

*Revista  
de Cine  
Iberoamericano*

Nº 28  
enero-junio 2024



# EL OJO QUE PIENSA



*El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 15, Número 28, Enero-Junio 2024, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,  
Col. La Normal, C.P. 44260.  
Guadalajara, Jalisco, México.  
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.  
[www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx)  
[revistaelojoquepiensa@gmail.com](mailto:revistaelojoquepiensa@gmail.com)

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:  
04-2010-012013403000-203,  
ISSN: 2007 – 4999  
Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación.

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

#### DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos  
Annemarie Meier

#### ASISTENTES EDITORIALES

Erick Gallo  
Alejandra Sañudo

#### COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano  
Álvaro A. Fernández  
Patricia Torres San Martín  
Diego Zavala Scherer

#### CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO EDITORIAL Y MAQUETACIÓN

Hammurabi Hernández  
Carlos Armenta  
Marco A. Islas Arévalo

Fotografía de portada: ***Home is Somewhere Else*** (Carlos Hagerman y Jorge Villalobos, 2022).

Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

## Secciones académicas y científicas

## Secciones de divulgación

### EDITORIAL

4

### PLANO SECUENCIA

Musicales documentales y documentales musicales: la música en el cine documental

*Sergio J. Aguilar Alcalá*

9

La olfacción como marcaje simbólico de desigualdades socioculturales en el filme *Parásitos*

*Amaury Fernández Reyes*

21

### CONTRACAMPO

Una propuesta de documental animado: *Mi casa está en otra parte* (*Home is Somewhere Else*, 2022), de Jorge Villalobos y Carlos Hargeman. Entrevista a Jorge Villalobos: Brinca Taller de Animación

*Rosa Herlinda Beltrán Pedrín, Jesús Humberto Orozco Orozco y Marco Antonio Pérez Cota*

47

### ENFOQUES

Reseña de *La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro*

*Juan Carlos Vargas Maldonado*

57

De la metateoría al microanálisis en los estudios de cine. Reseña de *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*

*Rocío Betzabé González de Arce Arzave*

62

## Editorial

**N**os complace enormemente dar a conocer el nuevo número de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*. En esta ocasión, la sección académica la comprende el artículo “Musicales documentales y documentales musicales: la música en el cine documental”, de la autoría de Sergio J. Aguilar Alcalá, quien indaga sobre el uso de la música dentro de la narrativa en uno y otro formato, establece dos vertientes plenamente diferenciadas entre sí: en el *musical documental*, la música se sitúa como un principal eje temático; mientras que en el *documental musical*, el eje narrativo es la música, es decir, “no tanto el tema, como el pegamento que articula la estructura de sus imágenes y edición”. Por su parte, en su texto “La olfacción como marcaje simbólico de desigualdad social en el filme *Parásitos*”, Amaury Fernández Reyes establece a partir de la Sociología del olor la premisa de que “el olor, además de ser una cuestión filosófica, representa una construcción socio-cultural que puede llegar a demarcar distinciones y desigualdades sociales de clase”. Ambos artículos forman parte de la sección de Panorámicas.

Como parte de la sección Contracampo encontramos “Entrevista a Jorge Villalobos: Brinca Taller de Animación” realizada por Rosa Linda Beltrán Pedrín, Jesús Humberto Orozco Orozco y Marco Antonio Pérez Cota. La entrevista se centra en el proceso de realización de los tres cortos y tipos de animación de la cinta *Mi casa está en otra parte* (*Home is Somewhere Else*, 2022) realizada por Villalobos y Carlos Hagerman. La conversación se dio en torno a la participación de diferentes casas productoras: Brinca, Virus Mecánico, Lllamarada y Casiopea. Con el objetivo de dar voz al sentir de los niños migrantes en EE.UU., quienes expresan las emociones de angustia y extrañeza

por la posible separación de sus padres en una época de deportaciones latentes en la era de Trump.

Por último, pero no menos importante, la sección Enfoques nos da a conocer por medio de sus reseñas dos publicaciones recientes. Juan Carlos Vargas Maldonado realiza una lectura analítica del libro de Maricruz Castro Ricalde: *La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro*. Tras la cual identifica los ejes de análisis aplicados por la autora de manera transversal. Asimismo, analiza con detalle el contenido de los capítulos a partir de las tres películas filmadas en la península yucateca, las cuales se adscriben a la Época de oro del cine mexicano.

Por otro lado, Rocío Betzabeé González de Arce Arzave analiza el libro *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática* de la autoría de Lauro Zavala. Ante la interrogante de cómo definir el libro asegura: “Empezaré por decir que es, a la vez, un mapa de las teorías del cine, una forma distinta de hacer historia del cine, un compendio de modelos de análisis desarrollados por el autor, una reivindicación de la centralidad del estudio del lenguaje cinematográfico y una propuesta de revisión del cine desde la óptica de los géneros y los estilos cinematográficos”. No nos queda más que invitar a nuestros lectores a adentrarse en los artículos de temáticas tan diversas como es el propio fenómeno filmico en el mundo contemporáneo. 🎬

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*



# **SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS**

*Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte*

*Multimedia / Zoom out / Ópera prima*



# Musicales documentales y documentales musicales: la música en el cine documental

*Documentary Musicals  
and Musical Documentaries:  
Music in Documentary Cinema*

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ

sergio.aguilaralcala@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

FECHA DE RECEPCIÓN  
agosto 11, 2023

FECHA DE APROBACIÓN  
febrero 20, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio, 2024

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i29.429](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.429)

RESUMEN / Este texto propone las categorías de *musical documental* y *documental musical* para estudiar las funciones narrativas que la música tiene en películas documentales. Se ofrecen breves análisis de secuencias de **Woodstock** (Michael Wadleigh, 1970) y **Koyaanisqatsi** (Godfrey Reggio, 1983), y una reflexión sobre la función ideológica que la música tiene en la construcción de la discursividad documental en un mundo hiperconectado con la experiencia musical.

PALABRAS CLAVE / Música, cine documental, cine musical, verdad documental.

ABSTRACT / This article offers the categories *documentary musical* and *musical documentary* to study the narrative functions that music has in documentaries. Brief analyses of *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) and *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983) are presented, as well as a reflection upon the ideological function that music has in the construction of documentary discursivity in a world hyperconnected with the musical experience.

KEYWORDS / Music, Documentary, Musical, Documentary Truth.

FIGURA 1. *Koyaanisqatsi*  
(Godfrey Reggio, 1983).



## INTRODUCCIÓN: LA CREENCIA EN EL DOCUMENTAL

**E**l cine documental, usualmente visto como un género más de la lista de géneros cinematográficos, guarda diferencias de profundas implicaciones que no se encuentran como diferencias entre otros géneros de la ficción. Es decir, notemos que las diferencias que hay entre géneros clásicos como el cine de terror y el cine musical son diferencias temáticas (tipo de personajes, acciones o lugares), o que las diferencias que hay entre el cine experimental y el cine de narrativa tradicional son estructurales (el rol que tienen las acciones y los personajes, la presentación cronológica de los hechos, la precisión indexical de los elementos de la narración, entre otros). Mientras que las diferencias entre el documental y los géneros de la ficción son de carácter espectacular: el documental se distingue, antes que cualquier otra cosa, *por los efectos que pretende causar en su propio estatuto de verdad para el espectador*. El documental tiene un objetivo que no comparte con ningún tipo de formato, género o estructura audiovisual: que el espectador *se comporte* ante él bajo la presunción de que la película le está diciendo algo que *es verdadero* y que pretende que sea entendido como tal. En otras palabras,

un documental no es tal solo porque sea verdad lo que dice, o que el espectador lo crea o esté de acuerdo con él, sino por algo más fundamental: que el espectador crea que la película pretende que sea tomada por verdadera por parte del espectador<sup>1</sup>.

Esto resulta muy evidente en los documentales que tienen una función expositiva y didáctica —tal como los ha caracterizado Nichols (2013, pp. 192-197)—. Pero incluso en esos documentales, existe un elemento del lenguaje audiovisual cuya significación ambivalente, o flotante, parecería ir directamente en contra de la función expositiva del documental. Se trata de la música.

Una pregunta que este texto propone es: ¿cuál es la función de la música en el documental? El problema de esta pregunta es lo rápido que decanta en una caracterización universal de los documentales: tipologías y taxonomías de documentales sobre los tipos de música, sus funciones, mezclas, historicidad, etc. Por el momento prefiero para este artículo en particular proponer solamente dos categorías de documentales en los que vemos un uso de la música especialmente intenso e importante: *musicales documentales* y *documentales musicales*. Caracterizaré a cada uno y veremos una breve discusión del modo en que la música está puesta al servicio del documental, que como se explicará, no está simplemente al servicio de ofrecer ‘una historia’, sino de colocar la posición espectral en el lado de la creencia en la verdad expuesta por el documental.

## LA MÚSICA EN EL DOCUMENTAL

Debido a esta diferencia de posicionamiento espectral, nos percatamos que los elementos que son propios del lenguaje audiovisual (imagen, sonido, puesta en escena y edición) tienen una función muy particular en el documental: están ahí para que el espectador se comporte ante la película

como si fuera verdad lo que la película dice. Es decir, los elementos del lenguaje audiovisual en el cine documental tienen una tarea adicional que no se presenta en otros géneros audiovisuales: no solo deberán presentar una historia, sino que, además, como ha sentenciado con claridad Eitzen (1995, p. 81) deberán *dar pruebas* de que no están falsificando esa historia.

El estatuto de la música, como una manifestación de la dimensión sonora del lenguaje audiovisual, acarrea otro tipo de complicaciones en los documentales. ¿Qué podría hacer la música para dar pruebas de que lo que se está diciendo es verdadero? Además, categorías que resultan tan básicas como “música intradiegética” o “música extradiegética” no son sencillas en el documental pues el funcionamiento de la diégesis en los documentales resulta bastante más complejo que en las ficciones<sup>2</sup>.

Regresando entonces a la propuesta de la posición espectral, nos percatamos pronto de que el documental no es tal en tanto que *dice algo cierto*, pues en todo caso, como señala Plantinga (2010, p. 38) se trata más bien de un doblez: *dice que lo que dice es cierto*. Esta diferencia parecería sutil, pero tiene la gran implicación de que el documental debe *persuadir a creer en él*. El documental, a través de su exposición de hechos y aseveraciones sobre el mundo, carga con una función retórica que otorga un sentido a esos hechos que no atraviesa solo el *saber* de los hechos sino una dimensión del *deseo* —Juhazs (2006, p. 7) le ha llamado a esa dimensión *sentimientos de documental*; y Aguilar Alcalá (2022, p. 320) ha ubicado ahí la distinción entre *enunciado* y *enunciación documental*—.

En cuanto a la función de la música en esta tarea del documental, Rogers (2015) comenta:

Unlike fiction film, documentary rarely tries to conceal itself as a constructed product. The role of music, as it is understood by many mainstream fiction film directors and composers, is therefore obsolete and can ‘diminish’ the ‘realism’ being pre-

<sup>1</sup>Para conocer a profundidad estas implicaciones, refiero a los primeros dos capítulos de Aguilar Alcalá (2022).

<sup>2</sup>Para una introducción a la discusión sobre los problemas de la diégesis en el documental, ver Aguilar Alcalá (2018).

sented; an audience does not need to buy into the fiction of the images. However, although pertaining to an ‘impression of authenticity’, documentary film is, for many, about persuasion. And the emotion, historical referents and rhythmic persuasion of music make the use of creative sound an extraordinarily compelling device for many nonfiction filmmakers (p. 3)<sup>3</sup>.

Podríamos todavía llevar las cosas a un sentido más radical que Rogers (2015) al señalar que la ‘impresión de autenticidad’ de la que habla en los documentales no solo no está en contradicción con el poder de persuasión de los mismos, sino que son una pareja inherente. En los documentales, la persuasión para que el espectador acepte la verdad del documental se hace precisamente con el objetivo de obtener esa impresión de autenticidad, misma que se consigue con la persuasión: son dos lados de una misma moneda, son causa y efecto de sí mismas. En un documental es tan importante persuadir como ofrecer hechos, pues estos hechos tienen el peso que tienen y modifican la posición espectral del modo en que lo hacen precisamente gracias a su poder de persuasión. Esto nos permite adelantar una posible función de la música en el documental: la función retórica de persuasión.

Como una primera entrada al problema, siguiendo los propósitos de este texto, permanezcamos con una equívocidad de combinación de los términos: ¿cuál sería la diferencia entre musical *documental* y *documental* musical?

## MUSICAL DOCUMENTAL

Entendamos por *musical documental* aquellas películas documentales que tienen a la música como principal eje *temático*. Aquí es donde podemos colocar documentales sobre bandas

<sup>3</sup>Traducción propia: A diferencia del cine de ficción, el documental rara vez trata de ocultarse a sí mismo como un producto construido. El rol de la música, tal como se entiende por muchos directores y compositores de la ficción popular, es obsoleto y ‘disminuye’ el ‘realismo’ presentado; la audiencia no necesita comprarse la ficción de las imágenes. Sin embargo, pese a pertenecer a una ‘impresión de autenticidad’, el documental es, para muchos, sobre persuadir. Y las emociones, referentes históricos y persuasión rítmica de la música ofrecen un uso creativo del sonido como un vehículo extraordinariamente poderoso para muchos realizadores de no ficción.

musicales, tal como *Shine a Light* (Martin Scorsese, 2008), que sigue a los Rolling Stones; o *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), que sigue la historia del club cubano de música del mismo nombre. También documentales sobre historias de géneros musicales, tal como *The Rise of the Synths* (Iván Castell, 2019), que presenta el peculiar género de música *synthwave*; o la serie *Seven Ages of Rock* (2007), producida por BBC Worldwide, que presenta a lo largo de sus episodios la historia del rock. Y documentales sobre la vida de músicos, tal como *Kurt Cobain: Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015), que incluye piezas musicales inéditas compuestas por el exvocalista de Nirvana; o *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), que narra la importancia social de Sixto Rodríguez en la liberación del *apartheid* en Sudáfrica, importancia desconocida para el cantautor.

El epítome de este tipo de documentales quizá sea *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), filmado durante el mítico festival de música que tuvo lugar durante agosto de 1969 en una granja cerca de Woodstock, Nueva York. La película está compuesta en su mayor parte de lo que hoy entenderíamos por un video del concierto, pero también incluye mucho material sobre la vida alrededor del escenario, tanto de los organizadores como, sobre todo, de los asistentes que vivían la cumbre del movimiento hippie en EE.UU. En una filmación a varias cámaras podemos ver las kilométricas filas de autos intentando llegar al evento, las sesiones de meditación, los baños de lodo y los problemas técnicos tras el escenario.

La cantidad de material era tal que los editores del filme (liderados por el propio Martin Scorsese) optaron por dividir la pantalla, y así mostrar dos o hasta tres pietajes a la vez, con la música de fondo. Esta cualidad permite llamar a *Woodstock* un *musical documental* pues las escenas, acciones y estructura narrativa de la película están diseñadas por los números musicales que aparecen, desde Joe Cocker hasta Janis Joplin, así como la mítica actuación de Jimi Hendrix. Esto se evidencia en que, cuando las bandas están tocando,

casi todo el metraje está dedicado a mostrarles desde varios ángulos, y cuando las bandas no están tocando es cuando se muestra todo el ambiente que estaba teniendo lugar. Todo el documental se divide a partir de estos números musicales.

En los musicales documentales, la música es un elemento que está en el mundo diegético como cuando en las ficciones nos percatamos de que los personajes están escuchando música (al contrario de cuando nos percatamos, en las ficciones, de que esa música la escuchamos nosotros solamente, y no los personajes). Al tener esa cualidad intradiegética, los acontecimientos mismos terminan estando alrededor de la música, y ésta se convierte en una especie de personaje propio.

Mientras que en *Woodstock* tenemos una película con una estructura claramente dividida por la música, en películas

como *Searching for Sugar Man* la música parece tener una función de referente metafórico de los acontecimientos ligados a ella: las letras de las canciones de Rodríguez parecen estar contando la lucha contra el *apartheid* sudafricano. Sin embargo, aún en esta última cinta, la música sigue siendo la temática principal de la historia presentada: justamente, *Searching for Sugar Man* no es un documental sobre la lucha contra el *apartheid*, sino uno sobre ese músico, sus canciones y la función que estas últimas tuvieron en esa lucha.

*Woodstock* nos permite también apreciar la complejidad y riqueza de la producción documental. Cuando la cinta se estrenó en 1970, su duración era apenas mayor a las 3 horas. En 1994 se estrenó la versión que ahora se conoce como “corte del director”, que tiene casi 4 horas de duración.



FIGURA 2. *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970).

En 2009 se estrenó para formato de BluRay un disco con más material adicional, que al sumarse a la versión de 1994 termina dando una película de más de 6 horas de duración. Finalmente, en 2014 volvió a salir otra versión con material adicional, que al sumarse a lo ya existente llega a las 7 horas y media de duración.

Un asunto importante a destacar es que un documental como **Woodstock** solo era posible a partir de esas fechas, pues la tecnología permitía ya tener cámaras semiportátiles que permitieran filmar en 16 mm y salir a exteriores, seguir a personajes o atravesar espacios más complicados para las aparatosas cámaras con las que, por ejemplo, Robert Flaherty se vio obligado a construir un iglú falso en **Nanuk, el esquimal** (1922). Esto permite señalar cuán esencial resulta tener en cuenta los modos en que las tecnologías permiten imaginar y hacer cierto tipo de películas y no otras<sup>4</sup>.

## DOCUMENTAL MUSICAL

Por otro lado, entendamos por *documental musical* aquellas películas documentales que tienen a la música como eje *narrativo*. En estos documentales, la música no es tanto el tema como el pegamento que articula la estructura de sus imágenes y edición. Si bien mucho menos tradicionales y comunes, estos documentales tienen un nacimiento bastante cercano a los primeros años del cine: se trata de las famosas “sinfonías de ciudades”, películas en las que una partitura musical la hacía de una especie de director de orquesta de las imágenes en movimiento. La más famosa fue la que le dio

<sup>4</sup>Y justo esto es lo que no permite irnos por la salida fácil de que Flaherty ‘engaña’ con la construcción de un iglú falso en su película (y claro, diferentes causas y consecuencias tiene esa decisión frente a la de cambiarle el nombre a su protagonista o pedirle que use una lanza antigua para cazar). En una ocasión pude a escuchar a un documentalista decir que al filmar en la cocina de un sujeto tuvo que retirar de la vista de la cámara muchos objetos que presentaban marcas de refrescos por miedo a tener problemas con la presencia de marcas: ¿por qué esta manipulación del escenario la consideramos ‘normal’ o ‘comprensible’, al responder a intereses comerciales y de uso de marca, y no la calificamos con la misma dureza con la que descalificamos a Flaherty y su iglú falso? Discusión que merece un espacio aparte.

el nombre a este tipo de cintas: **Berlín, sinfonía de una ciudad** (Walter Ruttmann, 1927), a la que le siguió pronto el clásico **El hombre de la cámara** (Dziga Vertov, 1929) e incluso hay cineastas especializados en producir este tipo de cine, como Ron Fricke y Godfrey Reggio, quienes ya no se restringen solo a una ciudad, sino que hacen producciones transnacionales con una temática abstracta, como el tiempo, la tecnología o la guerra.

Habrà quien considere que la música y las imágenes ‘dialogan’ en este tipo de películas, pero esta aproximación me parece un poco corta de alcances, porque la dimensión aural convive en un registro muy distinto de la materialidad de la imagen. Más bien, la música y la imagen están en *una relación de paralejo* —del modo en que para la filosofía la entiende Slavoj Žižek (2006)—, y así se expresa de modo más radical lo poderoso que puede ser la música en el documental: en una relación de paralejo, la relación entre dos términos no es recíproca, complementaria ni excluyente, sino que los términos en los que esta relación se entiende siempre están desde un lado de la relación, es decir, la relación entre la música y las imágenes no es la misma vista *desde* la música o vista *desde* las imágenes. O poniéndolo en otras palabras: no es simplemente decir si en estas películas ‘domina’ la imagen o la música, pero sí resulta evidente que podemos darle lecturas distintas cuando nos decantamos por una u otra opción.

Quizá la más famosa sinfonía de este tipo es **Koyaanisqatsi** (Godfrey Reggio, 1983). Esta película carece de diálogos, e incluso de personajes o estructura —aparentemente—. La música, compuesta por Philip Glass, transita de cánticos sombríos a tonos cuasifestivos. Las imágenes inician mostrando paisajes montañosos y boscosos, después introducen máquinas humanas que van transformando los entornos naturales (hasta aquí lo que sería la primera parte de la película), para luego entrar a la ciudad (la segunda parte) y consecutivamente ir saliendo de ella con voces sombrías (la tercera parte). Las secuencias en la ciudad, quizá las más famosas de

la película, se componen de *time-lapses*<sup>5</sup> de personas subiendo y bajando por escaleras eléctricas, autos circulando, fábricas de jeans, filas de gente comiendo y jugando videojuegos; todo esto mientras unos acordes de sintetizador parecen estar mostrándonos estas imágenes como con cierta celebración de la moderna vida en las ciudades.

Sin embargo, de pronto nos topamos con una toma de salchichas siendo envasadas a través de contenedores paralelos, seguidas de escaleras eléctricas paralelas por donde desfilan personas, mientras la música continúa en sus repeticiones y ritmos inalterados.

Pasamos de unas salchichas a unas personas, pero el hecho de que la música, entre estas escenas, continúe con el mismo ritmo, no cambie ni se altere en este cambio de la imagen produce una especie de continuidad entre una y otra toma, continuidad que se refuerza con la relación gráfica que establece entre ellas al estar consecutivas. Se nos ofrece así una nueva lectura a la secuencia, y con ello, a la relación establecida entre las imágenes y la música del documental.

Lejos entonces de plantearse como una celebración de la vida en la ciudad, es evidente que lo que se denuncia es el título mismo de la película: *koyaanisqatsi*, que significa “vida fuera de balance” en hopi. Precisamente eso es lo que vemos en la secuencia de la ciudad: la hiperproducción sólo se sostiene en una hiperexplotación. El modo en que está construida la modernidad es posible solo a condición de ocultar la destrucción. Si sacamos a esta secuencia del contexto de la película total, nos perdemos de su interés: en la primera parte del filme, la vida que conocemos es una máquina que nace de la destrucción; en la segunda parte, esta máquina de la que nos alimentamos (salchichas) nos utiliza para alimentarse

<sup>5</sup>Un *time-lapse* es cuando vemos una toma acelerada que duró mucho más tiempo en filmación que lo que dura en pantalla. Por ejemplo, podemos ver cómo se oculta y sale el sol, algo que dura varias horas en el mundo afilmico, en una toma que, al acelerarse, dura unos dos minutos en la narrativa audiovisual. Esto crea un movimiento rítmico muy particular en los objetos y personas que se mueven, casi cómico o misterioso, dependiendo del contexto del filme.

a sí misma (los trabajadores en las escaleras); y en la tercera parte, el resultado es solo más destrucción.

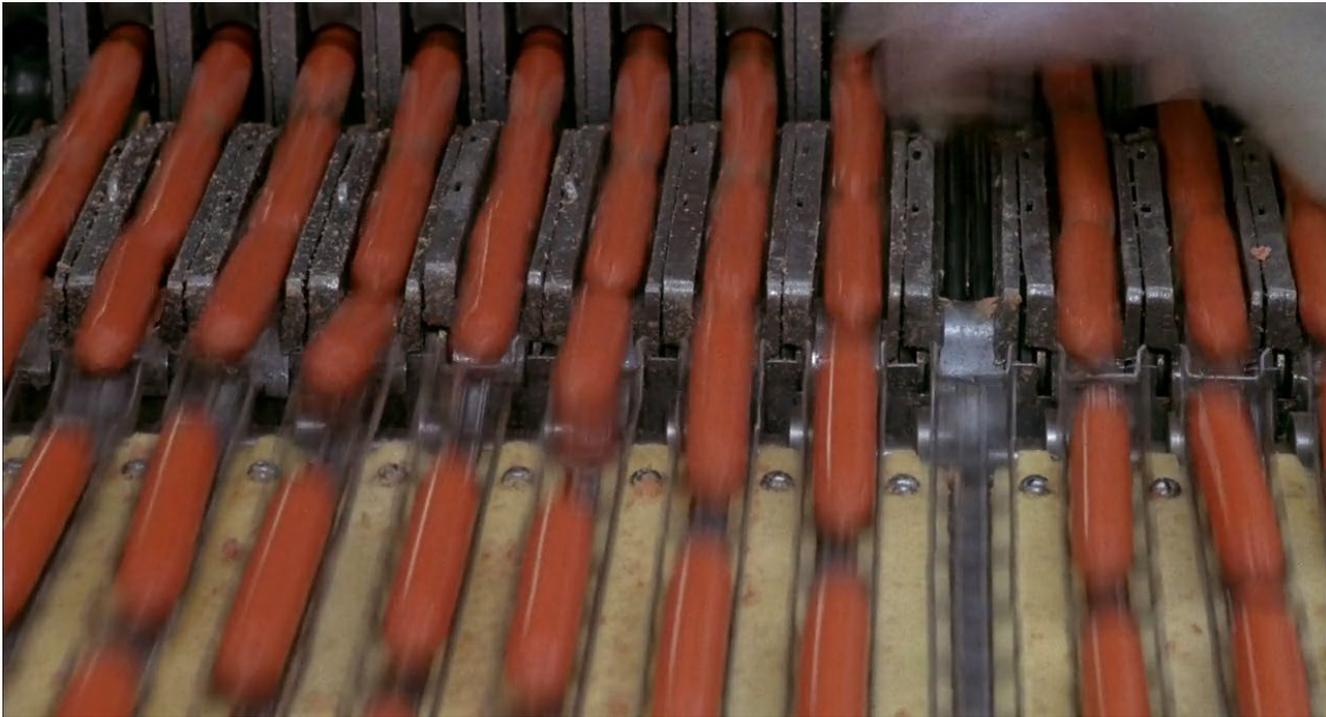
La música de *Koyaanisqatsi* exhibe una cualidad tan peculiar de la naturaleza de la música: es ominosa, porque puede ser tanto de una euforia celebratoria o de un rito funerario. Entonces, no sería tan fácil decir que en los documentales musicales las imágenes “se subordinan” a la música, sino que, de modo más radical, tal parece que las imágenes tratan de controlar y domesticar los caminos salvajes y ambivalentes por los que la música se puede ir.

## CONCLUSIONES: ESCUCHAR LA VERDAD

En los documentales más tradicionales y expositivos se presentan objetos en una relación indexical, es decir, que vemos la calle *específica* en la ciudad *específica*, o vemos a la persona *específica* que vive en el lugar *específico*. Mientras tanto, en los documentales musicales<sup>6</sup>, vemos *una* calle de *una* ciudad, y vemos *una* persona que vive en *un* lugar, es decir, tienen una naturaleza abstracta que permite establecer identificaciones poéticas que no pasan por lo indexical sino por lo simbólico. Esto nos permite reconocer un carácter lúdico con la música y con las imágenes que *no muestran lo real*, sino que *dicen algo sobre lo real* —parafraseando a la famosa formulación de Carl Plantinga (2010, p. 38)— y que nos permiten, en términos de este texto, *escuchar algo sobre lo real*.

Estos sonidos sobre lo real nos permiten usar de manera retórica la música para persuadir y dar esa impresión de autenticidad —como señalaba Rogers (2015) al principio de este texto—. No obstante, esta retórica no está despegada de una capacidad lúdica: tengo la sospecha de que, entre los musicales documentales y los documentales musicales, los segundos resultan más interesantes para ver lo poderoso de la música en el documental debido a que conectan muy

<sup>6</sup>Que, de acuerdo con el mencionado libro de Nichols (2013), quizá podrían ser documentales “performativos” o “poéticos”.



FIGURAS 3 y 4. *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983).

bien con la experiencia de fantaseo y ensoñaciones diurnas que hemos experimentado desde nuestra infancia, cuando vamos por la calle, en el transporte o somos testigos de un evento impactante o extraordinario, y parece que estamos en medio de un video musical o con música de acompañamiento. Las plataformas de música por internet conocen bien esta lógica: ideas como “el soundtrack de tu vida”, “música para barrer y trapear”, “canciones cuando estás triste”, entre otras, son evidencia de cómo nuestra realidad más inmediata y la capacidad de fantaseo que la música introduce no van despegadas. La proliferación de dispositivos para escuchar música tan diversa en todo momento hace que tengamos una relación con la música que era impensable en los 60 o en los 80, aunque esta relación no es, necesariamente, una que posee mayor comprensión de sus efectos.

¿Cómo caracterizar la función de la música en el cine documental? Circunscribiéndonos a las propuestas aquí tratadas, los documentales musicales y los musicales documentales, podríamos responder indicando que la música es una herramienta para jugar con la realidad, una realidad que no está dada de antemano sino que, al ir construyéndose, *sostiene una posición ante la verdad*. Por ello es que el documental no es un género más del lado de los otros géneros de ficción, sino que es un género que empuja la espectacularidad hacia una actitud que no comparte con ningún otro: la de sostener una posición de creencia en la verdad. Es a través del fantaseo posibilitado por la música que el documental intenta sostener la posición de la verdad. 🧠

# Bibliografía

- AGUILAR, S. (2018). Niveles narrativos cinematográficos. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (37), 29-54.
- AGUILAR Alcalá, S. J. (2022). *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- EITZEN, D. (1995). When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 35(1), 81-102.
- JUHASZ, A. (2006). Introduction. Phony Definitions. En A. Juhasz y J. Lerner (eds.), *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (pp. 1-18). Minnesota: University of Minnesota Press.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. (2ª ed.). México: UNAM.
- PLANTINGA, C. R. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- ROGERS, H. (2015). Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. En H. Rogers (ed.), *Music and Sound in Documentary Film* (pp. 1-19). Nueva York: Routledge.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Parallax View*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

# Filmografía

- BENDJELLOUL, M. (Director). (2012). *Searching for Sugar Man*. Suecia, Reino Unido, Finlandia: Red Box Films, Passion Pictures, Canfield Pictures, The Documentary Company, Hysteria Film, Saperi Film, Sveriges Television, YLE Co-Productions.
- CASTELL, I. (Director). (2019). *The Rise of the Synths*. España, EE.UU.: Castell & Moreno Films, 9am Media Lab.
- FLAHERTY, R. J. (Director). (1922). *Nanuk, el esquimal* [*Nanook of the North*]. Francia, EE.UU.: Les Frères Revillon.
- MORGEN, B. (Director). (2015). *Kurt Cobain: Montage of Heck*. EE.UU.: HBO Documentary Films, Polder Animation, Primary Wave Entertainment, Public Road Productions.
- NAYLOR, W. (Productor). (2007). *Seven Ages of Rock* [Serie de televisión]. Reino Unido: BBC Worldwide.
- REGGIO, G. (Director). (1983). *Koyaanisqatsi*. EE.UU.: American Zoetrope, IRE Productions, Santa Fe Institute for Regional Education.
- SCORSESE, M. (Director). (2008). *Shine a Light*. EE.UU.: Paramount Classics, Concert Productions International, Shangri-La Entertainment.
- VERTOV, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara* [*Chelovek's kino-apparatom*]. Unión Soviética: VUFKU.

- WADLEIGH, M. (Director). (1970). **Woodstock**. EE.UU.: Wadleigh-Maurice.
- WALTER, R. (Director). (1927). **Berlín, sinfonía de una ciudad** [*Berlin - Die Sinfonie des Großstadt*]. Alemania: Les Productions Fox Europa, Deutsche Vereins-Film.
- WENDERS, W. (Director). (1999). **Buena Vista Social Club**. Alemania, EE.UU., Reino Unido, Francia, Cuba: Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, ICAIC, ARTE.

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ es doctorante en Comunicación (UNAM). Se dedica al psicoanálisis y a la investigación, en las áreas de estudios de cine, teoría de la comunicación y sus cruces con el psicoanálisis. Cuenta con más de 30 publicaciones académicas y ejerce la docencia universitaria desde 2014. En 2022 se publicó su primer libro: *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*, por parte de la Universidad Iberoamericana. Su obra puede consultarse en <https://independent.academia.edu/SergioAguilarAlcalá> y en <https://www.researchgate.net/profile/Sergio-Aguilar-Alcala-2>



# La olfacción como marcaje simbólico de desigualdades socio-culturales en el filme *Parásitos*

*The Olfaction as a Symbolic Marking of Sociocultural Inequalities in the Film Parasite*

AMAURY FERNÁNDEZ REYES

amaury\_fernandez@ucol.mx

<https://orcid.org/0000-0003-4607-2678>

Universidad de Colima, México

FECHA DE RECEPCIÓN  
octubre 27, 2023

FECHA DE APROBACIÓN  
abril 19, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio, 2024

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.438>

RESUMEN / En el año 2003, Anthony Synnott publicó en la *Revista Mexicana de Sociología* un interesante artículo relacionado con la *Sociología del olor*. A partir de su propuesta teórica sobre el papel que juega el olor como elemento importante del análisis social se retoman en este artículo algunas de sus disertaciones más importantes. La finalidad es abordar desde esta perspectiva teórica, y con el apoyo del análisis filmico de Pierre Sorlin, la multipremiada película surcoreana *Parásitos*, dirigida por Bong Joon-Ho y estrenada en el año 2019. La película integra elementos novedosos en su narrativa que, entre otros, se muestra la importancia del olor como tema subyacente en ciertos momentos del filme, de esta manera se realiza un análisis correlativo entre estas propuestas sociológicas y la obra cinematográfica a partir de la ejemplificación de cuatro de sus escenas clave. Se parte de la premisa de que el olor, además ser una cuestión fisiológica, representa una construcción sociocultural que puede llegar a demarcar distinciones sociales y de clase con efectos de desigualdades socioculturales.

PALABRAS CLAVE / Desigualdades, sociología del olor, *Parásitos*, olfacción, aporofobia, cine.

ABSTRACT / In 2003, Anthony Synnott published an interesting article related to the Sociology of smell in the *Mexican Journal of Sociology*. Based on his theoretical proposal on the role that smell plays as an important element of social analysis, some of his most important dissertations are taken up in this article. The aim is to address them from this theoretical perspective, and with the support of the analysis film by Pierre Sorlin, the multi-award-winning South Korean film *Parasites*, directed by Bong Joon-Ho and released in 2019. The movie integrates novel elements in its narrative, which among other elements shows the importance of smell as an underlying theme in certain moments of the film, in this way a correlative analysis is carried out between these sociological proposals and the cinematographic work based on the exemplification of four of its key scenes. It is based on the premise that smell, in addition to being a physiological issue, represents a sociocultural construction that can demarcate social and class distinctions with the effects of sociocultural inequalities.

KEYWORDS / Inequalities, Sociology of Smell, *Parasites*, Olfaction, Aporophobia, Cinema.



FIGURA 1. *Parásitos*  
(*Gisaengchung*, Bong Joon-Ho, 2019).

*Los sociólogos han investigado en muy pocas ocasiones los sentidos. El olfato ha sido y, probablemente todavía es, el menos valorado [...] desempeña el olor en la interacción social, en la importancia del olor en la construcción moral del yo y del otro, en términos de relaciones de clase, de etnicidad y de género. Estas ecuaciones simbólicas más que químicas se utilizan en relaciones intergrupales para legitimar diferenciales de poder y también para que esas diferencias sean desafiadas de manera muy íntima y personal.*

Antohny Synnott (2003, p. 431)

## INTRODUCCIÓN

**E**n el año 2003, Anthony Synnott publicó en la *Revista Mexicana de Sociología*, un interesante artículo relacionado con la subdisciplina de la *Sociología del olor*. Para entonces una propuesta renovada que vendría a completar trabajos relacionados sobre el papel social que juega el olor en el mundo de los sentidos, como en los casos de los textos de Simmel (1921), Largey y Watson (1972), Classen (1993) y Howes (1991), o desde el estudio del olor desde una perspectiva cultural, como en los estudios antropológicos de Larrea (1992); o más recientemente en trabajos abordados desde la historia cul-

tural de los olores, como el de Kukso (2019). Aunque para Synnott (2003), el estudio sobre este sentido, aún se encuentra en ciernes y requiere de mayor atención:

Los sociólogos rara vez estudian los sentidos —Simmel (1908/1921) fue y es la excepción, y el olfato en especial ha sido descuidado [...] No obstante, el tema tiene gran relevancia social. El olor representa muchas cosas: algo que marca límites, un símbolo de estatus, algo que mantiene distancias, una técnica para dejar una buena impresión, una broma o protesta de un escolar, y una señal de peligro. Los olores avivan recuerdos y despiertan el apetito, tanto el culinario como el sexual (p. 433).

Al respecto podemos mencionar el papel que juegan por ejemplo las feromonas como parte de la atracción química, así como el mundo de la ambientación mercadológica en centros comerciales (*malls*) o de la propia gastronomía en comercios y restaurantes. También las evocaciones que se experimentan con el uso de olfato para revivir ciertos momentos del pasado o lugares recordados, es decir, abarca gran parte del mundo social y la vida cotidiana de las personas.

De esta manera, la propuesta de Synnott sobre el estudio de los olores se retoma ahora como base teórica para analizar una película surcoreana conocida mundialmente en el año 2019 por ser multipremiada y exhibida a nivel internacional: ***Parásitos***, del director Bong Joon-Ho, quien mencionaría, luego de recibir el Premio Oscar a mejor director, que uno de los principales ejes centrales de la trama versa incluso sobre la distinción de clases, la cual implica precisamente el propio olor. Asimismo, el análisis se ha realizado con el apoyo de la propuesta sociológica del cine de Pierre Sorlin (1985).

Se parte entonces de la premisa de que el olor, además de ser una cuestión fisiológica, representa una construcción sociocultural que puede llegar a demarcar distinciones y desigualdades sociales y de clase. La elección de esta película se justifica por entablar entre otras cuestiones, temas universales que abarcan diferencias de clases y distinciones sociales. Además, se trata de complementar lo ya realizado por otros trabajos como los de Ramón Fernández y Prósper

Ribes (2021), que si bien reconocen el tema del olor en el filme, se basan más en cuestiones de los aspectos narrativos con los jurídicos tratando tangencialmente el papel del olor en el largometraje. Por ello en este trabajo se pretende profundizar precisamente en el tema del olor como punto clave y no tangencial, y se trabajará con este filme el tema de la olfacción debido a su recurrencia a lo largo de varios momentos del filme. Por lo que uno de los fines esenciales del presente artículo es el reforzamiento de estos temas que en los estudios cinematográficos han sido poco tratados.

La estructura del presente artículo está conformada por la presente introducción, seguido de la disertación sobre la importancia de retomar como dimensión de análisis la significación de los olores en el ámbito sociocultural de la interacción humana, para luego dar paso a la perspectiva de la sociología del olor y del cine en el análisis social del filme como parte de la trama. Al respecto se rescatan cuatro escenas o momentos clave del filme para su análisis, y se define de manera categórica la forma en que la intencionalidad del director se hace presente al yuxtaponer dichos elementos temáticos a lo largo de la narrativa filmica. En este sentido, no es casualidad que el propio director de la película —quien por cierto es sociólogo—, a pregunta expresa, respondiera sobre la recurrencia temática de rescatar asuntos de clase social a lo largo de toda su obra filmica: “Porque afectan a todas nuestras interacciones [...] hasta nuestro olor corporal, es un asunto de clase.” (Salvá, 2020).

Es así que se integrarán entonces de manera complementaria para el análisis filmico ciertos fotogramas seleccionados, así como algunos elementos y perspectivas clave de la sociología del cine de Pierre Sorlin, enriquecidas con ejemplos de metáforas olfativas en la línea de los estudios del lenguaje y la cultura de Lakoff y Johnson (1980). Para finalmente pasar al apartado de comentarios preliminares, donde se rescatan conceptos como aporofobia, desigualdad, interculturalidad asimétrica, entre otros; y cerrar así con las conclusiones del artículo.

## **LA OLFACCIÓN COMO FUENTE DE VALORIZACIONES SIMBÓLICAS Y SIGNIFICATIVAS: HACIA LA DEMARCACIÓN DE DESIGUALDADES SOCIOCULTURALES ENTRE CLASES SOCIALES**

Para entrar en detalle sobre lo que el sociólogo Synnott (2003) menciona acerca de la importancia del olor en la sociedad: “Los olores, reales e imaginados, pueden servir por tanto para legitimar desigualdades de clase y raciales, y son uno de los criterios utilizados para imponerle una identidad moral negativa a una población en particular” (p. 449). Incluso este sociólogo va más allá al reconocer sus implicaciones en las relaciones jerárquicas cuando dice que las “ecuaciones simbólicas más que químicas se utilizan en relaciones intergrupales para legitimar diferenciales de poder” (p. 449).

Respecto al mundo odorífero Synnott (2003) se pregunta: ¿Cómo se construyen sus significados? ¿Existen algunos significados universales, o todos son relativos? ¿De qué manera afectan los olores a la interacción social? ¿Cómo arrojan luz, por así decirlo, sobre nuestra cultura? Para dar respuesta a ello, este sociólogo divide tres tipos de olores clasificatorios:

naturales (los corporales), manufacturados o fabricados (perfumes, contaminación) y simbólicos (metáforas olfatorias). Estos tres tipos no están aislados unos de otros; de hecho, en cualquier situación social, bien pueden estar presentes los tres, entremezclados. Sin embargo, en lo conceptual sí están separados, y es el olor simbólico el que nos interesa (p. 432).

De tal propuesta, el elemento simbólico en el olor plantea que el “percibir olores no es únicamente una experiencia química agradable o dolorosa, que puede revivir recuerdos o no, y modificar el ánimo o el comportamiento, es también un fenómeno simbólico y moral.” (p. 444). En este tenor, el olor funcionaría como parte de la constitución y producción social de sentido en términos simbólicos al integrar distinciones y marcajes sociales, así como de las propias prácticas socioculturales de o entre grupos sociales determinados. Partiendo de

este supuesto, el olor serviría entonces como una especie de mediación discursiva del sentido entre sujetos sociales.

A lo anterior, el olfato evoca y forma parte de la memoria; alerta o denota, surte efectos vivenciales y sirve además para definir “buenas experiencias” que pueden corresponder a “buenos olores”, por motivo de que “los olores con frecuencia se evalúan con base en el valor positivo o negativo del contexto recordado. Los significados de los olores son entonces extrínsecos e individual o socialmente construidos” (p. 438). En esta línea y en concordancia con lo expuesto por Synnott (2003) en torno a la depreciación o apreciación desde el sentido del olfato:

La apreciación olfativa, sea positiva o negativa, también es construida, no sólo con recuerdos personales sino con enseñanzas y adiestramientos específicos, por parte de los padres y por expertos. Somos socializados en lo que nuestra cultura considera que huele bien o mal, y en un “gusto” nasal (p. 438).

Así, los distintos momentos y procesos de socialización marcarán incluso desde los primeros años de vida esta clasificación instruida por las instituciones sociales, dígase la familia o la escuela, y por nuestras relaciones e interacciones construidas a lo largo de la vida. Ya sea respecto a lo que se considerará como agradable, desagradable, peligroso o confiable, todo ello desde la acción de oler, y que se traducirá finalmente a partir del lenguaje y la cognición:

La imagen “repugnante”, el olor “odioso”, las “dañinas” consecuencias para el cerebro y los pulmones, la negrura del humo y la peste que se parece al infierno todos se refuerzan mutuamente de manera simbólica. Lo negativo de la vista, la olfacción, el físico, el color y la moral son aspectos de una negativa, desde el punto de vista tradicional. Todos “tienen sus correspondencias”. Estas ecuaciones no son simplemente engaños sutiles o supersticiones, están firmemente enraizadas en nuestro lenguaje y cultura y son de hecho contemporáneas. La ropa no sólo debe estar limpia, tiene que oler a limpio (con frescura de limón). Se espera que la gente no sólo esté limpia, en muchos medios debe también oler a limpio, si bien no en todos los contextos (Synnott, 2003, p. 444).

Es decir que los olores también se evalúan y se decodifican culturalmente, como reconoce este autor; y no es solo algo determinado por nuestra subjetividad, es además algo relativo en términos del contexto en que nos encontremos. De esta manera podemos reconocer algunos ejemplos para ello, como el caso de lo socialmente aceptable que puede llegar a ser un olor específico en una obra de construcción; el trabajo en el campo relacionado con la agricultura de zonas rurales, donde existe una diversidad de animales de crianza, como sería en una granja; o el papel del olor en el ámbito deportivo o en algún espacio cerrado para eventos escolares; incluso en el transporte público o en un espacio tan íntimo como una recámara o un baño.

Otros ejemplos serían los referidos a la desinfección ante el repudio del olor de los enfermos, o de acuerdo con Larrea Killinger (1997), la demarcación en las ciudades como fragmentación odorífera del espacio habitado. Incluso históricamente el propio estigma derivado por ejemplo de políticas higienistas y racializadas desde ciertos sectores de la sociedad blanca en Brasil sobre la supuesta suciedad y hedor natural de la población afrodescendiente, reflejada en discursos e ideologías de odio (de Jesus, 2022). Recordemos también que “dentro del ámbito de la discriminación y su justificación, Hitler sentía una aversión por el ‘peste’ de los Judíos. Los discursos políticos y la literatura están llenos de expresiones con frases olfativas: ‘El hedor de los negros’” (Ortega Olivo, 2017).

En este orden de ideas, las nuevas teorías sobre el cuerpo entrelazadas con el de las emociones reconocen el papel primordial que define la importancia de las corporeidades como base intrínseca a la clase social y constructo sociocultural de los sentidos. De esta manera, el cuerpo es concebido también como espacio de fundamental de poder, de relaciones e interacciones de la vida social, pero también el olor como un elemento comunicativo de implicaciones socioculturales.

Para continuar con nuestra base argumentativa sobre el tema, hay que recordar que los significados, y en este caso los significados culturales, ayudan a interpretar y categorizar,

y están implícitos en lo que la gente dice, pero también en lo que hace. Hablamos entonces de una fusión valorativa que puede incluso responder a la construcción de ciertos esquemas culturales (Fernández Reyes, 2018). Sin embargo, los significados que influyen en la configuración de dichos esquemas culturales pueden llegar a mostrar la capacidad de reorganizar “discursos y prácticas influidas por diversas fuentes de sentido y el surgimiento de nuevas formas de significatividad” (Fernández Reyes, 2018), y ayudar así a conformar modelos de interpretación necesarios en contextos sociales determinados, y en mundos sensoriales disímiles:

Los significados que se atribuyen a los olores (como sea que se definan) pueden ser tan importantes como los significados que se atribuyen a la belleza o la fealdad, lo fragante y lo maloliente, en las tradiciones occidentales. Oler bien es señal de ser bueno. El antropólogo Edward T. Hall, siguiendo a Marshall McLuhan, ha señalado que la gente de diferentes culturas habitan mundos sensoriales diferentes (Synnott, 2003, p.445).

Precisamente en estos mundos sensoriales es donde se definirán dichas valorizaciones, significaciones y marcajes traducidos en códigos de comportamiento respecto, por ejemplo, a lo que es agradable o repulsivo desde los cuerpos. Pero esto no es solo un elemento del ámbito individual, es también colectivo, como reconoce este sociólogo, al decir que contribuye tanto para la construcción moral del yo como también a la construcción moral del grupo. Es por ello un atributo social, ya sea desde lo real o lo imaginario. Synnott (2003) entonces cita al reconocido escritor de ciencia ficción George Orwell, quien menciona que:

el olfato es “el verdadero secreto tras las distinciones de clase”: [El] verdadero secreto tras las distinciones de clases en Occidente [...] [Ningún] sentimiento de gusto o disgusto es tan fundamental como un sentir físico. El odio racial, el odio religioso, diferencias de educación, de temperamento, de intelecto, incluso diferencias de código moral pueden ser sobrellevadas, mas no así la repulsión física [...] Puede no importar mucho si la persona clase media promedio crece en la creencia que la clase trabajadora es ignorante, floja, borracha, rústica y deshonesto; cuando crece con la convicción que es sucia, el daño no tiene vuelta de hoja (p. 446).



FIGURA 2. El olor en el hogar subterráneo de la familia Kim (baño).  
**Parásitos** (Bong Joon-Ho, 2019).

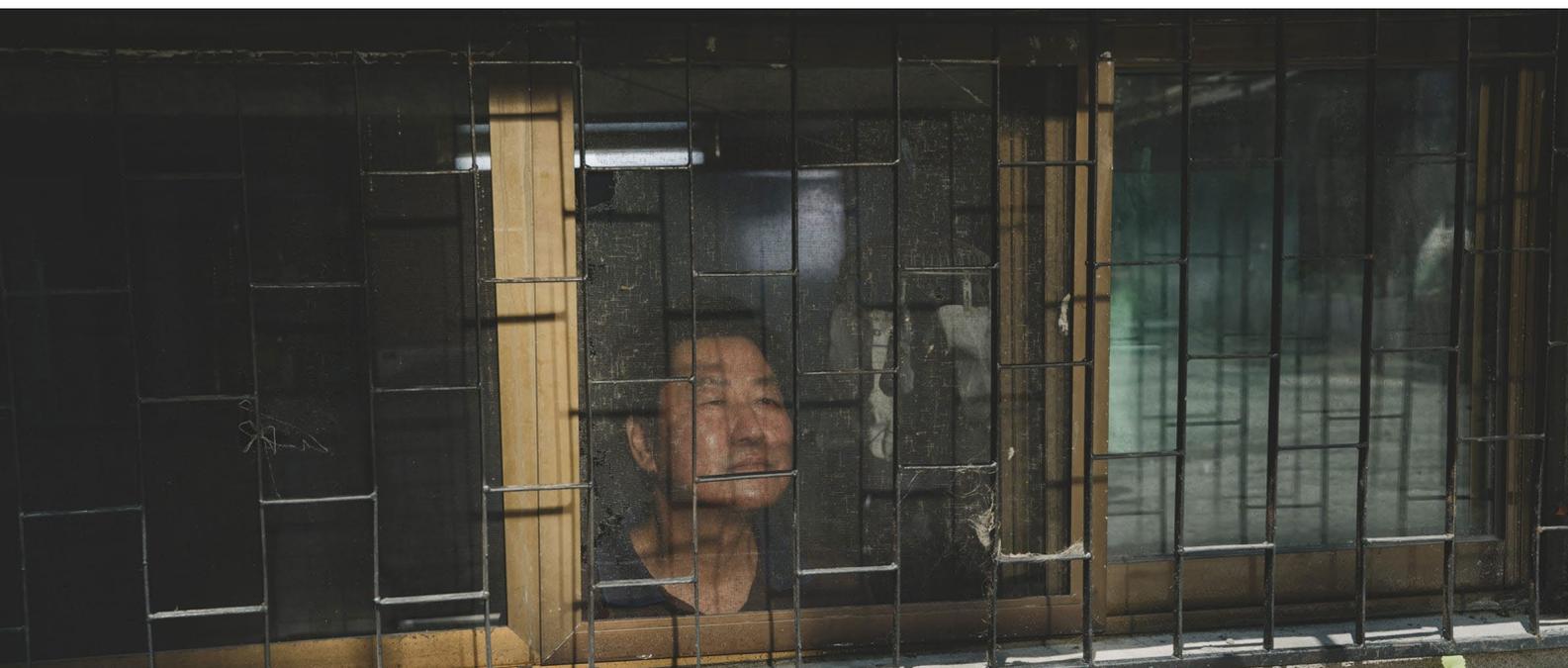


FIGURA 3. El olor en el hogar subterráneo de la familia Kim (semisótano).  
**Parásitos** (Bong Joon-Ho, 2019).

Siguiendo a Orwell, el propio Synnott aclara que no culpa a quien huele mal, pero la gente puede llegar a oler mal y eso es innegable, lo que puede favorecer o dificultar el intercambio social entre personas ya sean de nariz delicada o no, y llegar a dividir a las clases de forma eficaz. Este higienismo, caracterizado por elementos ideológicos determinados, ha cambiado a lo largo del tiempo e incluso sobre los estándares de vida y los marcajes de distinción de lo socialmente aceptable; ya que, por ejemplo, una cosa era París del siglo XVII y otra París de siglo XX, a pesar de la demarcación en la estructura social. En este sentido Pierre Bourdieu (1991), en su amplia investigación sobre la distinción social, nos recuerda que en Francia la evidencia sugiere que las prácticas de higiene cambian significativamente por estatus socioeconómico.

Si bien Synnott (2003), al referir también al sociólogo francés de la cultura, reconoce que estos datos pueden sugerir ciertas posibilidades olfatorias distintas según el estatus social al que se pertenece, en una práctica tan común de la vida diaria como lo es bañarse, “muy probablemente no sea médica, social ni ‘olfatoriamente’ necesario” (p. 447), de ahí sus implicaciones socioculturales.

Es así que, para poder realizar un adecuado ejercicio analítico de las herramientas teóricas de Synnott, a partir del encuadre cinematográfico, es que se retoma a continuación la propuesta del análisis filmico de Pierre Sorlin (1985) a partir de los denominados *Cuadros de análisis*, perspectiva fundamental que sirve de base metodológica y como herramienta teórica para analizar la imagen en movimiento y como fuente de investigación que sustenta el abordaje de la película. Esto dentro un marco metodológico que aborda la imagen desde la Sociología del cine, al utilizar al séptimo arte como recurso y fuente de investigación bajo la perspectiva de la sociología del olor de Synnott, a su vez apoyado por el análisis metafórico de Lakoff y Johnson para el ámbito simbólico de los olores. Bajo esta perspectiva se concibe al cine como eje esencial de la imagen en movimiento y tema central del presente artículo.

## PARÁSITOS: UN FILME SUI GENERIS

*Las relaciones étnicas, de clases y de género también están mediadas por los olores, reales o imaginarios. El olor no es únicamente simbólico y político, como hemos “visto”, también es económico.*

Anthony Synnott (2003, p. 456)

Respecto a la ficha técnica del filme, tenemos que el título original en español de la película referida es **Parásitos**, en inglés **Parasite**, y en coreano **Gisaengchung**; realizada en el año 2018 y exhibida en 2019; cuenta con una duración de 132 minutos y el guion es creación del propio director junto a su colaborador Jin Won Han, ubicada en los géneros de comedia negra y thriller, al tratar además temáticas de drama social y familia<sup>1</sup>.

Entre algunos de sus múltiples premios se encuentran: Oscar a la mejor película, al mejor director, al mejor guion original, a la mejor película internacional y acreedora a la Palma de Oro por mejor director en el Festival de Cannes. Obtuvo el Globo de Oro a la mejor película extranjera, mejor película en el Festival de cine de Sidney, así como acreedora al Premio de la crítica cinematográfica al mejor director.

Desde su estreno, antes de haber ganado el Oscar al premio a mejor guion y dirección de una película en 2020, **Parásitos** previamente había sido acreedora en el año 2019 al gran premio en el Festival de cine de Cannes, con lo que vendría a romper con toda una tradición del certamen filmico norteamericano al ser una película surcoreana que lograría ganar el Oscar a su vez como mejor película extranjera y como primer filme de habla no inglesa en el certamen.

<sup>1</sup>En tanto que el excelente guion surge por reconocimiento del propio director, debido entre otras cosas a la influencia que tuvo en él la película coreana **La criada** (Kim ki-young, 1960) en la que la estabilidad de una familia de clase media se ve amenazada por la llegada de un problemático intruso en forma de ayuda doméstica. También sirvió como fuente de su inspiración un caso real que proviene del incidente de dos empleadas domésticas ocurrido en Francia, de nombres Christine y Léa Papin, quienes asesinaron a sus patrones en el país galo en 1930.

En síntesis, podemos mencionar que esta película trata sobre la historia de dos familias surcoreanas de estratos socioeconómicos distintos: la Familia Park, adinerada; y la familia pobre del joven Kim, que de manera dicotómica viven en dos mundos distintos donde se muestra la pobreza extrema versus la riqueza sin complejos de la familia adinerada; en extremo alejados una de otra. Pero al final las distintas clases sociales se necesitarán de manera mutua, y serán quienes entablen una relación de resultados poco imprevistos con peculiares situaciones generadoras de actos de violencia y venganza. Con lo cual surge la pregunta expresa: ¿quiénes son realmente los parásitos? El director Bong Joon-Ho en una entrevista realizada por la revista especializada en cine *Fotogramas* afirmaba:

A primera vista, '*Parásitos*' podría leerse como una sátira social en la que una familia pobre se aprovecha de un clan adinerado, pero esa lectura es peligrosa. En realidad, los pobres de mi película son personas con talento y dignidad. Es la falta de empleo la que les empuja a aprovecharse de los ricos. Además, la familia burguesa también puede verse como un grupo de parásitos: son incapaces de realizar las tareas más elementales y requieren de sus sirvientes para hacer cualquier cosa (Sánchez Casademont, 2023).

Esta dinámica llevará entonces a la familia del joven Kim a conseguir ciertos fines, y buscarlos por cualquier medio con el objetivo de mejorar su precaria situación económica, ya sea al tener que impartir clases de inglés a la hija de la familia pudiente y tomar un rol falso, o que el papá sin empleo tome el rol de chofer y la madre se convierta en la nueva ama de llaves. Siempre en la lucha ante las adversidades enfrentadas en un mundo capitalista, acompañada, dicho sea de paso, por un peculiar resentimiento social que llevará la historia a una serie de encuentros y desencuentros por demás complejos, inesperados y muy sorprendentes, aunque también en ocasiones sutiles, en una lucha por el merecimiento de una vida mejor y más equitativa.

## DE LA SOCIOLOGÍA DEL OLOR A LOS MARCOS DE ANÁLISIS DEL FILME

Partamos ahora de la propuesta del propio Synnott (2003) en cuanto a la tipología de olores, a través de las tres formas que propone para su estudio: naturales (los corporales), manufacturados o fabricados (perfumes, contaminación) y simbólicos (metáforas olfatorias). Dicha tipología se encontrará de manera manifiesta, sea de forma individual o entrelazada, en las escenas mencionadas a continuación.

Para realizar la clasificación de las escenas seleccionadas y lograr mayor profundidad del análisis cinematográfico se rescatan algunos de los elementos que propone Pierre Sorlin (1985) para el estudio de las imágenes filmicas a través de cuatro escenas ejemplificadas por fotogramas, a decir, “instantáneas tomadas de la película misma” (p. 132). Estas funcionan como elementos productores de sentido que sirven dentro del universo del filme y su sistema relacional al permitir captar el fondo de la escena y el espacio social revelado, lo anterior desde ciertos “cuadros de análisis del filme”, que nos ayudan a comprender tanto condicionamientos culturales, como elementos clave del relato.

En particular serán los cuadros de análisis sobre: a) *Materias, relatos y temas* que se centran finalmente en la imposición de problemáticas que implican desigualdades sociales al interior de un sistema narrativo configurado por b) *Modelos narrativos* que ayudan a instaurar relaciones entre los personajes, en este caso, en el contexto de un sistema social determinado; c) *El universo social del filme* que demarca, entre otras cosas, detalles clave en el manejo de estereotipos dentro de la historia; y finalmente d) *La construcción*, que hace énfasis en el análisis de los fotogramas, lo que requiere de antemano de un cuidadoso ejercicio de las representaciones comparativas que deben ser consideradas solamente y no más, como unidades sencillas a manera de partes configurativas de un todo, es decir, del filme completo.

Dichos fotogramas conformados por planos específicos logran finalmente efectos de rasgos significativos que deben por lo tanto ser considerados dentro de toda la argumentación del guion, y en este caso a través del *Tema* tratado, sea “de las ideas, de los objetos, de los problemas evocados en varios filmes o partes de los filmes” (Sorlin, 1985, p.177). Por lo cual, no es el propósito describir el contenido general del largometraje, sino realizar dicho análisis de los fotogramas como representaciones operativas de las imágenes seleccionadas a manera de unidades sencillas que complementan escenas clave ejemplificadas que designan personajes, signos, espacios, objetos y acontecimientos; todo ello como partes sustanciales que tejen la trama del filme, es decir, que deben ser considerarlas en su lugar en el filme, como recomienda Sorlin (1985).

A dichos fotogramas se agregará, para un mejor análisis de los elementos simbólicos de los olores, la perspectiva metafórica de Lakoff y Johnson (1980). Como bien reconoce Synnott (2003), las metáforas representan también maneras de pensar el mundo debido a que a través del lenguaje se expresa el pensar, recordando por ejemplo lo que los estudiosos y especialistas de las metáforas mencionados nos pueden ayudar a dilucidar en el análisis del lenguaje y el mundo social, esto es que son metáforas que tratan sobre el uso social del olor en el filme. En este aspecto, las metáforas olfativas en la película estarán presentes en varias escenas:

En todos los aspectos de la vida, no simplemente en la política o el amor, definimos nuestra realidad metafóricamente, y luego pasamos a actuar sobre la base de las metáforas. Extraemos inferencias, marcamos objetivos, adquirimos compromisos y ejecutamos planes, todo sobre la base de la manera en que estructuramos nuestra experiencia, consciente o inconscientemente, parcialmente por medio de metáforas (Lakoff y Johnson, 1980, p. 200).

Para Lakoff y Johnson (1980) —desde una perspectiva cognitiva— las metáforas son de naturaleza conceptual y pueden funcionar como elementos de comprensión que “desempeñan un papel central en la construcción de la realidad

social y política” (p. 201), por medio de las experiencias y conceptualizaciones de las personas. En esta línea de ideas, los autores reconocen en la metáfora una guía en la comprensión del mundo social desde la propia experiencia de los individuos, y que en este caso aplican incluso para las interacciones de los propios personajes propuestos por Joon-Ho.

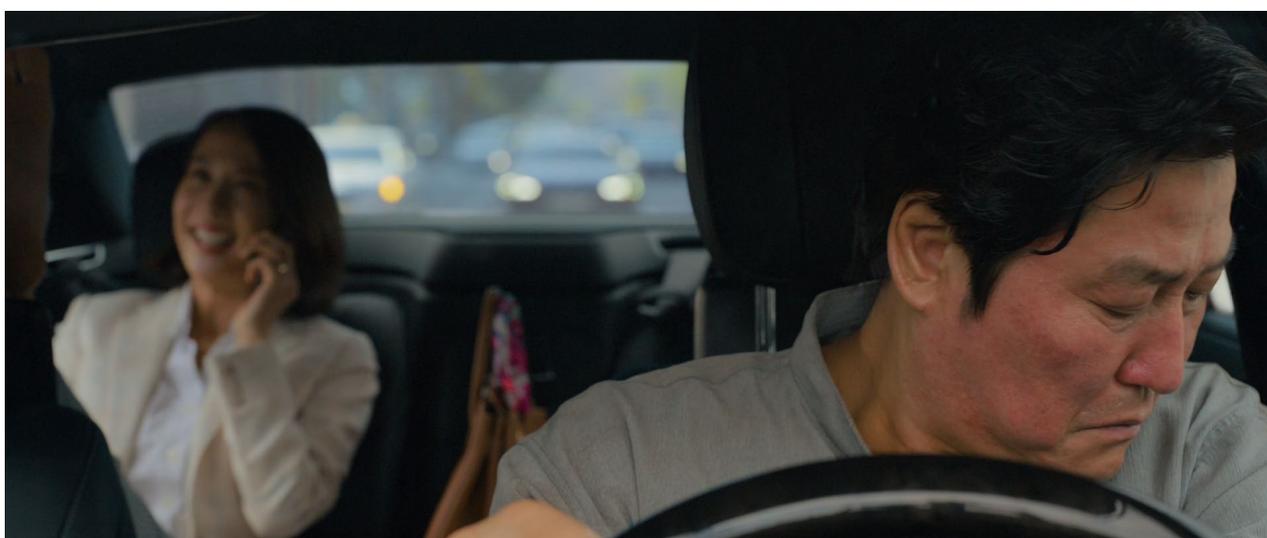
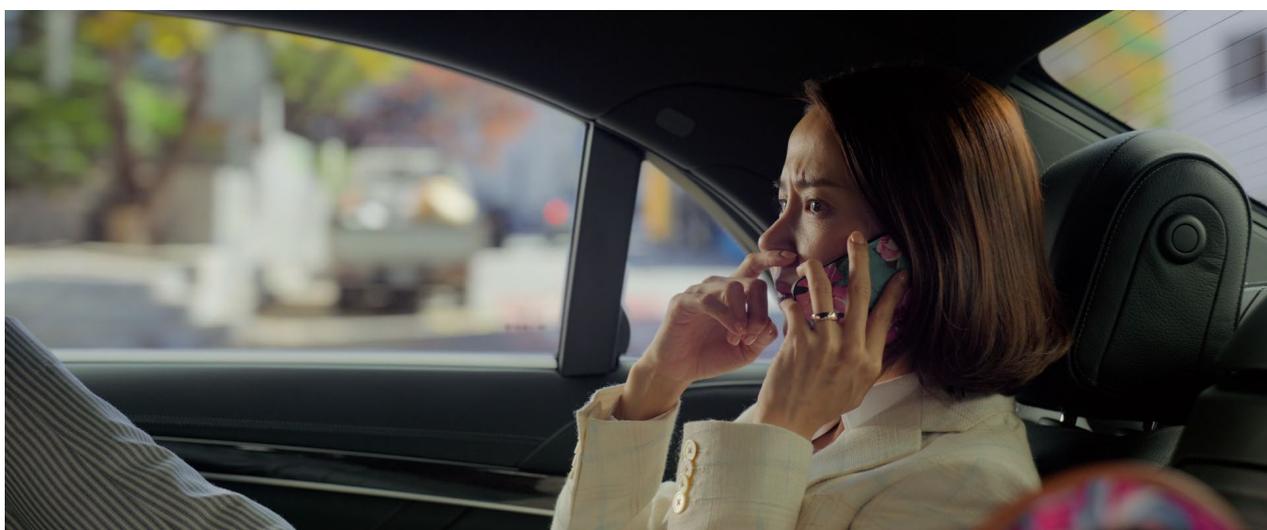
Para el respectivo análisis se realizó una selección de cuatro escenas o momentos narrativos clave y determinantes, a partir de los cuales se permitiera ejemplificar el papel de la olfacción y su relación con la desigualdad y distinción social: 1) El olor en el subterráneo; 2) El olor en el auto; 3) La escena en la sala de estar y 4) La fiesta final. Hablaremos entonces a continuación de cuatro momentos, cuatro olores, cuatro simbolismos olfatorios, cuatro metáforas olfativas presentes en el filme como elementos clave en la película ***Parásitos***.

### 1. EL OLOR EN EL SUBTERRÁNEO

La película ***Parásitos*** comienza y finaliza “abajo”, es decir, en el espacio subterráneo de dos casas, tanto en la que sobrevive la familia pobre de Ki Woo, como en el sótano de la familia Park. De esta manera el olor simbólico se presentará como el tipo de olor natural (olor corporal) junto al manufacturado o fabricado (perfumes, contaminación, por ejemplo), debido a las condiciones de vida precaria dentro de la urbe. Bastaría para ello mencionar dos imágenes al respecto, una que hace referencia al momento en que los jóvenes hermanos intentan alcanzar la señal de *wifi* dentro del baño, espacio que se integra con malos olores de esta zona habitacional, en sintonía con el hacinamiento del hogar, algo que para ellos no parece tomar importancia alguna, probablemente por la costumbre y estilo de vida que lleva la familia Kim [FIGURA 2].

Otra de las escenas a comentar es acerca de la mirada del padre de la familia Kim, quien, con cierto desprecio, pero a su vez ilusión de dejar el espacio donde vive él y su familia, especie de semisótano, en el cual abundan cucarachas, y un peculiar olor a cloaca, además del orín de borrachos que transitan por la zona, denotará nuevamente una cuestión de

FIGURAS 4, 5 y 6. El olor en el auto. *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019).



la pobreza experimentada, desde el propio inicio del filme, donde el espacio interior jugará además un papel protagónico en la historia [FIGURA 3].

De acuerdo con la opinión del director Bong Joon-Ho, ambas familias funcionarán finalmente a manera de simbiosis y huéspedes parásitos, tal como reconocen de forma similar Ramón Fernández y Prósper Ribes (2021) al decir que:

Uno de los núcleos clave de la película implica que los pobres *son* pobres y habitan en sótanos y espacios cerrados, mientras que los ricos *son* ricos, habitan en viviendas unifamiliares con espacios abiertos, y en buena medida viven a costa del trabajo de los pobres. Sin embargo, ya que, si bien es cierto que los ricos necesitan a la familia pobre para mantener su nivel de vida, también la familia pobre se ha instalado en la casa de los ricos y depende de ellos para su subsistencia (p.32).

Así la mutua necesidad de una familia por la otra nos lleva por la línea ontológica de las interacciones y los marcajes sociales, mismos que dividirán, por cierto, y a través de una distinción socioeconómica y separación simbólica, la propia cultura interiorizada y asimilada socialmente por quienes integran ambas familias. De ahí que las clases sociales separadas a partir del ámbito social y económico en una sociedad como la surcoreana descrita en **Parásitos**, diríamos, uno de los países más occidentalizados del continente asiático, denotan dichas demarcaciones sociales, pero también de poder:

Los sentidos los usamos para percibir el mundo y para comunicarnos, pero otros los usan para incrementar la productividad, reducir el cansancio, aumentar el desempeño, crear un ambiente festivo o para inducir la calma. Los sentidos no sólo son un medio de comunicación con los demás, son asimismo un medio de control ejercido por los demás (Synnott, 2003, p. 458).

Esta estructuración metafórica muestra también marcajes determinantes, y dentro de dichas metaforizaciones existen orientaciones; por ejemplo, en el caso de la “orientación delante-atrás que se da al tiempo en virtud de su entidad como objeto que se mueve [...]” (Lakoff y Johnson, 1980, p. 82).

Pero también y como bien reconoce Synnott (2003), podemos encontrar orientaciones arriba o abajo, desde una perspectiva ética, al igual que en el caso de los olores, incluso de manera relativa, “en la última instancia cultural, el cielo huele divinamente (a gloria) y el infierno apesta” (p. 445), por lo que el lenguaje es clave en la definición de la olfacción y sus valorizaciones:

la olfacción desempeña papeles importantes pero con frecuencia inadvertidos en nuestra cultura, quizá más importante por ser inadvertidos. Nos hemos concentrado primordialmente en la construcción moral del individuo y en la de varios grupos sociales en la economía política de la olfacción. No obstante, incluso con esta breve visión general, queda claro que el olor tiene poderosas implicaciones estéticas, sexuales, espirituales, médicas y legales así como emocionales, morales, políticas y económicas, y todas éstas están entrelazadas (p.459).

Como se pudo observar por ejemplo en esta primera escena seleccionada y desarrollada en el baño de la familia desfavorecida, el vivir en el semisótano de un edificio, denominado en el país asiático como *banjiha*, de manera metafórica representaría el vivir en el infierno que apesta, frente a la casa de la familia Park ubicada en lo alto de las colinas (Ricci Anduaga, 2020), a decir de un lugar que huele divinamente a gloria<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>A raíz de lo anterior, el propio gobierno de Corea del sur comenzó en el año 2022 con la discusión de prohibir la construcción y uso de viviendas en sótanos similares, tras una serie de inundaciones ocurridas en estos lugares adaptados como espacios habitacionales conocidos como *banjiha*, debido entre otras cosas a las históricas inundaciones que han ocasionado ahogamientos. Y así, dar inicio al surgimiento de nuevas leyes de restricción habitacional, y que el filme hiciera evidente su existencia ante el mundo, discusión orientada hacia la prohibición de este tipo de viviendas, ya que para finales del año mencionado se consideraba que un aproximado de 200,000 familias vivían en este tipo de sótanos, es decir, cerca de un 5% del estimado del total de las viviendas de la capital, Seúl, según datos del propio gobierno. Tal como se menciona en una de las notas sobre el tema: “Estas residencias alcanzaron fama mundial de la mano de la película **Parásitos**, de Bong Joon-Ho, ganadora en 2020 del Oscar a la mejor película y protagonizada por una familia pobre que vive en una *banjiha*” (*El Economista*, 11 de agosto de 2022). Tal como ocurre de manera ficcional y paradójicamente en una de las escenas, la inundación que sufre la familia del semisótano es ocasionada por la presencia de aguas residuales impulsadas por la lluvia.

Los Kim huelen diferente que los Park: huelen a *banjihás*. El olor opera aquí como metonimia del objeto: los vincula como familia y los remite al lugar de origen habitacional y social. Ellos pueden simular ser otros, pero el olor a lo Otro social los delata ante los Park, aunque estos jamás se enteren. Y portarán ese olor para siempre, a menos que salgan de su condición social. El olor ocupa aquí un lugar signifiante: siendo metonimia del objeto, se eleva a significado social (Michel Fariña y Laso, 2019).

Por tal motivo los *banjiha*, además de insalubres representan grandes riesgos para quienes los habitan. Por lo que es claro que desde las primeras escenas del filme, y tomando en cuenta las herramientas teóricas de análisis de la imagen en movimiento desde la sociología del cine de Sorlin, el *Modelo narrativo* que utiliza Joon-Ho, junto con la magnífica fotografía del filme Hong Kyung-pyo, logran captar a través de sus planos y secuencias los estados de ánimo de los personajes, extraordinariamente interpretados por el atinado reparto seleccionado. También gracias a las imágenes que muestran las relaciones entre los personajes, en este caso bajo el contexto de un sistema social marcado por la precariedad y pobreza, donde aun así sobreviven en su vida cotidiana. Además por la interrelación hacia dentro de la propia familia, que vive en el subsuelo como parásitos y que conforman una familia unida y resiliente frente a situaciones de marginalidad. A su vez, lo anterior es enmarcado por un sistema social clasista, desigual, injusto y discriminatorio: aspectos que se entrelazan en *el universo social del filme* por dichas imágenes detalladas que marcan el estereotipo de las familias y personas pobres habitantes de la gran ciudad.

## 2. EL OLOR EN EL AUTO

En una de las escenas posteriores al momento del ingreso al hogar de la familia rica y la farsa de roles tomados por integrantes de la familia desfavorecida, el padre de nombre Ki Taek, toma el lugar de otro chofer y con ello se vale de

ciertas artimañas para deshacerse del lugar laboral del anterior trabajador del volante.

A partir de este momento, se presentarán algunas escenas peculiares, como en la escena del viaje en auto que en particular llama la atención para este análisis, debido a que es el momento e interacción social entre la Sra. Park, quien en una situación determinada sostiene una llamada telefónica con una de sus amistades y se percata de la emanación de un olor desagradable en el auto, acto seguido de taparse la nariz, sin saber bien si proviene o no del chofer, es decir, del Sr. Kim [FIGURA 4].

En esta categoría se puede ubicar el tipo de olor natural-corporal y manufacturado, y tal como nos recuerda el propio Synnott (2003), “los olores definen al individuo y al grupo, al igual que los define la vista, el oído y los otros sentidos; el olfato, como los demás, media en las interacciones sociales” (p. 433). A decir verdad, la relación, individuo y grupos sociales estará también construida a partir de los roles e identidades de los sujetos y el papel que juegan en determinados campos de acción (Bourdieu y Wacquant, 1995). En este sentido:

Los protagonistas de *Parásitos*, ayudados por la tecnología moderna y por la permeabilidad moderna de las costumbres, son prácticamente infalibles y no cometen ninguno de los errores de sus predecesores. Solo su olor corporal los delata, el “olor a pobre”, como se define sucintamente en la película, sin ninguna referencia a sus connotaciones de enfermedad, falta de higiene, hacinamiento. No solamente es un “error” imposible de subsanar, sino que probablemente sea el único error que nunca será un instrumento de seducción. Impedirá la integración perfecta de los perfectos arribistas, lo que no desencadenará una lucha de clases, pero sí una masacre colectiva (Useros, 2020).

De ahí que el olor comenzará a ser fundamental como parte de la trama, y en adelante detonará elementos significativos dentro de la narrativa fílmica en estas escenas de representación de resentimiento y distinción social [FIGURA 5]. Es a partir de esta escena del largometraje [01:44:00], que la Sra. Park se percata del mencionado mal olor en su auto, y es

ahí cuando el Sr. Kim revisa en su ropa para cerciorarse de que efectivamente es él quien despide dicho olor que ha provocado la gesticulación de desagrado de su pasajera [FIGURA 6].

En estos tres fotogramas que expresan la escena descrita, el *Modelo narrativo* instaura una relación peculiar jerarquizada entre ambos personajes, es decir, entre la Sra. Park como la jefa y el falso chofer profesional, en un contexto determinado que da continuidad a la argumentación y el *Tema* general de la historia. En términos de Pierre Sorlin (1985), *El universo social del filme* sería el que muestra detalles clave en el manejo de estereotipos para su interpretación. En este orden de ideas, nuevamente Synnott (2003) señala a pie de página en su artículo lo siguiente:

Pero sí les atribuimos malos olores a las personas malas o faltas de moral, a las que culturalmente definimos con términos negativos por no adherirse a las normas sociales. Es más, si odiamos a cierta gente, probablemente odiamos sus olores e incluso sus perfumes y fragancias; si la amamos, tendemos a amar su olor también. Si la belleza la determina quien ve al ser amado, la fragancia la determina la nariz de quien huele [...] (p. 442).

Este simbolismo olfatorio, por ejemplo, se nos pudiera presentar al pasar por una cloaca o percibir el olor proveniente de lugares públicos de basura, incluso en otras tantas situaciones de la vida cotidiana como en la presente escena del filme, por ello el simbolismo queda más claro en nuestro lenguaje, que encarna y refuerza este sistema de valores. Podemos describir a alguien al decir que huele “divinamente”, “rico”, “delicioso”, o simplemente “bien”, pero todos esos adjetivos son también evaluaciones y juicios morales. Describir es prescribir. Los aromas cambian de ser sensaciones físicas a evaluaciones simbólicas (pp. 441-442).

Además, a todo lo anterior el tipo de olor natural (olor corporal) del Sr. Kim frente al manufacturado o fabricado (el uso de perfumes, por ejemplo) de la Sra. Park denotan nuevamente esos distintivos simbólicos y odoríferos que demarcan límites en dicha interacción social.

### 3. EL OLOR EN LA SALA DE ESTAR

Otro momento clave para el análisis sobre el papel que juega el olor en el filme es cuando la familia del Sr. Kim se encuentra disfrutando de los placeres de su estancia en la casa de la familia Park, quienes se encontraban de vacaciones, y de manera inesperada tiene que esconderse tras la llegada de la familia dueña de la casa. En una de las escenas posteriores inicia el diálogo entre el esposo y la esposa, quienes dejan que su hijo acampe en el gran jardín del hogar mientras el Sr. Kim, junto con integrantes de su familia, se encuentran debajo del sillón para no ser descubiertos. Es entonces que el señor y la señora Park se recuestan a descansar previo a una escena íntima de la pareja y ocurre el siguiente diálogo:

Sr. Park: *Espera un momento, ¿de dónde viene ese olor?*

Sra. Park: *¿Qué olor?*

Sr. Park: *El olor del Sr. Kim.*

Sra. Park: *¿Sr. Kim?*

Sra. Park: *No sé a qué te refieres.*

Sr. Park: *¿En serio? Debes haberlo olido.*

Sr. Park: *Ese olor que emana por el coche.*

Sra. Park: *¿El olor de un anciano?*

Sr. Park: *No, no, no es eso. ¿Qué es? Como un rábano viejo ¿No?*

Sra. Park: *Niega.*

Sr. Park: *¿Sabes, cuando hierves un trapo? Huele a eso... De todos modos, aunque siempre parece estar a punto de cruzar la línea, él nunca lo hace. Eso es bueno.*

Sra. Park: *Le daré crédito.*

Sr. Park: *Pero ese olor cruza la línea. Se desplaza hasta el asiento trasero.*

Sra. Park: *¿Qué tan malo puede ser?*

Sr. Park: *No sé. Es difícil describirlo.*

Sr. Park: *Pero a veces lo hueles en el metro.*

Sra. Park: *Hace años que no me subo al metro.*

Sr. Park: *La gente que viaja en el metro tiene un olor especial.*

Sra. Park: *Sí.*

El Sr. Kim, al encontrarse escondido debajo de la mesa de la sala de estar y escuchar el diálogo entre el matrimonio Park, huele la ropa que lleva puesta y se da cuenta de que,

FIGURAS 7 y 8. Escena en la sala de estar. *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019).



en efecto, él tiene un olor distinto al de la familia adinerada [FIGURAS 7 y 8].

En esta escena de menos de cinco minutos de duración tendremos nuevamente la referencia al “mal olor” u “olor de la pobreza” al que bien refiere metafóricamente el director del filme. Momento que hace referencia al mismo tipo de olor que se conecta a su vez con la escena anterior ocurrida en el auto por parte del Sr. Kim frente a la Sra. Park, pero ahora con la presencia del Sr. Park. Es un *Modelo narrativo* que muestra una relación de ambos personajes y denota menosprecio por su olor, pero también por su pobreza. Se trata de un efecto de la aporofobia, o repulsión hacia las personas pobres, concepto proveniente del griego *áporos* (‘pobre’) y *fóbos* (‘miedo’), propuesto en primera instancia por Cortina (2017)<sup>3</sup>, reforzando así dentro del *universo social del filme*, elementos estereotípicos y de estigmas (Goffman, 2003), en la trama. Respecto a esta escena, y en concordancia con lo que el sociólogo del olor propone, el anterior fotograma aclararía al respecto que “la distribución de olores sí simboliza la estructura de clases de una sociedad, ya sea por el olor corporal o por la calidad y el costo de las fragancias. Sí nos olfateamos unos a otros, tanto de manera literal como figurada” (Synnott, 2003, p. 447).

Por su parte, algunas de las metáforas que menciona Synnott (2003) respecto al simbolismo olfatorio podemos describirlas por ejemplo al mencionar lo siguiente: “esto me huele mal”, para referirnos a una intuición o a que alguna situación no es la mejor; o, por el contrario, podemos añadir “esto me huele bien”, respecto a situaciones percibidas como positivas, lo que nos lleva también a conformar valorizaciones al

<sup>3</sup>De acuerdo con Ramón Fernández y Prósper Ribes (2021), “la aporofobia, es una forma de discriminación. El término acuñado por Cortina (2017) se refiere a comportamientos y actitudes en forma de rechazo a la persona [...] En ocasiones utilizamos patrones como juicios de valor sobre la imagen de un sujeto en relación con su situación personal, económica y dentro de la sociedad. No se identifica con el rechazo a una etnia, ni raza, ya que dentro de las mismas se produce la aporofobia. Es el rechazo a la persona pobre, sea cual sea su raza, etnia o nacionalidad (Carrascosa, 2018; Roca, 2019). Se relaciona también con la idea de incomodidad o de no pertenencia al mismo grupo o pertenencia social (Picado et al., 2019)” (p. 35).

respecto: Las confirmaciones y aplicaciones de estas verdades (metafóricas) pueden encontrarse en gran parte de nuestra vida, pero especialmente en la tendencia de partes en conflicto a atribuirse mutuamente malos olores. Si definimos a la gente como mala, al mismo tiempo la definimos como maloliente. El mal apesta, y los enemigos huelen mal. Existen múltiples ejemplos en las relaciones de clase y étnicas. El olor se vuelve un método o una herramienta para vanagloriarse y para menospreciar al otro (p. 443).

Nuevamente el tipo de olor natural (olor corporal) frente al manufacturado o fabricado (perfumes, contaminación) se hace presente en esta escena ejemplificada por estos fotogramas. También aparece el desprecio por el olor a la gente que usa cotidianamente el autobús o el tren subterráneo (metro), sea también hacia el olor de un anciano, en similitud a un “rábano viejo”, como refiere metafóricamente y despectivamente el Sr. Park.

Por lo que no es arriesgado suponer que el propio director del filme Joon-Hoo haya retomado como tema el fenómeno de la población que utiliza diariamente el transporte subterráneo al percatarse de lo anterior, ya que el metro funciona popularmente en su país como una de las principales formas de transporte público de la mayoría de la población<sup>4</sup>.

#### 4. LA FIESTA FINAL

Al final del largometraje se presenta otro momento clave que será el inicio del desenlace en un contexto que vuelve a representar una fuerte crítica a la división de clases sociales. Ocurre cuando al señor Ki Taek le obligan a trabajar en día festivo, pero con un cobro extra. Será entonces el momento especial para el festejo del hijo de la familia Park, quien ha preferido que su fiesta temática sea de Sioux, y no de *cowboys*

<sup>4</sup>En Seúl, ciudad capital donde se desarrolla la historia de la película, se trasladaron 7 millones de usuarios por día durante el 2023, donde 4 de cada 10 surcoreanos mayores de 65 años viven en situación de pobreza de acuerdo con la OCDE, y buena parte de ellos viajan diariamente en metro y de manera gratuita (Kim, 2023).

(vaqueros) como el padre le había sugerido previamente elegir al pequeño festejado [FIGURA 9].

Sin embargo, es menester mencionar que al final del filme:

La fiesta se convierte en un cruce brutal de dos mundos, de los conflictos tan distintos de ambos mundos y termina con muertes y heridas por ambos lados, eso sí cada uno cuidará de los suyos, atenderá a los suyos, a los que huelen igual que ellos, al fin y al cabo, eso es lo que hacen los parásitos (Sánchez Casademont, 2023).

Ya en pleno momento de la fiesta hacemos referencia nuevamente a lo que señala Sorlin respecto al empleo de los *Modelos narrativos* que ayudan a instaurar relaciones entre los personajes. En este caso ocurre en el contexto de un evento social, a decir, la forma en que el director presenta una situación de desencuentro brutal y de violencia en una fiesta familiar que culmina con la confrontación entre familias, representantes de clases sociales disímiles, como momento culminante de la concentración de sentimientos represivos y humillantes entre la anterior servidumbre, la familia Kim y los patrones [FIGURA 10].

Asimismo, *el universo social del filme* estará demarcado entre otras cosas, por detalles clave en el manejo de los estereotipos. Por una parte, la servidumbre liderada por el padre de familia Ki Taek, obligado a vestirse como un vaquero sioux frente a las amistades invitadas, responderá en la dramatización de las escenas, con álgidos niveles de violencia contra integrantes de la familia Park:

el protagonista explota de rabia, no solo por ver como la familia le ordena ayudar a su hijo epiléptico en vez de a su hija desangrándose, sino porque reaccionan al atacante tapándose la nariz. Hasta en esa situación, son incapaces de soportar el “olor a pobre”. El falso chófer Kim explota contra el señor Park y le apuñala por la continua ofensa hacia él, su familia y, ya lo tenemos claro, su clase social (Sánchez Casademont, 2023).

Durante la historia se retoma el papel fundamental que juega el análisis del cuerpo y las relaciones sociales que se

presentan en los espacios que se habitan y se sienten, desde lo que podría relacionarse con un “intercambio de efectos” y una “proximidad sensible”. Al respecto el sociólogo George Simmel (2005), pionero en los trabajos sobre el estudio de los sentidos en las sociedades modernas, resalta la importancia de las implicaciones de estos términos:

*intercambio de efectos (Wechselwirkung)* como principio cardinal que resuelve la articulación entre cuerpo y emociones. En segundo lugar, los alcances de la categoría *proximidad sensible (sinnliche Nähe)* que permite indagar las diferencias genéricas en la experiencia urbana, específicamente el significado que se atribuye a las experiencias sensoriales (Sabido Ramos, 2020, p. 201).

En este caso, Olga Sabido Ramos (2020) reconoce, respecto a la propuesta de Simmel, que la percepción sensible implica además de lo corporal, lo psíquico. A esto se añade que dicho olor corporal se convierte también en simbólico, por ello el “oler bien y oler mal son elementos constitutivos en la presentación del yo y en la construcción del otro, ya sea tratándose de olores naturales, manufacturados o simbólicos. Es como nos atraemos y nos repelemos” (Synnott, 2003, p. 455); acciones e interacciones que se muestran claramente en estas escenas analizadas.

De ahí la *aporofobia* de la familia Park frente a la del Sr. Kim, y el que dichas distinciones y desigualdades presentes en las significaciones culturales respecto al uso o presencia de los olores en la vida de ambas familias funcionarían entonces como *procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico*, diría Michel De Certeau (1999), y referirán construcciones sociales que se han aprendido y reproducido a lo largo del tiempo.

De esta manera las reflexiones de Lakoff y Johnson (1980) sobre las metáforas, y en particular las metáforas olfativas, permiten afianzar mejor el análisis de las diferentes escenas presentadas pues ayudan para su mejor descripción y análisis. Además, la sociología del cine de Sorlin permite dilucidar de mejor manera cómo el olor sirve entonces como una especie de mediación discursiva del sentido entre los principales



FIGURA 9. Escena de la fiesta de cumpleaños. *Parásitos* (Bong Joon-Ho, 2019).

personajes de la película. Con lo que claramente el director del filme, Bong Joon-Ho, desde la creación del guion a través de los diálogos y la puesta de escenas clave, integrará como eje esencial al olor a manera de representación medular de la obra filmica *Parásitos*.

Finalmente encontramos algunas dicotomías que denotan relaciones de lucha entre clases sociales y su poder económico, sea riqueza versus pobreza; en los espacios que habitan, sea arriba (la casa iluminada por el sol) o abajo (sótanos o semisótanos marcados por la obscuridad cual cloacas); en cuanto a los olores, sean agradables (buen olor) o desagradables (olor apestoso); lo aceptable versus lo inaceptable; etcétera. Esto le permite al director otorgarle comparativamente fuerza a los estereotipos de sus personajes, los que representarán metafóricamente a lo largo del filme ser unos parásitos que se alimentan de otros grupos de parásitos. En el caso de los integrantes de la familia Park, dependientes de los servicios y el trabajo de la servidumbre, hablamos de grupos de parásitos conformados por individuos que buscan seguir alimentándose y viviendo de los demás. En este sentido, el

presente trabajo concuerda con algunas de las conclusiones sobre el parasitismo que reconocen Ramón Fernández y Prósper Ribes (2021)<sup>5</sup>.

Si bien Giménez (2019) habla de la existencia de una “interculturalidad disimétrica” existente en este mundo marcado por el sistema capitalista global, también define una territorialidad burguesa que se habita en las zonas más exclusivas por parte de la gente pudiente. No hace referencia únicamente a las grandes ciudades latinoamericanas, sino también como un fenómeno que llega a abarcar ciudades

<sup>5</sup>“1. Hay un doble concepto de parásitos. Por una parte, los parásitos manifiestos, que serían las dos familias pobres que se encastran en la casa del rico para poder vivir, especialmente en el caso del hombre que lleva años viviendo en el subsuelo de la vivienda unifamiliar, como si fuera un virus latente, que permanece escondido, hasta que, finalmente, acaba saliendo. Conviene recordar que el padre de la primera familia pobre, al final del relato, hace exactamente lo mismo, y volverá a vivir en el ese submundo, sin dejarse ver. 2. Los personajes pobres toman esporádicamente las propiedades de los ricos, para poder subsistir. Sin embargo, también los ricos son parásitos, en tanto que dependen, en buena medida, del trabajo de los pobres para poder subsistir. Más que simbiosis, podemos decir que hay un parasitismo porque las relaciones que se ejercen son de dominio inclusive y de imposición [...]” (Ramón Fernández y Prósper Ribes, 2021, p. 37).

como Londres o París, y que bien puede aplicarse a la ciudad de Seúl, donde se desarrolla la historia: “existe también una territorialidad urbana propia de las clases populares, de inicio constituida principalmente por la clase obrera” (p. 31), o clases desfavorecidas y en situación de pobreza, tal cual el caso prototipo de la Familia Kim<sup>6</sup>.

Dicha interculturalidad disimétrica, hablando en términos del sociólogo y epistemólogo Gilberto Giménez, nos permitirá como herramienta teórica ubicar los cuadros de análisis sobre el *relato y el tema del filme*, misma que abona como caldo de cultivo para la imposición de problemáticas socioculturales al interior de la narración y como parte de los *Modelos narrativos* empleados por Joon-Ho. Estos últimos delimitan y clarifican de manera eficiente y dinámica las relaciones de poder entre los personajes en el contexto de un sistema social desigual particular. Y en el *universo social del filme* se reflejan con facilidad las características específicas de los estereotipos presentes en la historia. Así, *la construcción* del análisis sobre uno más de los temas tratados y ejemplificados se logra comprender de mejor manera a través del análisis minucioso de los fotogramas, lo que requiere de un cuidadoso ejercicio de representaciones comparativas que deben ser solamente consideradas y desmenuzadas como unidades elementales de la obra fílmica completa.

<sup>6</sup>“Las culturas propias de las colonias populares y de las territorialidades burguesas en las ciudades entran en contacto a través del desplazamiento cotidiano de miles de trabajadores y empleados hacia el oeste, donde tienen sus lugares de trabajo en las zonas residenciales, comerciales y administrativas de la ciudad, y donde los encontramos fundamentalmente en el sector servicios, como empleados, albañiles, plomeros, jardineros, porteros, meseros, personal de limpieza, vigilantes de residencias, empleadas domésticas, vendedores ambulantes, etcétera.

Si asumimos el punto de vista de la convergencia entre ambas culturas hay que postular un proceso difuso y no consciente de interculturación disimétrica, que combina las figuras de la ósmosis y de la hibridación parcial, así como también la polarización latente o manifiesta [...] Hoy preferimos hablar de interculturación (disimétrica) entre grupos o segmentos culturales en contacto, uno de los cuales se encuentra en posición dominante” (Giménez, 2019, pp. 32-33).

## COMENTARIOS PRELIMINARES

*Los sentidos son un medio de comunicación con los demás,  
son asimismo un medio de control ejercido por los demás.*

Anthony Synnott (2003, p. 458)

Es necesario matizar que si bien es cierto que las clases y los grupos sociales pueden oler de manera distinta, existen otros elementos que debemos señalar para afianzar como causas estructurales. Por ejemplo el que la gente con mayores recursos económicos tiene acceso a mayor variedad de ropa que se puede cambiar a lo largo del día, así como a la frecuencia de lavado de la misma y al uso de múltiples sustancias olfativas para bañarse y asearse; mientras que las clases bajas usan comúnmente la misma ropa todo el día y pudieran tener muchos menos recursos olfativos al bañarse, así como a la frecuencia del baño disminuida por largas jornadas en el trabajo y en caso particulares, por un menor acceso a servicios de agua. Asimismo, podemos añadir que incluso lo que comemos hace que oloamos diferente porque lo sudamos, sea por el consumo de cebolla, ajo, frijoles, etc. El tener una dieta distinta modifica nuestro olor con respecto a las distintas clases sociales; por ejemplo, está el caso de los países europeos que consumen menos maíz que en países como México o Guatemala, alimento que finalmente influye en los olores corporales de quienes habitamos estas regiones.

En este sentido, los elementos culturales y el estudio de sus entrecruces en diversas culturas, diría Gilberto Giménez (2007), generalmente están demarcados por mismisidades y otredades identitarias. Al respecto basta señalar que, de manera general, el olor sospechoso para quienes enjuician negativamente, provendrá del “otro”, dígame en términos xenófobos, migrantes o extranjeros; así también discriminación y segregación hacia musulmanes, judíos, negros, gitanos, indígenas, pobres, borrachos, adolescentes, presos, ancianos. De ahí que el concepto de *aporofobia*, elemento muy presente

en el filme de Joon-Ho, referida como esa aversión a las personas pobres y desfavorecidas, como bien lo analizaron en esta película Ramón Fernández y Prósper Ribes (2021), refuerza nuevamente lo que se plantea en este trabajo. No únicamente se trata de un fenómeno fisiológico, sino que lleva consigo implicaciones simbólicas mayores sobre determinadas valorizaciones sociales, ya que:

los olores son considerados como positivos o negativos, buenos o malos. Esta dimensión moral del olfato es la que hace que este sentido tenga una apremiante importancia sociológica y económica. El olor es un componente importante de nuestra construcción moral de la realidad y es nuestra construcción de realidad moral. La hipótesis fundamental es sencilla: lo que huele bien es bueno. Por lo contrario, lo que huele mal es malo (Synnott, 2003, p.440).

Finalmente podemos decir que lenguaje y cultura son indisolubles, pero también que dichas dicotomías sobre lo correcto contra lo incorrecto, de lo agradablemente fragante versus lo apestoso,

constituye el máximo poder que ejerce la olfacción en la sociedad contemporánea. En este sentido, el gasto en colonias, perfumes, loción para después de afeitarse y otras fragancias no sólo son una inversión en la presentación del yo, es asimismo un importante componente de la construcción moral del yo (Synnott, 2003, p. 455).

Lo anterior es muy claro a lo largo del filme, y concuerda con lo postulado por parte de Ramón Fernández y Prósper Ribes (2021):

El rechazo al pobre y la segregación aparecen de forma muy evidente en el film coreano *Parásitos* [...] Las clases sociales más desfavorecidas emanan un olor que no se puede eliminar con la limpieza y que provoca el rechazo de las clases sociales acomodadas (p.31).

Esta comparativa entre los espacios y eventos presentes en ambas familias representan distinciones sociales, recordemos por ejemplo las reglas de comportamiento al comer; en el manejo de los utensilios y los cubiertos; en el eructar o no eructar; en fin, las denominadas formalidades o

convenciones sociales que muchas veces no son reconocidas por un grupo u otro. Algo que incluso puede significar un agradecimiento para ciertos grupos, para otros puede significar quizás alguna ofensa.

Sin embargo, y pese a todo, el olor sigue y seguirá siendo un sentido humano que funciona como marcaje de distinciones y desigualdades en las distintas culturas y entre la diversidad de grupos sociales<sup>7</sup>.

## CONCLUSIONES

Para una reflexión conclusiva sobre el uso de la imagen en movimiento que realiza magistralmente Joon-Ho, podemos decir que de manera magistral maneja y resuelve la historia por medio del lenguaje cinematográfico al utilizar elementos de la ironía y de crítica social. Esto con temas poco tratados en la cinematografía, como lo es la olfacción, al ser pertinente y relevante por ser poco profundizado en los estudios sobre el cuerpo, pero también resulta un aporte a los estudios sociológicos y culturales, a decir, la relación entre olfacción y cine.

Podemos decir entonces que ha sido posible responder las preguntas sobre el papel simbólico del olor en el tratamiento narrativo del filme, y que finalmente el olor marca, segrega o delimita a grupos sociales pertenecientes a distintos estratos.

Como otro de nuestros sentidos naturales, el olor nos proporciona también conocimientos sobre un tema determinado. Si bien el director de *Parásitos* tiene dicha intencionalidad, muchas veces asuntos universalistas como los sentidos, pero

<sup>7</sup>Recordemos también que en el mundo animal los perros desarrollan ampliamente el olfato al grado tal que, en casos de desastres, se les emplea en la búsqueda de personas por su olor. Pero también el gran negocio que representa la industria de la perfumería en el mundo. Incluso ha servido como tema en la propia literatura, por ejemplo en la exitosa obra *El perfume*, originalmente publicada en 1985 por Patrick Süskind, misma que ha sido llevada al cine, donde la trama principal será guiada por el mundo de los olores y su importancia en las convenciones configuradas en la sociedad francesa del siglo XVIII.

marcados por las culturas, reflejarán quizás uno de los principales elementos de interpretación e identificación en los receptores del filme. Sin embargo, a pesar de que es un área interesante y fundamental para los estudios socioculturales, la olfacción simbólica mostrará de manera efectiva a la familia Park frente a la familia empleada y sus estilos de vida tan desiguales marcados por determinados esquemas culturales, y cómo los primeros han sumado resentimientos sociales, aspiraciones y sueños, muchas veces incumplidos.

De esta manera, la sociedad contemporánea que funciona en un sistema capitalista tan inequitativo ha definido también dichas distinciones y desigualdades sociales como se pudo dilucidar en este emblemático filme. Cerramos entonces a

partir de la siguiente cita de Synnott (2003): “*En última instancia, el olor es un componente constitutivo de la identidad individual y de grupo, tanto real como imaginada. Pero también es mucho más que eso, impregna e invade todos los dominios de nuestra vida social*” [cursivas añadidas] (p. 459). Y esto será representado claramente en la presente ficción filmica, nada alejada de nuestra realidad como seres humanos que somos.

Por ello la olfacción reflejada como marcaje simbólico de desigualdad social en el filme **Parásitos** sirve como ejemplo argumentativo para sustentar la sociología del olor de Synnott, a través de la imagen en movimiento, en una película del cine asiático contemporáneo que retoma este tema tan particular como universal, ubicándose como un filme *sui generis*. 🐞

FIGURA 10. Escena de la fiesta de cumpleaños. **Parásitos** (Bong Joon-Ho, 2019).



# Bibliografía

- BOURDIEU, P. (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, P., y Wacquant, J. D. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo.
- CLASSEN, C. (1993). *Mundos de los sentidos: exploración de los sentidos en la historia y en todas las culturas*. Londres: Routledge.
- CORTINA, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia*. Barcelona: Paidós.
- DE CERTEAU, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- DE JESUS, V. (2022). El olor del racismo en la cultura político-afectiva higienista brasileña: el saneamiento de lo cuerpo-desecho. *Psicología & Sociedade*, (34), 1-16. <https://www.scielo.br/j/psoc/a/xDknztyNdbWbSkJkhTjZmYw/?lang=es#>
- EL ECONOMISTA. (2022, 11 de agosto). Corea del Sur quiere prohibir las viviendas en sótanos tras una serie de ahogamientos por las históricas inundaciones. <https://www.economista.com.mx/internacionales/Corea-del-Sur-quiere-prohibir-las-viviendas-en-sotanos-tras-una-serie-de-ahogamientos-por-las-historicas-en-inundaciones-20220811-0038.html>
- FERNÁNDEZ Reyes, A. (2018). *Jóvenes de arena. Pesca artesanal, esquemas culturales e identidad en Armería, Colima, México*. Colima: Universidad de Colima.
- GIMÉNEZ, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Ciudad de México: CONACULTA-ITESO
- GIMÉNEZ, G. (2019). Las culturas urbanas como procesos de interculturación generalizada. En G. Giménez y N. Gutiérrez Chong (Comps.), *Las culturas hoy* (pp. 13-49). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- GOFFMAN, E. (2003). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HOWES, D. (Ed.). (1991). *Las variedades de la experiencia sensorial: un libro de consulta sobre la antropología de los sentidos*. Toronto: Prensa de la Universidad de Toronto.
- KIM, V. (2023, septiembre 24). Para los usuarios mayores del metro de Corea del Sur, el placer está en el viaje. *Infobae* [Sitio web]. <https://www.infobae.com/america/the-new-york-times/2023/09/24/para-los-usuarios-mayores-del-metro-de-corea-del-sur-el-placer-esta-en-el-viaje/>
- KUKSO, F. (2019). *Odorama. Historia cultural del olor*. España: Taurus.
- LAKOFF, G. y Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LARGEY, G. P. y Watson, D. R. (1972). The Sociology of Odors. *American Journal of Sociology*, 77(6), 1021-1034.

- LARREA Killinger, C. (1997). *La cultura de los olores: una aproximación a la antropología de los sentidos*. Quito: Ediciones Abya-Yala. [https://digitalrepository.unm.edu/abya\\_yala/533](https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/533)
- MICHEL Fariña, J. J., y Laso, E. (2019). La otredad y la náusea. *Ética y cine* [Sitio web]. <http://eticaycine.org/Parasite>
- ORTEGA Olivo, M. A. (30 de mayo de 2017). Sociología del Olor. *Crisol Acatlán* [Sitio web]. <https://www.crisolacatlan.com/post/2017/05/30/sociologia-del-olor>
- RAMÓN Fernández, F. y Prósper Ribes, J. (2021). Aporofobia, segregación y descenso a los infiernos. *Ética y Cine Journal*, 11(1), 31–39. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v11.n1.32570>
- RICCI Anduaga, A. (2020, 15 de julio). «Parasite» («Parásitos»): El drama y el «olor» de la pobreza moderna. *Cine y Literatura* [Sitio web]. <https://www.cineyliteratura.cl/parasite-parasitos-el-drama-y-el-olor-de-la-pobreza-moderna/>
- SABIDO Ramos, O. (2020). La proximidad sensible y el género en las grandes urbes: una perspectiva sensorial. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 38(112), 201-231. <https://doi.org/10.24201/es.2020v38n112.1763>
- SALVÁ, N. (2020, 12 de febrero). Bong Joon Ho. “Hasta nuestro olor corporal, es un asunto de clase” (Entrevista). *El Periódico* [Sitio web]. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200212/entrevista-bong-joon-ho-estreno-pelicula-parasitos-7698845>
- SÁNCHEZ Casademont, R. (2023, 26 de enero). ‘Parásitos’: Explicamos el final de la cinta coreana que hizo historia en los Oscars. *Fotogramas* [Sitio web]. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a29592344/parasitos-final-explicado>
- SIMMEL, G. (2005). *Rembrandt. Ensayo de filosofía del arte*. Buenos Aires: Prometeo.
- SIMMEL, G. (1921). Sociology of the Senses: Visual Interaction. En Robert Park, y E. Burgess (Comps.), *Introduction to the Science of Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SYNNOTT, A. (2003). Sociología del olor. *Revista Mexicana de Sociología*, 65(2), 431-464. <https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/5952/5473?fbclid>
- USEROS, A. (2020, 14 de febrero). El olor de los pobres. *El País* [Sitio Web]. [https://elpais.com/cultura/2020/02/14/babelia/1581690765\\_342973.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/14/babelia/1581690765_342973.html)

## Filmografía

- JOON-HO, Bong. (Director). Joon-Ho, Bong y Kwak Sin-ae (Productores). (2019). *Parásitos* [*Gisaengchung*]. Corea del Sur: Berunson E&A/CJ Entertainment.

AMAURY FERNÁNDEZ REYES es licenciado en Sociología por la Universidad de Guadalajara (UdeG) y doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima (UdeC). Profesor Investigador de la Facultad de Letras y Comunicación (UdeC). Miembro del SNI Nivel I. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: *Alberto Isaac. A cien años de su nacimiento*. Colima: Subsecretaría de Cultura de Colima y Fernández, A., Vergara, G.I. y Gutiérrez, L. (2022). *Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX*. Colima: Universidad de Colima (UdeC). Investiga sobre temas de juventud, identidad, cultura y comunicación.



# **SECCIONES DE DIVULGACIÓN**

*Contracampo / Travelling / Pantalla*  
*En locación / Enfoques*



**Una propuesta  
de documental  
animado:  
*Mi casa está en  
otra parte (Home  
is Somewhere  
Else, 2022)*, de  
Jorge Villalobos y  
Carlos Hargeman.  
Entrevista a Jorge  
Villalobos: Brinca  
Taller de Animación**

ROSA HERLINDA BELTRÁN PEDRÍN

rosa.beltran@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0009-0001-9226-7575>

JESÚS HUMBERTO OROZCO OROZCO

humberto.orozco@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0002-0578-9800>

MARCO ANTONIO PÉREZ COTA

marco.perez13@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0001-6124-3442>

*Universidad Autónoma  
de Baja California, México*

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i29.437](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.437)

## INTRODUCCIÓN

La siguiente entrevista con Jorge Villalobos del estudio Brinca se centra en el proceso creativo y de producción del documental animado *Mi casa está en otra parte (Home is Somewhere Else, 2022)*. Iniciando con una breve reseña sobre los antecedentes del estudio Brinca y su trayectoria en el mundo de la animación. Luego, se aborda la génesis del proyecto del documental, cómo surgió la idea y la motivación detrás de él. Se discuten los retos que enfrentaron en el desarrollo del guión, evidenciando la importancia de abordar temas complejos y emotivos. La gestión del recurso y la selección del personal es otro punto clave que se menciona, enfatizando la importancia de contar con un equipo comprometido y con habilidades complementarias. En cuanto a las técnicas de animación, se detalla cómo eligieron las más adecuadas para transmitir la historia de manera efectiva. Además, se explora la guía visual y el estilo de animación, resaltando la importancia de mantener una coherencia estética a lo largo de la narrativa visual.

## ENTREVISTA CON JORGE VILLALOBOS

**Marco Antonio (MA):** ¿Quién es Jorge Villalobos? ¿Qué es Brinca?

**Jorge Villalobos (JV):** Soy codirector del documental animado *Mi casa está en otra parte* (*Home is Somewhere Else*, 2022) [FIGURA 1], que dirigí con Carlos Hagerman, quien es mi socio en Brinca Taller de Animación. Brinca es un estudio que fundamos hace más de once años y medio, en él nos hemos dedicado sobre todo a producir y a utilizar la animación para hablar de temas que a veces de otra manera pueden ser complicados. Hemos aprendido en todos estos años, y sobre todo con la película, que la animación es una herramienta muy poderosa.

**MA:** ¿Cómo fue la manera en que ustedes se acercaron al tema para contar estas historias?

**JV:** Hace cinco años estaba viviendo en Miami con mi esposa, a ella le invitaron a trabajar en Univisión. Acababa de ganar Trump, entonces nos tocó todo este discurso tan radical que tenía contra los migrantes, me tocó ver de cerca estas historias de niños que a pesar de ser norteamericanos, de haber nacido en Estados Unidos, tenían padres indocumentados que vivían con miedo de que en cualquier momento llegaran a sus casas y ya hubieran deportado a sus papás. A mí esas historias me movieron mucho, y le dije a Carlos: ¿por qué no contamos estas historias? Pero que las cuenten los niños, porque por lo general estas películas las cuentan los adultos que son quienes decidieron migrar y a los niños nadie les preguntó si se querían ir a otro país. Para nosotros era importante la historia desde el punto de vista de los niños. Entonces, ya estando allá, a través de grupos de periodistas y de organizaciones de Derechos Humanos, pude dar con la familia de Jasmine. Jasmine no solo tenía esta misma historia de ser norteamericana y temer por sus papás indocumentados, sino que aparte ella había hecho algo muy sorprendente, que era volverse activista a los once años, dar un discurso frente a la Casa Blanca abogando por los derechos de sus papás y de la comunidad indocumentada [FIGURA 2].

Ese fue el origen de todo esto, conocer a Jasmine, hablar con ella. Luego hicimos un primer demo de dos minutos donde usamos su voz y la combinamos con dibujos que se basaban en los de la propia Jasmine, los cuales dibujó el día que nos



FIGURA 1. Cartel de la película.

«me tocó ver de cerca estas historias de niños que a pesar de ser norteamericanos [...] tenían padres indocumentados que vivían con miedo de que en cualquier momento llegaran a sus casas y ya hubieran deportado a sus papás. A mí esas historias me movieron mucho».

conocimos un poco para romper el hielo. Cuando vimos esos dibujos, dijimos que así se tenía que ver por lo menos su historia. Porque así es como ella ve el mundo, era como dibujaba a sus papás, sus animales; fue la semilla de este proyecto, de esta historia, esta estética, con el uso de la animación.

Creímos que eso podía ser una película, no solo una cápsula de dos minutos para terminar en internet. Pensamos: ¿por qué no hacemos un largometraje? ¿por qué no contamos más historias? Ahí empezó una búsqueda de mucho tiempo para encontrar las historias de estas familias. Es muy difícil la comunicación, estas familias están por lo general en situaciones muy vulnerables por su estatus migratorio. Nos tocó la realización en pleno COVID, era difícil, pero tuvimos la suerte de encontrar a las otras dos familias. La línea de Elizabeth, que es el segundo capítulo, es una familia a la que Carlos conocía desde hacía más de diez años, porque ya habían aparecido en una película que él hizo titulada **Los que se quedan** (Hagerman y Rulfo, 2008). Y estas dos niñas que aparecen en nuestra película **Mi casa está en otra parte** ahora tienen veintitantos años [FIGURA 3], mientras que en la película de Carlos tenían diez y doce años. Es decir, ya existía una relación previa con ellas, por eso fue más fácil la comunicación y tener estas conversaciones profundas.

En tercer lugar, la historia de José Eduardo Aguilar, Lalo “*El Deportee*” [FIGURA 4] como se autodenomina, lo conocimos casualmente en el Festival de Cine DocsMX. En ese entonces estaba haciendo el *pitch* de la que iba a ser su primera película, que por cierto ya la terminó. Se llama **El digno retorno** (2023), y es un documental sobre su propia experiencia. Él accedió a formar parte de esta locura y así es como conformamos estos tres relatos.

**MA:** ¿Cuáles fueron los retos para el desarrollo de este guion?

**JV:** Creo que ese fue el proceso más complicado de toda la película, llegar a la narrativa. Fue un trabajo de más de un año ya que habíamos grabado las entrevistas con las tres familias. Hicimos tres unidades de edición y cada editora estaba a cargo de una historia: estuvieron semanas oyendo todas las horas que teníamos



FIGURA 2. Dibujo de Jasmine en frente de la Casa Blanca dando su discurso.  
***Mi casa está en otra parte*** (*Home is Somewhere Else*, Hagerman y Villalobos, 2022).



FIGURA 3. La segunda historia está inspirada en la vida de estas dos hermanas.  
***Mi casa está en otra parte*** (*Home is Somewhere Else*, Hagerman y Villalobos, 2022).

de entrevistas. Y entonces Carlos y yo nos sentábamos con ellas mañanas enteras a escuchar y ver por dónde se podría ir armando la historia.

Escribir fue un proceso de edición. Nosotros hacemos mucho énfasis cuando tenemos la oportunidad de presentar la película de que nada de lo que se oye fue escrito, nunca le dijimos a los protagonistas “di tal cosa” o “quiero que me cuentes”. Nosotros llegábamos con nuestro equipo de sonido y nos poníamos a platicar. Claro que les haces preguntas, pero al final era lo que ellos querían contarnos y fue una de las reglas que pusimos desde el inicio, que todo lo que se oyera fuera lo que ellos quisieran contarnos.

**MA:** ¿Cuál fue la experiencia de trabajar con tres estudios diferentes?

**JV:** Creo que fue de las cosas más bonitas del proyecto, fue una decisión muy estratégica en el sentido de que sabíamos que dividir el trabajo en estudios que ya saben cómo hacer las cosas es muy distinto a contratar setenta animadores —número total de animadores que trabajaron en la película— y, nosotros como directores y productores, hacer todas las asignaciones y explicar. Lo que hicimos fue aliarnos con tres estudios a quienes ya conocemos y admiramos mucho. Son tres estudios igual de chicos, independientes y con propuestas visuales muy originales. Así que esta era la oportunidad de juntarnos y hacer una película juntos. Obviamente Brinca era el que estaba a la cabeza dirigiendo y organizando, pero el cien por ciento de la producción la asumieron estos tres estudios. Cabe señalar que hubo una cuarta unidad muy importante, un animador mexicano que se llama Alejandro Valle, quien se encargó del *spoken word*, una parte también importante de la película. Realmente fueron cuatro unidades de trabajo. El hecho de que los estudios y Alejandro ya tuvieran sus propias metodologías de trabajo nos daba una gran tranquilidad, entonces en algún momento decidimos que no íbamos a decirles cómo hacer las cosas, ellos ya sabían cómo trabajan.

La animación es una locura, hay casos de algunos locos que están ahí veinte años haciendo su película, pero no es viable, hay que aprender a trabajar en equipo. Aparte es muy bonito, al final los tres estudios —bueno las cuatro unidades— sintieron que también era su película. Creo que esa fue la clave del éxito, que todo mundo dijo: “estoy haciendo tanto trabajo para algo, que al final una parte de eso es mía”.

**MA:** El tema de la familia, al ser una producción latina hace que también te apropiés de la película.

«Desde el el inicio nos enfrentamos al desafío de animar para narrar la vida de otra persona. Los animadores están acostumbrados a crear personajes ficticios y criaturas fantásticas, pero en este caso debían honrar la historia de una familia».

**JV:** Sí, totalmente creo que todos conectaron emocionalmente con el tema desde el principio. Mientras íbamos obteniendo fragmentos del audio de las editoras compartíamos los *animaticos* que comenzábamos a armar. Desde el inicio nos enfrentamos al desafío de animar para narrar la vida de otra persona. Los animadores están acostumbrados a crear personajes ficticios y criaturas fantásticas, pero en este caso debían honrar la historia de una familia. La animación no estaba al servicio de la técnica ni de demostrar la habilidad del animador, sino que la técnica estaba al servicio de contar la historia de alguien más.

Los animadores observaron detalles como a Elizabeth tocándose el pelo cuando estaba nerviosa o que Evelyn movía mucho los ojos. Esto les ayudaba a comprender un poco más sobre sus personalidades, lo que fue esencial.

El único recurso visual que utilizamos fueron algunas escenas de rotoscopio de las hermanas preparando comida. Filmamos a dos personas haciendo tamales y tortillas, luego aplicamos el rotoscopio. Esto fue importante porque queríamos que la comida en la película se viera real. Sin embargo, aparte de eso, todo provino de la imaginación de nuestros artistas.

**Humberto Orozco (HO):** ¿Cómo se hizo la selección de los estudios que participaron en la película?

**JV:** Conocíamos a Virus Mecánico desde los primeros días de Brinca, nos encontramos en un festival en Guadalajara. Nosotros teníamos un cortometraje y ellos también, así que nos conocimos y comenzamos a colaborar juntos. Ya habíamos trabajado en varios proyectos con ellos, así que les ofrecimos participar cuando surgió la idea de entrevistar a Jasmine. Luego está Lllamarada, un estudio cuyos miembros viven en Valle de Bravo. Esta cercanía geográfica también creó una conexión. Pensamos que sería conveniente que estuvieran en Valle, ya que si en algún momento necesitábamos trabajo presencial sería más fácil tenerlos aquí. Casiopea era el único estudio con el que no habíamos trabajado directamente,

pero siempre habíamos oído hablar de ellas. Son cuatro mujeres que forman un estudio con un enfoque muy experimental en su trabajo de cortometrajes. Consideramos que era crucial tener un estudio compuesto por mujeres, porque necesitábamos una sensibilidad distinta. Les dimos la historia de Lalo, es curioso ya que las dos historias centradas en personajes femeninos se las pasamos a estudios compuestos mayoritariamente por hombres. Sin embargo, al abordar la historia de Lalo nos encontramos con un personaje impregnado de dramatismo y una energía extraordinaria, y comprendimos la necesidad de tener a alguien que lo interpretara desde una perspectiva diferente. Luego está Alejandro, quien ya había trabajado con nosotros y vivía en Valle de Bravo. Cuando surgió la idea de crear estos poemas visuales pensamos que Alex era perfecto para visualizarlos y para llevar a cabo la animación.

**HO:** Comentaste que para el estilo de la niña se basaron en sus dibujos, ¿cómo fue el proceso para definir los estilos visuales que integran la película?

**JV:** El estilo de la primera historia surgió de una manera muy orgánica, desde el primer día que conocí a Jasmine ya había esos dibujos. Hicimos entonces ese primer clip de dos minutos, funcionó perfecto y luego decidimos que no podíamos usar el mismo estilo para toda la película aunque fueran niños, se habría vuelto un poco monótono y muy aburrido.

Aura Moreno Lagunes, es una artista queretana que pinta muchos retratos femeninos. Carlos vio de pronto dos retratos de dos mujeres que Aura hizo —para entonces ya sabíamos que íbamos a contar la historia de dos hermanas— y vio que tenían esta estética tan delicada, con acuarela y que le ponía muchos detallitos de telas, brochecitos y piedritas. Entonces hubo algo que conectó y decidimos experimentar con Aura, y fue increíble. Ella nunca había hecho animación, cuando le pedíamos los fondos, la pobre no entendía cómo hacerlos bien, de qué tamaño, luego los dibujaba en tamaños muy raros. Pero al final no importa porque lo que ella estaba dando era una sensibilidad única que un fondista ya más experimentado de la animación seguramente lo hubiera hecho pensando más en cine. En cambio, Aura era todo como se le ocurría, y muchos de los fondos que aparecen ahorita en esa historia son sus acuarelas, tal cual escaneadas, sin ningún retoque directo a la película, entonces eso fue muy bonito.

Para el tercer estilo tenía que haber una progresión visual, comenzamos con dibujos de niños y luego continuamos con acuarelas un poco más oníricas. Para esta historia llegamos a la conclusión de una estética similar a la de una novela



FIGURA 4. El personaje “*El Deportee*” sirvió como el hilo conductor para unir las tres historias.  
***Mi casa está en otra parte*** (*Home is Somewhere Else*, Hagerman y Villalobos, 2022).

«La animación no estaba al servicio de la técnica ni de demostrar la habilidad del animador, sino que la técnica estaba al servicio de contar la historia de alguien más».

gráfica, pues al final el personaje es un poco como un antihéroe y la novela gráfica tiene muchos elementos más dramáticos: un trazo con pinceladas más gruesas, pura plastas de color, mucho contraste y también está a nivel del lenguaje cinematográfico. Ese tercer estilo lo hizo Alonso Ross, que hace novela gráfica y es un artista que trabaja también mucho con nosotros en Brinca, él fue quien desarrolló los primeros dibujos conceptuales de esa historia.

En la tercera historia ya hay profundidad de campo, encuadres más dramáticos y telefoto; hablábamos mucho más en términos cinematográficos. Mientras que en la primera no hay profundidad de campo, todo es como cuando tú dibujas en una hoja de papel, todo está emplastado y en la historia en el mismo plano.

La segunda historia es un punto medio, la perspectiva siempre está un poco chueca, está basada mucho en la pintura virreinal, en la que aunque a veces los escenarios tienen un punto de fuga para un lado o para que se vea la parte de arriba de la mesa o de la cama los personajes siempre están totalmente de perfil, entonces hay algo ahí un poquito fuera de la realidad. Cada estilo fue progresando y tuvo una identidad muy propia.

**HO:** Le agradecemos al director Jorge Villalobos por habernos dado la oportunidad de conocer a fondo su proyecto. Esta película fue la culminación del trabajo colaborativo entre estudios de animación latinoamericanos. El equipo de animadores de las distintas casas productoras que se sumaron al proyecto combinó diferentes técnicas de representación visual para ilustrar y así potencializar las historias respetando las experiencias de las personas que viven estos fenómenos sociales.

Las técnicas de animación en combinación con el trabajo de investigación documental sirven para potencializar y otorgar nuevos niveles expresivos a la narrativa audiovisual. ***Mi casa está en otra parte*** promueve la empatía sobre los temas de migración que afectan a las familias latinoamericanas. El 9 de septiembre de 2023 recibió el reconocimiento de los premios Ariel en la categoría de Mejor Película Animada. 🏆

# Filmografía

HAGERMAN, C. y Villalobos, J. (Directores). (2022). *Mi casa está en otra parte* (*Home is Somewhere Else*). México; EE.UU.: Brinca Taller de Animción; Shine Global.

ROSA HERLINDA BELTRÁN PEDRÍN. Doctorando en Educación y Comunicación Social por el Instituto Universitario de las Américas y el Caribe. Mtra. Educación Ambiental por UPN, Maestría en Artes por UABC. Desde 2012 Coordinadora del FANCI (Foro de Análisis y Crítica Cinematográfica) Mexicali y de Cineclub UABC. Colaboradora del Cuerpo Académico Estudios y Producción Audiovisual. Ha coordinado la publicación de varios libros por citar algunos: *Más allá de la pantalla* (2021) y *Cámara adentro* (2018).

JESÚS HUMBERTO OROZCO OROZCO. Cursó la especialidad en Animación 3D y Efectos Visuales en Vancouver Films School (VFS), Canadá. Master en Animación Digital por la Vniversidad D Salamanca, España, Actualmente cursa el último módulo del Doctorado en Arte, Animación y Cortometraje por el Instituto de Formación Profesional. Profesor Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Mexicali, México.]

MARCO ANTONIO PÉREZ COTA. Animador 2D y Generalista de 3D del estudio de animación Alquimia Digital de Mexicali B.C. Egresado de Lic. en Cs. de la Comunicación y de la maestría en Diseño Estratégico Digital de la Universidad Iberoamericana de Tijuana. Maestro de multimedia, diseño web y desarrollo de videojuegos para la UABC y catedrático de la UPBC en el área de animación, ilustración y desarrollo de videojuegos en la licenciatura de Ingeniería de Animación, actualmente estudia doctorado Arte Digital, Cortometraje y Animación por el Instituto Formación Internacional.

© Del texto:  
Rosa Herlinda Beltrán Pedrín;  
Jesús Humberto Orozco Orozco;  
Mtro. Marco Antonio Pérez Cota.

# Reseña de **La invención iconográfica. Identidades regio- nales y nación en el cine mexicano de la edad de oro**

JUAN CARLOS VARGAS MALDONADO

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i29.439](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.439)

Dentro de los análisis sobre el cine mexicano de la Edad de Oro este es el primer libro que indaga de manera profunda y detallada las representaciones iconográficas de la mexicanidad en el México postrevolucionario, a partir de la discusión entre los conceptos de Nación y Región, al igual que de sus respectivos constructos históricos, culturales, sociales y políticos. Es una investigación de largo aliento, basada en los estudios culturales, que explora los imaginarios tejidos alrededor de la construcción de lo nacional y lo regional en la Península de Yucatán. Su objeto de estudio es un corpus de tres películas que comparten constantes temáticas y visuales y aluden al concepto de “región”, así como a una imagen estereotípica de lo yucateco y lo indígena: ***La noche de los mayas*** (Chano Urueta, 1939), ***La selva de fuego*** (Fernando de Fuentes, 1945) y ***Deseada*** (Roberto Gavaldón, 1951).

Maricruz Castro Ricalde, académica de origen yucateco experta en literatura y cine, es autora de varias publicaciones, entre ellas, el libro *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural en México* (2011), investigación que realizó junto a Robert Mckee Irwin, en la que pueden apreciarse ideas y temas expuestos en este nuevo y ambicioso trabajo transdisciplinario, abundante en planteamientos teóricos. Para interpretar los potenciales significados de los filmes antes mencionados contextualiza y examina de manera crítica sus procesos de producción, distribución y recepción. Considera además los proyectos de nacionalismo y modernismo impulsados por el Estado, y observa el impacto que tuvo el *Star System* del periodo estudiado. El enfoque desmenuza cada filme como un texto visual y literario, y recurre a la historia, a la semiótica, al análisis del discurso y a la narratología para ofrecer una visión cualitativa del fenómeno debatido.

La Introducción plantea tres ejes fundamentales del libro: la historia de la Península de Yucatán, ligada al Caribe y Centroamérica; la figura del yucateco Antonio Mediz Bolio, intelectual, poeta,

## LA INVENCIÓN ICONOGRÁFICA

IDENTIDADES REGIONALES Y NACIÓN EN  
EL CINE MEXICANO DE LA EDAD DE ORO

Maricruz Castro Ricalde



guionista y director, también hacendado, político y experto en la cultura y lengua mayas, cuya influencia permea las tres películas seleccionadas por ser el creador o coautor de los guiones. Y el tercer eje es la formulación de un marco teórico-metodológico del que se derivan las categorías de análisis, entre las que destacan el concepto del *cronotopo*, de Mijail Batjin, para examinar las relaciones temporales y espaciales de las obras, así como las nociones de puesta en escena, cuadro y serie, propuestas por Francesco Casetti y Federico Di Chio. Las fuentes y los autores citados son numerosos y para cada película se examinan los guiones, carteles, fotomontajes, *stills*, entrevistas, testimonios, anuncios, carteleras y reseñas. A su vez se eligen algunas secuencias significativas que se interpretan desde sus cualidades estéticas, la historia, la literatura, el género cinematográfico, el análisis de los personajes, el *Star System*, la música, el vestuario, el modelo de representación y el estudio de género.

El libro está dividido en tres capítulos correspondientes a cada filme en orden cronológico. La primera sección, dedicada a ***La noche de los mayas***, subtítulo “Viajes circulares entre la región y la nación”, resalta su inserción en el proyecto nacionalista de los años treinta que visibilizó, glorificó e idealizó al mundo indígena, a los mayas, los “otros”, mediante la exotización de la región, de la arquitectura de sus zonas arqueológicas, como Chichén Itzá y Uxmal, y de su pasado, pero invisibilizando a su vez al indio real con una visión de Estado racista, folclorista y paternal. Asimismo, Castro Ricalde detalla las características inusuales de una producción costosa filmada en locaciones naturales que buscaba prestigio artístico e incluía en su reparto al yucateco Arturo de Córdova, un improbable príncipe maya envuelto en un trágico y melodramático triángulo amoroso que como en las otras dos cintas analizadas termina con el sacrificio de la mujer protagonista. Según la autora, De Córdova contribuyó con su actuación al “blanqueamiento” del personaje indio, una necesidad para la integración nacional, según el ideal de José Vasconcelos sobre el mestizaje. También se

destaca el uso de la música nacionalista de Silvestre Revueltas y la fotografía preciosista de Gabriel Figueroa.

En el segundo capítulo, dedicado a ***La selva de fuego***, “la nación y el trópico imaginado”, se explora el cronotopo de la selva como un espacio simbólico, atemporal e incógnito en donde se invisibiliza la historia de la región, a los mayas y a los efectos de la Guerra de Castas. El filme se mira como parte del proyecto modernista del Estado y ofrece varias lecturas, entre ellas se examina el flujo migratorio y la variedad de nacionalidades y razas de los personajes que interpretan a los explotados por la extracción del chicle, a saber: un chino, un libanés, un griego, un venezolano, un coreano, un maya, etcétera. Todos ellos son representantes de “los otros”, en contraste con el capataz criollo blanco interpretado por De Córdova, quien tiene el poder, y la mujer del mismo color que llega al campamento, protagonizada por Dolores del Río, detonante del deseo y el caos. Desde los estudios de género se examina la homosocialidad, las masculinidades, la corporalidad y el rol femenino de la prostituta enamorada. Filmada en estudio, Castro Ricalde pone atención a las características visuales y alegóricas del cartel publicitario.

La última parte de la publicación escudriña los múltiples sentidos y capas ocultas de ***Deseada***, en la que se utiliza la misma fórmula del “blanqueamiento” utilizada en ***La noche de los mayas***, pero en este caso con el personaje protagonizado por Dolores del Río, descendiente maya que se erige para la autora como la materialidad del ideal femenino de la Nación. A decir de la autora, son las películas que establecen más vasos comunicantes entre ellas, aunque ***Deseada*** la considera mucho más compleja y la califica a su vez como la más comercial de las películas del corpus. Filmada también en locaciones naturales, de nuevo Chichen Izá representa el símbolo de un pasado ancestral, mientras los indígenas siguen ligados a lo pagano, la superstición y el atraso; esto se representa sobre todo con el estereotípico personaje de una curandera. En contraposición está la Hacienda del hombre blanco, ejemplo

del progreso y la modernidad. La visión desde el centro se acentúa y para comprobarlo Castro Ricalde analiza, por ejemplo, hasta los detalles del hipil que porta Del Río, los cuales no corresponden a la región yucateca. Asimismo, aumenta el melodrama, y no hay uno, sino dos triángulos amorosos mezclados con relaciones prohibidas. Por otra parte, tal como en ***La selva de fuego***, la película no tiene una temporalidad precisa y también evita la historia, replicando una estrategia similar a la del cronotopo del género ranchero. Subraya en la elaborada banda sonora el uso de la voz acusmática, al igual que la inclusión de melodías del popular compositor Guty Cárdenas. Además, hace notar el trabajo fotográfico de los dramáticos claros y sombras de Alex Phillips, y el diseño de su cartel publicitario.

En resumen, el libro ofrece una investigación meticulosa, documentada y teorizada de manera profusa. Es un valioso producto académico que transporta al lector a un universo cinematográfico y a una región muy poco explorada. Además expone una visión original, rica en significados y puntos de vista de su objeto de estudio planteados con claridad expositiva y una propuesta teórico-metodológica que permite interpretar a las películas por múltiples vías, así como dilucidar con profundidad su complejidad como productos culturales marcados por su tiempo. Por cierto, en este año se publicó de manera impresa. 🍷

# Bibliografía

CASTRO Ricalde, M. (2022). *La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. <http://dccd.cua.uam.mx/repositorio/libros.php?libro=InvencionIconografica>

JUAN CARLOS VARGAS MALDONADO. Profesor e investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara de 1988 a 2022. Es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid, con una Maestría en Artes y Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Impartió clases en la Licenciatura en Historia, la Maestría en Estudios Cinematográficos y el Doctorado en Humanidades. Algunas publicaciones son el libro *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003* (2013); los capítulos “La muerte y la brújula, de Borges, y la adaptación cinematográfica homónima dirigida por Alex Cox (1996)” (2014); “Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000-2014. Tendencias y rutas temáticas” (2016); “Violencia y marginalidad urbana en la película mexicana *De la calle*, de Gerardo Tort” (2017); “Las representaciones del judío en *Morirse está en hebreo* (2007) y *Cinco días sin Nora* (2008): judeidad, judaísmo y mexicanidad” (2018); “El hombre de los hongos de Sergio Galindo (1975) y la adaptación cinematográfica homónima de Roberto Gavaldón” (2020). Fue Coordinador del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara (2006-2008) y director y editor de la publicación virtual *El ojo que piensa* (2010-2014). Ha colaborado en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara como prensa y jurado (1988-2003), como editor del catálogo oficial (2007 y 2008), y es miembro del Comité de Selección desde 2006 a la fecha.

# **De la metateoría al microanálisis en los estudios de cine. Reseña de *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática***

ROCÍO BETZABEÉ  
GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i28.442>

Hace alrededor de 15 años conocí al investigador Lauro Zavala. El encuentro le dio un giro a mi vida profesional y académica. En aquel entonces era estudiante de Biología. Hoy estoy concluyendo mis estudios del Doctorado en Humanidades en la línea de Teoría y Análisis Cinematográfico en la UAM-Xochimilco. ¿Qué produjo este dramático viraje? La respuesta está en este libro, *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*, que reúne las ideas en torno al cine producto de 35 años de trabajo del autor.

¿Cómo definir, entonces, este libro? Empezaré por decir que es, a la vez, un mapa de las teorías del cine, una forma distinta de hacer historia del cine, un compendio de modelos de análisis desarrollados por el autor, una reivindicación de la centralidad del estudio del lenguaje cinematográfico y una propuesta de revisión del cine desde la óptica de los géneros y los estilos cinematográficos. Según las preguntas que se haga respecto al cine, cada lector habrá de encontrar en este libro un texto distinto.

## **UN LIBRO DE METATEORÍA DEL CINE**

Este libro es uno de los poquísimos trabajos de metateoría del cine escritos en América Latina, porque si bien en nuestros países se hace teoría del cine —aunque muchas veces de manera fragmentaria y aislada—, no se hace teoría de la teoría del cine. Por esta razón el trabajo de Lauro Zavala tiene un carácter panorámico de gran alcance. Los mapas que se presentan en este libro son útiles para reflexionar sobre el lugar teórico en el que, como estudiosos del cine, nos encontramos y sobre la manera en que nuestro trabajo dialoga con otras posturas teóricas o se contrapone a ellas. Este ejercicio autorreflexivo es fundamental para comprender cómo estamos entendiendo el cine, qué le estamos preguntando y qué herramientas metodológicas son las adecuadas para responder a nuestras preguntas. El mapeo teórico que ha realizado el autor le ha permitido perfilar el estado de la disciplina en los paí-



ses de América Latina e identificar las tradiciones filosóficas que la permean. En esto también es pionero el trabajo del autor, pues si bien la tradición teórica y metodológica del análisis es en nuestros países más cercana a la filosofía continental, la visión de Lauro Zavala corresponde a una tradición más bien analítica, cercana a la escuela anglosajona, que pone el énfasis en la forma filmica y el subtexto implícito y no en el contenido explícito, la filosofía del cine o el contexto de producción de los filmes.

Al inicio del primer capítulo, en el apartado “Teoría cinematográfica”, se presenta una revisión metateórica que responde qué y cuáles son las tendencias en la teoría del cine, con qué criterios son evaluadas y a qué preguntas dan respuesta las teorías del cine. En “De qué hablamos cuando decimos ‘estética del cine’” el autor explica qué es la estética del cine, revisa sus principales tendencias y aborda 14 formas de la estética del cine: el cine como arte, el cine y la realidad, el director como autor, el lenguaje del cine, la narración cinematográfica, el espectador como ser pensante, el espectador y sus emociones, la ontología de la imagen, la lógica de la interpretación de las películas, la epistemología de la reflexividad, la ética en el discurso cinematográfico, el cine como filosofía y los directores como filósofos. En el tercer apartado, “Glosemática y traducción de literatura y cine”, el autor propone un modelo de glosemática para la traducción y hace un análisis de la traducción inter e intrasemiótica. “El giro sonoro en los estudios sobre cine” propone un giro epistemológico para los estudios de cine a partir de la extrapolación de términos musicales al análisis de la imagen, la puesta en escena, el montaje y la narración.

## UNA GUÍA MODÉLICA PARA EL ANÁLISIS CINEMATográfico

Se trata de una obra que reúne décadas de investigación y experiencia docente. La gran mayoría de los textos que lo componen comenzaron a gestarse en las aulas, pues surgieron de la necesidad del autor de guiar a sus alumnos a través del quehacer del análisis cinematográfico. Lauro Zavala comenzó a desarrollar modelos de

análisis que permitieran a sus estudiantes acercarse al estudio del cine y aterrizar los conocimientos adquiridos a través del análisis de casos. Los modelos reunidos en estos textos permiten la sistematización del análisis sin dejar fuera ninguno de los muchos aspectos que lo conforman. Estos modelos posibilitan, además, que cualquier estudioso del cine vaya más allá del contexto de producción de las películas y llegué al subtexto a través del análisis de la forma del texto filmico.

El capítulo II está dedicado al análisis cinematográfico. Su primer apartado, de título “Las tradiciones teóricas en el análisis cinematográfico”, revisa la escuela rusa y su política del montaje; la escuela francesa y la tradición del análisis formal; la escuela anglosajona y su aproximación casuística; la escuela alemana y su propuesta de la racionalización del *découpage*; así como la escuela mediterránea y el análisis comparativo. En el apartado de “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica” el autor profundiza en la distinción entre el análisis interpretativo y el análisis instrumental. A su vez, reflexiona sobre el análisis como una profesión y en la producción editorial especializada. En “Las principales estrategias del análisis cinematográfico” el autor hace una caracterización de los siguientes tipos de análisis: narratológico, estructural, mitológico, retórico, formalista, de la sutura, estilístico, metaficcional, intertextual, ideológico, semiótico y deconstructivo. Finalmente, en “Recursos didácticos para el análisis cinematográfico”, Lauro Zavala comenta los materiales más importantes disponibles en este campo: libros de texto y manuales de análisis, revistas especializadas, documentales didácticos, análisis formales e instrumentales de películas, recursos en línea, historias del análisis como actividad profesional, bibliografía de teoría y análisis de cada componente del lenguaje audiovisual, además del análisis de secuencias particulares, películas de ficción que incluyen análisis simultáneo, historias del lenguaje cinematográfico a partir de su evolución tecnológica e historias del cine a través del estudio de casos.

## **UNA PROPUESTA NEOFORMALISTA PARA EL ESTUDIO CUALITATIVO Y CUANTITATIVO DEL CINE**

La propuesta paradigmática del cine contenida en este libro tiene un fundamento metodológico neoformalista. El trabajo del autor no solo reivindica la centralidad de la forma fílmica para el análisis, sino que propone llevar su estudio más allá de lo cualitativo, a lo cuantitativo. Mientras en Estados Unidos la denominada cinemétrica es un campo con muchas décadas de desarrollo, en México es aún incipiente. Tanto la cuantificación para el análisis a través de estadísticas y gráficas, como la síntesis didáctica a través de mapas conceptuales e infografías que el autor propone abre nuevas posibilidades para los estudios del cine en México.

El tercer capítulo está precisamente dedicado al lenguaje cinematográfico. En su primer apartado, “Imagen: análisis para una teoría general del punto de vista”, se discute qué es el punto de vista. Para ello el autor ofrece una definición con múltiples dimensiones a través de distintas teorías. El apartado presenta, pues, una cartografía general de las teorías del punto de vista. Además, avanza un modelo general del punto de vista, discute su dimensión narrativa e ideológica y propone una guía para su análisis. En la segunda sección del capítulo, titulada “Sonido: análisis racional del sonido en el cine”, se caracteriza el sonido en el cine clásico, moderno y posmoderno a través de estudios de caso. Asimismo, se propone un ejercicio de análisis del sonido y una guía para su análisis relacional. En “Puesta en escena: los registros de la amplitud estilística”, el autor propone el gradiente de amplitud estilística para analizar la violencia en el cine clásico, que se caracteriza por una poética de la sustitución; la ultraviolencia en el cine moderno, vinculada a la ambigüedad moral; y la hiperviolencia en el cine posmoderno, en la que ocurren variaciones en la amplitud estilística. “Montaje: teoría paradigmática del montaje” diserta sobre el montaje clásico como referente universal, el montaje moderno y la tradición de ruptura y el montaje posmoderno como itinerancia y alternancia

entre los montajes clásico y moderno. En este apartado se presenta un estudio de caso para cada tipo de montaje. En “Narración: las fórmulas narrativas en cine y literatura”, Lauro Zavala hace primero un repaso de la tradición narratológica y de las primeras fórmulas narrativas, para después estudiar el inicio y el final de la narrativa clásica, moderna y posmoderna. El apartado cierra con una reflexión sobre las funciones y alcances de las fórmulas narrativas y brinda una guía de dichas fórmulas.

## **UNA RELECTURA GENOLÓGICA Y ESTILÍSTICA DEL CINE**

El trabajo del autor permite pasar del nivel casuístico a los niveles medio y macroscópico del análisis. El texto entiende el cine como relaciones inter y architextuales que, en juego con el público, determinan estilos y géneros cinematográficos. Esta visión genológica y estilística del análisis sienta las bases para repensar la historia del cine no como sucesión de películas aisladas, sino como textos en constante diálogo entre sí y con otras formas culturales. En el caso del estudio del cine mexicano, la historia genológica y estilística que propone el autor es, en buena medida, una tarea pendiente. Por esta razón, la propuesta del autor evidencia la necesidad de recorrer otros caminos en el estudio de nuestro cine.

El cuarto capítulo de este libro está dedicado a los géneros cinematográficos. En el apartado “La evolución de los géneros cinematográficos”, el autor distingue entre paradigmas temáticos y genéricos y estudia las tradiciones estilísticas y el cine documental. En “Estilo visual e ideología del cine negro” define por su estilo visual e ideología al cine negro. Adicionalmente, plantea una periodización de este género, que empieza con una revisión de sus antecedentes (1914-1940), continúa con una exploración de su forma clásica (1941-1954) y del “neo-noir” (1955-1980) y finaliza con la caracterización del “post-noir” (1981- a la fecha). El apartado incluye un amplio enlistado de películas para cada periodo. Del mismo modo, Zavala caracteriza y periodiza el cine negro mexicano y presenta conceptos, materiales y bibliografía fundamentales para su análisis.

En “Cine musical: una aproximación paradigmática”, propone el cine musical como maravilloso o fantástico y lo estudia más allá de Hollywood a través de su modelo paradigmático. En el último apartado del capítulo, “Comedia romántica posmoderna en el cine iberoamericano”, Lauro Zavala caracteriza paradigmáticamente este género a partir del estudio de películas argentinas, mexicanas, españolas, brasileñas, colombianas, cubanas, venezolanas, chilenas, hondureñas, peruanas, puertorriqueñas y dominicanas.

El último capítulo del libro aborda, en cambio, las fronteras del cine. En “Cruce de fronteras: la frontera interior en el cine internacional”, Zavala revisa el concepto de frontera interior y, a través de estudios de caso, trabaja la frontera como celebración, advertencia, recuperación de las raíces, reconstrucción de la identidad personal y colectiva, y como oportunidad accidental. El segundo apartado del capítulo, “El extraño caso de la metalepsis: una aproximación tipológica”, el autor distingue los diferentes tipos de metalepsis: tematización como extrañamiento didáctico, hiperlepsis como extrañamiento enmarcado, epanalepsis como extrañamiento polifónico, disolución de la cuarta pared como extrañamiento cómplice. Además, se incluye un glosario para estudiar la metalepsis. Finalmente, en “El sistema de metáforas y las estrategias de modernidad en *El ciudadano Kane*” se utiliza la canónica película de Orson Wells para discutir la polifonía y la heteroglosia narrativa, el sistema de metáforas en el lenguaje cinematográfico y la modernidad metaficcional.

## UN LIBRO QUE ES MUCHOS LIBROS

Este libro constituye una relectura paradigmática de la historia del cine que se aleja de la mirada tradicional. El autor entiende la historia del cine no como una sucesión lineal y cronológica de películas, autores y estilos, sino como un traslape de distintas maneras de pensar, entender, ver, hacer, analizar y teorizar el cine. Su trabajo evidencia la necesidad de una historia de la forma y el lenguaje cinematográfico más que de los autores y sus intenciones, una historia más de la evolución formal de los géneros que del

contexto de producción de las obras, en fin, una historia del cine trazada no a partir del canon establecido por la crítica, sino de la forma pensada desde el análisis.

Así pues, *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*, es muchos libros en uno. Es una metateoría del cine; una historia paradigmática del cine; una guía modélica para el análisis cinematográfico; una propuesta neoformalista para el estudio cualitativo y cuantitativo del cine; y, finalmente, una relectura genológica y estilística del cine. El texto ofrece una mirada teórica, histórica y analítica a la vez macroscópica, de nivel medio y microscópica. Esta mirada paradigmática constituye una aportación fundamental para los estudios de cine en nuestro país y el resto de la región latinoamericana.

Por esta razón, es de gran relevancia que el trabajo de tantos años de Lauro Zavala haya sido publicado en la colección Letras Fílmicas de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la colección editorial sobre cine más importante de América Latina. Esto asegura su lugar junto a la obra de los autores más prestigiosos e influyentes en el campo. *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática* es sin duda un libro paradigmático para los estudios de cine en México y Latinoamérica. Su lectura es fundamental para todos aquellos interesados en los Estudios de Cine. 🍷

# Bibliografía

ZAVALA, L. (2023). *Estética y semiótica del cine. Hacia una teoría paradigmática*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ROCÍO BETZABEÉ GONZÁLEZ DE ARCE ARZAVE es bióloga por la UNAM, con maestría en Estudios de Arte en la UIA y estudiante en el Doctorado en Humanidades de la UAM Xochimilco. Autora de *Imágenes de agua, aire, tierra y fuego en la pantalla* (2016) y coeditora de *Cine, ciudad y arquitectura* (2018) y *Espacios urbano-arquitectónicos y cine* (2021). Pertenece al Comité Organizador de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico desde 2020.