "lo mexicano" se construyó en torno al estrato cultural de lo popular, un estrato cuyos orígenes quisieron anclarse en lo que se consideraba el elemento más puro del país: la cultura indígena histórica, y las manifestaciones que de ella habían llegado hasta el presente (Campos, 2010, 115).

Esto ha permeado también al ámbito comercial, y se puede ver en diferentes marcas mexicanas que aún llevan en su nombre, o en algo de su identidad, reminiscencias del nacionalismo, como revaloración del imperio perdido. Por ejemplo, han surgido marcas con palabras como Azteca, que comercializan partes de aluminio, o chocolates; incluso la segunda televisora más grande de México lleva dicho vocablo: Tv Azteca. Entre otras palabras comunes utilizadas para construir marcas estaban Tolteca, Cuauhtémoc o Moctezuma, mismas que son parte de la cervecera

que estamos analizando en este artículo. El pasado indígena aún es una ruta para rastrear la identidad mexicana en diversos estudios (Aguilar, De la Torre & Martel, 2019).

Así, la imagen visual se convirtió en el sustrato identitario para la representación de espacios, de prácticas culturales y de otras materialidades, como también la materialización visual de una ideología, que recurrió al poder simbólico del indígena para soportar las aspiraciones unificadoras de una nación. En ese contexto surge la Cerveza Indio, presentando en su etiqueta al último tlatoani (gobernante), con su armadura de guerra, dispuesto a ser apropiado como identidad y como producto por una nación en reconstrucción. Cien años después, las campañas de Cerveza Indio comienzan a buscar y a difundir otras identidades arraigadas en las cantinas, en los pueblos mágicos y, por supuesto, en los barrios de México.

6. Las etiquetas de “Cerveza Indio”: charros, cholos y más

Dentro de las 150 etiquetas que conforman la colección “Barrios de México”, de Cerveza Indio, existen algunos elementos iterativos, es decir, que distintos participantes representaron la identidad de un lugar a través de los mismos elementos simbólicos. En este apartado se presentan de manera cuantitativa aquellos elementos que fueron más comunes, así como también se seleccionaron algunas etiquetas para mostrar otros aspectos entorno a la configuración de la identidad que pueden dar matices cualitativos de dicho esfuerzo visual. Las etiquetas fueron recopiladas de la página oficial de Facebook de Cerveza Indio (Cerveza Indio, 2018), que hasta enero del 2023 aún se encontraban disponibles en su totalidad.

El acercamiento a las etiquetas se realizó desde una perspectiva metodológica exploratoria, a través de la cual, y desde un enfoque cualitativo, se tomaron las representaciones visuales como íconos en el sentido de Peirce (1974), es decir, se tomaron como elementos que imitan en sus características visuales a aquellos lugares, objetos o personas que buscan representar, o que por lo menos establecen una relación de semejanza con los mismos; desde un enfoque cuantitativo, se identificó el número de veces (*token*) que una categoría (*type*) era representada en las etiquetas (Peirce, 1974).

El aspecto común de la colección tiene que ver con el hecho de que todas hacen referencia a un lugar, aunque no necesariamente cumple con la categoría de barrio. Es decir, las 150 etiquetas representan visualmente 35 barrios, 43 municipios, 16 colonias, 19 poblados, 3 ciudades, un Estado y 3 mercados. El resto se divide entre centros recreativos, delegaciones, estaciones de metro, acantilados, montañas, parques, islas, miradores y playas. Asimismo, aunque la República Mexicana cuenta con 32 Estados, la representación de éstos no fue del todo equitativa, aspecto que es comprensible, dada que las ciudades más grandes cuentan con un mayor número de asentamientos de tradición histórica. Ciudad de México, por ejemplo, cuenta con 18 etiquetas, seguida por el Estado de México con 9. Oaxaca participa con 8 etiquetas, mientras que Jalisco, Hidalgo y Nuevo León cuentan con 7. Finalmente, se pueden encontrar 6 etiquetas de Chihuahua y Guanajuato. El resto de los Estados participan con 5 etiquetas o menos, siendo Tabasco, Nayarit y Coahuila los que sólo cuentan con una sola etiqueta. De los 32 Estados, sólo faltó Colima, al no ser representado por ninguna etiqueta.

Las formas de representación, y la selección de elementos simbólicos para referir la identidad barrial, fueron tan variadas como la cantidad de lugares a los que hacen alusión. Se identificaron aquellos elementos que aparecieron

con mayor frecuencia como estrategia para representar la identidad de la localidad. Véase, a continuación, la Tabla 1, que muestra una síntesis de las categorías que se describen en este apartado, por lo que se discutirán en profundidad etiquetas que muestran representaciones de edificaciones, paisajes o artesanías, entre otros aspectos. Cabe mencionar que las categorías no son excluyentes, es decir, una misma etiqueta puede contener dos o más categorías aquí identificadas.

| Categoría | Edificaciones | Paisajes | Trasformación al indio | Artesanías | Trajes Típicos | Fauna |
|-------------------------|---------------|----------|------------------------|------------|----------------|-------|
| Representaciones | 70 | 44 | 64 | 46 | 17 | 52 |

Tabla 1. Principales elementos representados de forma iterativa en las etiquetas. Elaboración propia.

Dado que "Barrios de México" es una colección que busca representar el territorio, una de las formas más comunes fue hacer referencia a sus estructuras arquitectónicas y monumentos. Por ello, 70 etiquetas muestran alguna forma de representación visual de edificaciones que se encuentran en la localidad, entre ellas, edificaciones patrimoniales, zonas arqueológicas, templos y monumentos.

La Figura II muestra tres etiquetas que hacen referencia a edificaciones para representar cada localidad. De izquierda a derecha, la primera corresponde al Fuerte de San Miguel, utilizado para representar Campeche. El ilustrador eligió la parte externa del fuerte como fondo de la etiqueta. Nótese también que, como fondo del recuadro del nombre INDIO, aparece una textura que hace referencia a las canastas tejidas con palma, una artesanía común en el lugar. La representación mediante artesanías de la localidad también fue una estrategia recurrente en 46 etiquetas. En el medio de la Figura II está la etiqueta que representa la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Tlaxcaltilla, en San Luis Potosí. El marco del nombre INDIO hace referencia a la parte superior de la entrada al templo. Asimismo, lo que se muestra de fondo es la decoración exterior del domo, que también es parte de la iglesia y se alcanza a ver desde la fachada. Finalmente, en la etiqueta derecha de la Figura II, aparecen al fondo unas esculturas antropomorfas y una pirámide, referenciando claramente la zona arqueológica de la Tollan junto al cerro de Xicuco, en Tula de Allende, Hidalgo, donde existen cuatro esculturas claramente identificables sobre una pirámide.

Cabe mencionar que, de las 150 etiquetas, sólo 7 hacen referencias a zonas arqueológicas, es decir, el 4.6%. Asimismo, el ilustrador también aprovechó el espacio de fondo que enmarca el nombre INDIO, para representar la silueta del cerro del Xicuco. Mediante estrategias sinecdóticas similares, ya sea tomando sólo un fragmento de la edificación o mostrando estructuras completas, otros ilustradores decidieron representar una localidad completa a través de la imagen de una edificación propia del lugar.



Figura II. Representación de la identidad barrial a través de edificaciones.

Otra forma recurrente de representar una localidad fue a través del paisaje, pues 44 etiquetas (29.3%) hacen referencia a algún elemento paisajístico característico de una localidad en particular. Dada la geografía de México y sus cordilleras, es comprensible que se tomaran 21 elementos montañosos, entre los que se incluyen cerros, cañones, sierras, volcanes y barrancas, además de la representación de 7 playas. En la Figura III se muestran tres etiquetas que representan un lugar a partir de sus características paisajísticas. La primera imagen del lado izquierdo refiere a Creel, un poblado que se encuentra en lo alto de la Sierra Madre Occidental y se caracteriza tanto por su relación con la Sierra Tarahumara como también con el Cañón del Cobre o Barranca del Cobre, en el Estado de Chihuahua. Por esa razón se puede ver un paisaje rocoso al fondo de la etiqueta, y en el recuadro del nombre INDIO se muestra de fondo unos pinos en la noche. Creel también es conocido como Estación Creel, pues es uno de los destinos que toca el tren Chepe, de gran interés turístico, que hace un recorrido por la sierra y por las barrancas. Cabe mencionar que la Sierra Tarahumara se conoce así por ser la ubicación del pueblo originario de los Tarahumaras o Rarámuri, seleccionados también para ser representados en la etiqueta 73, portando el traje típico de los Rarámuri con las Barrancas del Cobre de fondo.

En la etiqueta intermedia de la Figura III, se puede ver la imagen que representa la quebrada del puerto de Acapulco, Guerrero, en la costa del Océano Pacífico, un acantilado de 45 metros de altura ubicado a la orilla del mar. Éste se encuentra en una zona de alto turismo de Acapulco, por sus playas, y es un atractivo turístico recurrente desde hace muchos años, dado que hay clavadistas *amateur* que saltan todos los días al mar desde los 45 metros de altura a cambio de una propina, visualmente representados en la etiqueta. Nótese el cambio de tamaño del recuadro del nombre INDIO y de la figura del indio, pues son más pequeños, una estrategia que fue utilizada 35 veces en la colección de 150 etiquetas.

En la etiqueta derecha de la Figura III, se puede ver un paisaje acuático con palmeras, representando la laguna de Bacalar en el estado de Quintana Roo, cerca del Mar Caribe. Esta laguna es famosa por sus aguas de distintos

tonos de azul y de transparencia cristalina, sitio que se ha vuelto popular entre los turistas en los últimos años. El diseñador también eligió el marco del nombre INDIO para representar un paisaje con palmeras.



Creel, representando la
Barranca del Cobre, en el
Estado de Chihuahua.

Cañada de la Quebrada en el puerto
de Acapulco, Guerrero.

Laguna de Bacalar en el Estado de
Quintana Roo.

Figura III. Representación de la identidad a través de paisajes.

El título de este artículo promete “charros y cholos”, refiriéndose a estereotipos de ciertos grupos sociales que fueron representados a través de la modificación del indio, figura protagonista en la etiqueta de cerveza. Aunque no son las formas de transformación del indio más comunes en toda la colección, se eligieron éstas como título para mostrar el aspecto colorido y divertido de este esfuerzo colaborativo, y también para resaltar la perspectiva para-identitaria que se aleja de aquella tradición nacionalista centrada en construir la identidad mexicana casi exclusivamente a partir del pasado prehispánico. El indio en la etiqueta fue modificado un total de 64 veces, ya sea agregando accesorios o transformándolo por completo; es decir, hay un indio actualizado en un 42.6% de las etiquetas.

En las Figuras II y III, los principales elementos comunicativos correspondían al fondo de la etiqueta, construyendo el argumento en segundo plano. En la Figura IV, el elemento que soporta el mensaje principal es el mismo indio modificado. En la etiqueta del lado izquierdo, el indio se ha transformado en un mariachi, un músico tradicional mexicano declarado incluso patrimonio por la UNESCO (2011). El mariachi es una agrupación de varios músicos que utilizan instrumentos de cuerdas, metales y cantan canciones tradicionales.

El mariachi va vestido con el tradicional traje de charro el cual, a grandes rasgos, es un vaquero que hace suertes con la soga y con su caballo. A esas prácticas se les llama charrería, y es considerado como el deporte nacional de México. El charro queda caracterizado, entre otras cosas, por su atuendo y por un sombrero grande. La etiqueta del mariachi corresponde al barrio de San Juan de Dios, uno de los más antiguos de la ciudad de Guadalajara en el estado de Jalisco. En ese barrio se encuentra la Plaza de los Mariachis, por eso su aparición en la etiqueta, y también el Hospicio Cabañas, un centro cultural también declarado patrimonio y que cuenta con 57 murales de

José Clemente Orozco, reconocido artista del movimiento muralista, mencionado previamente. Entre los mismos, un mural viste el interior de un domo en tonos rojos, representado en la etiqueta como fondo del mariachi. Aunque charros y vaqueros sólo fueron representados en 6 ocasiones, fueron 16 veces las que se decidió incluir como parte de la identidad un sombrero en el atuendo del indio. Como tal, se puede ver la etiqueta de en medio de la Figura IV. En ésta, el indio fue vestido con un sombrero tipo tejana y un saco vaquero. Esta etiqueta representa a Tierra Blanca, en la ciudad de Culiacán, Sinaloa. El diseñador también refleja la afición de los lugareños por las camionetas tipo *pick-up*, un aspecto común en ciudades del norte de México, sobre todo en poblados pequeños y rancherías. También está representado el Puente Negro, un puente ferroviario construido hace más de 100 años para cruzar el Río Culiacán.

Finalmente, en la etiqueta del lado derecho de la Figura IV se presenta la imagen del cholo, que, aunque tiene varios significados, uno de ellos refiere a un indígena “que ha adoptado usos y costumbres urbanos y occidentales” (AML, 2021). Durante el siglo XX, Ciudad de México se convirtió en un destino popular, atrayendo gran inmigración de personas provenientes del campo y de comunidades rurales; entre ellos, muchos indígenas que abandonaron su comunidad para buscar mejores oportunidades en la gran ciudad. El indio en la etiqueta de la derecha ha sido transformado para marcar de forma más evidente sus rasgos faciales, mostrando una nariz y boca anchas, rasgos que, quizá, son más similares a los pueblos originales del sur de México. En esta etiqueta también es importante el entorno que envuelve al personaje, pues está completamente urbanizado, así como el personaje mismo, que porta una gorra, pantalones y hasta gafas oscuras. Es decir, el indio mismo adoptando usos y costumbres occidentales y urbanas; por eso se toma como cholo.

El microbús, típico transporte público de Ciudad de México en los años en que estaba vigente la convocatoria, es uno de los elementos que enfatizan la urbanización del personaje, ubicado en la colonia Agrícola Oriental de la Ciudad de México. Cabe mencionar que la palabra “cholo” también es utilizada en ocasiones para referirse a personas que se reúnen en pandillas, generalmente involucradas en actividades delictivas, por lo que “cholo”, algunas veces, representa un adjetivo peyorativo que incluso se ha utilizado para discriminar a algunas personas por sus rasgos o vestimenta. En este artículo, la palabra “cholo” se toma para resaltar la urbanización del personaje, tal como lo dice la definición, es decir, la transformación del personaje del indio como lo propone la marca de cerveza su versión del 2010, a un personaje con ropas y entornos más urbanos, transformado por los ilustradores para esta edición “Barrios de México”.

Por otra parte, el cholo, al mismo tiempo, ha sido símbolo de una actitud particular, pues representa a alguien valiente, territorial, que se apropia del entorno y no le teme ni a la ciudad ni a nadie; de alguna manera, es una forma del nuevo guerrero, como el antiguo indio mexicana, pero urbano y moderno.

Las artesanías son una práctica económica y cultural arraigada en algunas localidades, por lo que están profundamente vinculadas con la identidad. Por eso mismo, no es casual que se hiciera referencia a las artesanías en 46 etiquetas, es decir, en una tercera parte de la colección. La Figura V muestra 3 etiquetas que incluyen referencias al trabajo artesanal. La primera del lado izquierdo corresponde a Tampiquito, en el Estado de Nuevo León, una localidad que se dedica a la talabartería, esto es, al trabajo con pieles para cinturones, botas, bolsas, que son decoradas a mano. La etiqueta muestra uno de los patrones más comunes de fondo, y el personaje ha

sido transformado en vaquero, que es el estilo de vestimenta que más incorpora ese tipo de trabajo. La etiqueta de en medio representa a Taxco en el Estado de Guerrero, una localidad característica por su trabajo artesanal con plata, principalmente joyería, dada su cercanía con las minas de ese metal. La etiqueta del lado derecho representa al pueblo de Real de Catorce en San Luis Potosí, una población dentro del territorio de la comunidad indígena de Huicholes o Wixárica, cuyos habitantes realizan una artesanía con cuentas diminutas de colores con las que forman esculturas y otras piezas.



Indio vestido de mariachi y domo del Hospicio Cabañas, en el barrio de San Juan de Dios, Guadalajara, Jalisco.

Indio vestido de Vaquero y Puente Negro, construcción ferroviaria en Tierra Blanca, Culiacán, Sinaloa.

Indio urbanizado (cholo) y transporte público, colonia Agrícola Oriental en la Ciudad de México.

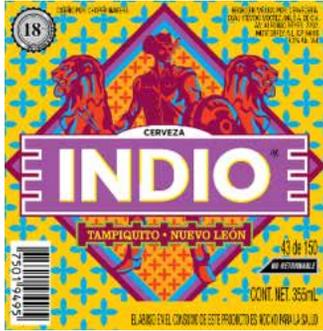
Figura IV. Representación de la identidad mediante estereotipos.

Los Wixárica son un grupo que peregrina por el territorio que ellos reconocen como Wirikuta, un espacio territorial entre San Luis Potosí, Jalisco y Zacatecas. Esta comunidad es mejor conocida por utilizar en rituales sagrados el peyote, un cactus que al consumirlo tiene efectos alucinógenos. La etiqueta está construida con los colores vivos, que son típicos en las artesanías huichol, incluyendo formas circulares parecidas a la rebanada de una naranja que refieren al peyote, el cual también es conocido como venado azul, y por eso mismo aparecen esas figuras en la etiqueta.

Además de las artesanías, distintos pueblos originarios se caracterizan por tener un traje típico, es decir, un tipo de vestimenta tradicional elaborada por ellos mismos que les ayuda tanto a identificarse como grupo, así como a distinguirse de otros. Dado el proceso de modernización de todo el país, los trajes típicos ya no representan generalmente un atuendo cotidiano, sino que es portado en las festividades locales.

La Figura VI muestra algunas de las 17 etiquetas en las que se vistió al indio con el traje típico de la región que representa la imagen. Del lado izquierdo, la etiqueta de la Magdalena en Michoacán, muestra al indio con una máscara que tradicionalmente se usa en la "Danza de los Viejitos". En ésta, cuatro danzantes portan máscaras de grandes proporciones, una vestimenta de manta y un sombrero grande con listones. La etiqueta de en medio viste al indio con el traje típico de los Tarahumaras, también conocidos como Rarámuri, una comunidad reconocida

por recorrer largos maratones situada en la sierra de Chihuahua, por eso mismo se pueden ver las Barrancas del Cobre de fondo. Los recuadros del nombre INDIO de estas dos etiquetas, izquierda y medular, muestran detalles referentes a las artesanías de la región.



Textura de fondo que representa la talabartería en Tampiquito, Nuevo León.



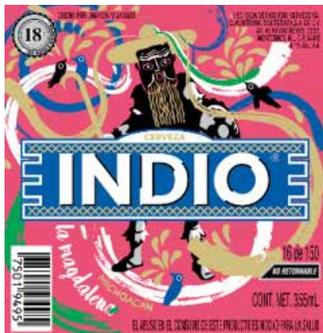
Piezas de joyería de plata trabajadas en Taxco, Guerrero.



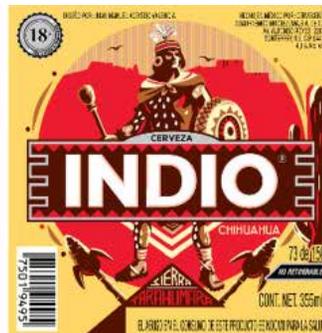
Colores que representan el trabajo con cuentas diminutas de Real de Catorce, en San Luis Potosí.

Figura V. Representación de la identidad mediante referencias de artesanías.

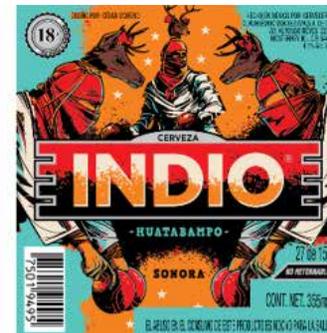
La etiqueta derecha de la Figura VI representa al pueblo Mayo, también autodenominado Yoreme, en Huatabampo, Sonora. El indio porta el traje típico utilizado en la Danza del Venado, en la que los danzantes usan una cabeza de venado y maracas. El fondo representa la bandera Mayo, identificada por un fondo naranja y unas estrellas; la bandera también cuenta con un venado, aunque ausente en la etiqueta, pues es una referencia al venado de las estrellas.



Indio portando la máscara y el traje típico de la Danza de los Viejitos, en Michoacán.



Indio vestido con el traje típico de los Tarahumaras, en la Sierra de Chihuahua.



Indio vistiendo el traje típico para la danza del venado, en Huatabampo, Sonora.

Figura VI. Representación de la identidad mediante trajes típicos.

Finalmente, se muestran en la Figura VII otras formas a través de las cuales también se buscó representar la identidad. Dada la relación de la cultura mexicana con la muerte y sus conocidas prácticas durante el Día de Muertos, no es casualidad que aparecieran en 5 etiquetas representaciones de calaveras, como es en la etiqueta del lado izquierdo referente al Barrio de Triana, también conocido como Barrio del Encino en Aguascalientes. Esta etiqueta representa a través de las calaveras el trabajo de José Guadalupe Posada, artista originario de Aguascalientes de principios del siglo XX cuyos grabados con calaveras son mundialmente conocidos, y es el Barrio de Triana el que alberga el Museo que lleva su nombre. La etiqueta central se incluye en este documento para mostrar que también la fauna del lugar fue representada 52 veces como símbolo identitario. En este caso, se hace referencia a las ballenas, que pueden ser avistadas cerca de las costas de Ensenada, Baja California. La etiqueta menciona La Bufadora, un acantilado que sirve como chimenea para expulsar agua cuando chocan las olas, similar al respiradero de una ballena. De ahí que la leyenda cuente que La Bufadora es una ballena que un día quedó atrapada para después convertirse en roca.

La etiqueta del lado derecho de la Figura VII se eligió porque muestra dos cosas relevantes: una referencia a la flora del lugar, en este caso el agave, y al mismo tiempo representa una actividad comercial como la producción de mezcal. Matatlán, en Oaxaca, se caracteriza por cultivar la planta agave, una cactácea que se utiliza para fabricar el mezcal, destilado con alto contenido alcohólico parecido al tequila, pero de tradición artesanal. El indio fue transformado en un jimador, que es la persona encargada de cosechar la planta. A los pies del indio están las "piñas", que son los corazones del agave utilizados para ser procesados para obtener el mezcal. Otras etiquetas mostraron también representaciones visuales de la flora de los distintos lugares, o actividades comerciales como mercados, o incluso aquellos lugares reconocidos por sus actividades artísticas.



Indio convertido en calaca o calavera, representando el trabajo de José Guadalupe Posada en Aguascalientes.

Ballenas grises representan la fauna de Ensenada, Baja California, y la leyenda de La Bufadora.

El agave de fondo y las "piñas" extraídas por el jimador muestran la actividad comercial de Oaxaca.

Figura VII. Otras vías de representación de la identidad

7. Conclusiones

Las 150 etiquetas muestran una identidad construida de forma colaborativa, desde la perspectiva de las personas que habitan y viven la identidad, y no desde el Estado. En ese sentido, y al día de hoy, el conjunto de vínculos identitarios representados visualmente en las etiquetas de la cerveza conforma una para-identidad, puesto que refieren a una mexicanidad distinta a la vanagloria del Imperio Mexica como pasado común y origen unificador del pueblo mexicano, la cual fue impuesta y promovida por el Estado durante gran parte del siglo XX, desde instancias políticas, educativas y artísticas.

Los 83 participantes de la edición especial Barrios de México construyen también mundos posibles (López-León, 2019), mostrando a México como un país pluricultural, proyectando una identidad construida desde el concepto de localidad, tal y como es el caso de los barrios, y vinculada a distintos aspectos tanto monumentales como referentes a prácticas culturales específicas. Ferro propone utilizar la palabra “mexicanidad”, pero “entendida como la polisemia de la identidad, en donde lo particular se vuelve diversidad y el sujeto mexicano [es] un ser plural” (Ferro, 2016, 15), por lo que “sería mejor reconocer que no poseemos una identidad cultural homogénea sino plural y estar dispuestos a dialogar con las culturas distintas” (Ríos, 2010, 45).

Las edificaciones arquitectónicas son reconocidas como elementos de cohesión identitaria de un lugar, pero también su estética geográfica. Es decir, que cada territorio se vuelve único y diferente a todos los demás, mediante elementos espaciales característicos y singulares, que son los vehículos a través de los cuales las personas pueden vincularse e identificarse con ese territorio. En ese sentido, las etiquetas manifiestan siempre relaciones icónicas con las localidades, pues las formas de representación se producen siempre a través de la semejanza con aquello que representan. Sin embargo, este ejercicio permite ver que los símbolos identificados por todos los participantes destacan por su riqueza de significados, y son un abanico de costumbres y prácticas para-identitarias, alejadas del discurso nacional oficializado por el Estado y fundamentado en un glorioso pasado precolombino. A diferencia de éste, las para-identidades son más cercanas a las localidades, están vivas, y son propuestas y construidas a través de aquellos elementos simbólicos que las personas consideran valiosos.

Las artesanías están vivas y han pasado de generación en generación; los sitios paisajísticos aún existen y se pueden visitar y experimentar; los charros conviven con los cholos, y viceversa; están vivos, se pueden tocar, se les puede escuchar cantar, y reír. En estas etiquetas existen elementos más tangibles que narran su propia historia, y que se sienten como propios. Por eso mismo, esta edición especial de Cerveza Indio, y su campaña promocional, fueron un éxito, puesto que los consumidores se sintieron representados; se reconocieron y conocieron al otro en el resto de las etiquetas.

El indio se transforma; es un ente vivo que se vuelve vaquero, charro, cholo, pachuco, *hipster*, artista, huichol, calaca, yaqui, *surfer*, jarocho, boxeador, mariachi, luchador, matlachín, *dandy*, chofer, minero, jimador, danzante, mito y leyenda, apropiándose de su entorno y construyendo otro discurso.

El 13 de agosto de 2021 se cumplieron 500 años de la caída de la gran Tenochtitlan, capital del Imperio Mexica. Dicha caída fue un evento histórico que marcó un parteaguas para la conquista española. Para conmemorarlo, el zócalo de Ciudad de México presentó los “500 años de Resistencia Indígena”, un evento que con tal el título

buscaba cambiar el discurso de un pueblo vencido por el de un pueblo en resistencia, y por eso se organizó celebrar el aniversario con ese nombre. Para ese día, el gobierno mexicano construyó una maqueta gigante a manera de réplica del Templo Mayor de los mexicas en el zócalo capitalino. Ese acto simbólico permite reconocer una insistencia en el pasado prehispánico como principal ruta identitaria, manifestando que sigue vigente como versión oficial, lo que deja ver que el duelo por un imperio perdido no ha sido superado, y hay una renuencia generalizada a dejarlo ir.

Cerveza Indio, quizá sin proponérselo, ha contribuido a la construcción de un discurso para-identitario que actualiza el espejo en el que los mexicanos se miran a sí mismos, reconociendo su valor pluricultural, y asumiendo que la riqueza de este país está en sus diferencias, en sus colores y en sus múltiples matices. Las etiquetas que representan los barrios, esos lugares donde nacieron distintas personas, no buscan proponer un discurso unitario o una perspectiva común, sino una cosmogonía caleidoscópica; distintos orígenes, pueblos y costumbres entrelazados en el corazón de eso que hoy se llama México.

Así, la colección de las 150 etiquetas es también una celebración visual de la diversidad; una celebración de todos los elementos vinculados con las expresiones identitarias: los territorios, las edificaciones, las vestimentas, las prácticas culturales, todos ellos construidos y reconocidos de forma colectiva, y ahora difundidos y re-apropiados a través de la cerveza.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, I. (2022). La Coatlicue transformada. Un boceto de Saturnino Herrán. *Fuentes Humanísticas*, 34 (64), 165-182.
- Aguilar, R. (2014). Las etnias de México. Página web *Animal Político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/lo-que-quiso-decir/las-etnias-de-mexico/>
- Aguilar, F. S., De la Torre, A. A., & Martel, S. A. (2019) Análisis de la identidad mexicana en el diseño de mobiliario en México. *Espacio I+D*, 8 (19), 42-63. <http://dx.doi.org/10.31644/IMASD.19.2019.a03>
- AML. (2021). Academia Mexicana de la Lengua. Rescatado de <https://www.academia.org.mx/espín/respuestas/item/cholo>
- Bahena, M. (2002). Nacionalismo y estética: la pintura mural mexicana. *Metapolítica*, 24-25, 60-68.
- Barbosa, A. (2019). La identidad nacional en el arte pictórico mexicano. *Arte y Sociedad*, 16, 5-20.
- Cadena, R. (2017). Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa Mexicana de la primera mitad del siglo XX). *Literatura Mexicana*, 28 (1), 151-154. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.28.1.2017.973>
- Campos, L. (2010). La imagen del indio en la construcción histórico-cultural de la identidad. Estudio comparado de su representación iconográfica en los manuales escolares de México y España (1940-1945). *Memoria y Sociedad*, 14 (28), 107-124.
- Carranco, P. (19 de junio de 2016). Cerveza Indio reconoce a los barrios de México. Página web *Revista Neo*. Recuperado de <https://www.revistaneo.com/articles/2016/06/19/cerveza-indio-reconoce-los-barrios-de-mexico>
- Cerveza Indio. (2 de mayo de 2016). *Barrios Indio, el lado auténtico de México*. Video de YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=06dmc5gzBH8&ab_channel=cervezaindio
- Cerveza Indio (2018). Página Oficial de Cerveza Indio en Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/cervezaindio>
- De la Vega, E. (2010). El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades. En Blancarte, R. (Coord.). *Culturas e Identidades* (pp. 405-430). México: El Colegio de México.
- Ferro, L. E. (2016) Fundamentos y contradicciones del esencialismo mexicano: una propuesta a repensar la identidad mexicana. *Revista TECSISTECATL*, 8 (16), 1-15.
- García, A. (2021). *La identidad mexicana en libros escolares y narrativas*. Berlín: De Gruyter.
- García, A. & Maldonado, R. (2019). La patria mexicana. Un modelo de nación metaforizado en Libros de Texto Gratuitos (1960). *Discurso y Sociedad*, 13 (4), 742-764.
- Garrido, E. (2009). La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica. *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, 6, 53-72.
- Gutiérrez, N. (1998). Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México. *Revista Mexicana de Sociología*, 60 (1), 81-90.

- Harguindeguy, L. C. (2012). La dualidad de los gemelos míticos en la construcción de la identidad mexicana a partir de la Revolución. *Scripta Ethnologica*, 34, 9-30.
- INDIO (s.f.). Nuestras marcas. Cada producto es una experiencia única. Página web. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20150407062431/http://www.cuamoc.com/es/cerveza/indio>
- INEGI (2020). Conociendo la industria de la cerveza. Colección de estudios sectoriales y regionales. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Recuperado de https://www.inegi.org.mx/contenido/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825198428.pdf
- Juárez, C. (2020). Los mexicanos prefieren la cerveza: 4 de cada 10 la consume. Página web *The Food Tech*. Recuperado de <https://thefoodtech.com/tendencias-de-consumo/los-mexicanos-prefieren-la-cerveza-4-de-cada-10-la-consume/>
- Lepetit, B. (1996). Comunidad ciudadana, territorio urbano y prácticas sociales. En De Gortari, H., & Zermeño, G. (Eds.). *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodologías recientes* (pp. 125-144). México: Instituto Mora.
- López-León, R. (2019). La imagen como mundo posible. En López-León, R. (Ed.). *Más allá de la imagen: aproximaciones a los fenómenos visuales* (pp. 89-114). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Loranca, A. (2019). Identidad, política y estética en el muralismo y graffiti mexicanos. *Metáforas al aire*, 3, 21-28.
- Makowski, S. (2000). Nación y nacionalismo. En Baca, L., & Bosker, J. (Eds.). *Léxico de la política* (pp. 467-471). México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, F. (2013). Representing the nation: art and identity in Porfirian Mexico. *National Identities*, 15 (4), 333-355. <https://doi.org/10.1080/14608944.2013.811225>
- Moctezuma, J. (2021). Las lenguas originarias en la construcción de la identidad mexicana. Su riqueza y revitalización. *Arqueología Mexicana*, 28 (171), 57-59.
- Monroy, I. (2020). Jacobo Dalevuelta and Carlos González's Chinacos. The Song of Victory, a nationalist cultural artifact, 1927. *Signos Históricas*, 22 (44), 112-145.
- Ramírez, R. (2007). La representación popular del maguey y el pulque en las artes. *Cuicuilco*, 14 (39), 115-149.
- Ríos, M. C. (2010). Rebelión y revolución como transformación de la identidad. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 12 (2), 21-46.
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos aires: Nueva Visión.
- Pérez Vejo, T. (8 de agosto de 2021). El mito del mestizaje. Sus implicaciones ideológicas. *El Universal*.
- Rojas, E., Viesca, F., Espeitx, E., & Quintero, B. (2016). El maguey, el pulque y las pulquerías de Toluca, Estado de México. ¿Patrimonio gastronómico turístico? *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 14 (5), 1199-1215. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2016.14.080>
- Sánchez, G. (2014). Representación visual de la Conquista de Mesoamérica. *Revista Fuentes Humanísticas*, 26 (48), 257-275.
- SIC. (s.f.). Pueblos indígenas por Estado. Sistema de Información Cultural, página web del Gobierno de México.

Recuperado de https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=grupo_etnico&disciplina=&estado_id=

Sierra, A. & Chávez, D. (2022). El Museo Nacional de Antropología y la prensa nacional: reflexiones sobre la identidad mexicana mirada a través del museo. *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, 140, 171-186.

Tibol, R. (1996). *Palabras de Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica.

Toxqui, M. A. (2008). "El recreo de los amigos". Mexico city's pulquerías during the liberal republic (1856-1911). Tesis doctoral. University of Arizona. Recuperado de <https://repository.arizona.edu/handle/10150/194973>

UNESCO (2011). El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Patrimonio Cultural Inmaterial, página web de la UNESCO. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-msica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575>

Reseña curricular

Ricardo López-León es Doctor en Ciencias y Artes para el Diseño en el área de Estética Aplicada y Semiótica del Diseño, por la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Es Profesor Investigador de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, en el Centro de Ciencias del Diseño. También lidera el Cuerpo Académico Estudios Integrales de Diseño. Ha sido colaborador de proyectos de investigación internacionales para distintas universidades nacionales e internacionales. En los últimos años, ha orientado sus esfuerzos investigativos en áreas que competen a la Alfabetización Visual y a la Teoría y Educación del Diseño.



Imagen: Generada con Photoshop IA

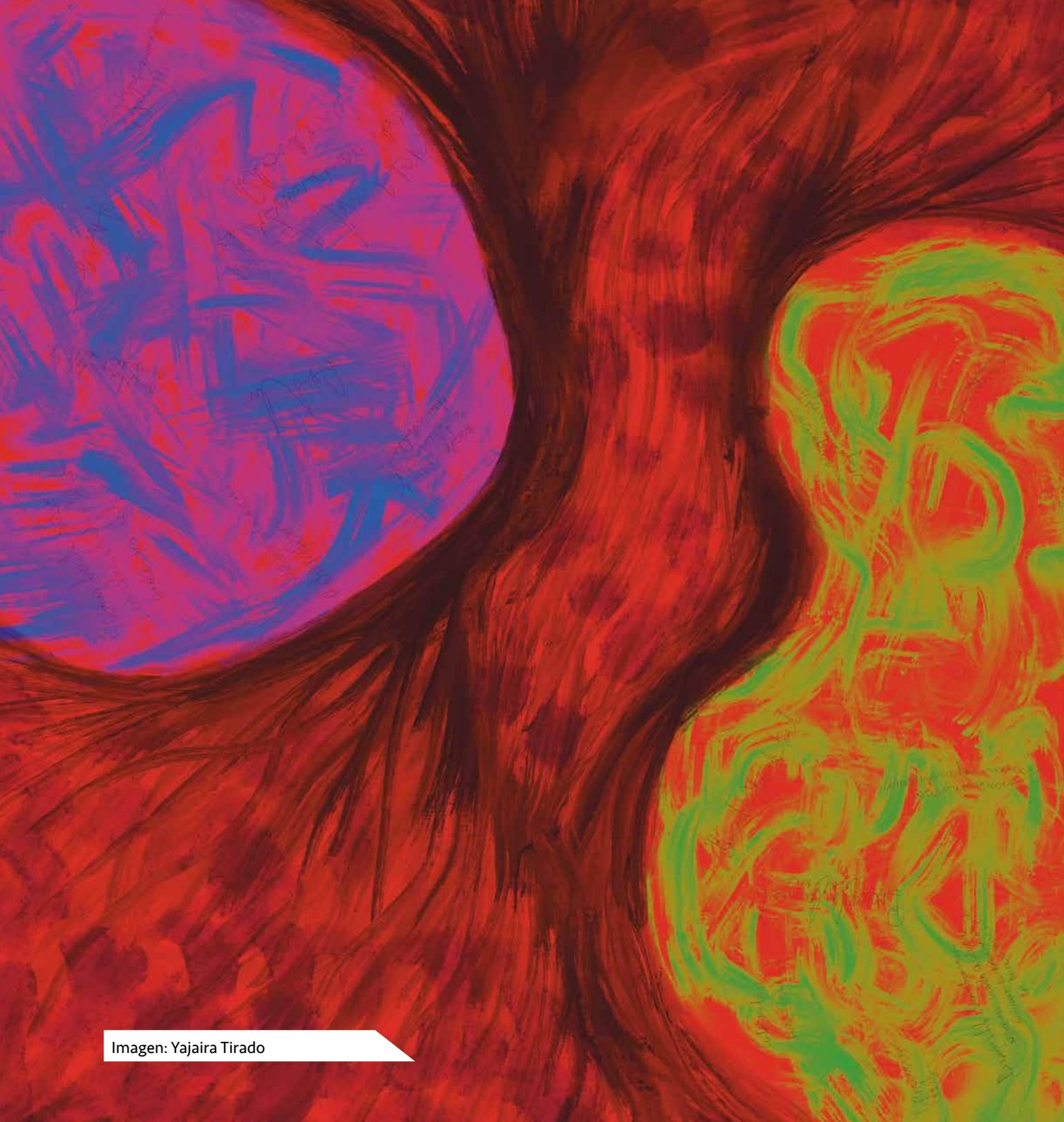


Imagen: Yajaira Tirado

Identidad de marca en proyectos sociales. Forjando la esencia de *Entrepreneur Artesanal*

Brand Identity in Social Projects. Shaping the Essence of *Entrepreneur Artesanal*

Resumen

Este artículo presenta el proceso de creación de la marca *Entrepreneur Artesanal* en Latacunga (Ecuador). El objetivo es analizar el proceso llevado a cabo para la creación de una marca, coherente con las características distintivas del proyecto social y afín a su contexto. Metodológicamente se sigue un enfoque cualitativo, basado en el análisis interpretativo de la información recolectada a través de entrevistas y la revisión documental. Mediante los *insights* del *brief* se construyen fichas nemotécnicas para registrar y organizar información de manera resumida y estructurada. Para el desarrollo de la identidad corporativa y su manual, que pretenden ser percibidos como una iniciativa social, se aplica la metodología de Guillermo González, que se enfoca en la creación de ideas y su aplicación a la realidad. Finalmente, se somete el producto definitivo a un *focus group* para conocer su criterio. Se concluye que la construcción de la marca, a través del enfoque adoptado, demuestra ser eficaz. Sin embargo, se reconoce el potencial para refinar y perfeccionar dicho proceso en futuras intervenciones.

Palabras clave: *Branding*, identidad de marca, proyecto social, artesanía.

Abstract

This article presents the process of creating the brand *Entrepreneur Artesanal* in Latacunga (Ecuador). The objective is to analyze the process carried out to create a brand consistent with the distinctive characteristics of the social project and related to its context. Methodologically, a qualitative approach is followed, based on the interpretive analysis of the information collected where, through interviews, documentary review, and insights from the brief, mnemonic sheets are constructed to record and organize information in a summarized and structured manner. For the development of the corporate identity and its manual, which aim to be perceived as a social initiative, the methodology of Guillermo González is applied, which focuses on the creation of ideas and their application to reality. Finally, the final product is subjected to a focus group to know their criteria. It is concluded that the construction of the brand through the adopted approach demonstrates its effectiveness. However, the potential to refine and perfect this process in future interventions is recognized.

Keywords: Branding, brand identity, social project, craftsmanship.

Alexis Isaac Paredes Amaguaya

Universidad Técnica de Cotopaxi

Latacunga, Ecuador

alexis.paredes8237@utc.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-2989-8876>

Enviado: 15/09/2023

Aceptado: 09/10/2023

Publicado: 15/01/2024



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

Sumario. 1. Introducción. 2. Revisión de literatura. 3. Metodología. 3.1. Enfoque metodológico. 3.2. Metodología de diseño. 4. Desarrollo de la propuesta 4.1. Identificación del problema. 4.2. Recopilación de datos. 4.3. Síntesis. 4.4. Iluminación. 4.5 Gestación. 4.6. Elaboración de la propuesta de diseño. 5. Aprobación final de la propuesta de marca. 6. Conclusiones.

Como citar: Paredes Amaguaya, A. I. (2024). Identidad de marca en proyectos sociales. Forjando la esencia de *Entrepreneur Artesanal. Ñawi. Arte, Diseño, Comunicación*, Vol. 8, Núm. 1, 331-351.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v8n1.a17

1. Introducción

En la era actual, el *branding* o la gestión de marca en las empresas y en las organizaciones que pretenden posicionarse en el mercado, es un aspecto fundamental que debe ser tomado en cuenta, al igual que la investigación y desarrollo, el área de recursos humanos, la logística y el área financiera (García-Lavernia Gil, 2021; Maza Maza et al., 2020). Originalmente, las empresas que venden bienes y servicios abordan este concepto como esencial para su crecimiento, pero ha evolucionado extendiéndose más allá del mundo corporativo, para terminar abarcando proyectos con un enfoque social (Rivera, 2019).

En esa línea se encuentra “Entrepreneur Artesanal”, que nace de la vocación de sus coordinadores por ayudar a artesanos y productores locales que enfrentan retos intrincados al tratar de consolidar y expandir sus negocios. A pesar de la singularidad y el valor inherente de sus productos, suelen confrontar adversidades frente a entidades corporativas y la carencia de competencias gerenciales para administrar y posicionar sus emprendimientos de forma eficaz.

Ante esta situación, el proyecto “Entrepreneur Artesanal” de la ciudad ecuatoriana de Latacunga se rige como una respuesta estratégica, destinada a potenciar habilidades empresariales y facilitar el acceso a nuevos horizontes laborales. Esta propuesta brinda herramientas y saberes fundamentales en dominios como el diseño, la promoción o la gestión financiera y operativa. Adicionalmente, promulga la sinergia local, instaurando prácticas que generan un impacto colectivo beneficioso.

2. Revisión de literatura

Para Contreras y Garibay (2020), la comunicación es un fenómeno histórico, mutable e interminable que ha acompañado al ser humano desde sus orígenes. El individuo ha experimentado una evolución e integración en diversos grupos sociales, y la comunicación, tanto como proceso como herramienta esencial para las interacciones humanas, ha sufrido cambios en todos sus campos de estudio y desarrollo tecnológico. En el ámbito organizacional, una comunicación efectiva facilita el progreso de los sectores productivos y laborales. Esta combinación de comunicación y organización ayuda a establecer objetivos, tomar decisiones y trazar planes de acción (Domínguez et al., 2022, 98).

Es así como, para las empresas, instituciones y organizaciones la comunicación externa es un pilar fundamental que se manifiestan a través de representaciones visuales, y permiten a sus *stakeholders* asociarlos con sus productos, bienes o servicios. En el mismo sentido, estas representaciones visuales se vinculan con los principios, valores, políticas y personalidad de la institución.

Por tanto, los elementos simbólicos que muestran son una parte esencial de la dinámica comunicativa y la comunicación empresarial. A través del diseño corporativo, se pueden plasmar dichas representaciones y aprovechar los atributos detectados como diferenciadores de su competencia, así como generar significados en sus *stakeholders* (Apolo et al., 2018, 253). Un posicionamiento fuerte de la marca definirá de manera inequívoca a la audiencia objetivo principal y las necesidades específicas (Bahçecik et al., 2019, 521).

Igualmente, puede establecerse (Takaki et al., 2019) que gestionar una marca va más allá de un simple análisis de la imagen como la percepción general del servicio ofrecido. También implica estudiar cómo se percibe la administración de la identidad corporativa. En el corazón de esta gestión se encuentra una narrativa que es más profunda que solo logos o eslóganes impactantes. Esta historia representa la esencia, y sirve como vínculo entre la organización y su audiencia, siendo determinante, especialmente en proyectos que buscan generar un impacto social significativo (Escalada, 2020).

En ese mismo sentido, si nos detenemos a definir la identidad de marca, para Sánchez (2023) consiste en la forma en que una marca se presenta al mundo, mediante sus elementos visuales y comunicativos. Estos elementos expresan la personalidad, los valores y el propósito de la marca, y la hacen distinguirse de las demás. Por lo tanto, puede generar una conexión con los consumidores, generando confianza y lealtad, lo que la lleva a ser un elemento crucial que a la postre puede aportar beneficios a las empresas.

Asimismo, la identidad de marca se puede describir como un conjunto único de asociaciones que el estratega busca crear o mantener. Estas asociaciones representan el propósito de la marca, implicando un compromiso de los miembros de la organización hacia los clientes. Dentro de este conjunto, algunas asociaciones formarán el núcleo de su identidad, y así la estructura de la marca estará compuesta por una identidad central y otra extendida (Solórzano & Parrales, 2021, 29).

Para Batallanos (2022, 57), la identidad corporativa es el ADN de una empresa u organización, constituyendo los cromosomas de la entidad que siempre están arraigados en su esencia institucional. Se desglosa en aspectos visibles y objetivos, que son lo que la empresa es y lo que la empresa hace, y en aspectos subjetivos, que es lo que la empresa comunica. En el primer caso, “lo que la empresa es”, involucra la estructura institucional, la historia, el desarrollo y la organización de actividades. Por otro lado, “lo que la empresa hace” se refiere a las actividades comerciales o de servicios, coordinadas con un proceso que conduce a un resultado financiero o comercial.

La identidad subjetiva, o “lo que la empresa dice”, se relaciona con la comunicación de información, mensajes y promesas a través de canales de comunicación, siempre basados en lo que la empresa es y en lo que la empresa hace.

En consecuencia, más allá de un logotipo o un slogan pegajoso, la identidad de marca se trata del alma de una organización. Es la suma de su historia, su misión, visión y los valores que pretende inculcar en su audiencia. Autores reconocidos en el campo del *marketing*, como Kotler y Keller (2012, 20), subrayan la importancia de la identidad de marca en la estrategia de *marketing* global, pues sirve como el diferenciador principal en un mercado saturado, permitiendo a las empresas y proyectos comunicar efectivamente su propuesta de valor.

En este sentido, González y Moncayo (2023, 214) detallan que el proceso de construcción de una marca genera estructuras cognitivas que ayudan a los clientes a organizar su entendimiento de los productos y servicios, lo que facilita su proceso de toma de decisiones. Este proceso incrementa el valor de la empresa.

Asimismo, Jiménez (2022, 10) establece que la creación de una marca comienza con un logo que actúa como su principal identificador, marcando el punto de partida para la configuración de su identidad corporativa o sistema de identidad. Este sistema debe ser diseñado de manera estratégica para reflejar la intencionalidad y las asociaciones mentales que concuerden con la promesa de valor de la marca. La construcción de la marca se inicia desde su

concepción, con un posicionamiento y una promesa de marca ya establecidos, así como una personalidad y valores que puedan comunicarse de manera efectiva. Además, la arquitectura de la marca plantea cómo se jerarquiza y ordena, incluso cómo se relaciona con otras marcas dentro de la misma empresa.

Entonces, la construcción de la marca no es un proceso automático; en cambio, depende de la ejecución coherente, la gestión de recursos y el desempeño a lo largo del tiempo.

En el ámbito de la innovación y el emprendimiento que tienen como finalidad marcar un impacto en determinados contextos, la identidad de marca puede ser una columna vertebral para el éxito de cualquier iniciativa (Del Río et al., 2020, 55). La comunicación es esencial para los emprendimientos, ya que si no transmiten quiénes son y lo que hacen al público, prácticamente no existen. La clave está en comunicar lo que los hace únicos y diferentes, lo que justifica la necesidad de implementar un “Plan de Comunicación Corporativa” (López Videla & Daza Ramos, 2019, 17).

Sin embargo, cuando el proyecto es eminentemente social, la identidad de marca adquiere un matiz aún más profundo y vital, porque los protagonistas son los valores, propósitos y promesas que deben resonar de forma intensa y genuina con comunidades y actores involucrados. Y los diseñadores juegan un papel importante ya que, según Porrúa (2019, 11), tienen habilidades estratégicas que les permiten identificar problemas, examinarlos y discernir sus aspectos esenciales. A través de un proceso creativo, visualizan soluciones y concretan innovaciones.

En este contexto, pueden mencionarse algunas investigaciones que han desarrollado experiencias de *branding* para proyectos sociales, por ejemplo, el llevado a cabo en Colombia por Barrera Orjuela y Niño Ortiz (2023), que tuvo como objetivo fortalecer la estrategia de marca del programa social “Regale una vida”, de la Fundación Cardioinfantil. En este caso, se prioriza el diseño gráfico y el *branding* para comunicar eficazmente, y en sus conclusiones enfatizan en el papel del diseño como un aporte para estos programas sociales.

Igualmente, cabe referirse al caso presentado por Contreras (2021, 6), que profundiza en la construcción participativa para la identidad corporativa de la Fundación Cultural Guakená, Sincelejo (Sucre), Colombia. Se trata de una organización independiente de intereses privados, religiosos o políticos, y está compuesta por un grupo diverso de individuos de 18 a 40 años. Su objetivo es transformar a través de soluciones colaborativas y sostenibles. Cada miembro se especializa en una disciplina y comparte un fuerte compromiso ético y moral. Esto crea una relación basada en la cohesión y la responsabilidad entre los miembros y las comunidades a las que sirven. La organización actúa como una red social de apoyo constante.

Con respecto a su identidad corporativa, se fortalece a través de su enfoque de comunicación participativa. Este enfoque permite a todos los miembros sentirse valorados e incluidos, lo que a su vez fortalece su sentido de pertenencia a la organización. Además, como parte de su estrategia “construyendo futuro”, la fundación busca definir su cultura organizacional y crear su imagen corporativa. Esta imagen corporativa no sólo representa a la organización, sino que también refleja sus valores y objetivos, ayudando a la fundación a establecer relaciones con los distintos grupos de interés y a sensibilizar a las comunidades sobre el valor del arte.

En esa misma línea, en el artículo de Gregory y otros autores (2019) se desarrolla una revisión de la literatura sobre *branding* y *marketing* social, complementada por un estudio de caso centrado en WaterAid, una organización no gubernamental británica que se dedica a proporcionar acceso al agua potable y saneamiento en comunidades con escasos recursos en diversas partes del mundo.

El estudio revela que el *branding* se consolida como una herramienta crítica para las ONGs, permitiéndoles diferenciarse de otras organizaciones, comunicar su propósito y su impacto social, y también establecer vínculos emocionales con sus audiencias. Asimismo, se presenta un modelo de cuatro etapas que propone una estrategia efectiva de *branding* para las ONGs, abordando la definición de la identidad de la marca, el incremento del reconocimiento de esta, la creación de asociaciones de marca y la evaluación del valor de la marca.

El artículo también aporta valiosas implicaciones prácticas para las ONGs que buscan mejorar su *branding*. Estas incluyen la realización de un análisis exhaustivo, tanto interno como externo, de la situación actual de la marca, la definición clara de la misión, visión, valores y personalidad de la marca, la elaboración de una identidad visual corporativa coherente y memorable, la comunicación de la estrategia de *branding* a través de diversos canales y medios, y la evaluación del rendimiento y el retorno de la inversión de la marca. Estas recomendaciones pueden servir como guía para fortalecer la identidad y el impacto de las organizaciones en la esfera social.

En el Ecuador, mediante las escuelas de diseño, se han desarrollado trabajos finales de grado y posgrado que enfocan sus esfuerzos en la identidad y gestión de marca como es el caso del estudio de Girón (2020), quienes establecen el papel crucial del diseño corporativo en el mundo empresarial, enfocándose en cómo una imagen corporativa adecuada puede potenciar el posicionamiento de una empresa. Usando a Cake Studio en la ciudad de Ambato (Ecuador), como caso de estudio, el trabajo examina su comunicación e identidad actuales, apoyándose en teorías y datos recolectados. A través del estudio, se destacan las competencias del diseñador gráfico publicitario en el ámbito del diseño corporativo y se enfatiza la importancia del Diseño y la Comunicación Visual en el posicionamiento de marca. La metodología combina observación, análisis y encuestas, culminando con la validación por expertos para asegurar resultados consistentes.

Asimismo, se encuentra el trabajo de Chauca (2019), que examina la imagen corporativa de Children International, una entidad social con base en Quito y oficina principal en Kansas City, Missouri. Se reconoce que la imagen corporativa no surge de manera autónoma; en cambio, se relaciona con aspectos de comunicación organizacional, como la identidad corporativa y las comunicaciones interna y externa. Además, el estudio se fundamenta en la teoría del "interaccionismo simbólico", para entender cómo una colectividad forma una percepción sobre una entidad. Tras el análisis y fundamentación teórica, se derivan conclusiones sobre la interrelación del interaccionismo simbólico con la comunicación organizacional, sobre el modo en que las entidades sociales administran su comunicación, y también sobre la percepción de Children International vinculada a la teoría, identidad y gestión comunicativa.

Bajo estas perspectivas, el presente trabajo tiene como objetivo presentar el proceso realizado para la creación de la identidad marcaria de "Entreprenehur Artesanal", con el fin de contribuir al programa y sus fines sociales.

3. Metodología

3.1 Enfoque metodológico

El enfoque metodológico adoptado en esta investigación es cualitativo, seleccionado por su capacidad para explorar y comprender cómo los individuos perciben y experimentan fenómenos, basándose en sus interpretaciones y significados personales (Hernández Sampieri et al., 2014, 34). Asimismo, emplearemos dicho enfoque porque permite obtener información detallada y profunda sobre las experiencias de los individuos sin necesidad de medición numérica o datos estadísticos.

Por otro lado, este enfoque se centra en la comprensión de las experiencias humanas a través del lente de aquellos que las viven (Fuster, 2019, 203). Se presta especial atención a cómo los individuos interpretan sus experiencias, cómo construyen sus mundos y qué significado atribuyen a sus experiencias (Castillo, 2021, 9). El objetivo es entender el “qué”, el “cómo” y el “por qué” de un fenómeno, en lugar del “cuánto”.

Además, este enfoque permite al investigador ser flexible y receptivo a los cambios que pueden surgir durante el proceso de investigación. Esto significa que el diseño de la investigación puede ser modificado a medida que se recoge y analiza la información, permitiendo así que la investigación sea verdaderamente informada por los datos (Loayza, 2020, 57).

Es así como, para la recopilación de información aplicada a los actores clave del estudio, se llevó a cabo mediante entrevistas semiestructuradas que permitieron recopilar datos esenciales en fichas nemotécnicas que organizan adecuadamente la información (Cruz Velarde, 2018, 21). Además, se realizaron actividades como la captura fotográfica y la interacción con representantes del proyecto “Entrepreneur Artesanal”. En esta misma actividad, se creó el *brief* que según Santos (2023) es un documento claro y conciso que orienta a un individuo o grupo en la ejecución de un proyecto, proporcionando una visión completa de sus objetivos, métodos, plazos y contexto (Sterman, 2021, 31). En el caso del proyecto “Entrepreneur Artesanal”, sirvió para establecer la identidad de la marca y recopilar datos esenciales para identificar el conocimiento a través de esta identidad de marca.

Para la revisión de literatura, y con el fin de establecer los conceptos y lineamientos clave sobre la creación de marca con fines sociales, se realizó búsquedas en bases de datos académicas relevantes, siguiendo categorías predefinidas relacionadas con la investigación. Se establecieron criterios de selección y exclusión para identificar los estudios pertinentes, centrándose en la calidad y relevancia de los trabajos. Criterios de inclusión, en la búsqueda de literatura especializada: trabajos publicados a partir del año 2018; documentos localizados bases de datos indexadas; tesis académicas. Y los criterios de exclusión, en la búsqueda de esa literatura especializada, fueron los siguientes: publicaciones anteriores al año 2017; documentos de páginas web o *blogs*; documentos sin relevancia académica; investigaciones sin relevancia para el objetivo de estudio.

El proceso de revisión de la literatura se llevó a cabo siguiendo estándares de rigor académico, a partir de procedimientos detallados para identificar, seleccionar y analizar estudios relacionados con la construcción de marcas con fines sociales. A continuación, se detallan las categorías y pasos utilizados en este proceso:

Categorización de temas relevantes. En primer lugar, se definieron las categorías temáticas relevantes para la revisión. Esto incluyó conceptos clave relacionados con el *branding* social, tales como “identidad de marca”, “comunicación de marca” o “impacto social”.

Búsqueda de literatura. Se llevó a cabo una búsqueda exhaustiva en bases de datos académicas y repositorios especializados. Se utilizaron bases de datos como, *Scopus* o *Google Scholar*. Las búsquedas se realizaron utilizando los términos o conceptos clave anteriormente mencionados.

Criterios de selección. Se establecieron criterios de selección para identificar los estudios pertinentes. Estos criterios incluyeron la relevancia de los estudios para las categorías temáticas definidas, la calidad de la investigación, la disponibilidad de texto completo y la fecha de publicación.

Proceso de selección. Se realizó una revisión inicial de los títulos y resúmenes de los estudios identificados en las búsquedas. Los estudios que no cumplían con los criterios de selección se excluyeron en esta etapa. Posteriormente, se revisaron los textos completos de los estudios que cumplían con los criterios.

Análisis de datos. Se seleccionaron estudios relacionados con la presente investigación, y se buscó la información relevante: el título del estudio, autor(es), año de publicación y hallazgos clave. A continuación, se describen dichos estudios:

La investigación denominada "Mejora de la estrategia de gestión de marca del proyecto social Regale Una Vida de la Fundación Cardioinfantil", de Barrera y Niño (2023), en la cual definió que el diseño gráfico es clave para crear una identidad con conexión emocional, resaltando que las redes digitales son esenciales para difundir proyectos sociales, con el *feed* de *Instagram* de la Tienda Cardio demostrando su impacto; asimismo la metodología se basó en análisis conceptual y visual del *branding*, para llevar la marca de la Tienda Cardio a plataformas digitales, con recomendaciones para mejorar su identidad visual.

Por su parte, Contreras (2021) sostiene en su proyecto "Fundación Cultural Guakená, construcción de identidad corporativa desde la comunicación participativa" que la comunicación participativa refuerza la identidad corporativa mediante el diálogo horizontal, la democracia participativa y el sentido de pertenencia de las organizaciones y sus comunidades. En cambio, Gregory, Ngo, y Miller (2019), en su estudio "Branding for non-profits: explaining new donor decision-making in the charity sector", se centraron en desarrollar y validar un modelo de toma de decisiones de nuevos donantes en organizaciones benéficas, considerando la influencia de la visibilidad de la marca y la actitud hacia la marca como factores que afectan la intención de un donante de elegir una marca en particular. Los resultados obtenidos y replicados en cuatro organizaciones benéficas líderes en el campo de la ayuda internacional indican que la visibilidad de la marca se relaciona de manera positiva con la intención de elegir una marca, y esta relación se explica en parte por la actitud que los donantes tienen hacia esa marca. Finalmente, para Chauca (2019) la importancia del diseño y comunicación visual en proyectos sociales se destaca por una identidad corporativa coherente y atractiva para transmitir el mensaje y conectar con la audiencia; asimismo, mejorar la comunicación interna y externa, permitiendo aumentar el reconocimiento y atraer nuevos clientes.

Síntesis y Conclusiones. Se realizaron análisis cualitativos de los estudios incluidos en la revisión para identificar tendencias, patrones y conclusiones relevantes. Estos hallazgos se utilizaron para fundamentar el artículo y para proporcionar una comprensión más profunda de los temas de *branding* social. Este proceso de revisión sistemática permitió identificar y analizar estudios relacionados con las categorías temáticas definidas, brindando una base sólida para el desarrollo de la investigación.

3.2 Metodología de diseño

Para la creación de la propuesta se recurrió a la investigación aplicada, basándose en la metodología de diseño de González Ruiz (1994, 50), que establece que el diseño es un proceso de creación y elaboración por medio del cual el diseñador traduce un propósito en una forma real. Su metodología se puede describir en los siguientes pasos.

1. Identificación del problema. Definición del propósito de diseño y de sus ramificaciones colaterales.
2. Recopilación de datos. Se reúne el conjunto de elementos de cualquier tipo, factibles de brindar pautas sobre el tema requerido, aunque a primera vista nada tengan que ver con el problema (información indirecta). También se acumulan informaciones pertinentes y específicas a las premisas del acto creativo (información directa).
3. Síntesis. Es el mecanismo de incubación de la idea, el procesamiento de segregación, selección, eliminación, concentración y depuración de los datos elaborados.
4. Gestación. Puede ser inconsciente y adquirir características de premonición.
5. Iluminación. Es indeterminado en el tiempo. Puede durar segundos o prolongarse indefinidamente. Es la solución al problema planteado dando alusión a la idea encontrada. Aparece sin esfuerzo, es un acto alegre, de plenitud.
6. Verificación. Plasmar de manera correcta la idea visual. Su construcción en términos de representación gráfica.

Esta metodología permite al diseñador abordar un problema de diseño desde múltiples ángulos, y asimismo llegar a una solución que sea tanto funcional como estéticamente agradable.

Finalmente, y a través de un *focus group* que, de acuerdo Arias (2020, 41), puede utilizarse como técnica o como método, se despliega una conversación que se desarrolla en torno a un tema establecido por el investigador, y la dinámica de la conversación se gestiona a través de la rotación de turnos para la participación. Se presentó la propuesta de marca, recogiendo las opiniones de cada uno de los participantes del proyecto. Este proceso culminó con la aprobación de la propuesta del proyecto social.

4. Desarrollo de la propuesta

4.1 Identificación del problema

Se identificaron las necesidades y los beneficiarios del proyecto de manera estratégica, y también los objetivos, tal y como se muestra en la Tabla 1.

| Problema | Objetivo | Propósito |
|---|--|---|
| Ausencia de una identidad definida para "Entrepreneur Artesanal". | Crear una identidad marcaría para "Entrepreneur Artesanal" a través del branding, enfocándose en el refuerzo del sector artesanal de la parroquia La Victoria. | Elaborar una propuesta gráfica que capture el alma del proyecto, culminando con la creación de un logo, un manual de estilo y aplicativos de marca. |

Tabla 1. Identificación de problemas y objetivos.

A continuación, se muestra el *brief*, que es el documento que proporciona una guía clara para realizar un proyecto o tarea, detallando objetivos, metodología, tiempos y contexto específico. En este caso, fue realizado a partir de la entrevista con los miembros del proyecto, y sintetiza información relevante.

| |
|---|
| Características generales |
| Ubicación: Parroquia de La victoria, sector de Pujilí, ciudad de Latacunga, provincia de Cotopaxi, República del Ecuador. |
| Tipo de Proyecto: Gestión contable, financiero y turístico. |
| Impacto Socioeconómico: Mejora de la economía local, beneficiando al sector turístico y progreso de los habitantes. |
| Incentivos Tributarios |
| Sistema tecnológico de gestión contable, financiero y turístico |
| Reseña histórica |
| Durante años, los artesanos en la parroquia La Victoria han venido trabajando de forma silenciosa. Poblaciones indígenas y comuneros se han ido forjando un futuro en el mercado en base a lo que elaboran sus manos; sin embargo, la gran mayoría de artesanos poseen un gran problema: carecen de un adecuado sistema de gestión contable, financiera y turística que les permita tomar decisiones gerenciales de una forma más técnica, y así desarrollar sus recursos gastronómicos y artesanales para obtener una mejor rentabilidad y ser más competitivos a nivel nacional e internacional. De allí surge el proyecto social “Entreprenehur Artesanal”, el cual consiste en un sistema de gestión contable, financiero y turístico para el sector artesanal, puesto que proporcionará información clara y precisa, que da lugar a un mejor uso de los productos y servicios financieros, así también, herramientas primordiales para la toma de decisiones. |
| Desarrollo del proyecto |
| El proyecto se llevó a cabo en la parroquia de La Victoria, en el sector de Pujilí de la ciudad de Latacunga, provincia de Cotopaxi, y en la actualidad no es un proyecto que dependa de un local para desarrollar sus funciones; únicamente es un proyecto de gestión contable, financiero y turístico. El valor que tiene por mejorar la economía y el progreso de los habitantes de dicha localidad es una de las principales características del proyecto, ya que igualmente el sector turístico se vería beneficiado en aspectos como el económico. Entre los principales servicios con los que el proyecto “Entreprenehur Artesanal”, aparecen los siguientes: incentivos Tributarios y un sistema tecnológico de gestión contable, financiero y turístico. |
| Objetivo del proyecto |
| Desarrollar un sistema de gestión contable, financiero y turístico que incremente la productividad mediante el uso eficiente de los recursos basados en su medición y control en el sector artesanal de la parroquia La Victoria, cantón Pujilí. |

| |
|--|
| Descripción del servicio |
| Un sistema de gestión contable, financiero y turístico permitirá mejorar la vida de los artesanos, puesto que proporcionará información clara y precisa, que da lugar a un mejor uso de los productos y servicios financieros. |
| Atributos del servicio |
| Básicos Gestión de un sistema tecnológico contable Valorado Seguimiento por parte de la Universidad de las Fuerzas Armadas Diferencial Apoyo a un estrato de la población de la provincia de Cotopaxi que no había sido apoyada por ninguna entidad gubernamental |
| Valores corporativos que describen al emprendimiento/empresa |
| Responsabilidad Puntualidad Honradez Transparencia Solidez Trabajo en Equipo Calidad Cumplimiento |
| Acercas del público objetivo, o target |
| Nivel Socioeconómico: medio y bajo Sexo: Masculino y femenino Edad: de los 30 a 80 en adelante Ocupación: Artesanos alfareros Motivaciones: progreso y rentabilidad en sus trabajos Mercados locales: Comercializadores en mercados: En la parroquia la Victoria, Pujilí (Artesanías/Turismo) |

| |
|--|
| Acerca de la competencia |
| Competidores directos |
| El proyecto "Entrepreneur Artesanal" no cuenta con competencias hasta la fecha, ya que es el único proyecto de este tipo que se encuentra implementado en la parroquia de La victoria del cantón Pujilí. |
| Análisis FODA del emprendimiento/empresa |
| Fortalezas: Apoyo por parte de los investigadores de la Universidad de las fuerzas armadas ESPE Desarrollo del sistema de gestión contable Personal profesional a cargo del proyecto |
| Debilidades: Inexistencia de una marca que presente al proyecto Distribución en medios digitales Gestión de marketing |
| Oportunidades: Asociaciones de agremiados Apoyo institucional por parte de la Universidad de la Fuerzas Armadas (ESPE) Y la Universidad Técnica de Cotopaxi |
| Amenazas: Poca o ninguna promoción del proyecto por parte de los presidentes de cada gremio artesanal Recepción por parte de los beneficiarios Todas las localidades a la que se debe llegar |
| Acerca de la Marca |
| 1. Palabra o texto que desea incluir en la marca: Arte, turismo y economía 2. Icono o figura que desea incluir en la marca: Escoger el nombre con más impacto; si ya existe un nombre, se recomienda incluirlo. Las figuras que se proponen son: manos, vasijas, barro y el turismo 3. Aplicaciones que utilizará la marca: Rótulos, tarjetas de presentación, hojas membretadas, artículos de papelería, redes sociales, web. |

| |
|--|
| Filosofía |
| Misión: Crear estrategias que permitan la utilización de los incentivos existentes y el apoyo al sector turístico en el ámbito administrativo. |
| Visión: Desarrollo de un sistema de gestión contable, financiero y turístico que incremente la productividad mediante el uso eficiente de los recursos basados en su medición y control en el sector artesanal. |
| Valores |
| Trabajo en equipo Solidez Calidad Puntualidad Honradez Responsabilidad Transparencia Cumplimiento |

4.2 Recopilación de datos

Se creó una colección de imágenes que reflejaban las características y la esencia del proyecto. El objetivo era comunicar una visión general de lo que representa el proyecto, y se hizo mediante un *moodboard* (Figura 1), que es un método empleado por los diseñadores para asegurar coherencia visual en sus creaciones artísticas. Esta cohesión visual también puede ser aplicada en las tareas diarias de individuos no especializados en diseño y de entidades empresariales (Machado, 2018).

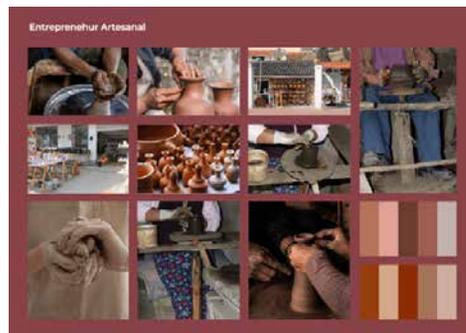


Figura 1. Moodboard del proyecto (elaboración propia, 2023).

En la identificación de los elementos técnicos y metodológicos, necesarios para el desarrollo de la propuesta, se crearon las fichas nemotécnicas. La Figura 2 muestra una de las ocho fichas desarrolladas.

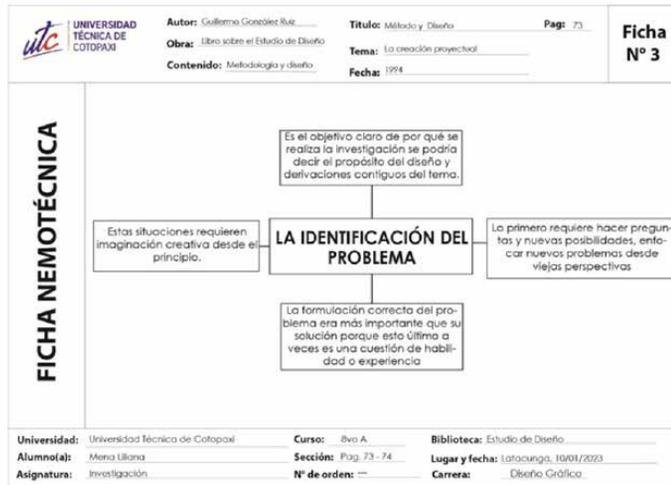
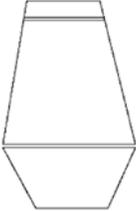


Figura 2. Ficha 3 sobre la fase de identificación (elaboración propia, 2023).

4.3 Síntesis

En este punto, se detalla el proceso de extracción y síntesis que se empleó para examinar los componentes de la marca (Tabla 2). Estos elementos se evaluaron y se adaptaron al concepto con el que se trabajaba. El inicio de este proceso consistió en identificar los elementos o aspectos que estarían ligados a la construcción o conceptualización y que tendrían conexión con la marca.

| Elemento | Referencia | Abstracción |
|----------|---|---|
| Vasija |  |  |

| | | |
|-------------------|---|---|
| Manos de artesano |  |  |
|-------------------|---|---|

Tabla 2. Tabla de conceptualización de elementos de la marca.

4.4 Iluminación

La etapa de iluminación implica una emergencia de ideas que se plasman a través de bocetos (Figura 3). Esta representación facilita la conceptualización de los componentes fundamentales de la marca, acercándonos a una o múltiples soluciones basadas en los elementos que definirían la identidad de la marca.



Figura 3. Boceto de conceptualización (elaboración propia, 2023).

4.5 Gestión

Para la creación, en esta etapa, se desarrolló en una retícula una propuesta basada en el boceto y en la forma de las vasijas artesanales, dando como resultado lo que se muestra en la Figura 4. Se concibió el concepto del imagotipo de la marca, que aún requería pruebas de visibilidad y adaptabilidad en diversos fondos antes de su consolidación final.

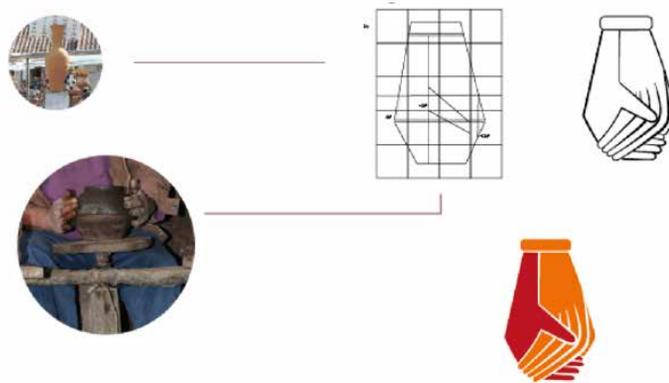


Figura 4. Isotipo creación (elaboración propia, 2023).

Además, la formulación de la propuesta se basó en definir múltiples paletas de colores, que sirvieron para realizar ensayos cromáticos, estableciendo así un punto de inicio para la creación de toda la representación gráfica del manual de identidad, tal y como se observa en la Figura 5.



Figura 5. Prueba de color (elaboración propia, 2023).

4.6 Elaboración de la propuesta de diseño

En esta etapa, se aborda la elaboración de la marca (Figura 6), la retícula asociada, sus variantes, el espacio de respeto, las restricciones de uso y la escala mínima (Vintimilla et al., 2020). Estos componentes, que suelen estar presentes en la mayoría de los manuales, deben estar debidamente fundamentados para garantizar un entendimiento claro de la marca.

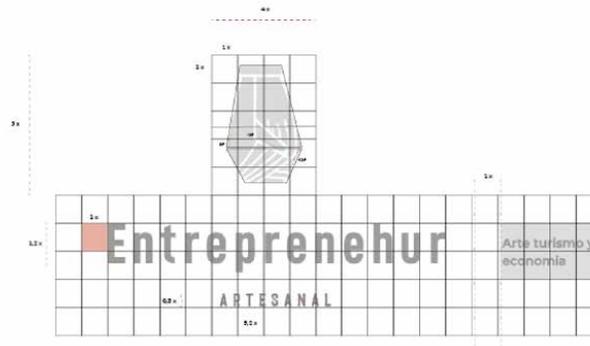


Figura 6. Construcción de la marca (elaboración propia, 2023).

5. Aprobación final de la propuesta de marca

Finalmente, en el *focus group* llevado a cabo con los responsables del proyecto “Entrepreneur Artesanal”, se presentó la marca (Figura 7), y se planteó un cuestionario para recoger *feedback*. Las respuestas, en general, indicaron que la marca evocaba imágenes relacionadas con manos de artesanos, con vasijas. Hubo consenso en que la marca reflejaba adecuadamente la temática artesanal. Se sugirió agrandar la palabra “artesanal”, para ganar claridad. La visibilidad de la marca fue valorada positivamente. Varios participantes mencionaron tener experiencia en proyectos similares, aunque no tan especializados. En su evaluación, los responsables consideraron que la marca seguía lineamientos y normas adecuados para su diseño y creación.

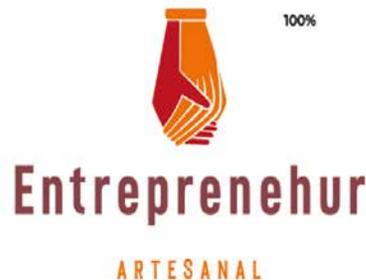


Figura 7. Isotipo final (elaboración propia, 2023).

6. Conclusiones

La identidad de marca desempeña un papel esencial tanto en el ámbito empresarial como en proyectos sociales y organizaciones benéficas. En todos estos contextos, la comunicación efectiva a través de representaciones visuales y elementos simbólicos es fundamental para establecer una conexión significativa con la audiencia y para comunicar los valores, la personalidad y el propósito de la entidad. El diseño corporativo, incluyendo elementos como el logotipo, los colores, la tipografía y otros aspectos visuales, juega un papel crucial en la creación de una identidad de marca sólida y coherente. Esta identidad sirve como un diferenciador en un mercado competitivo, y permite a las organizaciones transmitir de manera efectiva su propuesta de valor.

También en el contexto de proyectos sociales como “Entrepreneur Artesanal” la construcción de una identidad de marca va más allá de la creación de elementos visuales y logos atractivos. Se destaca la importancia de la autenticidad y la conexión con la comunidad. Sin embargo, es esencial considerar las deficiencias identificadas para lograr un impacto significativo.

La participación comunitaria desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad de marca en proyectos sociales. La comunidad debe sentirse parte integrante del proceso, para que la marca refleje sus valores y necesidades. La falta de participación comunitaria puede llevar a una desconexión entre la marca y la audiencia objetivo, limitando su efectividad.

Asimismo, la creación de identidades de marca efectivas en proyectos sociales es una similitud clave en los casos de “Entrepreneur Artesanal” y “Tienda Cardio”. Ambos proyectos reconocen la necesidad de una representación visual coherente y atractiva para conectar emocionalmente con la audiencia y comunicar los valores del proyecto.

La promoción a través de las redes digitales es esencial en la difusión de proyectos sociales. “Tienda Cardio” destaca el impacto de su *feed* en *Instagram*, siendo un ejemplo de cómo estas plataformas pueden demostrar el impacto de las organizaciones benéficas. Las redes digitales ofrecen un canal efectivo para llegar a una audiencia amplia y comprometer a las personas en la causa. En el caso de “Entrepreneur Artesanal”, se aconseja que los siguientes pasos se enfoquen en la presencia en redes sociales.

Existen diferencias significativas en la metodología de análisis y el alcance de evaluación entre los dos casos. Mientras “Entrepreneur Artesanal” utiliza una metodología cualitativa con herramientas como fichas nemotécnicas y *focus group*, y la metodología desarrollada por González Ruiz (1994), el proyecto “Tienda Cardio” se enfoca en un análisis conceptual y visual del *branding*.

La adaptabilidad en la metodología y en el enfoque, a la hora de realizar una evaluación profunda, son lecciones valiosas para quienes trabajan en el ámbito de organizaciones benéficas (Gregory et al., 2019) y proyectos sociales. La identidad de marca no sólo se enfoca al diseño visual, sino que también maneja la estrategia, la comunicación y la evaluación. La discusión sobre cómo aplicar estas lecciones en otros contextos es esencial para fortalecer el impacto de estas iniciativas en la sociedad.

Referencias bibliográficas

- Apolo, D., Racines, M., & Tello, F. (2018). Diseño y comunicación visual: perspectivas para su abordaje desde la imagen corporativa. *Revista Kepes*, 15 (17), 251-271. <https://doi.org/10.17151/kepes.2018.15.17.11>
- Arias, J. L. (2020). *Técnicas e instrumentos para la obtención de datos en la investigación científica*. Arequipa: Enfoques Consulting EIRL.
- Bahçecik, Y. S., Akay, S. S., & Akdemir, A. (2019). A review of digital brand positioning strategies of internet entrepreneurship in the context of virtual organizations: Facebook, Instagram and YouTube samples. *Procedia Computer Science*, 158 (2), 513-522. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2019.09.083>
- Barrera Orjuela, A. F., & Niño Ortiz, J. D. (2023). *Mejora de la estrategia de gestión de marca del proyecto social "Regale una vida" de la Fundación Cardioinfantil*. Tesis de Grado. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Batallanos, E. (2022). *Cultura organizacional e identidad corporativa en la competitividad del Talento Humano de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, periodo 2019*. Tesis doctoral. Cusco: Universidad Nacional de San Antonio Abad.
- Castillo, N. (2021). Fenomenología como método de investigación cualitativa: preguntas desde la práctica investigativa. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 20, 7-18.
- Contreras, O. (2021). *Fundación Cultural Guakená, construcción de identidad corporativa desde la comunicación participativa*. Tesis de Diplomatura. Bogotá: Universidad Nacional Abierta y a Distancia.
- Contreras, O. E., & Garibay, N. G. (2020). Comunicación organizacional. Historia, desarrollo y perspectivas de un concepto en constante construcción en América Latina. *InMediaciones de la Comunicación*, 15 (2), 43-70. <https://doi.org/10.18861/ic.2020.15.2.3018>
- Chauca, A. (2019). *Análisis de la imagen corporativa que maneja la organización social Children International en Quito, Ecuador*. Tesis de Grado. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- Cruz Velarde, B. (2018). El desarrollo de los organizadores gráficos y su influencia en el desarrollo del aprendizaje significativo. *Revista Nuevas Ideas*, 15, 60-75.
- Del Río, J. L., Cardona, D., & Guacará, A. (2020). Responsabilidad social empresarial y construcción de la marca: una nueva mirada a las estrategias de gestión. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 8 (1), 49-60.
- Domínguez, H. H., Núñez, B., & García, J. (2022). Impacto de la departamentalización del Centro Universitario Parral en el clima organizacional. *Revista Doxa*, 12 (23), 97-104. <https://doi.org/10.52191/rdojs.2022.255>
- Escalada, S. M. (2020). Branding y gestión de marca. Una aproximación a la situación de la gestión estratégica de marca en España. *MasD Revista Digital de Diseño*, 9, 78-91.
- Fuster, D. E. (2019). Investigación cualitativa: método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7, 201-229.
- García-Lavernia Gil, J. R. (2021). El impacto del diseño de la identidad corporativa aplicado al desarrollo sostenible del destino turístico. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 19 (3), 605-612.
- Girón, P. (2020). *La influencia de la imagen corporativa en el posicionamiento de la marca Cake Studio de la*

- Ciudad de Ambato*. Tesis para la obtención del Título de Ingeniero en Diseño Gráfico Publicitario. Ambato: Universidad Técnica de Ambato.
- González Ruiz, G. (1994). *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- González, C., & Moncayo, A. (2023). Gestión y construcción de marcas. Una experiencia con los cangrejos en Guayaquil. *Ñawi. Arte, diseño y comunicación*, 7 (2), 211-230. <https://doi.org/10.37785/nw.v7n2.a12>.
- Gregory, G., Ngo, L., & Miller, R. (2019). Branding for non-profits: explaining new donor decision-making in the charity sector. *Journal of Product & Brand Management*, 29(5), 583-600. <https://doi.org/10.1108/jpbm-09-2018-2011>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P., Méndez Valencia, S., & Mendoza Torres, C. P. (2014). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill Education.
- Jiménez, E. (2022). Herramientas visuales para el diseño estratégico de marcas de emprendimientos. *Zincografía*, 6, 5-20.
- Kotler, P., & Keller, K. (2012). *Dirección de marketing*. Ciudad de México: Pearson Educación.
- Loayza, E. F. (2020). La investigación cualitativa en ciencias humanas y educación. Criterios para elaborar artículos científicos. *Educare et Comunicare*, 8 (2), 56-66. <https://doi.org/10.35383/educare.v8i2.536>
- López Videla, M., & Daza Ramos, A. (2019). Branding para el sostenimiento de emprendimientos y futuras empresas. *Revista Investigación y Negocios*, 12, 7-18.
- Machado, L. (2018). *A importância do mood board como ferramenta criativa no processo de desenvolvimento de coleção de moda da empresa mescla*. Belo Horizonte: Animaeduca.
- Maza Maza, R. L., Guaman Guaman, B. D., Benítez Chávez, A. M., & Solis Mairongo, G. (2020). Importancia del branding para consolidar el posicionamiento de una marca corporativa. *Killkana Sociales. Revista de Investigación Científica*, 4, 9-18.
- Porrúa, M. (2019). Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 47, 141-150.
- Rivera, M. R. (2019). *La evolución de las estrategias de marketing en el entorno digital. Implicaciones jurídicas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III.
- Sánchez, J. (2023). Identidad de marca en la década de 2010: Microsoft. *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura*, 10, 95-119.
- Santos, D. (2023). ¿Qué es un brief, para qué sirve y qué tipos existen? Blog Hubspot. Rescatado de <https://blog.hubspot.es/marketing/que-es-un-brief>
- Solórzano, J., & Parrales, M. (2021). Branding: posicionamiento de marca en el mercado ecuatoriano. *Espacios*, 42, 27-39.
- Sterman, A. (2021). *Cómo crear marcas que funcionen. Las herramientas de las grandes consultoras internacionales aplicadas al mundo de los emprendedores, pequeñas y grandes empresas*. Buenos Aires: Nobuko.

- Takaki, M., Bravo, R., & Martínez, E. (2019). La gestión de la identidad corporativa en la universidad: análisis y consecuencias desde la perspectiva del profesorado. *Revista Europea de Dirección y Economía de la Empresa*, 24, 25-34.
- Vintimilla, G., Erazo, J. C., & Narváez, I. (2020). Branding e identidad corporativa en el sector financiero popular y solidario. *Revista Arbitrada Interdisciplinaria Koinonía*, 5 (10), 255-261.

Reseña curricular

Alexis Isaac Paredes Amaguaya tiene una Maestría en Diseño y Gestión de Marcas, y una Licenciatura en Diseño Gráfico. Es docente universitario e investigador. También es un *freelance* independiente, dedicado al desarrollo de la comunicación estratégica institucional, al *branding* y al *marketing* digital.



Imagen: Gabriela Varas



Reseña



Locarno Festival

Experimentar una auténtica muestra del cine mundial

Reseña de la edición 76 del *Locarno Film Festival*

Ningún otro festival del globo puede presumir de tener una pantalla de cine al aire libre para ocho mil espectadores. Es, de hecho, el espacio más grande del planeta con esas condiciones específicas. Aquel sitio, denominado *Piazza Grande*, es el estandarte de la cita fílmica que se lleva a cabo cada mes de agosto en la localidad suiza de Locarno, a orillas del lago Maggiore. Es tal la importancia y popularidad de aquella plaza para proyecciones públicas que incluso está representada en el reverso del billete nacional de veinte francos suizos. Pero más allá de esta característica particular, una cualidad que define plenamente a este encuentro cinematográfico es la oportunidad de percibir una legítima exposición al estado del arte audiovisual actual proveniente de todos y cada uno de los continentes, convirtiéndose en un acercamiento al panorama general de la producción fílmica global.

Esa grata sensación de pluralidad se conjuga perfectamente con la heterogeneidad de formatos, géneros, duraciones y propuestas de los proyectos exhibidos. Una variedad tangible que sólo puede experimentarse apreciando la vastísima selección que compilan los programadores en cada edición. Siendo fundado en 1946 en el núcleo de la zona italo parlante de Suiza, en un momento en el que Europa y el resto de continentes acababan de salir de la guerra, el Festival de Locarno se fue convirtiendo gradualmente en uno de los más importantes del cine mundial. Y, a pesar de no haber sido celebrado en 1951 y 1956, logró mantener desde entonces una presencia anual ininterrumpida hasta la actualidad. Su galardón principal, el "Leopardo de Oro", es también uno de los más emblemáticos y reconocidos desde que fue presentado por primera vez en la edición de 1968, y a través de su historia ha sido entregado a cineastas como Raúl Ruiz, Mike Leigh, Jim Jarmusch, Claire Denis o Rodrigo García.

Al formar parte de la selecta lista de los dieciséis certámenes que han recibido la identificación de "Clase A" en la categoría de festivales de cine competitivos de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF), es más que comprensible el honor que supone ser admitido con un proyecto dentro de su selección. Es un objetivo ambicionado para muchos cineastas del globo, y sin lugar a dudas puede resultar impresionante para cualquier espectador que tenga acceso a su cartelera la oportunidad de observar trabajos de puntos tan distantes como Estonia, Singapur, Serbia, Surinam o Filipinas.

Es así como justamente una de sus secciones permite realizar un acercamiento específico a la actualidad del cine de Latinoamérica y el Caribe. Esta selección, denominada "Open Doors", recoge largometrajes y trabajos de menor duración de países de dicha región, y en esta edición contó con la representación ecuatoriana de *El Rezador* (2021) de Tito Jara, y el cortometraje *Willkawiwa (El sagrado fuego de los muertos)* (2023) de Pável Quevedo Ullauri que, con una narrativa de atmosfera

Rafael Plaza Andrade

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

rafael.plaza@uartes.edu.ec

mística y la idea central de la muerte, crea imágenes intrigantes enmarcadas en el paisaje andino, mientras acompañamos la búsqueda de su protagonista. Incluidos en este grupo de filmes, también estuvieron dos reconocidas cintas venezolanas, la opera prima de Nico Manzano, *Yo y las Bestias* (2021), y el documental *Érase una vez en Venezuela* (2020) de Anabel Rodríguez Ríos.

En el panorama global, destacaron tres cortometrajes: *Dammi* (2023), del reconocido realizador francés Yann Demange, y protagonizado por Riz Ahmed, que con una fluidez extremadamente lograda en sus imágenes y con una cinematografía impecable, nos permiten penetrar en las tribulaciones de un hombre que regresa a París en medio de memorias que dotan a la historia de una sensación de pulido onirismo visual. Mientras que los otros dos trabajos resultaron ser coincidentemente dos historias contadas a través de animación *stop motion*, que relatan con atmósferas inquietantes relaciones de pareja. *Canard* (2023), del director suizo Elie Chapuis, presenta a un hombre y a una mujer que intentan concebir un hijo en medio de su granja de patos, hasta que todo empieza a tomar un ambiente de pesadilla. Por su parte, *The Lovers* (2023) de la animadora sueca Carolina Sandvik, se acerca con su estilo al *body horror* de David Cronenberg, y logra un perturbador y enigmático resultado que no carece de un oscuro sentido del humor.

Es realmente interesante cuando uno puede encontrar películas de horror en certámenes de gran prestigio, y en esta ocasión *La Morsure* (2023), del francés Romain de Saint-Blanquat, nos narra el escape de una joven de una institución católica, que planea asistir a una fiesta, aun cuando presente que ese será su último día de vida. La cinta genera sobre todo reminiscencias, en su estilo visual y rítmico, a filmes de terror europeos de la década de los setenta, quizá especialmente a los italianos. Su trama se desarrolla de forma calmada, enmarcada entre actuaciones bastantes logradas de sus jóvenes protagonistas, mientras el espectador intenta encontrarle significado al título de la obra, que será revelado eventualmente. Otro ejemplo de este mismo género dentro de la muestra fue la estadounidense *Falling Stars* (2023), de los directores Gabriel Bienczycki y Richard Karpala. El producto final es notoriamente una producción con un presupuesto bastante limitado, pero sus realizadores logran sobrellevar este factor con recursos bastante acertados, como el *fuera de campo* y la insinuación, para contar una historia de horror folklórico que construye sus propias reglas y que puede llegar a sentirse genuinamente original. Incluso cuando no logra ser exitosa en todos los campos la película es intrigante, y confía en la seriedad de su relato manteniéndolo con rigor.

También desde Estados Unidos arribó el primer largometraje de Lucy Kerr, *Family Portrait* (2023), que con una estética experimental en cuanto a su narración, conjura de forma bastante fiel la naturaleza de las reuniones familiares, entre incomodidades y tedio. La cineasta consigue de sus cast actuaciones que alcanzan bastante naturalidad, y obtiene algunos planos secuencias que sugieren una precisa coreografía. Aunque la cinta quizá nunca llega a alcanzar tanta potencia de impacto durante su metraje, se permite ser hipnótica en varias secuencias, y avizora un atractivo futuro para los siguientes proyectos de su realizadora. Al mismo tiempo, otra directora que presentaba su primera obra de larga duración en el festival era la bosnia Una Gunjak, que con *Ekskurzija* (2023) logró acreditarse una mención especial

en la sección *Concorso Cineasti del presente*. A través de un drama adolescente narrado con bastante calidez, cuidado y realismo, Gunjak consigue una interpretación muy lograda de su joven protagonista, que se encuadra en la construcción de hechos totalmente cotidianos, pero completamente posibles y pertinentemente actuales.

Dentro de toda esta ingente vorágine de producciones audiovisuales, en la que no hay otra posibilidad que elegir algunas opciones para perderse otras, era de obligada visualización el nuevo largometraje del director Rainer Sarnet. El realizador proveniente de Estonia, y responsable de la impresionante *November* (2017), presentó *The Invisible Fight* (2023), convirtiéndose tal vez en una de los filmes más extraños de todo el año. Desde la primera imagen, uno puede reconocer que no se encuentra en una cinta tradicional, sólo para continuar con un despliegue que sorprende aún más mientras va avanzando. La historia conjuga artes marciales, iconografía religiosa rusa, misticismo, romance, comentarios sociales y políticos, humor absurdo en clave de un metraje de acción y comedia. Incluso cuando, en mi opinión, no logra la poesía visual y dramática de su anterior filme de ficción, representa una de las obras fundamentales a no perderse este año, y merece totalmente ser vista para creerse, además de cimentar el trabajo de Sarnet como uno de los más originales del cine contemporáneo.

Finalmente, *Critical Zone* (2023), del cineasta iraní Ali Ahmadzadeh, se llevó el premio principal del certamen, con un filme que mezcla ciencia ficción y drama, aunque personalmente la presentación más sugerente y destacable en mi experiencia fue la magnética película de la cineasta suiza Carmen Jaquier, *Foudre* (2022). Originalmente estrenada en el Festival de Toronto del año pasado, la cinta ha sido ya elegida por Suiza como su representante para los premios Oscar del año que viene. Desarrollando cuidadosamente y con una fotografía bastante evocadora la historia de una joven que debe marcharse de un convento para regresar a su hogar, luego de la muerte de su hermana, la realizadora va desentrañando un misterio que al inicio parece vacío, pero que se vuelve cada vez más enigmático en cuanto a su naturaleza y razón, y sobrecogedoramente más poético y trascendentalmente filosófico, logrando generar ideas sobre la esencia de la fe y la verdadera sensación de lo divino. Delicada, con una visualidad lírica, intelectualmente sugestiva y con una fuerza que persiste, el film de Carmen Jaquier fue la entrega más destacable del encuentro. Y aunque en ediciones anteriores presentó una muestra de cine más destacable, merece totalmente ser revisado, pues alberga este tipo de obras.

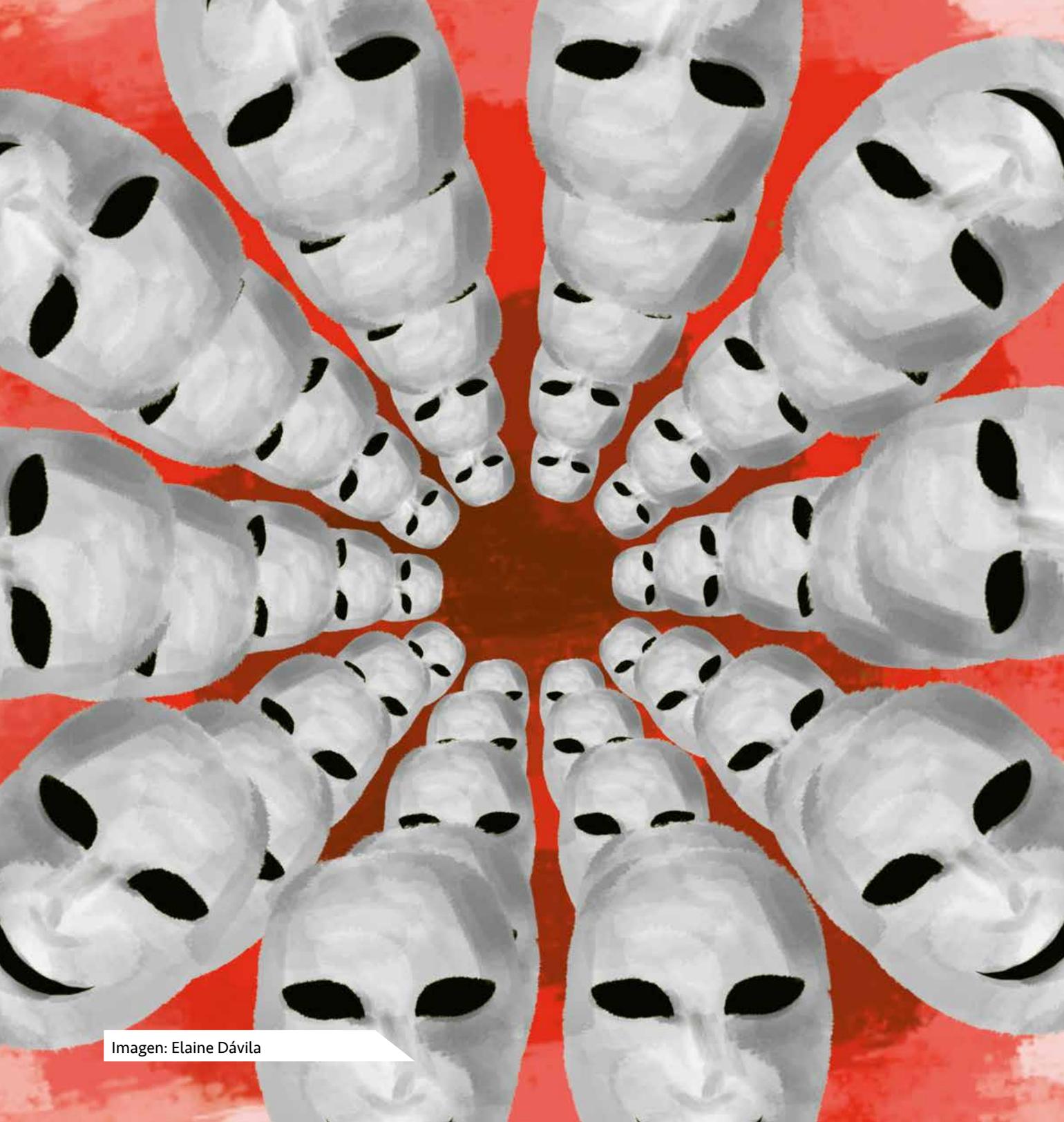


Imagen: Elaine Dávila

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 Facultad 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 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:

Call for Papers Vol. 8 No. 2 (2024)

Monográfico: Sexo popular y transnacional. Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli

Coordinadoras: Agostina Invernizzi y Victoria Ruétalo

Cuando Armando Bó e Isabel Sarli comenzaron a hacer cine en 1956, pusieron en juego una serie de provocaciones, al presentar el cuerpo desnudo de la exuberante Miss Argentina y naciente actriz. Con el tiempo, su cine empezó a imponer diferentes aspectos que retaban a las normas de la época atravesadas por los períodos dictatoriales en Argentina. No obstante, el cine de la dupla ha sido mayormente ignorado por la crítica especializada durante su período de mayor esplendor. Es a partir de los años ochenta, con la publicación de los libros de Jorge Abel Martín y Rodolfo Kuhn, cuando empieza a prestársele atención. En los años noventa hace su ingreso en las historias del cine nacional, de la mano de publicaciones como *Cine argentino, la otra historia*, de Sergio Wolf (1992). En su carácter popular, el cine de los años sesenta es tenido en cuenta en diferentes apartados de *Cine argentino, 1957 a 1983. Modernidad y vanguardias* (España 2004 & 2005), un análisis de la industria fílmica desde la ley de cine de 1957 hasta el fin de la dictadura cívico-militar en 1983. Es así como ingresa en la historia del cine nacional, y pasa a formar parte del estudio académico (Maranghello, 2005; Peña, 2012). Este dossier se enfoca en una nueva fase de la crítica del cine de Sarli-Bó, marcada por la publicación del libro *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits* (2022), publicado por Victoria Ruétalo.

En términos contextuales, como respuesta al cine industrial y nacional de la época de oro (1930-1950), surge un cine político en la región que se distribuye a un espectador más educado e internacional a través de los festivales de cine. Por primera vez, el "Nuevo Cine Latinoamericano" logra reconocimiento mundial, por su experimentación formal y por su

carácter de doble vanguardia política y estética (Stam, 2014). En Argentina, este fenómeno continental adquiere expresiones locales; véanse los trabajos “Cine del subdesarrollo” (Birri, 1988) y “Tercer cine” (Solanas y Getino, 1997). Estas nociones han sido extensamente analizadas en los dos volúmenes sobre historia del cine político y social argentino (Lusnich y Piedras, 2009 y 2011). Aunque el nuevo cine latinoamericano logró un reconocimiento internacional por su aporte estético-político, su alcance en términos de grandes audiencias fue limitado y, con pocas excepciones, no pudo acceder a capas de espectadores por fuera de núcleos políticos, culturales y militantes muy específicos.

Sin embargo, simultáneamente otro cine había emergido en la región; un cine más comercial que atraía a las clases populares. Consistiendo en diferentes géneros (fantásticos, de terror, musicales, o con carga sexual), las películas crearon nuevos formatos que atraían a un público joven en busca de algo diferente. La bibliografía más actual ha denominado a algunas de estas expresiones como “*latsploitation*”, un término fluido que refleja el arrastre hemisférico, los flujos interregionales y la distribución transnacional (Ruétalo & Tierney, 2009). *Latsploitation* combina la definición de Eric Schaefer (2001), a la vez que respeta su autonomía latinoamericana. Este cine generalmente fue hecho con dinero de inversores pequeños de diferentes partes de la región, creando una especie de coproducción no oficial y funcionando fuera de los regímenes de subvenciones nacionales. Además, estas obras atraían inversores de lugares donde no necesariamente existía una tradición cinematográfica robusta (Uruguay, Paraguay, Ecuador, Panamá o Venezuela), logrando así entrar en esos mercados. Es precisamente en estas coordenadas en donde se ubica el cine de Armando Bó e Isabel Sarli, llegando a lugares tan poco frecuentes para el cine nacional como Toronto, además de otras regiones de los Estados Unidos.

Este monográfico, que hemos titulado “Sexo popular y transnacional. Una reevaluación del cine de Armando Bó e Isabel Sarli”, nos permitirá elaborar los fundamentos de un tipo de cine popular. El director Armando Bó, y su estrella Isabel Sarli, fueron pioneros de un fenómeno que luego fue copiado por otros: realizaron sus obras con productoras relativamente pequeñas, que luego se propagaron por toda Latinoamérica y Estados Unidos, generando una estela de réplicas, homenajes e intertextualidades. Aunque la censura a nivel local no dejó de perseguirlos, las producciones de la dupla continuaron esparciéndose y triunfando por todas las Américas.

Buscamos para este dossier textos que analicen el cine de Armando Bó e Isabel Sarli, desde los enfoques que proponemos a continuación, o que profundicen en alguna de las siguientes líneas de investigación.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estudios de historia e historiografía del cine latinoamericano
- Teorías de la recepción
- Teorías de género y feministas
- Teorías *queer*
- Teorías de los afectos y las emociones
- Teorías decoloniales
- Estudio de los flujos transnacionales
- Intertextualidades y diálogos con otros cines
- Circulación y recepción en las pantallas latinoamericanas
- Cruces entre *gender* (género sexual) y *genre* (géneros cinematográficos)
- Estudio de la música y las canciones populares

Referencias bibliográficas:

Birri, F. (1991). "Las raíces del realismo documental". En Burton, J. (Ed.), *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente* (pp. 23-49). México: Editorial Diana.

Birri, F. (1988). "Cine y subdesarrollo". En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. 1 Centro y Sudamérica* (pp. 17-22). México: Colección Cultura Universitaria.

España, C. (Ed.) (2004). *Modernidad y vanguardias 1957-1983, Vol. 1*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

España, C. (Ed.) (2005). *Modernidad y vanguardias 1957-1983, Vol. 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Lusnich, A. L. & Piedras, P. (Eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1895-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Lusnich, A. L. & Piedras, P. (Eds.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.

Maranghello, C. (2005). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes.

Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

- Martín, J. A. (1981). *Los films de Armando Bo con Isabel Sarli*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ruétalo, V. (2022). *Violated Frames. Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*. Berkeley: University of California Press.
- Ruétalo, V. & Tierney, D. (Eds.) (2009). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Solanas, F. & Getino, O. (1997). "Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World". En Martin, M. T. (Ed.). *New Latin American Cinema. Volume 1. Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (pp. 33-57). Detroit: Wayne State University Press.
- Stam, R. (2014). "The two avant-gardes: Solanas and Getino's The Hour of the Furnaces". En *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video* (pp. 271-286). Detroit: Wayne State University Press.
- Wolf, S. (Comp.) (1992). *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2023
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2024
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2024

Call for Papers Vol. 8 No. 2 (2024)

Monográfico: La otra posmemoria. Creaciones visuales por la verdad, la justicia y la reparación, desde la perspectiva de descendientes de perpetradores

Coordinadores: Luis Olano Ereña y Violeta Alarcón Zayas

La memoria de los pueblos que sufrieron violencia estatal masiva está secuestrada, y se recupera costosamente mediante fragmentos de relatos inconexos y recuerdos confusos, navegando a ciegas entre testigxs amnésicxs y transterradxs, amenazas mudas, fantasmas de desaparecidxs y documentos huérfanos. Habitamos un presente esquizofrénico en el que se ha banalizado y distorsionado el término "nazi", donde apologetas y responsables de genocidios y torturas masivas recurren al lenguaje de los derechos humanos para victimizarse. Asistimos atónitas al regreso de grupos políticos partidarios de regímenes dictatoriales. Genocidas impunes en sus países de origen son juzgados, con escaso éxito y mucho sufrimiento por parte de víctimas y sus familias, en países extranjeros en nombre de la justicia transicional, mientras que otros

que ya fueron condenados, buscan con cada vez mayor rédito, una exoneración de su pena. Miles de desaparecidxs siguen sepultadxs en fosas comunes mientras los perpetradores siguen sin rendir cuentas ante nadie permitiendo que sus herederos se beneficien de los frutos del expolio y la violencia extrema causadas por los que otrora fueron autoridades civiles y militares, funcionarios y soldados, de estados que hoy se denominan democráticos. Estados que habitan poblaciones desmemoriadas, enmudecidas y cegadas, primero por la represión y el miedo, y progresivamente por la simple inercia del paso del tiempo, que todo lo borra y desdibuja.

En este contexto infame, que evoca los años que sucedieron a la gran crisis del capitalismo y el ascenso de los fascismos en los años 20-30 del siglo pasado, aparecen pequeños movimientos sociales de elevado significado político y ético que se suman a los testimonios de las víctimas y sus familiares. Esto es, a la tarea de enfrentarse a la desmemoria y a la impunidad, cultivada por las asociaciones de víctimas y defensores de los derechos humanos, se suman individualidades y agrupaciones de descendientes de perpetradores de violencias masivas que se identifican con el dolor de las víctimas y con su lucha por la verdad, la justicia y la reparación.

La sociología, la crítica cultural o los estudios de memoria y posmemoria han abordado extensamente la producción cultural de los descendientes de víctimas de crímenes de lesa humanidad. Otra perspectiva en auge en este campo es la que pone en el foco al perpetrador. Hay ejemplos cinematográficos recientes en contextos tan diversos como Argentina, Chile, EEUU, España, Israel, Irán, Indonesia, Camboya, Sudáfrica o Ruanda. En Chile, el cortometraje de animación *Bestia*, de Hugo Covarrubias, fue nominado a un Premio Óscar en 2022, y ya en 2023, 50 aniversario del Golpe de Estado, Pablo Larrain estrena *El Conde*, sátira grotesca protagonizada por un Pinochet vampiro de 250 años; en EEUU el cineasta Paul Schrader cerraba en 2022 con *El maestro jardinero* su trilogía de retratos de hombres que en el pasado perpetraron crímenes atroces; el mismo año, el austriaco Ulrich Seidl, mostraba en su díptico formado por *Rimini* y *Sparta*, la infame herencia del nazismo. Las imágenes de los crímenes producidas por los propios perpetradores han generado también reflexiones impresas como los trabajos de Vicente Sánchez-Biosca *La muerte en los ojos*. Qué perpetrar las imágenes del perpetrador (2021), o *The Abu Ghraib Effect* (2007) de Stephen Einsenman. Sin embargo, todavía son escasos los análisis en torno a las creaciones visuales de descendientes de perpetradores u obras protagonizadas por portadores de esas incómodas herencias familiares, como las películas documentales *El hijo del cazador* (2018), *Apuntes para una herencia* (2019) o *Urraca, cazador de rojos* (2022). Resulta especialmente relevante el surgimiento en 2017 en Argentina de *Historias desobedientes*, un colectivo de familiares directos de torturadores y genocidas que, al descubrir sus crímenes, cortan relaciones con sus parientes, mediante el repudio y la denuncia.

Entre ellas podemos señalar las obras de Vanina Falco y Nicolás Ruarte, que se enfrentan al silencio, al miedo y la culpa desde el teatro. En los mismos años, en Chile, participan de un proceso similar Andrés Lübbert y Lissette Orozco, que dirigen sendos documentales sobre sus familiares victimarios. Otros casos de gran relevancia ética, social e histórica, que todavía no han sido ampliamente tratados en la literatura académica, son los encuentros restaurativos entre víctimas y victimarios en los posconflictos vasco o colombiano.

El proceso de Historias desobedientes nos plantea diversas cuestiones: ¿Podemos considerarlo un atisbo de nuevas esperanzas para la recuperación de la memoria en el contexto de pueblos castigados por el terrorismo de Estado? ¿Es un movimiento capaz de influir de forma contundente en frenar los procesos de desmemoria que posibilitan y perpetúan el poder político, económico y simbólico de los regímenes autoritarios? ¿Podría considerarse un proceso similar al que se produjo en la Alemania de la culpa colectiva por el Holocausto? ¿En qué sentido podrían relacionarse? ¿Sería deseable y, en tal caso, posible, un proceso similar en España y en otros países de Latinoamérica donde las comisiones de la verdad y la justicia transicional son aún asignaturas pendientes? ¿En qué medida estos testimonios y agencias de segunda y tercera generación repercuten en la restitución de las relaciones mutiladas con nuestro pasado, en la comprensión del presente y en la construcción de un futuro más justo? A partir de estas preguntas, proponemos abrir un espacio para profundizar en los estudios de la “posmemoria” o memoria intergeneracional atravesada por el trauma y mediada por las imágenes (Hirsh) y del concepto de “sujetos implicados”, que apela a la responsabilidad ética de los herederos de perpetradores y trata de ampliar el campo más allá del trinomio víctimas-victimarios-testigos (Rothberg).

En este monográfico animamos a la reflexión y autorreflexión sobre los significados y potencialidades de la creación de obras visuales (pintura, dibujo, grabado, arquitectura, escultura, danza, teatro, cine, fotografía, videoarte, instalaciones, performances, *land art*, arte urbano, graffiti, artes digitales, etc.), creaciones de ficción y ensayo que revisen de forma crítica las dictaduras y los Estados represores en Latinoamérica y en España. En este sentido, aceptamos tanto el análisis de obras ajenas, o exposiciones y proyectos artísticos, producidos o protagonizados por sujetos implicados, como de obras propias. Es decir, se aceptan trabajos sobre obras creadas o dirigidas por herederxs, en grado de filiación familiar directa o afiliación indirecta (ideológica, laboral, etc.), y también trabajos sobre obras dirigidas por sujetos no implicados, que retratan a herederxs del victimario que reprueban, denuncian y se avergüenzan de los crímenes cometidos por sus parientes, rechazando así su legado e identificándose con la memoria y el sufrimiento de las víctimas.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Memorias mediadas por testimonios orales, objetos personales, fotografías, archivos familiares y dispositivos artísticos o artefactos culturales.
- Memorias filiativas y afiliativas.
- Distorsiones de la memoria, desmemorias, amnesias, silencios, secretos, memorias traumáticas, culpabilidades, extrañamiento.
- Obras visuales (cinematográficas, audiovisuales, fotográficas, teatrales, plásticas, performativas, etc.) producidas y/o protagonizadas por sujetos implicados.
- Mirada de autor/a: autorreferencialidad y autorreflexión en las creaciones artísticas de descendientes de perpetradores.
- Sujetos implicados. Extender el marco de la perpetración de violaciones de los derechos humanos para alejarse de la dicotomía víctima/victimario: heredero/as, observadores, cómplices, beneficiarios...
- Hitos del presente en la posmemoria y su repercusión.
- Militancia y proceso creativo en la recuperación de la memoria, verdad y justicia desde la perspectiva de parientes de genocidas y colaboradores.

Referencias bibliográficas:

- Basile, T. (2020). Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 15, 127-157.
- Bartalini, C. [et al.] (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Faber, S. (2014). Actos afiliativos y posmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1), 137-156.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Lazzara, M. J. (2020). Familiares de colaboradores y perpetradores en el documental chileno: posmemoria y sujeto implicado. *Atenea (Concepción)*, 521, 231-248.
- Maguire, G. (2017). *The Politics of Postmemory. Violence and Victimhood in Contemporary*

Argentine Culture. Cambridge: Palgrave Macmillan Memory Studies

Morag, R. (2018). On the Definition of the Perpetrator: From the Twentieth to the Twenty-First Century. *Journal of Perpetrator Research*, 2 (1), pp.13-19.

Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.

Violi, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Seminario*, 44, 12-28.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2023
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2024
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2024

Call for Papers Vol. 8 No. 2 (2024)

Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

Coordinador: José Daniel Santibáñez Vásquez

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding o brand management*.
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.

- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación con el consumidor.
- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

Referencias bibliográficas

Olins, W. (2012). *On B®and*. Thames & Hudson.

Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.

Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.

Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de diciembre de 2023
2. Cierre del Call for Papers: 15 de marzo de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de mayo de 2024
4. Artículo publicado: 15 de julio de 2024

Call for Papers Vol. 9 No. 1 (2025)

Número Misceláneo

En esta ocasión, la revista *Ñawi* publicará un número misceláneo, en el que se admitirán artículos cuya temática esté en consonancia con la línea editorial de la revista. Es decir, se evaluarán artículos que aborden el estudio del Arte, el Diseño y la Comunicación Visual o Audiovisual desde una perspectiva crítica y reflexiva. Este número también estará abierto a la recepción de artículos encuadrados en las diferentes ramas de las Ciencias Sociales y las Humanidades (Sociología, Politología, Antropología, Estética, Semiótica, Historia y Filosofía),

siempre que manejen problemáticas relacionadas con el Arte, la Comunicación, la Estética o el Diseño, prestándose especial atención a realidades vinculadas a Iberoamérica, sin que ello implique que sean descartadas otras regiones del mundo.

Se admitirán artículos preferentemente en lengua española, pero podrían admitirse en lengua inglesa o portuguesa, si la calidad del artículo lo ameritase.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2024
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2025

Call for Papers Vol. 9 No. 1 (2025)

Monográfico: Seducir y emocionar. Reflexionando sobre el diseño y la gestión de marca

Coordinador: José Daniel Santibáñez Vásquez

La revista *Ñawi* invita a docentes y a estudiantes de posgrado, pero también a profesionales de cualquier parte del mundo que realizan investigaciones vinculadas al diseño y a la gestión de marca, a enviar sus manuscritos, para evaluarlos de cara a una próxima publicación. Se admitirán artículos en formato académico-científico que aborden, desde cualquier ángulo y disciplina, temáticas vinculadas a las estrategias de creación de marcas, y a su repercusión en el mercado y en la sociedad.

Descriptorios:

Se recibirán artículos en español y en inglés. Los textos admitidos tendrán un formato de artículo científico, respetando las normas de estilo de la revista *Ñawi*. El texto puede girar en torno a los siguientes ejes:

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marca.
- *Branding* o *brand management*.
- Gestión gráfica de marcas y diseño corporativo.
- Diseño o rediseño de Logos y su impacto sobre el manejo de las marcas.
- Procesos de planificación, estudios de mercado y construcción de marcas.
- Comunicación corporativa interna y externa.
- Comunicación persuasiva.
- Estudios o análisis de reconocimiento, posicionamiento de marcas y/o vinculación

con el consumidor.

- Estrategias y acciones orientadas a la gestión de marcas con enfoque en la sostenibilidad ambiental
- *Storytelling*, ilustración, tipografía, color.
- Diseño estratégico de productos y *packaging*.
- Propuestas de *e-branding*, gestión estratégica digital y/o experiencia de usuario.
- *Neuromarketing*.

Referencias bibliográficas

Olins, W. (2012). *On B®and*. Thames & Hudson.

Wheeler, A. (2018). *Diseño de marcas*. Anaya Multimedia.

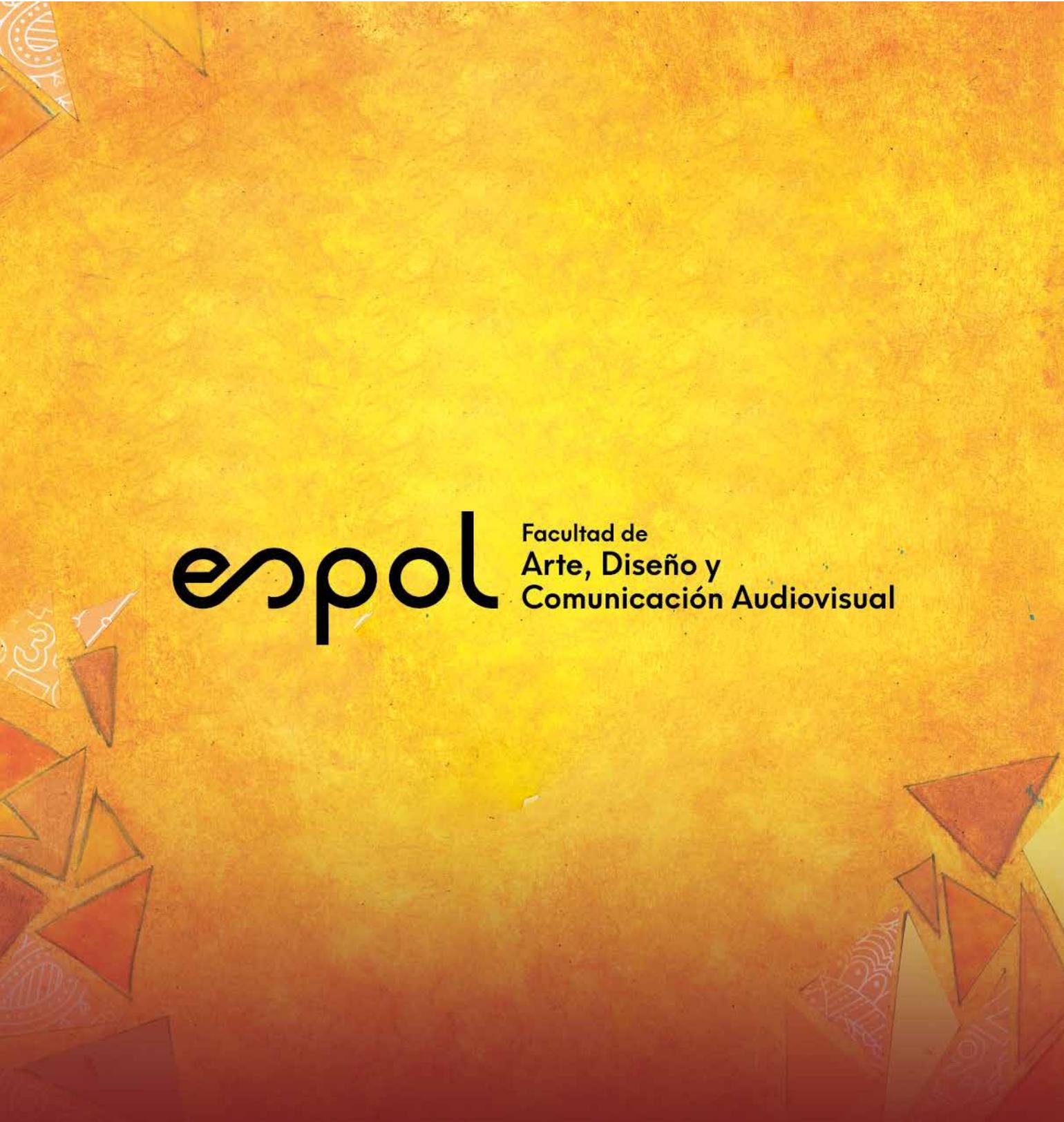
Stalman, A. (2015). *Brandoffon: el branding del futuro*. Gestión 2000.

Chaves, N. (2010). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Editorial Gustavo Gili.

Alves, H., & Vázquez, J. L. (2013). *Best Practices in Marketing and their Impact on Quality of Life*. Springer Science & Business Media.

Fechas:

1. Convocatoria del Call for Papers: 15 de mayo de 2024
2. Cierre del Call for Papers: 15 de septiembre de 2024
3. Artículo seleccionado para su publicación: 15 de noviembre de 2024
4. Artículo publicado: 15 de enero de 2025

The background is a textured yellow-to-orange gradient. In the corners, there are decorative geometric patterns consisting of triangles and lines in shades of orange, red, and white. The word 'espol' is written in a bold, lowercase, sans-serif font.

espol

Facultad de
**Arte, Diseño y
Comunicación Audiovisual**