ISSN 2007 4999

Revista de Cine Iberoamericano

Nº 31

julio - diciembre 2025

EL OJO QUE PIENSA

EL OJO QUE PIENSA
revista de cine iberoamericano

El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 16, Número 31, Julio-Diciembre 2025, 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
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: ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013).
Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

ÍNDICE

Editorial 4

Secciones académicas y científicas

Panorámicas

La presencia de óperas primas de ficción realizadas desde Guadalajara en el campo cinematográfico transnacional (2011-2020)
José Haroldo Fajardo Ibarra 9

Zoom out

El litigio de las palabras: la política del sentido en el filme *Barbie*
Ernesto Ermar Coronel Pereyra 33

Ópera prima

El solitario de Dios: contradicciones de lo social y del yo en Travis Bickle (*Taxi Driver*, 1976)
Julián Esteban Castillo Aponte y Ana Sofía Gutiérrez González 43

Abandonar lo abandonado: *La jaula de oro* (2013) y la representación del migrante latinoamericano
Aldo Román Montoya Medina 57

Secciones de divulgación

Enfoques

Reseña de De *Gran Hermano* a *El juego del calamar*: avatares del espectáculo televisivo contemporáneo, de Jesús González Requena (ed.)
Sergio J. Aguilar Alcalá 73

Editorial

Con enorme gusto presentamos el número 31 de *El ojo que piensa* que corresponde al segundo semestre del año 2025. Es un número que, según nos parece, refleja temas y metodologías analíticas que marcan los estudios actuales tanto del cine latinoamericano como internacional.

Uno de los elementos por los que destaca el número, es el hecho de que varios artículos tratan temas de gran actualidad a través de un trabajo analítico interdisciplinario entre campos de estudio que no solían dialogar o incluso interactuar en los estudios del cine. En el caso del artículo "**La presencia de óperas primas de ficción realizadas desde Guadalajara en el campo cinematográfico transnacional**" de José Haroldo Fajardo Ibarra en la sección PANORÁMICAS, la investigación de las óperas primas producidas en un periodo de diez años en la ciudad de Guadalajara (México) no se limita a hacer un aporte histórico sino reconoce y analiza los conflictos y obstáculos que encontraron —y siguen encontrando— los realizadores nóveles para idear, producir y difundir su primer filme. La manera cómo el texto describe y analiza el campo de la realización como espacio de reflexión académica nos parece muy interesante.

En la sección PLANO SECUENCIA se incluye el artículo de Ernesto Ermar Coronel Pereyra "**El litigio de las palabras: la política del sentido en el filme *Barbie***", quien analiza la película a partir del concepto de desacuerdo desde el espectro del filósofo francés Jacques Rancière, enfatizando el sentido político del término; para desde ese lugar observar cómo se organizan las relaciones de poder y dominación social. El autor nos propone que Barbie cuestiona los roles de género, con ironía, sátira, sarcasmo y humor. Sin embargo, aunque la directora Greta Gerwig alude a la desigualdad de los géneros, la ficción opta por

mantener dicha disparidad, al otorgar el papel hegemónico y de dominio a las mujeres sobre los hombres.

También los dos textos de la sección ÓPERA PRIMA hacen aportes al estudio del cine a partir de poner en juego campos que, por lo general, se tratan aparte. En "**El solitario de Dios: contradicciones de lo social y del yo en Travis Bickle (*Taxi Driver*, 1976)**" los autores Julián Esteban Castillo Aponte y Ana Sofía Gutiérrez González realizan el análisis del protagonista del filme ampliamente conocido y citado de una manera novedosa. Partiendo del contexto histórico, geopolítico y cultural de Estados Unidos de Norteamérica, asímismo los rasgos y supuestas experiencias del personaje de Travis como construcción del guionista, director y actor del filme, el artículo refleja el interés y la preocupación de los autores acerca de sucesos políticos, así como la marcada presencia del racismo, la xenofobia y la polarización social en la historia y la actualidad de EE.UU.

Por otro lado, en el artículo "**Abandonar lo abandonado: *La jaula de oro* (2013) y la representación del migrante latinoamericano**" de Aldo Román Montoya Medina se nutre de un problema y una preocupación actual y urgente para reconocer en los personajes y las situaciones del filme ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2019) un tratamiento de los jóvenes personajes migrantes que corresponde al contexto geopolítico y económico del continente que, según los estudiosos del fenómeno de la migración, vuelve al migrante especialmente vulnerable.

En este número le damos espacio a otros formatos audiovisuales emergentes desde hace algunas décadas, mismos que comparten pantallas con las películas en las plataformas, nos referimos a las series. En la sección ENFOQUES se incluye la reseña del libro "**De *Gran Hermano* a *El juego del calamar*: avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo**", coordinado por Jesús González Requena, mismo que escribe dos de los trabajos que se incluyen. El autor de la reseña, Sergio J. Aguilar Alcalá hace un minucioso repaso de los trabajos que compila el texto, gran parte dedicado a las series más exitosas y significativas de

la actualidad como las que alude el título. No obstante, el desequilibrio en cuanto a calidad y profundidad de los trabajos ahí reunidos le lleva a afirmar que aun continúa en espera de que los estudios sobre la producción audiovisual tomen en cuenta este campo tan desatendido, como son los estudios sobre las series proyectadas para consumo en plataformas. 📽

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte
Multimedia / Zoom out / Ópera prima

La presencia de óperas primas de ficción realizadas desde Guadalajara en el campo cinematográfico transnacional (2011-2020)

The Presence of Fiction Directorial Debuts from Guadalajara in the Transnational Cinematic Field (2011–2020)

José Haroldo Fajardo Ibarra

haroldo@iteso.mx

https://orcid.org/0000-0002-8115-6765

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México

Fecha de recepción
febrero 12, 2025

Fecha de aprobación
mayo 22, 2025

Fecha de publicación
julio - diciembre 2025

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i31.470

Resumen / Este artículo presenta una caracterización de las 27 óperas primas de ficción filmadas por realizadores noveles en Guadalajara, México, entre 2011 y 2020, examinando su presencia como capital específico dentro del Campo Cinematográfico Transnacional, a través de la perspectiva teórica de Pierre Bourdieu. Se describe la presencia de estas películas en el campo y su integración en el panorama cinematográfico global. Metodológicamente, el estudio implicó la búsqueda y categorización de películas por medio de una investigación documental, sistematizada en una base de datos. Los hallazgos revelan un aumento en la producción cinematográfica, impulsado principalmente por esfuerzos individuales en medio de oportunidades de financiamiento y circulación limitadas.

Palabras clave / Producción cinematográfica, Cine regional, Cine Jalisciense, Cine transnacional.

Abstract / This paper presents a characterization of the 27 first fiction films filmed by new filmmakers in Guadalajara, Mexico, between 2011 and 2020, examining their presence as specific capital within the Transnational Cinematographic Field through the theoretical perspective of Pierre Bourdieu. The presence of these films in the field and their integration into the global panorama is described. Methodologically, the study involved the search and categorization of films through documentary research, systematized in a database. The findings reveal an increase in film production, driven primarily by individual efforts amid funding opportunities and limited circulation.

Keywords / Film production, Regional cinema, Films made in Jalisco, Transnational cinema.

FIGURA 1. ***My first movie*** (Manuel Villaseñor, 2013).

Una versión previa de este texto fue presentada como ponencia en el 35 encuentro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación AMIC.

El propósito de este artículo consiste en ofrecer un panorama general de las condiciones estructurales de producción de óperas primas de ficción en Guadalajara, México[1]. Para ello expongo, por medio de un análisis descriptivo, las características particulares de las 27 películas que fueron realizadas durante el periodo comprendido entre los años 2011 y 2020. Durante este lapso ocurrió un crecimiento sostenido en el surgimiento de directores noveles, quienes buscaron iniciarse en el campo cinematográfico con la realización de sus primeras películas.

Como se verá a lo largo del texto, las posibilidades de filmar a bajo costo a partir del acceso a tecnologías digitales, la profesionalización de los espacios de formación técnica y académica, así como la continuidad y diversificación de festivales, además de la creación de dependencias públicas y legislación en torno a la cinematografía de Guadalajara, dan cuenta del momento por el que atraviesa el campo cinematográfico

[1]Este trabajo tiene su origen en una investigación más amplia, realizada durante mi trabajo de tesis de maestría. En ella me pregunto por las condiciones, tanto estructurales como subjetivas, con las que contaron algunos realizadores cinematográficos oriundos de la ciudad de Guadalajara para diseñar y ejecutar tácticas de incorporación al campo cinematográfico transnacional. Por lo tanto, en este texto descarto las óperas primas de documental y animación para concentrarme únicamente en largometrajes de ficción de acción viva. El interés por colocar el foco de la investigación en la ficción no es exclusivamente personal, sino que responde también a la necesidad de un recorte metodológico que permitió construir el objeto a investigar tomando en cuenta su factibilidad durante el tiempo de duración del programa del cual se deriva este trabajo.

FIGURA 2. Fotograma de ***Les Poetes*** (Omar Velasco, 2020). Fuente: IMDb.

en esta ciudad. En tanto sujetos, prácticas e instituciones, dichos elementos conforman un espacio social estructurado en el que se pueden observar reglas, tensiones, disputas y negociaciones por posiciones de poder, que se dan como parte de la dinámica propia de un campo.

Lo anterior puede ser rastreado en la materialidad representada en la primera cinta de cada realizador cinematográfico. A partir del análisis de las características de cada una de las películas filmadas por esta generación de cineastas, es posible dar cuenta de las estructuras que en ellas se manifiestan. Es por ello que esta investigación busca responder a la pregunta: ¿cuáles son las condiciones estructurales propias del campo cinematográfico transnacional expresadas en las óperas primas de ficción filmadas en Guadalajara durante el periodo 2011-2020?

Algunos antecedentes y un breve recorrido histórico sobre la producción cinematográfica en Guadalajara

Me interesa comenzar este artículo apuntando que suele referirse al cine, ya sea desde su estudio o desde sus mismas prácticas de producción, como arte o como industria, muchas veces sin una distinción clara entre ambas. Es así que la producción cinematográfica ha sido observada desde campos y disciplinas tan diversas como son, por citar apenas unas cuantas, la historia, los estudios culturales, la economía política de la comunicación y la cultura, la economía de medios, la gestión estratégica, la teoría crítica, la sociología de la cultura y los estudios cinematográficos.

Son abundantes en este sentido las revisiones históricas que, a partir de la delimitación de períodos particulares, se enfocan en las características de la producción cinematográfica situada en diversas épocas y regiones. Otra serie de análisis que se presentan con regularidad son aquellos que, afirma Alvarado (2018), observan al cine desde "el análisis narrativo y estético que privilegia a la imagen y al montaje (escritura en imágenes) como focos centrales de estudio" (p. 252). Con esto en mente, los textos sobre la producción cinematográfica se han concentrado también en revisar autores, movimientos de vanguardia, géneros cinematográficos o estilos fílmicos representativos.

Por otro lado, se puede notar que ha prevalecido un enfoque que se inclina a mirar a la producción cinematográfica como una industria cultural o del entretenimiento, desde donde se han revisado ampliamente las condiciones

estructurales de la producción, la circulación y el consumo de cine. Desde estos enfoques, que se nutren de la teoría crítica o la economía política de la comunicación como perspectivas teóricas, se pueden mencionar debates que giran en torno a las grandes compañías productoras y las ideologías que las películas contribuyen a perpetuar, ya sea en el público que las consume o directamente sobre los sujetos que las producen, como parte integral de una industria.

Finalmente, como señala Victor Rivas Morente (2012), "la influencia de la sociología provocó una fragmentación de los estudios sobre cine en cuatro ramas principales: los estudios socioeconómicos, la institución cinematográfica, la industria cultural y la representación de lo social" (p. 211). Teniendo a estas perspectivas como punto de partida, se ha estudiado la institucionalidad del cine, es decir todo aquello que enmarca a las obras cinematográficas dotándolas de un sentido social. Estos estudios se preguntan qué es el cine según las propias comunidades cinematográficas, quiénes dan validez a estas ideas o bajo qué condiciones se desarrollan. Indagan pues en cómo se producen, reproducen, negocian o disputan estos sentidos sociales acerca del quehacer cinematográfico.

Los debates presentados anteriormente se hacen manifiestos de igual manera en los estudios dedicados al cine producido en México. Si bien en países de habla inglesa se ha desarrollado un campo de estudio autónomo enfocado a la producción cinematográfica, conocido como *Film Studies*, en nuestro país, como en general en latinoamérica y países no angloparlantes, los trabajos académicos que colocan al cine como objeto de estudio suelen partir desde diversas preocupaciones disciplinares provenientes de las ciencias sociales y las humanidades, como es el caso de las Ciencias de la Comunicación.

Ignacio Sánchez Prado (2023) agrupa algunas de las tendencias actuales al respecto de los estudios sobre cine en México. En principio, señala la participación activa de la crítica especializada y sus aportaciones a los trabajos académicos sobre cine. Posteriormente, el autor da cuenta del papel que los enfoques historiográficos han jugado en la configuración del campo, donde las investigaciones han cubierto y analizado las películas prácticamente desde el nacimiento del cinematógrafo. El formalismo y la semiótica, donde caben tanto los procesos de significación como la forma propia de las películas, han conformado otro grupo importante de trabajo académico en torno al cine mexicano. Por último, el sistema de medios, el estudio de audiencias y la circulación de las películas, han sido enfocadas y analizadas por disciplinas tales como las ciencias de la comunicación, la sociología o la ciencia política, es decir desde las ciencias sociales.

Por su parte, en cuanto al cine producido en Guadalajara se refiere, Jalisco ha sido, desde la llegada del cine al país en 1896, un estado proclive al desarrollo de la producción cinematográfica. El estado de Jalisco ha sido partícipe del campo cinematográfico no únicamente a través de la realización y exhibición local de películas, sino también con la aportación de capital humano al campo transnacional, e incluso a la construcción de imaginarios de lo nacional (Gómez, 2019). No obstante, los "trabajos académicos sobre cine —y sobre la producción artística en general— se han focalizado históricamente en el estudio de los productores y campos culturales considerados centrales y consagrados nacionalmente" (Kejner, 2017, p. 66) desde la capital del país.

En este sentido, la literatura académica enfocada en la cinematografía de Jalisco no es para nada abundante en comparación a los estudios sobre el cine nacional, mismos que se han llevado a cabo desde una perspectiva centralista que tiende a la homogeneización nacional y a ignorar las particularidades de lo local. Lo anterior da cuenta, como señala Annemarie Meier (2021), de la "falta de atención de los estudiosos que no corresponde al peso que la región ha tenido y sigue teniendo en el cine mexicano y el imaginario cultural dentro y fuera del país" (p. 2).

Un breve recorrido por la historia del cine en Guadalajara permite observar que esta ha sido estudiada y documentada desde la llegada del cinematógrafo a Jalisco, partiendo de la

Fuente: Elaboración del autor.

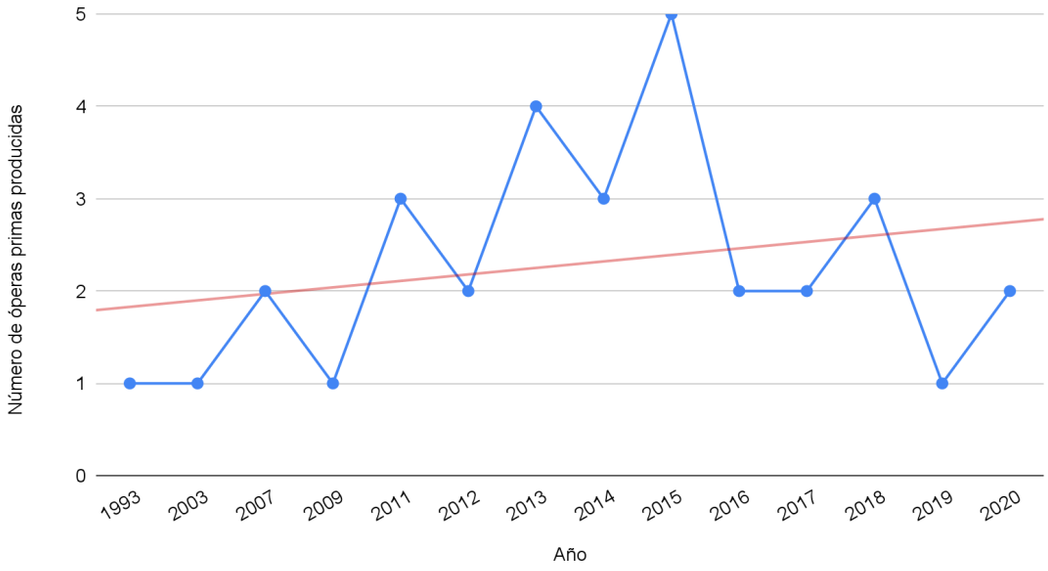

FIGURA 3. Óperas primas filmadas en Guadalajara (1993-2020).

primera exhibición cinematográfica pública, misma que se llevó a cabo el 20 de octubre de 1896 en el Liceo para Varones de Jalisco. Apenas unas semanas después, durante noviembre del mismo año, Gabriel Veyre —enviado de los Hermanos Lumiére— filmó las primeras "vistas" en Jalisco, específicamente en la finca "La Florida" ubicada en la hacienda de Atequiza (Vaidovits, 1989).

Durante la época del cine silente, el fotógrafo Jorge Stahl junto con sus hermanos Carlos y Antonio, filmaron y exhibieron la que es considerada la primera película de ficción en Guadalajara, ***Ladrón de bicicletas*** (Jorge Stahl, 1906), tras algunos años dedicándose a la filmación y exhibición de "vistas" de escenas costumbristas de esta ciudad (Tuñón, 1986; Vaidovits, 1989). Si bien algunas otras películas fueron realizadas durante este periodo, con la llegada del cine sonoro en la década de los 30, la producción cinematográfica en Guadalajara sufrió un franco declive, propiciado por las complicaciones que trajeron consigo los tiempos y procesos de postproducción (Gómez, 2019).

La década de los 40 estuvo marcada por el establecimiento de empresas productoras en Guadalajara, mismas que intentaron posicionarse como pioneras en la entonces reciente industria cinematográfica a través de aportaciones económicas para la realización de películas en la ciudad. Lo anterior debido a que no se contaba con la infraestructura o el personal capacitado para la realización local (Tuñón, 1986). En consecuencia, este fenómeno generó una mayor dependencia del entonces Distrito Federal, lo cual desencadenó un largo periodo de sequía en la producción cinematográfica de la región. No fue sino hasta el año 1964 que la compañía Producciones Jose Luis Bueno filmó y exhibió la película ***Guadalajara en Verano*** (Julio Bracho, 1964), considerada además como un éxito en taquilla (Tuñón, 1986).

Durante los últimos años de la década de los 60 y, sobre todo durante los 70, se filmaron varias películas en la ciudad gracias a la aparición de formatos fílmicos caseros, específicamente la cinta de súper 8mm. Pedro Matute Villaseñor (2016) destaca de este grupo de realizadores la noción de independencia para realizar sus películas, pues fueron producidas al margen de la industria nacional. Al estar filmadas "en formatos mucho más maniobrables y a un costo irrisorio" (Matute, 2016, p. 8), las características temáticas, así como narrativas, se alejaban de los estándares de las películas realizadas tanto nacional como localmente.

Asimismo, esta época se destaca por el surgimiento de espacios alternativos de exhibición, particularmente festivales

y cineclubes (Matute, 2012, 2016; Lay-Arellano, 2016). Estos lugares significaron un punto de encuentro y desarrollo para la exhibición, consumo, discusión y eventual realización de películas en la ciudad. En 1965 se llevó a cabo la primera edición del Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje, que tuvo actividades de manera intermitente hasta el año 1972, sumando un total de cuatro ediciones. Por otro lado, el primer antecedente de un cineclub con el que se cuenta data de los años 50, con la fundación del Cine-Club Universitario[2]. Destacan también el cineclub de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Guadalajara[3] y el Cine Club Guadalajara, ubicado en la Casa de la Cultura Jalisciense[4].

Mención aparte merece el cineclub Cine y Crítica fundado en 1976, con el apoyo del Goethe Institut y con el Museo Regional como sede. La intención de este espacio consistió en "conocer y estudiar al cine que se realizaba al margen del *mainstream*, lejos del cine industrial de Hollywood y del cine comercial mexicano" (Meier, 2010, p. 1). Además de la exhibición, este cineclub se caracterizó por la organización de seminarios y talleres, actividades que culminaron con la realización de películas por parte de sus miembros, impulsados a ésta principalmente por la llegada de Jaime Humberto Hermosillo (Meier, 2010), quien para ese entonces contaba ya con amplia experiencia en la realización cinematográfica industrial.

Tales esfuerzos en estos rubros se consolidaron durante este mismo periodo. Específicamente, en el año 1986 se llevó a cabo la primera edición de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara[5] y se fundó el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (CIEC), que es considerado como la primera escuela de cine en Jalisco. Ambos proyectos fueron respaldados por la Universidad de Guadalajara, misma que ya entrados los noventa, apoyó distintas producciones cinematográficas bajo un esquema de coproducción. No obstante, estas cintas no necesariamente fueron filmadas en Guadalajara, ni se destacó en estas la participación de colaboradores jaliscienses.

No se puede obviar en este breve recorrido por la producción cinematográfica de ficción la constante participación en el campo de realizadores dedicados al cortometraje y el cine de animación desde Guadalajara. La producción cinematográfica en formato breve data desde los primeros trabajos de directores hoy consagrados como Guillermo del Toro (***Doña Lupe***, 1986; ***Geometría***, 1987). De esta misma época se destaca el trabajo de Antonio Urrutia (***De tripas corazón***, 1985)[6], Celso García (***Su radito***, 2002; ***La leche y el agua***, 2006) y Kenya Márquez (***Cruz***, 1997; ***Señas particulares***, 2006)[7], por citar apenas unos cuantos.

[2]En este espacio, fundado por iniciativa del profesor Río Akal en la Universidad de Guadalajara, se proyectaban películas principalmente europeas, que eran facilitadas por consulados y embajadas (Gómez, 2019).

[3]Durante el rectorado de la Universidad de Guadalajara de Jorge Matute Remus (1949 - 1953) se creó la División Cinematográfica. Además de producir documentales y productos educativos, esta división contó con este cineclub, a cargo de Roberto Pardiñas. Una vez terminado el periodo como rector de Matute Remus, la División Cinematográfica no tuvo continuidad (Gómez, 2019).

[4]Fundado ya entrados los años 60 con el apoyo de la Alianza Francesa.

[5]Esta muestra se consolidó, dando paso al Festival Internacional de Cine en Guadalajara, en su vigésima edición llevada a cabo el año 2005. Este espacio se ha posicionado y mantenido a través de los años como uno de los festivales internacionales más importantes de la región iberoamericana hasta la actualidad.

[6]Este cortometraje fue nominado al premio Óscar, otorgado por la *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* en los Estados Unidos, el cual es considerado hasta la fecha el galardón más prestigioso en cuanto al cine industrial se refiere.

[7]Estos realizadores tuvieron la posibilidad de acceder a distintos financiamientos a nivel federal para la realización de sus cortometrajes, mismos que fueron ampliamente circulados y premiados en el circuito internacional de festivales. Por otro lado, Márquez se desempeñó también como directora del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (2002-2005).

Fuente: Elaboración del autor.

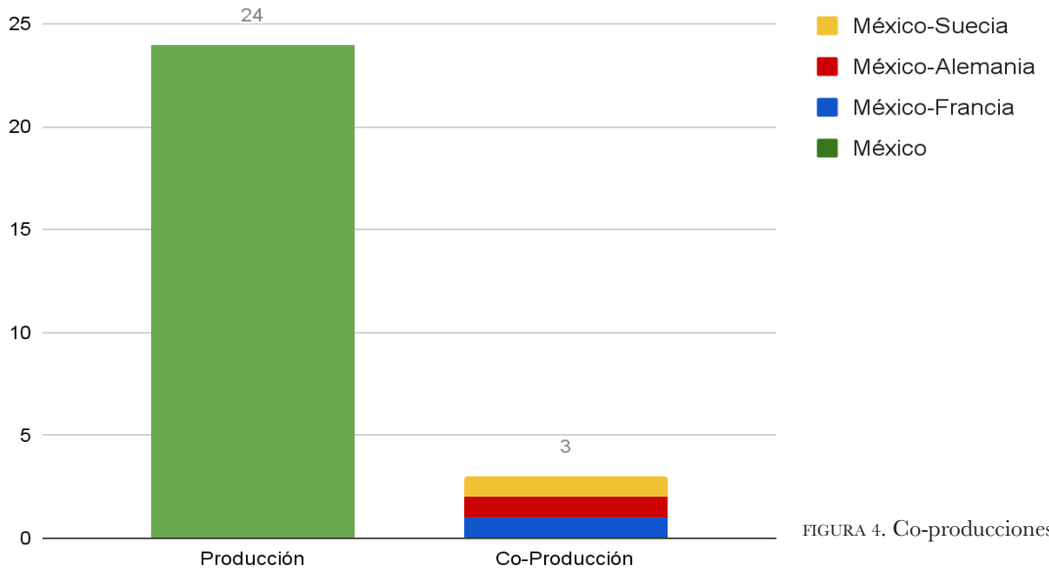

FIGURA 4. Co-producciones.

En el terreno de la animación, un nutrido grupo de jaliscienses han incursionado en el campo desde los años noventa, consolidando a la ciudad de Guadalajara como un semillero para la realización de películas en dicho formato. Rigoberto Mora, asociado con Guillermo del Toro, fundó la compañía dedicada a la creación de efectos especiales, prostéticos y cine de animación "Necropia", la cual se afianzó como una formadora de nuevos prospectos (Andalón y Gómez, 2022). Destaca también la realización de los cortometrajes ***Sin sostén*** (Urrutia y Castillo, 1998), ***El octavo día*** (Basulto y Medina, 2000) y ***Hasta los huesos*** (Castillo, 2001) entre otros; además de los largometrajes ***El gran milagro*** (Bruce Morris, 2011) y ***El secreto del medallón de jade*** (Leopoldo Aguilar, 2012).

En síntesis se puede señalar que, más allá de los altibajos, los aportes que datan desde la llegada del cine a Jalisco han sido perseverantes desde distintos frentes. Ya sea desde la cinefilia, la formación cinematográfica, la generación de espacios para exhibir o modelos para producir películas; así como la constante realización de proyectos, tanto en el documental, la ficción, la animación e incluso géneros audiovisuales periodísticos, que han ganado notoriedad al ser exhibidos y premiados dentro y fuera de México.

A partir de la década de los noventa la realización de largometrajes de ficción en Guadalajara, particularmente de cineastas debutantes, fue de esporádica a prácticamente nula.

Como se puede observar en la FIGURA 3, durante el periodo comprendido entre los años 1993 y 2010, apenas cinco largometrajes de ficción fueron filmados por realizadores debutantes de Guadalajara. A saber, estas fueron las películas que tuvieron su estreno, ya fuera como parte de la competencia de festivales internacionales[8], o en exhibición comercial en salas: ***Cronos***[9] (Guillermo del Toro, 1993), ***Fantasías*** (Jorge Araujo, 2003), ***Llamando a un ángel*** (Francisco Rodríguez, Héctor Rodríguez y Rodolfo Guzmán, 2007), ***La misma luna*** (Patricia Riggen, 2007) y ***Otro tipo de música*** (José Gutiérrez, 2009). Finalmente, la producción de óperas primas de ficción en Guadalajara comenzó un proceso de crecimiento sostenido a partir de la segunda década del año dos mil. Este periodo (2011-2020) enmarca temporalmente esta investigación.

[8]Principalmente en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, puesto que el Festival Internacional de Cine de Morelia comenzó a exhibir largometrajes como parte de su selección oficial a partir de su quinta edición, en 2007, y hasta el año 2010 no exhibió ningún largometraje de realizadores de Guadalajara como parte de su selección oficial.

[9]***Cronos*** fue exhibida en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes, donde obtuvo el premio Mercedes-Benz en 1993.

Fundamentación teórica

Pierre Bourdieu (1990) define al campo como un espacio social estructurado y estructurante. Es un espacio estructurado en tanto conserva formas de reproducción del sentido, a partir de normas y reglas compartidas por los sujetos que lo integran. Por otro lado, el campo es estructurante, toda vez que los sujetos asimilan los fundamentos del mismo por medio de sus procesos de socialización. Esta estructuración se presenta a su vez de manera dinámica pues los sentidos al interior del campo no son fijos, sino que se encuentran en constante reestructuración o reconfiguración de acuerdo a las prácticas del grupo de sujetos que los integran (Vizcarra, 2002).

Específicamente, un campo está compuesto por agentes, instituciones y prácticas que lo dotan de autonomía, es decir "aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios" (Bourdieu, 1990, p. 109). Cabe señalar que Pierre Bourdieu nunca trabajó la noción de campo cinematográfico como tal. Por ello, el uso del concepto para este trabajo se puede considerar "una derivación por analogía" (Fuentes, 2015, p. 159), puesto que "existen homologías con cualquier otro tipo de campo, en tanto que tiene sus dominantes y dominados, sus conservadores y vanguardias, sus luchas y sus mecanismos de reproducción" (Rodríguez, 2015, p. 5).

La analogía anterior permite entonces "entender de dónde surgen [las] instituciones y cómo se configura su 'campo' de acción social" (Rivas Morente, 2012, p. 215), en este caso el de la producción cinematográfica. Para ello hay que entender al campo cinematográfico como "un entramado de relaciones de fuerzas entre diversos actores sociales, institucionales y culturales, al interior del cual se producen no sólo obras materiales (las películas) sino también discursos, interpretaciones y valores, tanto económicos como simbólicos" (Stange y Salinas, 2009, p. 271). En este sentido puede hablarse de la autonomía del campo cinematográfico (Rivas Morente, 2012).

En concreto, y para efectos del presente trabajo, por agentes me referiré a los propios realizadores cinematográficos. Por su parte, entenderé las prácticas como la realización cinematográfica en sí misma, teniendo como capital específico del campo a las películas. Finalmente, las instituciones se agruparán en Estado, escuelas y festivales de cine. El Estado como responsable de promover políticas públicas y regular el otorgamiento de fondos y estímulos para la producción, así como de ejecutar labores de preservación, conservación y difusión. Las escuelas como instituciones dedicadas a la reproducción de las reglas del campo. Por su parte, los festivales de cine fungen como los principales espacios de legitimación, al otorgar reconocimiento a las películas y a sus realizadores.

Por otro lado, Thomas Elssaesser (2015) considera el concepto de cine transnacional como "el que mejor representa la situación de la cinematografía actual bajo las condiciones que marca la globalización" (p. 175). Lo anterior parte de la noción de que el cine transnacional posiciona al circuito de festivales como el "principal punto de encuentro e intercambio" entre realizadores y las películas mismas, toma en cuenta el "giro digital" de la cinematografía en sus procesos de producción, circulación y consumo, además de aglutinar los movimientos cinematográficos producidos localmente en un entorno global. Conceptualizar al cine como transnacional permite trascender la idea de "cine del mundo", misma que construye una mirada dicotómica que pone al centro a los Estados Unidos, principalmente aquellas películas producidas en Hollywood (y en menor medida al cine Europeo) y que, en consecuencia, reserva las periferias para las cinematografías del resto del mundo (Elssaesser, 2015).

Por su parte, Nadia Lie (2016) apunta que la transnacionalidad está fuertemente vinculada con el cine, en principio, dada su capacidad de trascender fronteras ya sea de forma física o virtual. Esto puede ser entendido desde el "giro digital" de la cinematografía, mismo que aplica para todas sus

Fuente: Elaboración del autor.

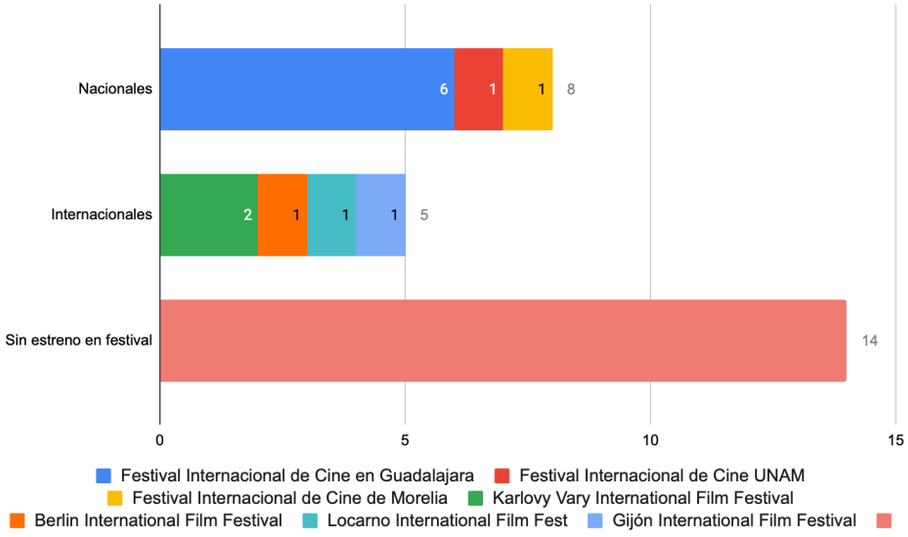

FIGURA 5. Estreno en festivales.

etapas, es decir la producción, la circulación y el consumo. Como puntualiza Elssaesser (2015), este fenómeno ha acelerado los procesos de transmisión de información, así como de creación de redes de colaboración por un lado, pero también advierte que el mundo globalizado presenta una serie de injusticias y desigualdades que afectan también a los procesos de producción cinematográfica que se reproducen al interior del campo. Si bien el acceso a la producción y al consumo cinematográfico es más sencillo en la actualidad, la sobreproducción de películas puede jugar en contra de las mismas y sus creadores. En cambio, en este mismo aspecto, las redes internacionales promovidas desde los festivales de cine benefician el intercambio de ideas para su debate y puesta en común, sin ignorar las agendas propuestas desde cada uno de estos certámenes según dictan sus objetivos particulares.

Finalmente, en cuanto al auge y la centralidad de los festivales para la circulación cinematográfica y la legitimación de los realizadores, Elssaesser (2015) afirma que "los cineastas hacen películas mayormente para festivales —sus programas, sus públicos, sus críticos— porque sin su estreno en un festival y la ventana de atención que le proporcionan tales proyecciones, una película tiene pocas oportunidades" (p. 186) de obtener una buena circulación y distribución. Por otro lado, como instancias legitimadoras del campo, los festivales de cine implican "complejos mecanismos de selección, rituales de admisión arcanos y dobles raseros cuando confluyen arte y comercio" (Elssaesser, 2015, p.187), por lo que es necesario considerarlos al momento de comprender la circulación de las películas al interior del campo cinematográfico transnacional.

Metodología

El proceso de obtención de información consistió en la revisión documental de anuarios y catálogos de exhibición en festivales cinematográficos. Este trabajo permitió rastrear y sistematizar, en un primer momento, las óperas primas de ficción que fueron realizadas en Guadalajara durante el periodo comprendido por esta investigación. Asimismo, los datos fueron cotejados, para complementar la información y localizar si hubiese algún faltante, con un listado proporcionado personalmente por Frank Rodriguez, co-director de la Gran Fiesta de Cine Mexicano, muestra cinematográfica local que desde el año 2011 exhibe anualmente la totalidad de películas que se producen en la ciudad.

Cada una de las películas fue vaciada en una ficha [TABLA 1], que contiene las categorías necesarias para hacer operativo el concepto de campo cinematográfico transnacional. La fuente

principal para la obtención de datos fue el portal IMDB (*Internet Movie Database*). De esta plataforma destacan características tales como "la riqueza y exhaustividad de los datos, la posibilidad de relacionarlos y el rigor organizativo", como afirman Marfil y Repiso (2011, p. 1210). Además de que la misma es "alimentada por colaboradores de la empresa, no posee un código con libre acceso para modificar información si no es bajo previa autorización, por lo cual se facilita el conocimiento de contenido específico, detallado y real sobre [las] películas", como señalan Frías y Marañón (2022, p. 31).

Una fuente documental complementaria, principalmente para la obtención de los datos biográficos de los realizadores, fue el Diccionario de Directores del Cine Mexicano. Este es un portal en línea que se presenta como "un sitio multimedia dedicado a los directores de cine que han dirigido largometrajes de ficción en México" (Ciuk, 2023), desde el año 1986. La particularidad de esta base de datos, en constante actualización según la propia presentación de su directora Perla Ciuk (2023), radica en el hecho de que los realizadores verifican su propia información, lo cual dota de mayor consistencia a los datos.

Resultados

Para dar comienzo a esta sección, presento un listado de la totalidad de óperas primas que fueron filmadas y estrenadas entre los años 2011 y 2020, así como de sus realizadores [TABLA 2].

Como expuse en el apartado teórico de este documento, la transnacionalidad del campo cinematográfico se expresa a partir de tres categorías. Estas son el factor global de la producción, la digitalización de la totalidad de los procesos por los que atraviesa la trayectoria de una película (producción, circulación y exhibición), así como la centralidad de los festivales cinematográficos como instituciones legitimadoras, tanto de los sujetos que buscan integrarse como de aquellos que intentan mantener una posición dominante dentro del mismo campo (Elsaesser, 2015).

Para observar cómo se manifiesta la globalización en la producción de las óperas primas referidas, planteo dos elementos a analizar: las coproducciones en la etapa de producción, y los estrenos en festivales internacionales durante la etapa de circulación. La coproducción se refiere en este caso a la aportación, privada o estatal, ya sea en forma de capital económico o de servicios, para completar el presupuesto necesario para la producción de las películas desde un país distinto al país de origen de las mismas. En cuanto a los festivales internacionales se refiere, apunta Lucila Hinojosa Córdova (2022) que actualmente estos espacios privilegian la exposición de "diferentes construcciones y discursos de las identidades nacionales de los países ahí representados" (p. 69), por medio de las películas que se exhiben en dichos certámenes.

En este aspecto, pero centrada en el caso del cine español, Cristina Martínez Carazo (2020) afirma que, ante el problema que representa la insuficiencia de financiación pública para la realización de proyectos cinematográficos, una forma estratégica de mitigarla consiste en recurrir a un esquema de coproducción (p. 350). En el caso de Guadalajara, únicamente tres de las películas analizadas cuentan con algún tipo de colaboración financiera con otros países [FIGURA 4]. Dos de estas cintas obtuvieron financiamiento privado, por parte de empresas productoras de Alemania y Francia, respectivamente. Una tercera fue beneficiada con la obtención de un fondo otorgado por el Festival de Cine de Gotemburgo, en Suecia.

Tomando en cuenta a Ezra y Rowden (citados en Hinojosa Córdova, 2022), quienes mencionan que lo transnacional "puede entenderse como las fuerzas globales que unen a personas e instituciones a través de las naciones" (p. 67), la aportación de cine filmado en Guadalajara al campo cinematográfico transnacional es prácticamente nula. Lo anterior no implica únicamente la falta de financiamiento internacional por medio de coproducciones, sino también una ausencia de "intercambio de profesionales y artistas" (Martínez Carazo,

Fuente: Elaboración del autor.

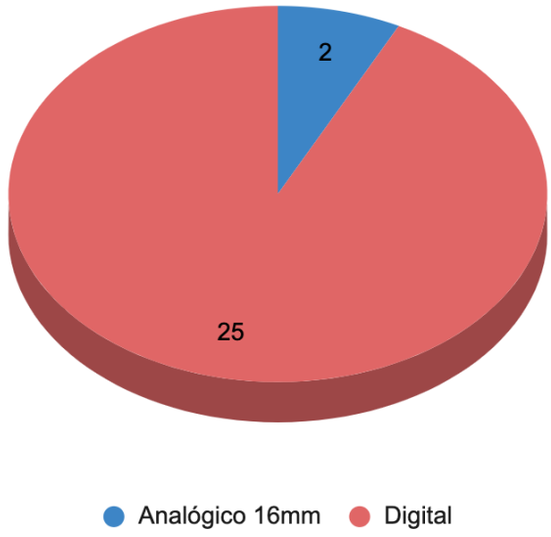

FIGURA 6.
Formato de registro.

2020, p. 352) entre naciones, sin mencionar el acceso limitado a la exhibición cinematográfica fuera de las fronteras nacionales bajo las condiciones de distribución actual.

En este sentido, se observa una clara falta de estrategia que considere el acceso a fondos o estímulos de diversa índole, como parte de la etapa de desarrollo de estas películas. Lo anterior puede ser consecuencia del desconocimiento de parte de los realizadores sobre las posibilidades de negociar este tipo de alianzas transnacionales durante los festivales cinematográficos a los que asisten. Así, estos certámenes cumplen con una función única para los realizadores, la exhibición, por lo que pueden considerarse como espacios desaprovechados. Este desconocimiento se explica a su vez por el hecho de que los realizadores, al no estar integrados del todo al campo, no poseen el conocimiento de las estructuras del mismo, o no cuentan aún con los recursos necesarios, ya sean materiales o simbólicos, para acceder a este tipo de instancias.

Continuando por esta misma dirección, tanto en lo que se refiere a la dimensión global de la circulación de las películas, como aquella que apunta hacia la centralidad de los festivales internacionales como espacios de legitimación, cinco de las películas producidas tuvieron su estreno[10] en eventos cinematográficos llevados a cabo fuera de México, todos además en territorio europeo. En contraste, los estrenos en festivales nacionales alcanzan casi la tercera parte, con ocho películas que fueron estrenadas en encuentros mexicanos. Aun así, catorce de las películas realizadas no tuvieron paso alguno por festivales de cine [FIGURA 5].

Para Agustina De Rosa y Carmela Marrero (2024), la presencia de una película en el circuito internacional de festivales representa un movimiento estratégico para buscar la legitimación de la misma. Como ya he mencionado anteriormente, las secciones dedicadas a la industria en los certámenes cinematográficos colaboran con el posicionamiento de la película en diversos mercados además de promover colaboraciones internacionales, por ejemplo bajo el esquema de coproducción. De igual manera, los festivales comprenden en sí mismos un circuito alternativo de exhibición que corre, ya sea de forma independiente o a la par, de los estrenos en salas cinematográficas o plataformas en línea. Aunado a lo anterior, el curso para que una película forme parte de la selección de un festival, implica atravesar un proceso de valoración previa a su aceptación, determinado por los criterios que cada festival establece.

Así, la disputa por la acumulación de capital simbólico por parte de un realizador, da inicio desde la postulación de su película a ciertos certámenes —y no a otros—, pues su

[10]Con "estreno" me refiero, a partir de este momento, a la primera exhibición pública de una película. En este sentido, el estreno puede darse en un festival, en el circuito de salas comerciales o directamente en alguna plataforma de exhibición digital.

aceptación para participar en ellos significa la adquisición de reconocimiento, sobre todo cuando se trata de festivales de prestigio comprobado o de la obtención de premios otorgados por los mismos. Es por lo anterior que estos eventos se han consolidado, y se mantienen hasta ahora, como "una referencia elemental al momento de cartografiar el panorama global y local del cine en la actualidad" (De Rosa y Marrero, 2024, p. 102). Asimismo, este pensamiento estratégico puede llevar al realizador a considerar las fechas en que se llevan a cabo los eventos, el perfil de las cintas que se buscan, los premios que ahí se otorgan, entre otros factores que pueden incidir directamente en la etapa de producción de una película.

En un punto en el que "la lógica de producción local se ha amoldado a los patrones que impone el circuito de los festivales internacionales" (De Rosa y Marrero, 2024, p. 106) vale la pena destacar la presencia transnacional de películas filmadas localmente. En principio, esta parecería representar una participación escasa pero, a partir de la constante asistencia de óperas primas a festivales internacionales (una cada dos años en promedio), se puede hablar de una cierta continuidad. Por otra parte, la mayor presencia en festivales nacionales, con ocho películas, da cuenta de que efectivamente existe un conocimiento estratégico sobre la importancia de la participación en eventos cinematográficos, pero también de "la complejidad y la competitividad que signa al circuito de festivales internacionales" (De Rosa y Marrero, 2024, p. 98).

Queda claro entonces que el realizador debutante es consciente de la necesidad de colocar su primera película en el circuito transnacional para una mejor incorporación al campo. Pero también éste se enfrenta al hecho de que el espacio para la participación en los festivales es limitado por cuestiones estratégicas. Como prueba de lo anterior, el Festival Internacional de Cine en Guadalajara es el que presenta el mayor número de estrenos de óperas primas filmadas por realizadores de esta ciudad. De las ocho películas que fueron presentadas en eventos nacionales, seis de ellas tuvieron su estreno en dicho festival. Se puede considerar entonces que la participación en este evento es particularmente relevante para los realizadores que buscan integrarse al campo, teniendo como punto de partida su propia ciudad. Es decir, que el enfoque de circulación de este conjunto de óperas primas comienza en su mayoría mirando hacia lo local, en segunda instancia hacia lo nacional y finalmente hacia una dimensión transnacional.

En lo que se refiere a la digitalización de los procesos cinematográficos, veinticinco de las veintisiete óperas primas filmadas en Guadalajara fueron realizadas en dicho formato o soporte, quedando desplazado el cine analógico. Únicamente dos de las películas analizadas fueron registradas en cinta de 16mm [FIGURA 6].

La aparición y consolidación del cine digital se sitúa en la segunda mitad del siglo XX. La llegada de los efectos especiales digitales y posteriormente el surgimiento de las imágenes generadas por computadora, marcan el comienzo de la digitalización. Un hecho aún más significativo consistió en la transición de celuloide a digital, al comienzo del siglo XXI, como consecuencia de la reducción de costos y la flexibilidad de filmación, propiciada por la masificación de cámaras digitales de alta resolución (Vidackovic, et al., 2023). Si bien dos de las películas revisadas fueron registradas en cinta de 16mm, ninguna de estas fue filmada en celuloide de 35mm, otrora soporte estándar para la producción cinematográfica profesional, confirmando su desplazamiento.

Asimismo, los procesos de postproducción digital han reemplazado a sus predecesores analógicos. El fácil acceso a herramientas cada vez más intuitivas, ha acelerado los procesos de edición de imagen y sonido. Además, gracias al internet de banda ancha, la posibilidad de trabajar de manera remota es más factible. No obstante, los costos durante la etapa de postproducción de una película no son necesariamente menores a los de sus predecesores analógicos (Vidackovic, et al., 2023). Esto representa un obstáculo para

Fuente: Elaboración del autor.

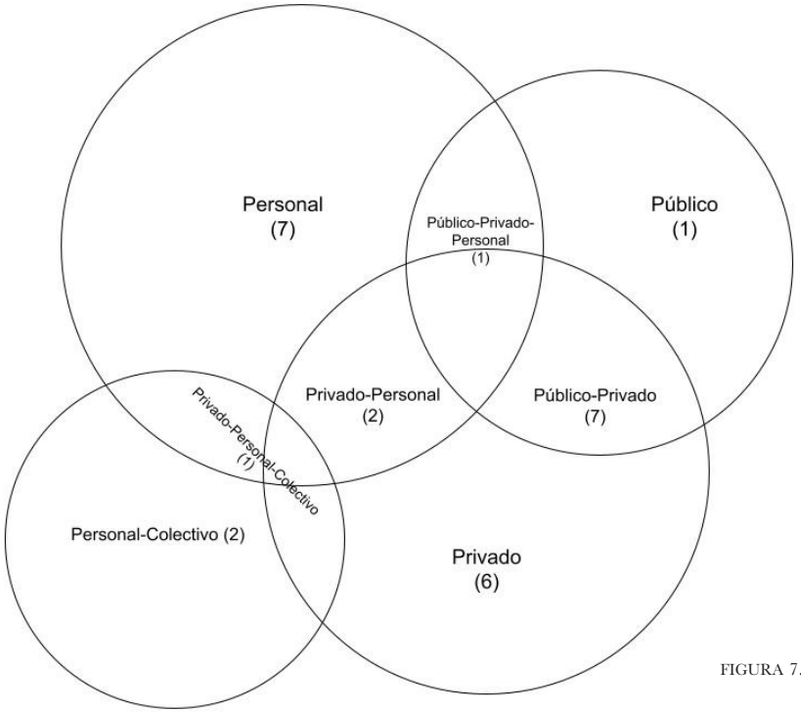

FIGURA 7. Fuentes de financiamiento.

la finalización de las películas. Finalmente, Vidackovic, et al. (2023) manifiestan otra inquietud, incluso más preocupante que lo anteriormente señalado, la cual consiste en que "el costo de almacenamiento a largo plazo de los *masters* digitales 4K sería hasta 11 veces superior al costo de almacenamiento de los *masters* de película de 35 mm" (p. 98). Esto puede conducir a una crisis de preservación a mediano o largo plazo, pues se están realizando un mayor número de películas, pero las políticas públicas que regulan la forma de conservarlas para la posteridad son aún inciertas.

En lo que se refiere al capital económico con el cual contaron estas veintisiete óperas primas para su realización, el presupuesto más bajo registrado consistió en una inversión aproximada de 6,500 pesos. En contraparte, el presupuesto más alto alcanzó la cantidad de 30 millones de pesos. El costo promedio aproximado de una película mexicana osciló entre los 21 millones de pesos (en 2011) y los 14 millones de pesos (en 2020), según consta en los datos obtenidos en el Anuario Estadístico de Cine Mexicano (IMCINE, 2022, p. 50). Por lo tanto, clasifico los presupuestos de las óperas primas filmadas en Guadalajara en tres rangos: bajo presupuesto, presupuesto promedio y alto presupuesto[11] [TABLA 3]. Por otro lado, es necesario considerar que el rango que integra la categoría de bajo presupuesto presenta una amplia variación al interior de sí mismo. Esto último da cuenta, como ya apunté en líneas anteriores, de la correlación entre la reducción en los costos para la producción cinematográfica propiciada por la digitalización de los procesos y la cantidad de películas filmadas con esquemas de producción considerados como de bajo presupuesto.

Por su parte, las inversiones para completar el presupuesto de las películas analizadas procedieron de cuatro distintas fuentes: pública, privada, personal y colectiva [FIGURA 7]. El financiamiento público (1) se refiere a los apoyos o estímulos otorgados por alguna instancia del Estado, sea ésta de nivel federal, estatal o municipal. El financiamiento privado (6) se refiere a inversionistas de la iniciativa privada, mientras que el financiamiento personal (7) se refiere a la aportación económica efectuada directamente por el realizador en cuestión.

[11]El costo de tres de las películas fue imposible de obtener en las fuentes disponibles. Por lo tanto, la suma en este caso es de 24 películas.

Fuente: Elaboración del autor.

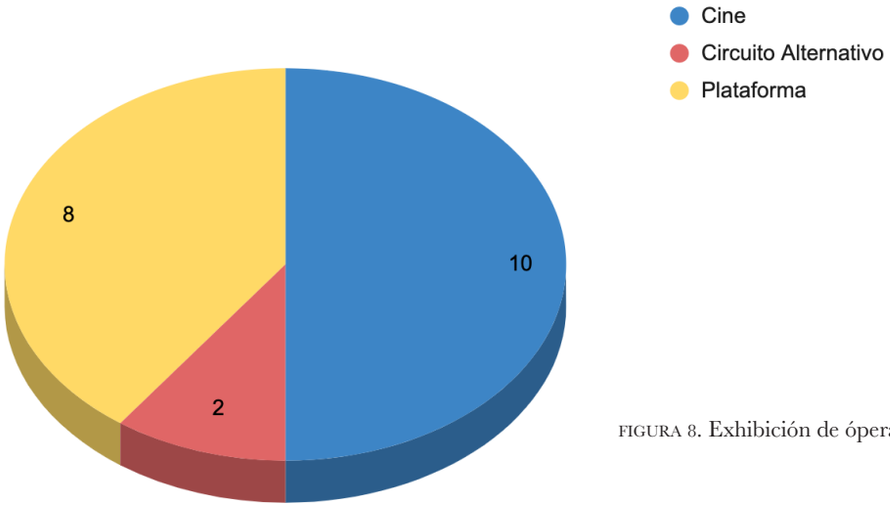

FIGURA 8. Exhibición de óperas primas.

Finalmente, el financiamiento colectivo se refiere a las campañas de micromecenazgo, ya sean estas de forma presencial o digital. Ninguna de las películas realizadas en este periodo contó con el total de su financiamiento por la vía de aportaciones colectivas. Este capital económico, a su vez, puede ser el resultado de la combinación de dos o más de estas fuentes para completar el presupuesto necesario para la realización de las películas.

En cuanto a la financiación pública se refiere, cinco de las películas contaron con algún apoyo otorgado a nivel federal, promovido y regulado por el IMCINE[12]. Sólamente una de estas cintas utilizó esta fuente como único recurso para completar el presupuesto total para su realización, mientras que las otras lo combinaron con capital privado y personal. Una más de estas cintas, contó con recursos tanto federales como estatales y locales, siendo las instancias otorgantes las Secretarías de Turismo y Promoción Económica de Jalisco, además de la Universidad de Guadalajara en lo estatal, y el Gobierno Municipal de Guadalajara en el terreno de lo local. Dos de las óperas primas aquí analizadas fueron beneficiadas con el estímulo denominado Proyecta Producción, otorgado por la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco[13]. Finalmente, dos películas más obtuvieron el beneficio otorgado por la convocatoria de producción de la Comisión de Filmaciones del Estado de Jalisco, por medio de un Fideicomiso[14]. Cabe señalar que aquellas películas que recibieron algún estímulo económico a nivel federal (una de ellas también con apoyos estatales y locales) fueron filmadas antes del año 2015. En contraste, las cuatro películas que recibieron apoyos a nivel Jalisco, fueron realizadas después del año 2017.

No obstante el crecimiento en la producción, siete de las óperas primas filmadas en Guadalajara no tuvieron

[12]Estos apoyos fueron el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), así como el estímulo fiscal EFICINE 189. El primero consistió en un fideicomiso que otorga apoyos vía capital de riesgo y créditos. Por su parte, FOPROCINE otorgó estímulos financieros a fondo perdido para películas con intenciones no necesariamente comerciales. Finalmente EFICINE 189 consiste en un estímulo fiscal para contribuyentes que pueden aportar a la producción cinematográfica un porcentaje de su Impuesto Sobre la Renta (ISR) (Barradas-Gurruchaga, 2016). Durante septiembre de 2020 los fideicomisos FIDECINE y FOPROCINE fueron extinguidos desde la Secretaría de Cultura, siendo suplidos por el Programa de Fomento al Cine Mexicano (FOCINE) que aglutina diversas convocatorias para acceder a fondos y estímulos.

[13]Este programa entró en vigor el año 2014 y se otorga hasta la actualidad. Consiste en un apoyo económico sin retorno, otorgado a productores de diversas disciplinas artísticas, entre ellas el cine, del estado de Jalisco (Lozano, 2021).

[14]Con la intención de desarrollar la infraestructura cinematográfica del estado de Jalisco, se creó en 2014 el Fondo Estatal Filma Jalisco, operado y regulado por la Comisión de Filmaciones de Jalisco, misma que a su vez depende de la Agencia Estatal de Entretenimiento (Congreso del Estado de Jalisco, 2020).

Fuente: Elaboración del autor.

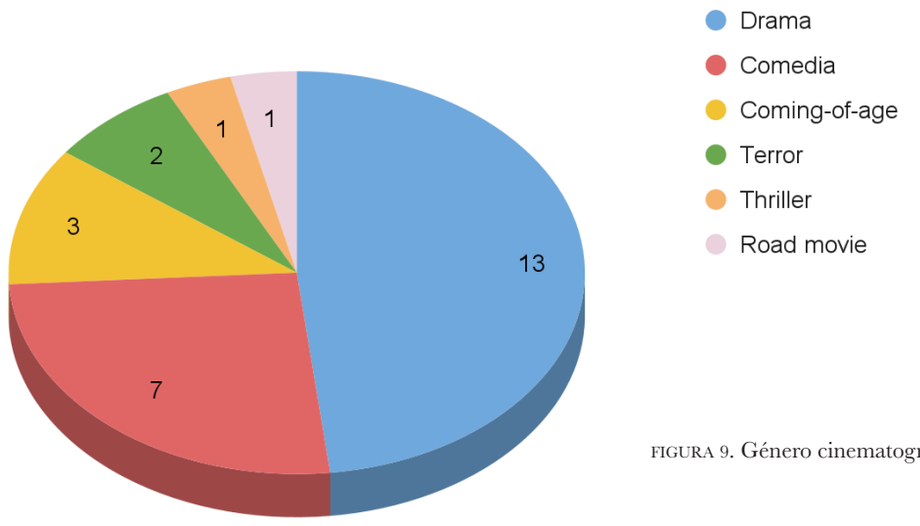

FIGURA 9. Género cinematográfico.

oportunidad de ser exhibidas en salas cinematográficas, ya fueran estas pertenecientes a alguna cadena comercial o al llamado circuito alternativo. Estas mismas, tampoco fueron incluidas en el catálogo de las plataformas disponibles en el periodo que comprende este trabajo[15]. Así pues, estas siete películas bien pudieron ser proyectadas únicamente en festivales que por sus características no fueron considerados para esta investigación, o bien quedar "enlatadas", es decir que no tuvieron exhibición pública alguna. Las veinte películas que contaron con una exhibición se reparten de la siguiente forma: diez de ellas fueron exhibidas en salas comerciales, ocho más en plataformas y las dos restantes en cines del circuito alternativo [FIGURA 8].

El auge de las plataformas, como se puede observar, gana terreno en la forma en la que los realizadores buscan exhibir sus películas. Esto puede deberse, en principio, a la transnacionalidad de las mismas, pues algunas de las cintas estuvieron disponibles en más de un territorio, por lo general en México y Estados Unidos. Por su parte las salas cinematográficas, ya sea en espacios comerciales o alternativos, continúan siendo el lugar preferido para la exhibición.

En cuanto al género cinematográfico se refiere, el drama (13) y la comedia (7) se posicionan como los más recurrentes. El *coming-of-age*, género centrado en la transición adolescente-joven-adulto, aparece como tercer lugar en recurrencia (3). Completan la variedad de géneros de las óperas primas el terror (2), el *thriller* (1) y la *road-movie* (1).

Se puede advertir una pluralidad de temáticas, agrupadas en seis distintos géneros cinematográficos [FIGURA 9]. Sin embargo, prevalecen como predominantes aquellos géneros que se sirven de narrativas consideradas clásicas y convencionales, como lo son el drama y la comedia. Esto parece estar alineado con el panorama nacional pues, como señalan Solís Salazar y Amador Alcalá (2022) en lo que se refiere al año 2019, el drama fue el género que se produjo mayoritariamente, mientras que la comedia fue el más consumido en México (p. 5). Se puede pensar entonces que una manera de acceder al campo se centra en reproducir estratégicamente las lógicas temáticas o técnico-expresivas consideradas como fórmulas exitosas, lo cual deja poco espacio para la experimentación.

[15]Para las cadenas de exhibición se consideran únicamente Cinépolis y Cinemex, al ser las que tienen mayor presencia en el mercado mexicano, específicamente en Guadalajara. En el caso del llamado "Circuito alternativo", se consideran las cinetecas del país, o los cines "independientes" como el Cine Tonalá en la Ciudad de México o el Cineforo de Guadalajara, pues este último aún no pasaba a formar parte de la Cineteca FICG en el periodo abarcado por este trabajo. Lo anterior fue considerado siempre y cuando la exhibición o exhibiciones en estos recintos no hubiese sucedido en el marco de un festival cinematográfico, pues corresponde a otra categoría expuesta anteriormente en esta misma sección. Finalmente, como plataformas únicamente se tomaron en cuenta Netflix, Amazon Prime Video y FilminLatino (conocida, desde marzo de 2024, como Nuestro Cine Mx).

Fuente: Diccionario de Directores de Cine Mexicano.

FIGURA 10. En el set de ***Seda*** (Bárbara Balsategui, 2018).

Conclusiones

A manera de cierre, y conforme a lo señalado anteriormente, considero que el primer punto destacable es el surgimiento constante de realizadores que buscan integrarse al campo cinematográfico transnacional. Sin embargo, las películas filmadas por realizadores de Guadalajara mantienen sus alcances en una dimensión que prácticamente no excede a lo local. Muestra de ello es la alta cantidad de estrenos que se dieron en el marco del Festival de Cine en Guadalajara. Si bien dicho evento es uno de los más longevos e importantes de la región hispanoamericana, las óperas primas participantes en sus diversas secciones, no necesariamente tuvieron presencia en otros espacios de relevancia nacional o fuera de México. Esto no únicamente afecta a la exhibición cinematográfica, sino que limita la participación transnacional desde las etapas de desarrollo de las películas, ya sea a manera de co-producciones, o colaboraciones internacionales. En este mismo aspecto, otro tipo de herramientas que los festivales pueden aportar, como son los espacios formativos o de mercado e industria, no son aprovechados por los realizadores locales.

Además, una vez que existieron fondos locales disponibles para la producción cinematográfica, la búsqueda de fondos federales disminuyó considerablemente en la conformación de los presupuestos de las óperas primas aquí expuestas. Esto puede ser consecuencia del centralismo que a la vez acapara el capital disponible, así como dicta los procesos que se deben seguir para acceder a estas formas de financiamiento. Así, nuevamente la mirada del realizador se concentra en la dimensión local. Por consiguiente, las películas analizadas surgieron, muchas de las veces, desde esfuerzos individuales que fueron materializados en su gran mayoría con pocos recursos económicos. Da cuenta de esto la cantidad de producciones que fueron financiadas de manera personal, antes que aquellas que obtuvieron algún tipo de financiación pública o privada.

Si bien es limitado, el acceso a recursos públicos para la realización en sus distintas etapas está claramente regulado por diversas instancias gubernamentales, en sus distintas

dimensiones. Pero la función del Estado no termina en la financiación de las películas. Aunque se observa que las políticas públicas han estado enfocadas en la fase de producción, se puede advertir también que las etapas de circulación y preservación han quedado desprotegidas institucionalmente. Dichos procesos quedan pues a expensas de las condiciones individuales de cada realizador o productor.

Se puede considerar que existe una aportación local al campo en construcción, una cinematografía local en ciernes que se sostiene mirando hacia adentro, pues las condiciones estructurales se adivinan asimétricas en comparación con aquellas que operan a nivel federal, por lo que un pensamiento estratégico para negociar la incorporación al campo se advierte improbable para un realizador cinematográfico debutante.

FIGURA 11. En el set de ***La vieja escuela*** (Alejandro Soltero, 2016). Fuente: Diccionario de Directores de Cine Mexicano.

TABLA 1. Ficha técnica por película.

<table>
<tr><td rowspan="2">TÍTULO</td><td>Año de producción</td></tr>
<tr><td>País de origen (o coproducción)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Director(a)</td><td>Edad (al momento de producción)</td></tr>
<tr><td>Género</td></tr>
<tr><td>Estudios</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Sinopsis</td><td>Formato (Digital, 35mm, 16mm)</td></tr>
<tr><td>Tema</td></tr>
<tr><td>Participación en Festivales - Fecha

Obtención de premio(s) - Fecha</td><td>Presupuesto</td></tr>
<tr><td>Distribución (cine/ plataformas) - Fecha y periodo.</td><td>Fuente(s) de financiamiento</td></tr>
</table>

Fuente: Elaboración del autor.

TABLA 2. Óperas primas de ficción filmadas en Guadalajara (2011-2020).

Año de producción	Título	Realizador(a)
2011	***Viaje a Tulum***	Eduardo Villanueva
2011	***Nos vemos, papá***	Lucía Carreras
2011	***Fecha de Caducidad***	Kenya Márquez
2012	***No hay nadie allá afuera***	Haroldo Fajardo
2012	***El eco del miedo***	Samuel Reyes
2013	***Amaneceres oxidados***	Diego Cohen
2013	***My first movie***	Manuel Villaseñor
2013	***Somos Mari Pepa***	Samuel Kishi
2013	***Los insólitos peces gato***	Claudia Sainte-Luce
2014	***Yo quiero a Eva***	Ed Zadi
2014	***Dos caminos***	Herbey Eguiarte
2014	***Lección Zaragoza***	Frank Rodríguez
2015	***Cuando den las tres***	Jonathan Sarmiento

2015	***Pistolas de juguete***	Adolfo López Campaña
2015	***Diario de un inadaptado***	Jerzain Ortega
2015	***La delgada línea amarilla***	Celso García
2015	***La vieja escuela***	Alejandro Soltero
2016	***Barrancas***	Juan de la Peña
2016	***El lugar de las flores***	Héctor Ibarra
2017	***Los años azules***	Sofía Gómez Córdoba
2017	***Páramo***	Andrés Díaz
2018	***Las reglas de la ruina***	Víctor Osuna
2018	***Seda***	Bárbara Balsategui
2018	***Cigüeñas***	Heriberto Acosta
2019	***No dejaré de buscarte***	Bibiana Barba
2020	***Les poetes***	Omar Velasco
2020	***Domingo***	Raúl López

Fuente: Elaboración del autor.

Bibliografía

Alvarado Duque, C. F. (2018). Estado del Arte sobre la investigación en cine latinoamericano y colombiano. Estudio de caso: 2005-2015. *Discursos Fotográficos*, *14*(25), 250-277.

Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos. En *Sociología y Cultura* (pp. 109-114). Grijalbo.

Ciuk, P. (2023). Presentación. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/presentacion/

De Rosa Arnaig, A. y Marrero Castro, C. (2024). Las rutas transnacionales del cine uruguayo. *En la otra isla. Revista de audiovisual latinoamericano*, (10), 95-116.

Elsaesser, T. (2015). Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital. *Fonseca, Journal of communication*, (11), 175-196.

Frías, L. G. y Marañón, F. (2022). Diversidad cultural, coproducciones y tendencias fílmicas en tres festivales europeos de cine clase A. En B. A. Muñoz Yáñez, S. A. Corona Reyes y G. Pérez-Salazar (eds.), *Producción y consumo de contenidos audiovisuales. Abordajes desde la Comunicación Social* (pp. 15-50). Universidad Autónoma de Coahuila.

Fuentes Navarro, R. (2015). La emergencia de un campo académico: la organización social de los saberes y la identidad disciplinaria. En *Centralidad y marginalidad de la comunicación y su estudio* (pp. 153-184). iteso.

Gómez Gómez, C. E. (2019). *Escenarios del cine en Jalisco. La ciudad, la producción local y la mirada del cine industrial (1964-1995)*. Universidad de Guadalajara.

Hinojosa Córdova, L. (2016). El cine mexicano en tiempos de acuerdos y tratados internacionales: Crisis, transformaciones y continuidades. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (132), 47-63.

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2022). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021*.

Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia histórica*, (30), 65-93.

Lay Arellano, I. T. (2016). *Datos y anécdotas de las salas cinematográficas en Jalisco 1980-2015*. Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad de Guadalajara.

Lie, N. (2016). Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto. En R. Lefere y N. Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (pp. 17-35). Brill.

Marfil, R. y Repiso, R. (2011). imdb y su utilidad para la investigación cinematográfica: ejemplos de uso de datos desde la metodología de análisis de redes sociales. En I. Bort Gual, S. García Catalán y M. Martín Núñez (eds.), *Nuevas Tendencias e Hibridaciones de los discursos Audiovisuales en la Cultura Digital Contemporánea* (pp. 1207-1219). Ediciones de las Ciencias Sociales de Madrid.

Martínez Carazo, C. (2020). Objetivos transnacionales: El cine español del nuevo milenio. *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*, *1*(2), 345-364.

Matute Villaseñor, P. (2012). Cineastas de Jalisco: Fernando López Ochoa, pionero en la difusión cinematográfica. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (5).

Matute Villaseñor, P. (2016). *La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar. (1965-1979)*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Meier, A. (2010). Cine y Crítica 1976-1986: Un cineclub que dejó huella. *El ojo que piensa. Revista de cine iberomericano*, (2), 1-8.

Meier, A. (2021). Reseña de Escenarios del cine en Jalisco. La ciudad, la producción local y la mirada del cine industrial (1964-1995), de Carmen Elisa Gómez Gómez. *El ojo que piensa, Revista de cine iberoamericano*, (23), 1-8.

Rivas Morente, V. (2012). El concepto de campo cinematográfico. *Zer. Revista De Estudios De Comunicación*, *17*(32), 209-220.

Rodríguez, N. L. (2015). El campo de producción cultural en la sociología de las prácticas de Bourdieu. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*.

Sánchez Prado, I. M. (2023). El cine mexicano desde la perspectiva contemporánea. En L. Zavala (ed.), *El cine mexicano visto desde México y el extranjero* (pp. 11-23). Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Solís Salazar, S. G. y Amador Alcalá, A. F. (2022). Una mirada decolonial al cine mexicano. *Arte e Investigación*, (21), 1-13.

Stange, H. y Salinas, C. (2009). Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile. *Aisthesis*, (46), 270-283.

Tuñón, J. (1986). *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío*. Universidad de Guadalajara Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas / Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas.

Vaidovits, G. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara.

Vidackovic, Z., Zigo, I. R. y Naglic, F. (2023). Digital transformations of cinema in the 21st century and its impact. En M. J. Meiriño, I. Martincevic y Z. Merkas (eds.), *104th International Scientific Conference on Economic and Social Development* (pp. 97-106).

Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 3*(16), 55-68.

José Haroldo Fajardo Ibarra. Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Con su trabajo de investigación ha participado con ponencias en diversos encuentros académicos nacionales, tales como el Congreso Internacional de Investigación en Comunicación de la UDEM y el encuentro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación AMIC. Como realizador cinematográfico, su trabajo ha sido exhibido en distintas muestras y festivales nacionales e internacionales.

El litigio de las palabras: la política del sentido en el filme *Barbie*

The Litigation of Words: The Politics of Meaning in the Barbie *Film*

Ernesto Ermar Coronel Pereyra

ernestoermar.coronel@cch.unam.mx

https://orcid.org/0000-0001-7447-5402

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Fecha de recepción
marzo 07, 2025

Fecha de aprobación
junio 21, 2025

Fecha de publicación
julio - diciembre 2025

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i31.472

Resumen / El propósito de este escrito es analizar qué comunica la película de ***Barbie*** en sus diálogos e imágenes en movimiento, más allá del mensaje que transmite, así como qué legitima y crítica a través de sus palabras. Tomando como referencia teórica el pensamiento de Jacques Rancière, se cuestiona la relación entre los géneros femenino y masculino en la narrativa de este filme, no tanto desde el qué dice sino del cómo lo hace, ya que es aquí donde se apertura un espacio de litigio entre un discurso que habla de la necesidad de la igualdad de género apoyando la desigualdad. Lo que permite entender que el lenguaje va más allá de su mera tarea de comunicación y transmisión, convirtiendo a la palabra en política, una que suspende las barreras y las jerarquías que sustentan las relaciones de dominación.

Palabras clave / Cine, política del sentido, igualdad, emancipación, disenso.

Abstract / The purpose of this writing is to analyze what the ***Barbie*** film communicates in its dialogues and moving images, beyond the message it transmits, as well as what it legitimizes and criticizes through its words. Taking the thought of Jacques Rancière as a theoretical reference, the relationship between the female and male genders in the narrative of this film is questioned, not so much from what it says but from how it does it, since it is here where a space of litigation is opened between a discourse that speaks of the need for gender equality supporting inequality. Which allows us to understand that language goes beyond its mere task of communication and transmission, turning the word into politics, one that suspends the barriers and hierarchies that sustain relations of domination.

Keywords / Cinema, Politics of meaning, Equality, Emancipation, Dissent.

FIGURA 1. ***Barbie***
(Greta Gerwig, 2023).

Javier Bassas propone que la palabra tiene un alcance político, en ella se pone algo en juego, quizá un disenso o un desacuerdo[1]. La relación entre lenguaje y política es compleja, pues se decanta de formas múltiples. Siguiendo el pensamiento de Jacques Rancière, lenguaje y política se vinculan en principio por el reparto de lo sensible[2], por ejemplo, en los modos de decir que están asociados a ciertos modos de ver, hacer y pensar. Además, lenguaje y política se relacionan en el momento que se manifiestan las capacidades de

[1]Es necesario precisar dos cosas respecto a la concepción acerca de la política que tiene Jacques Rancière. En primer lugar, la política la entiende como la transformación de la repartición de lo sensible llevado a cabo por la acción de un sujeto colectivo. En segundo lugar, Rancière habla de la política como redistribución de lo sensible, pero esta vez implicada en el arte, la cual no busca definir la manera en que un movimiento político debe actuar frente a determinada configuración de la relación entre policía y política. La política que se expresa en el arte, específicamente en el cine, no tiene que ver con motivar, animar o fundamentar una acción colectiva. En el primer caso, se habla de política como actividad de un sujeto colectivo, y en el segundo, de una actividad que tiene que ver con el movimiento específico de trasgresión en el arte.

[2]En la cartografía conceptual ranceriana se puede entender como el modo inmanente sobre el que reposa y lleva a cabo la organización de las relaciones de poder y dominación social, lo que se entiende como la división de las partes y los espacios. Lo sensible es el sistema de evidencias sensitivas que permite ver, por un lado, la existencia de lo común, por el otro, los recortes que definen los lugares y los espacios receptivos. Es el organizador que traza maneras de ser e instituye las relaciones entre visibilidad e invisibilidad que se dan en la organización social en lo que se refiere a gobernar a la población y separa a los competentes de los incapaces.

cualquiera que confronta las identidades y roles asignados en un consenso, que delinea quién puede hablar y quién no puede hacerlo dentro de una situación específica (Rancière y Bassas, 2019).

En el lenguaje, a través de las palabras, se puede abrir un campo de batalla, un espacio de discusión y diálogo, en el que se coloca en el centro del debate qué tipo de comunidad se configura, qué tipo de subjetividad y emancipación intelectual se propone, además de los desacuerdos que subyacen en la declaración y afirmación de la igualdad de cualquiera con cualquiera para hablar sobre lo común de la comunidad, que es de todos en general y de nadie en particular[3]. Lenguaje y política también se relaciona con la teoría y la práctica, idea y acción, palabra e imagen, es decir, toda relación que suscite cuestionamientos imbricados directamente con el sentido y función del pensamiento.

Para Bassas (2019), la relación entre lenguaje y política puede poner en cuestión relaciones igualitarias entre imágenes y palabras, así como entre ideas y acciones. La manera en que se habla o la forma de escribir sobre un tema también puede ser una cuestión política, ya que, al hacerlo, se hace desde un lugar de enunciación que el emisor asume, emplea y utiliza estrategias y modos de decir las cosas, lo cual puede resultar en que, en ciertas ocasiones, la manera en que se dicen las cosas y desde donde se emiten, resulta más revelador para el sentido y el efecto de esas palabras en el receptor que incluso el mensaje emitido (Rancière y Bassas, 2019). En otros términos, la forma en que se dicen las palabras y desde donde se dicen puede decir y mostrar más que el mensaje, idea y contenido mismo de lo enunciado, situación que podría denominarse política del sentido.

[3]En Jacques Rancière, se puede señalar que la igualdad es el punto de partida del desacuerdo y no una mera suposición política. Entonces se infiere que la igualdad es simplemente el principio de todos los hombres en tanto seres que se valen de la palabra que comprenden lo que dicen los demás por tener en común la capacidad de entendimiento. En este sentido, la igualdad es la base para la práctica de la emancipación, de la cual se valen los sujetos políticos para afirmar y restablecer la capacidad de cualquiera para interrumpir el orden del mundo.

Esta relación entre lenguaje y política se identifica y compone por un *cómo* y un *qué*. El *cómo* hace referencia al lugar de enunciación, a los modos, ritmos y manera de expresar lo que se dice o expresa. Mientras que el *qué* se compone del contenido y mensaje de lo que se habla, escribe o expresa. En la relación entre el *qué* y el *cómo*, se ponen en juego las legitimaciones o críticas frente al poder, el privilegio, lo dominante y la jerarquización. Lo que trae como derivación que, en ocasiones, el *cómo* se vuelva igual de relevante que el *qué*, y adquiera una igualdad de sentido en el texto que se expresa, es así que el *cómo*, al igual que el *qué*, también cuenta y narra, da sentido y significado, y, por ende, hace política, ya que ésta depende más de la posición de enunciación que adopta el emisor de la palabra que del contenido de sus mensajes. En Javier Bassas (2019), la igualdad entre el *qué* y el *cómo* es además una igualdad política entre los interlocutores.

De tal suerte, ¿esta relación entre lenguaje y política se puede relacionar con la cinematografía?, ¿en las películas también llega a expresarse y aparecer esta política del sentido? En Jacques Rancière (2012), el cine, en específico las películas, no reproducen el mundo tal y como lo percibe la mirada humana, no vemos en ellas la realidad, vemos un aspecto de representación de ella. De ahí que el cine registre las cosas tal y como el ojo humano no las ve, los objetos, personas y acontecimientos identificables vistos en los filmes son reconocibles para la mirada humana como aspectos de representación de lo real por sus propiedades descriptivas y narrativas contenidas en el relato y formas fílmicas de una película.

Así, en Rancière (2021), el cine puede considerarse un arte que construye mundos ficcionales por medio de planos y efectos que se proyectan en imágenes en movimiento, los cuales son prolongados por los espectadores por medio del recuerdo y la palabra, que es lo que posibilita que los filmes adquieran consistencia como un mundo compartido más allá de la realidad material de las proyecciones, es decir, el cine abre espacios de diálogo y discusión entre interlocutores. Cabe

FIGURA 2. ***Barbie*** (Greta Gergiw, 2020).

precisar que la ficción no es lo contrario a la realidad, no es inventarse mundos de ensueño, sino más bien son maneras de esculpir la realidad, de agregarle nombres y personajes, escenas e historias que permiten ver en esa realidad, múltiples aspectos invisibilizados y que proponen mundos posibles y realizables dentro del que habitamos.

De tal suerte, cada filme posibilita una visibilidad a lo que aparentemente resulta invisible, ofreciéndonos una mirada distinta sobre esa parte de realidad a la que alumbra y a la que el ojo humano no podría acceder si no fuera por la mirada cinematográfica. Lo cual implica que el cine tiene una dimensión social, histórica y, por supuesto, política, que a su vez constituye la dimensión representacional o el aspecto de representación de realidad con la que cuenta cada película. Es así como el ejercicio del habla pasa por el arte, por lo que, si consideramos al cine una forma de expresión artística, entonces la cinematografía pone en discusión las problemáticas sociales mediante la redistribución del habla.

Por ende, la cinematografía que es atravesada por el habla por medio de sus narrativas y formas fílmicas, de sus diálogos e imágenes en movimiento, nos cuenta fábulas cinematográficas. El cine tiene un *qué* dice y un *cómo* lo expresa, es decir, una manifestación de la relación entre lenguaje y política; por lo tanto, los filmes pueden ser atravesados por la política del sentido. Es necesario precisar que una cosa es lo que se hace con el cine y otra distinta es lo que hace el cine. En el campo de lo que se hace con las películas, está la realización de productos que pretenden ser activistas y propagandísticos. Mientras lo que hace el cine es construir un espacio de cuestionamiento y pensamiento sobre lo que pone en cuestión la película, siendo esta la dimensión política del sentido que aquí se señala, ese encuentro, vínculo y espacio de confrontación entre el *qué* y el *cómo*, en el que se ponen en controversia las legitimaciones o críticas frente al poder, el privilegio, lo dominante y la jerarquización.

Dicho esto, la película titulada ***Barbie*** (Greta Gerwig, 2023), un filme estadounidense de corte feminista, con un guion que escribió con Noah Baumbach: ¿qué comunica en las palabras, más allá del mensaje que transmite?, ¿qué poder legítima a través del lenguaje cinematográfico?, ¿qué nos revela la confrontación entre el *qué* dice y *cómo* lo dice? Un filme se relaciona con los espectadores en la medida que establece una relación de interlocución. Este filme habla y desarrolla su narrativa sosteniendo un argumento que señala que las relaciones sociales entre mujeres y hombres se expresan básicamente en la falta de igualdad entre ambos,

la discriminación y violencia que viven ellas a causa de un mundo que favorece a los hombres por encima de las mujeres. El asunto es que desde el lugar de enunciación que lo hace intenta abrir el debate sobre la necesidad de escenas de igualdad entre ambos géneros, pero lo realiza apoyando el mundo de la desigualdad de género, desde algo que puede percibirse como un revanchismo de lo femenino sobre lo masculino, que puede desdibujar el mensaje de la necesaria igualdad al decirlo desde lo que se muestra como una guerra entre géneros.

Es así como en este filme aparece y se expresa la política del sentido, el litigio entre las palabras, entre el *qué* se dice y *cómo* se dice, que hace que el lenguaje sea político al llevar la palabra más allá de su mera comprensión como herramienta de comunicación, ya que la palabra puede suspender las barreras y jerarquías que sustentan las relaciones de dominación. Un litigio puede entenderse como la discusión, disputa, controversia, o conflicto que se genera entre quien exige la subordinación de un interés ajeno al suyo propio y quien se resiste u opone a ello. Por tanto, el alcance político de la palabra puede apoyar el mundo de la desigualdad (sus jerarquías de clase, raza, género) o abrir una escena de igualdad, ya que los modos de decir están asociados a los modos de ver, de hacer y de pensar. Por lo que puede deducirse que hay una política en el lenguaje, un desacuerdo entre el *qué* se dice y *cómo* se dice; entre el contenido, idea o mensaje y las estrategias y los modos de enunciar, abriendo un espacio de litigio en el que el *cómo* se dicen las cosas, puede influir más en el sentido y efecto de las palabras que el mensaje mismo[4].

Ahora bien, ¿qué dice y cómo lo hace el filme de ***Barbie***? La película utiliza la figura de la famosa muñeca Barbie para hacer una sátira de la sociedad moderna, en la que, por medio de un discurso de ridiculización, cuestiona la posición de las mujeres en una sociedad patriarcal. En su narrativa se plantea la existencia y conexión de dos mundos opuestos, uno ficticio y otro planteado como real. El primero se llama Barbieland, lugar donde las mujeres mandan, disponen, mantienen y reproducen una organización social en la que ellas predominan, ejercen el poder y la autoridad, su rol es hegemónico y ahí el papel de los hombres es el de ser accesorio de ellas [FIGURA 2]. En contraparte, el mundo real es todo lo contrario a Barbieland, es un sistema social en el que dominan los hombres sobre las mujeres, ellas son sus accesorios y ellos tienen el poder y lo ejercen en los roles políticos, sociales y económicos, además de contar con privilegios sexuales, tales como cosificar a la mujer como objeto erótico [FIGURA 3].

Esta confrontación y coexistencia de dos mundos dentro de la narrativa del filme, se configura como una crítica al patriarcado que cuestiona los roles de las mujeres en la sociedad actual en la que se resaltan problemáticas tales como el machismo, el consumismo y la falta de conciencia medioambiental. En Barbieland todo es color rosa, las barbies, muñecas que simbolizan a las mujeres, se representan como perfectas, ellas tienen la capacidad de gobernar, ganar premios Nobel y realizar diversas profesiones. Es un sistema social en el que los hombres, simbolizados en los Kens, son un accesorio más de las Barbies, junto a sus zapatos, coches y casas. Todo transcurre de manera normal en Barbieland hasta que sucede un acontecimiento que desencadena un giro en el filme; la Barbie estereotípica piensa en la muerte, y ese hecho, pensar, le provoca que le surja celulitis en el cuerpo y que los pies se le hagan planos.

[4]Jacques Rancière entiende el desacuerdo como un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco, pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura. En otras palabras, el desacuerdo es el inicio de la política porque comienza a poner en juego la discusión entre las partes sobre lo justo o injusto en el orden social a través del ejercicio de la palabra que argumenta acerca de un daño o afectación, alejándose así del desconocimiento y el malentendido. Los momentos de desacuerdo se caracterizan por ser discusiones sobre lo que quiere decir hablar, donde los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras.

FIGURA 3. ***Barbie*** (Greta Gergiw, 2020).

La única solución que tiene la muñeca Barbie para remediar esas imperfecciones de su estereotípico cuerpo es viajar al mundo real y conocer a su dueña en ese lugar. En ese viaje, Ken la acompaña, ella no quiere porque es autosuficiente, no necesita de un hombre que la proteja, pero ante la insistencia ella termina por aceptarlo. Este muñeco no tiene identidad propia y solamente vive para servir a la muñeca, ya en el mundo real descubre que los hombres pueden ser algo más que un accesorio, con sorpresa conoce lo que es el patriarcado, comienza a empoderarse y apuesta por replicarlo en Barbieland, mundo en el que ahora los Kens dominan y relegan a las Barbies a la posición de servidumbre [FIGURA 4]. Ken abandonó lo que hasta ese momento le daba sentido a su vida: estar obsesionado por Barbie, pues comprendió el significado de ser un hombre dentro de una sociedad patriarcal y aprende a poner en acción ese pensamiento más allá de ella.

Esta fabula cinematográfica reflexiona los roles de las mujeres y los hombres, cuestiona con ironía y sátira, con sarcasmo y humor las expresiones de lo femenino y lo masculino. Tanto en Barbieland como en el mundo real, se ofrece un cuestionamiento profundo sobre los roles que cumplen mujeres y hombres dentro de una sociedad en la que existe la violencia y desigualdad de género. No obstante, la relación entre lenguaje y política en el argumento del filme pone en cuestión las relaciones igualitarias entre imágenes y palabras, así como entre ideas y acciones, es decir, surge un desacuerdo, disenso y litigio entre el qué dice la película y cómo lo dice. El asunto no es lo que dice, "es necesaria la igualdad de género", lo cuestionable es cómo lo dice desde un lugar en el que no se propone revertir las jerarquías de desigualdad sino mantenerlas, donde ahora el papel dominante y hegemónico lo ejerzan las mujeres sobre los hombres.

Barbie emite el mensaje de la denuncia frente a las prácticas machistas, agresivas y discriminatorias del hombre hacia la mujer dentro de un contexto de violencia pasiva, desigualdad y explotación, pero lo dice sustentado en una narrativa que señala que esta relación entre hombres y mujeres se cimienta en la victimización de la mujer y la criminalización de lo masculino. El problema identificado está en que la argumentación se basa en lo que Marta Lamas (2018) denomina un discurso feminista puritano, radical y victimista que culpabiliza a lo masculino de dicha condición, lo que erige una guerra de sexos que termina por señalar que el hombre es machista y violento por naturaleza, y, por ende, enemigo de la mujer.

Como se dijo anteriormente, la forma en que se dicen las palabras y desde dónde se dicen, puede decir y mostrar más que el mensaje, idea y contenido mismo de lo enunciado, a veces el *cómo* puede ser más que el *qué* se dice, la forma en que se dicen las cosas puede decir más que lo que se dice, y, por

tanto, más relevante e influyente. En este filme el *qué* se constituye por el mensaje de la apropiación de una reivindicación justa de la igualdad de género a partir de un *cómo*, un lugar de enunciación desde donde ese mensaje se emite estableciendo un conflicto entre los sexos proveniente del punto de vista del mujerismo y la victimización.

Marta Lamas (2018) reflexiona sobre los riesgos de considerar a las mujeres como meras víctimas naturales de la desigualdad y violencia de género, que, desde esta percepción, es cometida por los hombres quienes, por su mera condición, son considerados agresores potenciales. Esta perspectiva, por un lado, criminaliza lo masculino al asignar la etiqueta a los hombres, que por el solo hecho de ser hombres son potencialmente violentadores de mujeres, sin que antes hayan sido sometidos o condenados en un proceso penal, por lo cual criminalizar implica no respetar el debido proceso y vulnerar la presunción de inocencia al asumir que alguien es culpable solo por el hecho de su condición.

Por otro lado, victimizar a lo femenino es asignarle una categoría político-jurídica que instala y presupone a las mujeres en el rol de víctimas permanentes de la violencia masculina. Identificando como principal componente de ese discurso a la triada analítica: inocencia de las mujeres/daño que sufren/inmunidad de los hombres (Lamas, 2018). Lo cual es una postura que contribuye a mantener una actitud no crítica hacia quienes son víctimas, a la vez que distorsiona sus reclamos legítimos por la reparación, ya que se mantienen a perpetuidad el lamento y la exigencia.

Pese a que ***Barbie*** es un filme que revindica el feminismo, pareciera que lo habla desde el mujerismo, una perspectiva desde la cual se asume que las mujeres poseen una esencia diferente e inherentemente mejor que la de los hombres, lo masculino es reducido al gusto por la cerveza, los caballos y a las grandes pantallas de televisión. De tal suerte, esta película denuncia prácticas machistas, agresivas y discriminatorias del hombre hacia la mujer dentro de un contexto de violencia pasiva, desigualdad y explotación, sustentado en una narrativa que señala que esta relación entre hombres y mujeres se cimienta en la victimización de la mujer y la criminalización de lo masculino.

Este filme se apropia de una reivindicación justa de la igualdad de género a partir del establecimiento de un conflicto entre los sexos desde un punto de vista del mujerismo y la victimización. Lo que puede producir que el mensaje por la igualdad de género se pierda en la manera que se dice, lo cual se hace desde la victimización de la mujer y la criminalización de lo masculino. En este sentido, el slogan con el que se promocionó la película fue: "*Ella lo es todo, él es solo Ken*", el cual se instaura como un precepto que simboliza que la mujer lo puede ser todo y el hombre no, que parece incitar una campaña feminista revanchista de lo femenino frente a lo masculino. En la historia de esta película el arma de la mujer es la feminidad, ensalza que ahora las mujeres dominan a los hombres, las cuales encuentran su valor menospreciando a lo masculino, estableciendo una guerra de sexos donde lo femenino termina por domesticar a lo masculino sometiéndolo a su autoridad.

Asunto que en el desarrollo de la película se muestra en una secuencia en la que se representa un tipo de revanchismo planteado en la narrativa del filme, donde las barbies inician una revolución política en Barbieland que no busca cambiar el orden, sino mantener la situación de desigualdad entre los géneros, salvo que ahora el poder resida en las mujeres, siendo las que someten y dominan a su anterior opresor. ***Barbie*** es un filme que invita a reflexionar sobre el rol y estatus que ocupa la mujer en el siglo XXI, no obstante, el lugar de enunciación desde el cual lo hace es lo que se invita a cuestionar, no se pone en cuestión el contenido de su mensaje, sino el cómo lo dice. Quizá la desigualdad de género no es un problema de las mujeres ni de los hombres, sino de las jerarquías y relaciones de dominación que sustentan la desigualdad.

En fin, el asunto de la igualdad de derechos entre las personas y la eliminación de la discriminación y violencia contra

FIGURA 3. ***Barbie*** (Greta Gergiw, 2020).

las mujeres no debería ser excluyente ni revanchista, sino incluyente e igualitario, ya que las relaciones de desigualdad nos afectan a todas y todos por igual. De tal suerte, el *cómo* en esta película modifica lo que se dice, ya que ese mensaje de igualdad de género se desdibuja al presentarlo como una apariencia, como una ilusión que responsabiliza a lo masculino de una desigualdad que no es responsabilidad de individuos, sino de estructuras sociales basadas en la desigualdad. El *cómo* no se opone a la necesidad de la igualdad de género, sino a dejar el debate solo en las voces de unos cuantos, cuando el asunto involucra a todas y todos y a nadie en particular.

En un filme la palabra y la imagen, el *qué* se dice y el *cómo* se dice, tienen especificidades, una tiene la función de decir y la otra la tarea de demostrar. Este delicado equilibrio se quebranta cuando la palabra muestra y la imagen dice, abriendo un espacio para la aparición de la política del sentido, una confrontación entre el *qué* y el *cómo*, en el que el choque de palabra e imagen trae como resultado un acontecimiento que interrumpe la narrativa, en el cual el *cómo* cuestiona al *qué*. En el caso de ***Barbie***, la imagen le dice a la palabra que la construcción de un mundo permeado por la igualdad de género no debe ser desde la exclusión, sino desde la inclusión de todas y todos.

Reducir el debate y discusión de la igualdad de género solamente en uno de los dos, como se muestra en ***Barbie***, corre el riesgo de reducir un asunto común a uno individual y propiedad de unos pocos. La construcción de lo común de la comunidad no es solamente un tema de barricadas o de autoasignación de títulos militantes, sino de escucha e integración de todos los involucrados. No debería perderse de vista que la reconfiguración del orden de las sociedades y de la dominación, es un asunto que nos involucra a todas y todos, porque es la comunidad en su totalidad la que vive regulada por los aparatos estatales de gestión y regulación de las poblaciones, ya que se entrelaza con sus vidas particulares en la lógica del capitalismo que delinea roles y funciones de género[5].

Lo que muestra la imagen es subversivo en tanto que es una invitación al espectador a cuestionar las estructuras jerárquicas que organizan la actividad intelectual, económica y social en las que se sostiene la desigualdad de género, ya que son ellas las que causan estructuralmente la desigualdad al

[5]En el pensamiento ranceriano la división de lo sensible es el modo inmanente sobre el que reposa y lleva a cabo la organización de las relaciones de poder y dominación social, lo que se entiende como la división de las partes y los espacios. Lo sensible es el sistema de evidencias sensitivas que permite ver, por un lado, la existencia de lo común, por el otro, los recortes que definen los lugares y los espacios receptivos. Es el organizador que traza maneras de ser e instituye las relaciones entre visibilidad e invisibilidad que se dan en la organización social en lo que se refiere a gobernar a la población y separa a los competentes de los incapaces. Asimismo, es la partición mediante la cual el orden de la dominación organiza los repartos de los recursos materiales e inmateriales necesarios para la vida de los seres humanos en sociedad, que asigna derechos y acceso a las necesidades básicas a través de la posición que las partes ocupan en la estratificación social.

trazar lo normativo de los roles de género, mostrando con ello la ilegitimidad última de esta forma de dominación. En Barbieland, las Barbies se asumieron como las militantes capacitadas para hacer la revolución del género, pero no para construir un mundo de iguales, sino para seguir manteniendo la desigualdad.

Se insiste en que apelar a la necesidad de la igualdad de género no es una demanda injusta, por el contrario, es necesaria; pero mostrar la revolución de esa manera es reducirla al mero cumplimiento de un movimiento histórico conducido por una vanguardia política que se asume como la guía y orientación de las desprotegidas. Lo cual corre un doble riesgo, se asume que hay personas que no piensan y deben ser protegidas por los que saben, y además, se reduce el cambio a un mero objetivo que no cuestiona la forma.

Finalmente, esta lección que el filme de ***Barbie*** nos deja, quizá radique en que el cambio del mundo no está en las transformaciones lidereadas por los que se asumen como vanguardias revolucionarias, sino en algo más simple, que es la emancipación intelectual, que desde Jacques Rancière (2010), es la salida de una situación de minoridad. Se entiende por menor a aquel sujeto que requiere la guía y orientación del que sabe, siendo esta idea la que mantiene la desigualdad al plantear que como hay personas que no saben, deben ser guiadas por el camino del conocimiento hacia una igualdad futura[6].

Por último, la construcción de la igualdad de y entre los géneros no debe ser encabezada solamente por élites que se asumen como las guías y vanguardias, porque en el nombre de la igualdad, se expresa el peligro de perpetuar la desigualdad. ***Barbie*** habla sobre la necesidad de la igualdad de género, pero sus imágenes en movimiento, advierten como peligroso que sea de una manera excluyente, que se exprese como un proceso ordenado en el que un solo género conduzca hacia la igualdad prometida. Acción que, en los hechos, es una manera de seguir perpetuando la desigualdad en la que la hegemonía de unos sobre otros continuaría al negar la igualdad de inteligencia de cualquiera, de la integración de todas y todos en la edificación de un mundo posible que requiere la reconfiguración de la distribución social de cargos, tareas y poderes basados en la desigualdad de género.

[6]Haciendo una lectura critica de Jacques Rancière, la emancipación puede entenderse como la salida del ser parlante de una situación de minoridad, donde el menor es aquel o aquellos que necesitan ser guiados para no perderse por su propio sentido de orientación. De ahí que este filósofo francés asevere que la política es una práctica de emancipación y afirmación de la verificación del potencial de la igualdad de las inteligencias.

Bibliografía

Lamas, M. (2018). *Acoso ¿Denuncia legítima o victimización?* México: FCE.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine.* Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Rancière, J. (2021). *La Fábula Cinematográfica.* Buenos Aires: El Cuenco De Plata.

Rancière, J. y Bassas, J. (2019). *El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política del lenguaje.* España: Ned ediciones.

Filmografía

Gerwig, G. (Director) y Robbie, M. (Productor). (2023). ***Barbie***. EE.UU.: LuckyChap Entertainment, Mattel Films, Heyday Films.

Ernesto Ermar Coronel Pereyra, mexicano, Dr. en Ciencias Políticas y Sociales con mención honorifica por la UNAM. Profesor de Ciencias Políticas y Sociales, e Historia de México, en el Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Vallejo, de la UNAM. Su línea de investigación es el estudio de la expresión política en el cine y la fotografía. Ha publicado artículos en revistas y libros de la UNAM, impartido cursos para profesores y presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales.

El solitario de Dios: contradicciones de lo social y del yo en Travis Bickle (*Taxi Driver*, 1976)

God's Lonely Man: Contradictions of the Social and the Self in Travis Bickle (Taxi Driver, *1976*)

Julián Esteban Castillo Aponte

jecastilloa@udistrital.edu.co

https://orcid.org/0009-0003-3083-4153

Ana Sofía Gutiérrez González

asgutierrezg@udistrital.edu.co

https://orcid.org/0009-0007-1756-7926

Fecha de recepción
enero 02, 2025

Fecha de aprobación
junio 23, 2025

Fecha de publicación
julio - diciembre 2025

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i31.467

Resumen / El propósito de este artículo es presentar un estudio sobre el concepto de identidad, su relación con la hegemonía y la subalternización, como elementos constitutivos en la construcción del modo de ser ficcional de Travis Bickle, figura principal de la película ***Taxi Driver*** (1976). Para tal fin, el texto se escinde en dos partes: en la primera, se analizan las categorías de identidad, poder, hegemonía, sentido común y subalternización; en la segunda, se profundizan estas nociones en torno al discurso cinematográfico del supremacismo blanco ejercido, según los creadores del filme, por la marina estadounidense en Travis Bickle y los efectos de poder que el personaje desplegó al arribar a la ciudad de Nueva York. Los resultados indican que las identidades del exmarine fueron producidas bajo determinados preceptos hegemónicos estadounidenses, incluida su percepción de lo político, aspecto clave en la película como nuestro objeto de análisis.

Palabras clave / Estudios culturales, identidad, hegemonía y sentido común.

Abstract / The purpose of this article is to present a study on the concept of identity and its relationship with hegemony and subalternization, as constitutive elements in the construction of the fictional mode of being of Travis Bickle, the central figure in the film ***Taxi Driver*** (1976). To this end, the text is divided into two parts. The first analyzes the categories of identity, power, hegemony, common sense, and subalternization. The second part explores these notions in relation to the filmic discourse of white supremacism allegedly exerted, according to the film's creators, by the United States Marine Corps on Travis Bickle, and the effects of power he deployed upon arriving in New York City. The findings suggest that the ex-Marine's identities were shaped by specific U.S. hegemonic precepts, including his political perceptions, which are central to the film as the object of our analysis.

Keywords / Cultural studies, identity, hegemony and common sense.

FIGURA 1. ***Taxi Driver*** (Martin Scorsese, 1976).

Introducción

Este trabajo surgió en el marco de la línea de estudio "Poder, memoria y audiovisualidad", vinculada al Semillero de Investigación Cuerpos Imaginantes, adscrito a la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia), bajo la dirección del profesor José Gabriel Cristancho Altuzarra, como parte de un proceso de formación en investigación y creación.

La película ***Taxi Driver*** (Martin Scorsese, 1976), con guion del cineasta estadounidense Paul Schrader, es una obra consagrada por la crítica cinematográfica, considerada clave tanto en el *género noir* como en la cinematografía hollywoodense. La película relata la rutina diaria de Travis Bickle, un hombre solitario de 26 años, veterano de la guerra de Vietnam, el cual tiene que lidiar con la depresión, la aversión y la falta de sosiego en los subsuelos de la ciudad de Nueva York; aficionado a visitar con frecuencia cines porno que sirven para catalizar su falta de sueño y de sexo. Del mismo modo, maneja un taxi por las noches para mantener su mente activa, mientras se desplaza agazapado entre las sombras, la miseria y los ecos de una violencia estructural que socava, en gran medida, los espacios por los que transita.

Dada la importancia de esta película, el objetivo del presente artículo es analizar la identidad en relación con la hegemonía y la subalternización, tomando como base a teóricos como la politóloga belga Chantal Mouffe, el crítico literario galés Raymond Williams y la filósofa india postcolonial Gayatri Chakravorty Spivak, estudiados por José Gabriel Cristancho (2018, 2019, 2021). Estas dimensiones políticas cooperan en la construcción del sentido común hegemónico estadounidense presente en la pieza

cultural y, a su vez, configuran la manera de existir del protagonista. Dicho análisis parte del escenario ético-político y de las siguientes premisas: la primera sostiene que la Marina, como institución de dominación, coadyuvó en la producción y reproducción de una visión de mundo de carácter hegemónico que se manifestó en las identidades de Travis Bickle. La segunda premisa, a la luz de Restrepo (2007), defiende que la identidad es múltiple, conforma amalgamas, no es estática y es afectada por las disputas del poder, las desigualdades sociales y las dinámicas de dominación.

Para desarrollar este objetivo, primero se explicarán las categorías de identidad, poder, hegemonía, sentido común y subalternización, ya que están profundamente relacionadas. Acto seguido, se ahondará en la narrativa audiovisual de la película, examinando las consecuencias que generaron la guerra de Vietnam y la Guerra Fría en la manera de ser de Travis. Se analizará el papel que juegan las estrategias hegemónicas para aunar las diferencias por medio de la identidad nacional, reproducidas en el personaje durante su servicio en la Marina. De esto se infiere un análisis político de su forma de ser. Para concluir, se condensará lo esgrimido a lo largo del artículo con el fin de realizar una reflexión y dejar posibles interrogantes para investigaciones a futuro.

Identidad, hegemonía y subalternización

Recorrer los caminos en torno a la identidad conlleva una serie de encrucijadas, ya que resulta impreciso objetivar un concepto que posee una alta carga connotativa y que varía según los niveles semánticos y pragmáticos en los que se despliega; asimismo, su uso cambia dependiendo de las diferentes áreas del saber. Por este motivo, el presente artículo se propone aproximarse a la noción de identidad desde las perspectivas de los antropólogos Eduardo Restrepo (2007) y Patricio Guerrero Arias (2002), con el fin de evitar una postura invariable, unívoca y esencialista que desdibuje a Travis Bickle como sujeto encarnado por el actor Robert De Niro.

De entrada, es menester enhebrar el tema de la identidad como una realidad social articulada discursivamente, que se hace latente en las prácticas cotidianas, en los registros experienciales y en las relaciones con el otro (Restrepo, 2007). En lo que concierne a la película, las identidades de Travis no solo se develan a través de sus diálogos, sino también en las prácticas singulares que realiza en su cotidianidad, como visitar cines porno, manejar un taxi por las noches, escribir cartas a sus padres y asistir a la cafetería con sus compañeros taxistas [FIGURA 2]. Además de las experiencias, situaciones y vicisitudes que lo han trastocado, influenciado o marcado a lo largo de su vida, como su primera y segunda infancia, la adolescencia, su paso por la guerra de Vietnam, entre otros episodios, estos sucesos contribuyen a la construcción ficcional de sus identidades múltiples. No en vano, su identidad atraviesa procesos de transformación al entrar en contacto con otros personajes, como Betsy, Wizard, Palantine, Iris y las personas vinculadas a su pasado, en donde la alteridad configura su subjetividad moral. Sin embargo, los factores aludidos no son los únicos a considerar al abordar la cuestión de fondo, ya que esta es de carácter multicausal.

Por ello, resulta insoslayable anteponer la diferenciación existente entre las nociones de cultura e identidad, así como especificar la estrecha relación que mantienen; especialmente si consideramos ciertas tendencias reduccionistas que afirman que la identidad de un sujeto, ya sea ficcional o real, está determinada exclusivamente por su cultura. Desde luego, según Guerrero Arias (2002), la cultura es una producción del ser humano dada a conocer por medio de los universos simbólicos que se comparten al interior de una sociedad en relación con el mundo. Para el autor, esta espacialidad recoge los significados que legitiman y aceptan los roles en la sociedad y, a su vez, la forma de concebir e interactuar la realidad, haciendo posible en últimas el ordenamiento de la historia. A causa de esto, afirma que el papel de lo discursivo, en materia de identidad, se efectúa a través de los universos simbólicos, configurando así tanto la diferencia como la pertenencia.

FIGURA 2. Travis forma un gesto triangular con sus manos mientras observa una cinta porno (***Taxi Driver***, Martin Scorsese, 1976).

En rigor, no cabe duda de la relación mutua entre los conceptos de cultura e identidad, los cuales se entrelazan en el séptimo arte; aun así, es necesario clarificar las dinámicas de poder que construyen la manera de existir de Travis, siendo conducidas a través de la cultura y la esfera militar. Por lo tanto, se ahondará en las categorías de poder, hegemonía, sentido común y subalternización, a partir de José Gabriel Cristancho (2018, 2019, 2021) y sus estudios sobre Chantal Mouffe, Raymond Williams y Gayatri Spivak. Según Cristancho (2019), la hegemonía como macropolítica es la capacidad de ciertos sectores sociales para ejercer un liderazgo ético y político; no obstante, antes de abordar dicha concepto, es ineludible profundizar en la noción de poder, entendida como un fenómeno social, singular y humano que permite la conducción, el control, la regulación y el ejercicio de técnicas sobre un individuo, a partir de condiciones históricas versátiles y constitutivas.

> […] hay al menos cuatro ámbitos donde se ejerce, se padece y se disputa el poder: el económico que implica la tenencia y el control de los medios de producción; el ámbito institucional, referido a la ocupación de los espacios de gobierno en campos como el administrativo, el legislativo y el judicial, lo que permite establecer y usar reglas de juego de la vida social. Además, el ámbito de la dominación que implica el monopolio de la fuerza y de la violencia disponible para ser usada como forma de control y coerción cuando sea necesario.
>
> Finalmente, se encuentra el ámbito cultural que está constituido por lo que en este y otros trabajos se ha llamado el sentido común, es decir, las formas de pensar, sentir y vivir el mundo compartidas por la sociedad; es aquí donde se puede ubicar el concepto de *hegemonía* planteado por Gramsci. (Cristancho, 2021, pp. 5-6)

Con todo lo anterior, es evidente que hay un ejercicio constante de poder en la soberanía estatal, no solo en las esferas institucionales, económicas, militares, reconocidas en la cotidianidad, sino también en la cultura, que reproduce una visión unitaria del mundo compartida en un *statu quo* específico. Esta consolidación se erige a partir de los consentimientos de sectores sociales afines a la hegemonía; en contraste con los sectores de oposición que son retenidos por sus sentidos comunes alternativos a los dominantes (Cristancho, 2019). No obstante, siguiendo a Cristancho (2021), la centralidad concedida a este concepto merece la totalidad de la atención, ya que el término "sentido" también hace referencia al papel de la sensibilidad y la corporeidad. A partir de Williams, Cristancho (2021) ahonda en el papel de la cultura como posibilitadora de la visión de mundo, que se objetiviza y se coproduce mediante las prácticas sociales como las composiciones musicales, la cinematografía, la literatura, el arte plástico, entre otros.

En ese sentido, en la película se pueden estudiar las prácticas que realiza el personaje Travis Bickle: las palabras que pronuncia, los gestos que emplea, su manera de interpretar, actuar y de concebir el mundo; sin embargo, todo este proceso de configuración no es ocasional, ni estocástico, sino que, hace parte de unas dinámicas relativas al sentido común hegemónico. A saber, que su modo de existencia y las prácticas que efectúa en su día a día corresponden a un consenso social pasivo en el ámbito de la cultura, el cual está recrudecido por ciertos mecanismos orientados a conservar y mantener las concepciones del mundo de los sectores dominantes y el respectivo orden del mismo. El taxista solitario es un miembro de los sectores subalternos.

La subalternización se ejerce a través de la dirección intelectual y moral, o, en otros términos, al liderazgo cultural (ético-político) de los sectores hegemónicos a través de las instituciones y a través del lenguaje mismo; desde ese liderazgo cultural, los sectores hegemónicos enseñan al subalterno a serlo y posibilitan la reproducción del sentido común y la hegemonía de tal forma que el subalterno, para ser escuchado en la hegemonía, no puede hablar con su propio lenguaje en tanto que ha asumido o debe asumir el lenguaje hegemónico (Mouffe; Spivak citado en Cristancho, 2021, p. 12).

No resulta menor el hecho de que, en ***Taxi Driver***, las complejidades que atraviesan al personaje, su relación consigo mismo, su atmósfera, su modo de ver, existir, ser, escuchar y pensar, no sean accidentales; por ende, el ambiente en el que yace el personaje tampoco lo es y esto se reflexionará a continuación.

Travis bickle, un animal en medio de la noche

Arguyendo bajo esta serie de ideas, se sostiene la tesis de que Travis, al ser un subalterno, ha sido influenciado por el sentido común de los sectores hegemónicos de la sociedad en la que reside, adoptando su lenguaje y abogando por los intereses de dichos sectores. En efecto, "[…] las identidades no sólo están ligadas a *principios clasificatorios*, sino también a prácticas de explotación y dominio" (Restrepo, 2007, p. 27). Recordemos que Travis ejerció como marine en la guerra de Vietnam, es decir, fue producido dentro de dinámicas de disciplinamiento, adiestramiento y alineación por parte de las fuerzas militares, cuyas prácticas y discursos buscaban legitimar al gobierno de turno. Un proceso orgánico que paulatinamente marcaría en profundidad al personaje en cuestión. En suma, no es yuxtapuesto el telón de fondo que Schrader eligió para narrar su historia y que Scorsese desarrolló en el campo cinematográfico: la vida de un personaje enfrascado en el marco de la Guerra Fría y veterano de la guerra de Vietnam. Al respecto, propone Eric J. Hobsbawm (2020) en un sentido hobbiano que esta "[…] guerra no [consistió] sólo en batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de entrar en combate es suficientemente conocida" (p. 230).

El mundo se encontraba en una polarización manifiesta, consecuencia de las políticas subyacentes a la Guerra Fría, cuyo ambiente estaba dominado y dividido bajo el velo de las dos superpotencias: el capitalismo y el comunismo (Hobsbawm, 2020). De estas y otras circunstancias adviene el hecho de que se crea, en el imaginario colectivo, una concepción en lo que se refiere a la disputa de esta confrontación ideológica. Esto se puede avizorar en la selección del presidente de los Estados Unidos en 1981, Ronald Reagan. Para el mandatario, "la lucha contra el comunismo suponía un combate moral entre el bien y el mal. […] Una batalla entre las fuerzas de la luz y las tinieblas, sugería que no podía hacerse concesión alguna al enemigo comunista" (Lorenzo, 2019, p. 227). Como corolario a esto, se halla una dicotomía moral e ideológica basada en los opuestos, en cuyo asomo anida la pugna: por un lado, está la propiedad privada, lo individual, la libertad de mercado, lo utilitarista, es decir, los vientos irascibles del capitalismo; por el otro, se encuentra lo social, los fines igualitarios, el tósigo, el enemigo, el bloque comunista.

FIGURA 3. Travis dialoga con Betsy en su primera cita (***Taxi Driver***, Martin Scorsese, 1976).

La Guerra Fría se habilitó en una constante incertidumbre, en voluntades férreas y predispuestas a entregar todo de sí. Una guerra que, como dice Hobsbawm (2020), estaba orientada hacia el conflicto nuclear a nivel mundial, derivada de los Estados Unidos, de corte capitalista, y la URSS, cimentada en el pensamiento comunista; cada bando estaba compuesto de unos aliados específicos. Una guerra de vaivenes, donde se creía que ninguno de los dos bandos iba a atacar, pero, a su vez, se caía en el letargo y el pesimismo. Es decir, esa angustia inenarrable aterrizada en los caminos de la muerte: una guerra que produciría crímenes de lesa humanidad. La lucha por la hegemonía también es un enmarcaje de relaciones de poder definidas por el campo de lo moral y lo ideológico (Mouffe citada en Cristancho, 2019), lo cual queda encepado en las "[…] formas de pensar (ideologías), de sentir (sensibilidades) y de producir el mundo objetivo (objetivaciones) y subjetivo (subjetivaciones)" (Cristancho, 2021, p. 8). Travis, en tanto arquetipo cinematográfico, no puede considerarse un caso aislado, pues se encuentra inmiscuido en los enfrentamientos que giran en torno a las relaciones de poder y que repercuten de diversas formas en sus identidades. De allí su sevicia frente a las problemáticas sociales. Al tenor de Cristancho (2021):

> En estos procesos también habría que considerar el concepto de *identificación*, entendido como el proceso por el cual estos sectores y sus sujetos asumen como suyos los intereses de otros sectores, incluso aunque sean contraproducentes; en efecto, sus intereses han sido *neutralizados* por los sectores hegemónicos al punto de que pueden identificarse, aceptar y hasta defender los intereses y el sentido común de los sectores hegemónicos. (p. 12)

Esto provoca que Travis adopte una postura extremista, singular, autoritaria y coercitiva, entre otras; una actitud que comienza a gestarse en el pasado del personaje. Consideremos que no se visibiliza el proceso correctivo al que fue sometido durante su formación como soldado, aunque las secuelas son evidentes, al punto de permitirnos comprender el devenir plomizo de Travis a lo largo de la narrativa audiovisual. Desde luego, la película pone en escena no solo rasgos psicológicos, sino también sociológicos; es decir, se evidencian contradicciones tanto psíquicas como sociales. Por ello, el personaje asiste a cines pornográficos y habita sectores populares. De ahí que resulte preciso analizar el tipo de conciencia social y política que gestó la formación militar por la que atravesó Travis, con el fin de reconocer el contexto de la Guerra Fría, las contradicciones sociales y la atmósfera psicológica construida desde lo audiovisual, para así comprender su forma de pensar y de estar en el mundo político.

Ante la situación planteada, "[…] el anticomunismo era auténtica y visceralmente popular en un país basado en el individualismo y en la empresa privada, cuya definición

nacional se daba en unos parámetros exclusivamente ideológicos («americanismo») que podían considerarse prácticamente el polo opuesto al comunismo" (Hobsbawm, 2020, p. 239). Sirva de ejemplo Travis, quien emplea el lenguaje hegemónico como suyo, ejerciendo como subalterno. Una muestra de ello sería el macartismo al que alude Travis durante su encuentro airado con Betsy, interpretada por Cybill Shepherd, en el contexto de la campaña del senador Palantine, personaje encarnado por Leonard Harris. Manifiesta Travis: "Ahora me doy cuenta de que ella es como cualquier otra, fría y distante. Hay muchas personas así. Mujeres por cierto. Son como un sindicato" (Scorsese, 1976, 00:39:51). Notemos que el símil busca visibilizar que Betsy no se subyuga a los anhelos de este marginado social, como el sindicato no se subyuga a los intereses de la empresa. Lo anterior se debe a que Travis había invitado a Betsy a ver una película; sin embargo, ella se da cuenta de que se trata de una película pornográfica y se retira del lugar. Disgustada y ofendida, pone fin de manera tajante a la relación entre ambos. Para Travis es habitual y grato visitar aquel sitio, y más aún en compañía. Sobre eso, se establecen unas posibles hipótesis: puede ser que son limitadas las experiencias que posee el personaje al entablar una relación con alguien externo a él, o alguna precariedad dada por algún hecho de la infancia o juventud. Son diversas las tangentes del fenómeno, pero conducen a un fracaso con ese "otro" que representa Betsy.

Podría develarse que las identidades son relacionales, es decir, que se constituyen en el plano de la mismidad y la alteridad (Restrepo, 2007). Los puntos de diferencia que Travis, como representación fílmica, pone en relación con otra persona son delgados hilos que se tejen unos con otros para conformar los rasgos identitarios de sí mismo. Cuando Travis observa a Betsy y establece una interacción con ella, sus identidades se van construyendo. Esto se puede notar en el cambio de atuendo, de peinado, su manera de caminar y actuar. Pero el desagrado de Betsy por estar en un cine porno y luego su rechazo al taxista, marcaría la vida de ambos. Para ella, realizar esta actividad en la primera cita implica una situación obscena y vergonzosa; caso contrario con él, para quien es algo común y transitorio. Como resultado, dichos sucesos serán los detonantes de su actuar a largo plazo. Afianza el sociólogo jamaiquino Stuart Hall:

> […] en contradicción directa con la forma como se las evoca constantemente, las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado 'positivo' de cualquier término —y con ello su 'identidad'— sólo puede construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo […]. (Hall citado en Restrepo, 2007, p. 25)

No obstante, existe un aspecto importante en los procesos de construcción identitaria, ya que no solo Betsy influyó e impactó en la vida de Travis, sino también las diversas personas que conoció y con las que interactuó a lo largo de su existencia [FIGURA 3]. No es mera coincidencia que las identidades sean "[…] múltiples en un sentido doble. De un lado, hay diferentes ejes o haces de relaciones sociales y espaciales en los que se amarran las identidades entre los cuales se destaca el género, la generación, la clase […]" (Restrepo, 2007, p. 26). Es claro que los haces de relaciones en los que se configuran las identidades también se comparten las visiones de mundo; es decir, este tejido se efectúa en el diario vivir, que es tanto personal como también social (Cristancho, 2021). Pese a que los actos identitarios son "múltiples y constituyen amalgamas concretas" (Restrepo, 2007, p. 26), los sectores hegemónicos apuestan por un enfoque esencialista que conduce el tema de la identidad hacia una postura nacional. De acuerdo con Guerrero (2002):

> Esta visión esencialista es la que ha servido de sustento para la construcción del discurso de la "identidad nacional", como esa esencia unificadora de la diferencia, heredada desde lo más profundo de nuestro ser patriótico; esencia inamovible, imposible de ser transformada, peor aún de ser construida en un proceso político; pues al ser esencias suprahistóricas se vuelven

FIGURA 4. Travis apunta detenidamente con su arma Magnum 44 (***Taxi Driver***, Martin Scorsese, 1976).

> realidades congeladas, y el buscar su transformación es visto como un acto de subversión frente al orden dominante. (p. 98)

La dilucidación que sostiene Guerrero (2002) resulta adecuada por el hecho de que el veterano pérfido fue alineado como infante de Marina en una institución de dominación. Dicha formación, por ejemplo, provocó que se unifique la diferencia por medio de la uniformización: la vestimenta militar, los cortes de cabello, las marchas, entre otros factores que configuran lo ideológico. El personaje experimentó un proceso de raigambre del sentido común hegemónico al estar sumergido en el entorno bélico. De ahí que sobrelleve un encauzamiento político que le permitía concebir y reconocer quiénes eran sus "amigos" y aquellos que no debían serlo en el campo de batalla. Esto se entronca con lo que suscita el filósofo alemán Carl Schmitt: la dicotomía amigo/enemigo sustenta lo político (Cristancho, 2018). Esto no indica que el "otro" sea un adversario que tenga las mismas posibilidades para disputar el poder, según la perspectiva agonística; al contrario, la formación en torno a lo político se erigiría desde una base antagonista en miras de aniquilar al "otro" (Cristancho, 2018).

> Concibo "lo político" como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a "la política" como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (Mouffe citada en Cristancho, 2018, p. 56)

A decir verdad, al personaje Travis Bickle se le instruyó desde una perspectiva antagonista: dicho enemigo forma parte de una diferencia conforme a la pertenencia; es decir, que los enemigos son un "otro". En ese sentido, los enemigos u "otros" merecen ser aniquilados. Es así como cobra un mayor peso la categoría de enemigo: puesto que el personaje representó y protegió, en la guerra de Vietnam, esa supuesta identidad nacional norteamericana, los elementos que conformaban su sitio de pertenencia, sus rasgos diacríticos y demás instrucciones asimiladas. No obstante, hace la excepción en cuanto a identidad nacional y rasgos diacríticos con los aliados de los Estados Unidos. Por ende, al verse subsumido y disciplinado en la instrucción militar, avivó todo su ser patriótico en procura de arremeter con beligerancia en contra del enemigo: el comunismo, cuyos actos subversivos

iban en contra del estado de cosas norteamericano. El personaje fue en defensa de su país natal, sus intereses y sus respectivos amigos. El exmarine simboliza una ficha de peón en un vasto y pugnaz juego de ajedrez. Dice Cristancho (2018):

> En efecto, enemigo es un concepto negativo que coloca en un polo opuesto al otro como un no-yo: quien no es amigo. Al emerger en esta condición política se comprende que se trata de una objetivación conceptual que a la vez depende de la legitimación del statu quo negando la pertenencia a su séquito a quienes están en su contra: "ellos no están con nosotros, ellos se oponen al orden establecido y legítimo"; este doble movimiento implica que dichos conceptos son un modo también de ejercer poder, pues a través de ellos se pretende restarle legitimidad y con ello poder al hecho de estar en contra de lo ya establecido. (p. 64)

Según se ha citado, la designación de no-amigo al bloque comunista es un ejercicio de poder por parte de los Estados Unidos. Se instruyó la figuración de Travis por medio de los aparatos de control del Estado (la Marina), con miras a dinamitar al grueso comunista. Esta condición sitúa al no-yo como ilegítimo, diferente, subversivo: un opuesto que no acepta ni protege el *statu quo* establecido de corte capitalista. Al subordinar a Travis, se le inculcó la noción de que todo aquello que no fuera su sitio de pertenencia, su identidad nacional o la visión de mundo de carácter hegemónico debería ser lapidado. Con esos preceptos en mente, fue enviado a la guerra de Vietnam. Como se aludió, la guerra de Vietnam (1955-1975) fue otro fenómeno que produjo un impacto en la existencia de Travis, dado que empleó una vasta artillería naval en aguas vietnamitas como ofensiva militar, soportando el horror de la guerra, el ruido ensordecedor de las bombas y las innumerables muertes de sus compañeros. Estos fueron los agentes detonadores de una cadena de trastornos mentales y crisis psiquiátricas en los veteranos de la guerra de Vietnam.

Vale decir que estos excombatientes, fuera del plano cinematográfico, serían diagnosticados con el síndrome de Vietnam que, de acuerdo con Sánchez (2017), fue un concepto formulado a finales de la década de 1960 por un grupo de psiquiatras con el fin de caracterizar las heridas psicológicas padecidas durante la guerra. Tiempo después, fue estudiado por los psiquiatras Chaim Shatan y Robert Jay Lifton, célebres por sus aportaciones al análisis de los daños psicológicos gestados por la debacle de Hiroshima (Satel citado por Sánchez, 2017). Ambos psiquiatras fueron los encargados de su medicalización y cambio conceptual al denominarlo *Trastorno de Estrés Postraumático* (TEP) (Sánchez, 2017, p. 99). Dentro de sus afectaciones, es posible acentuar algunas secuelas, como molestias físicas o somáticas: insomnio, síntomas gastrointestinales, dolores de cabeza, problemas de sueño y dificultades para relacionarse socialmente (Breslau et al., Bryant y Kessler et al. citados por Frueh et al., 2012). Otras secuelas que permean a estos excombatientes luego de su participación en la guerra de Vietnam divergen en los siguientes aspectos: afectación a la autonomía, hipertensión, ansiedad, dificultad para concentrarse, insomnio, alienación y pesadillas (High, 2015). Asimismo, destaca la compulsión de la repetición, la cual alude al deseo inconsciente de repetir un evento traumático de la misma manera o en un sentido simbólico (Freud citado por High, 2015). Este fenómeno psicológico provoca una crisis existencial, ya que interfiere en los vínculos esenciales para que una persona pueda definirse a sí misma (High, 2015).

De ese modo, emergieron expresiones paranoides, tales como la sospecha, la desconfianza hacia los demás, la violencia que se efectúa sobre ellos (Arboccó, 2013) y la presencia de dificultades de adaptabilidad o reinserción a la vida social luego de un evento traumático como la guerra. Tal es el caso de la representación de Travis, quien recurre a la visita incontrolable de cines porno y a la búsqueda de un empleo cualquiera, a fin de catalizar el insomnio que padece. Según Valhondo-Grego (2020), en Travis adviene "[…] la soledad de un voyeur [postmoderno] que lucha por racionalizar la furia de las imágenes que se cuelan cada noche en su retina, en su incesante merodeo por la ciudad de Nueva York" (p. 54). Un hombre melancólico que ocupa su tiempo en las noches

FIGURA 5. Travis somete su cuerpo al fuego para prepararse físicamente (***Taxi Driver***, Martin Scorsese, 1976).

a vagar en los trenes, metros, autobuses, ya que no puede conciliar el sueño. En últimas, para solucionar su insomnio y para sacar fruto de ello, opta por dedicar su tiempo a un nuevo trabajo como taxista; no le genera importancia trabajar de día o de noche; tampoco los pasajeros que lleve y mucho menos las horas: acepta con pasividad y naturalidad la explotación laboral.

De hecho, hubo una gran influencia por parte de la guerra de Vietnam en la construcción de personajes de la industria cinematográfica, inspirados en su mayoría en "[…] los soldados que regresan de servicio o combate a una ciudad para la cual no están preparados. Muchas veces sin atención psicológica ni médica, regresan a una ciudad […], con la que no se identifican" (Arboccó, 2013, p. 127). Estos daños psicológicos fueron aprovechados por la sociedad para crear un nuevo panorama de estos excombatientes, pues "[…] la representación común de los excombatientes fue la de antihéroes que padecían heridas psicológicas que les dificultaban su reintegración social" (Frueh et al. citados en Sánchez, 2017, p. 100). Por tanto, sosteniendo lo que dice High (2015), ***Taxi Driver*** trata de exponer el trauma psicológico que produjo el conflicto vietnamita sobre sus excombatientes, convirtiéndolos de víctimas de la violencia a perpetradores de la misma. Todo lo bosquejado quiere enunciar que Travis Bickle aplica las mismas dinámicas en torno a la dicotomía amigo/enemigo de Carl Schmitt y Chantal Mouffe concerniente a lo político. Se objetiva a Travis a fin de que defienda los intereses del *statu quo* de los sectores dominantes. He ahí que legitime la violencia directa que, en el futuro, ejercerá con algunos ciudadanos que, a sus ojos, representan el tósigo de la sociedad. Lo visibiliza mediante el siguiente monólogo: "La noche es para los animales: prostitutas, maricas, traficantes, drogadictos, borrachos, enfermos, corruptos… Algún día un buen aguacero arrasará con toda la basura de la calle […]" (Scorsese, 1976, 00:06:05). Y es que, si bien la hegemonía enhebra lo ideológico y lo moral, Travis es el diluvio que devastará el "mal" palpitante en la sociedad; en tal aspecto, el exmarine representa el supuesto del "bien", y esto genera que su conciencia permanezca limpia. Pero esta interpretación del "mal" no solo sitúa a los partidarios de la ideología comunista, sino a todo aquello que degrada la identidad nacional de los Estados Unidos. Tan es así que conserva esa misma determinación irascible con aquellos que comparten los rasgos diacríticos en su entorno inmediato. Dicho brevemente, Travis aspira a solucionar las problemáticas sociales desde una postura autoritaria, convirtiéndose en un héroe autoproclamado.

Debido a ello, elige orientar su vida: asume una posición violenta en pos de resolver dichas problemáticas; se encuentra en una condición psicológica deteriorada y el rompimiento con Betsy será el añadido para que él se encarrile y cumpla su objetivo. Acto seguido, inicia su preparación y

acondicionamiento para enfrentar a sus enemigos: ansía aniquilarlos. Quiere ejercer poder en contra de los no-amigos: "Escuchen malditos, locos, idiotas, aquí hay un hombre que no soportará una más, un hombre que se enfrentará a la escoria, las prostitutas, los perros, la suciedad, el excremento; aquí hay un hombre enfrentándose a […]" (Scorsese, 1976, 01:07:24), la inmundicia asfixiante que lo enjaula. Bickle purgará la ciudad y con ahínco aspira a entrenar su estado físico y mental a la manera militar. Somete su cuerpo a pruebas arriesgadas y al mejoramiento del uso de armas de fuego.

Retomemos, entonces, las escenas en que el personaje ponía a prueba sus brazos a la llama de un encendedor e intentaba resistir el tiempo que más pudiera [FIGURA 5]. Miremos cuando el antihéroe recoge en su taxi a un hombre de traje quien, de golpe, le menciona con euforia sobre la magnitud que produce en sí apretar el gatillo de un arma magnum 44. Esto lo hace sentir interesado cuando está comprando armas de manera ilícita y decide preguntar el precio de una de ellas. Luego de la compra de una magnum y otro gran número de revólveres, Travis se somete a una serie de pruebas dentro de un polígono de tiro, donde recupera sus habilidades con las armas de fuego y su respectiva mira [figura 4]. Diseña un artefacto en su antebrazo para usar el arma más rápido y que sea de fácil escondite bajo la manga de su chaqueta. También cambia por completo su apariencia física, pues rapa su cabello con el propósito de obtener un estilo "mohicano", que consiste en afeitar ambos lados de la cabeza y dejar una franja de cabello como si fuese una cresta (Arboccó, 2013). La palabra "mohicano", según Arboccó (2013), proviene del pueblo nativo mohicano en Estados Unidos, el cual fue exterminado durante las batallas de la colonia inglesa. Quizás el símbolo de luchador que Travis intenta encarnar sea el mismo que ejercieron los pueblos indígenas contra sus invasores.

Conclusiones y perspectivas

Es clave explorar con mirada ética y política este tipo de películas en calidad de productos culturales, dado que reflejan efectos tamizados de la sociedad a la que se circunscriben; en este caso, como elementos que estuvieron presentes en la construcción y la atmósfera de Paul Schrader y Martin Scorsese al desarrollar su obra cumbre: ***Taxi Driver***. Detrás de bambalinas, el filme se gesta en un contexto complejo: las disputas por el poder en el marco de la Guerra Fría, las secuelas de la guerra de Vietnam, el exceso del consumismo, la perpetuación de un orden heteronormativo, la hipersexualización y la cosificación del cuerpo femenino, entre otros. Cabe señalar, igualmente, que el filme surge de un período intenso que atravesaba Schrader, como el divorcio de su expareja, su tendencia a estar bajo estados de embriaguez, las condiciones de vida que lo sucumbían y la úlcera en el estómago que le deterioraba la salud: Schrader creó a Travis Bickle como su *alter ego* (Valhondo-Crego, 2020). Un personaje que sirvió para ser chivo expiatorio, liberando aquello que lo perturbaba y desgastaba. A su vez, es acuciante dilucidar cómo la formación y el disciplinamiento por parte de los aparatos de control del Estado (la marina) incide en la producción de las identidades de Travis Bickle: gestando su manera de proceder, que es violenta sobre las problemáticas sociales en las que está inmerso. Así pues, se configura su forma de pensar a partir de una visión de mundo hegemónica estadounidense, amoldando, aplicando y justificando, desde la dicotomía de amigo/enemigo, la fuerza militar que empleará para solucionar las problemáticas sociales; vestigio de su cometido final. Irónicamente, él hace parte de la paria que desea eliminar; a lo mejor, es por ese motivo su decisión de acabar con su vida en el tramo final del filme.

A tono con ello, el flujo narrativo de la película permite reconocer luchas por el poder a nivel macropolítico que Scorsese y Schrader pudieron visibilizar: Travis hace parte de sectores marginales, es un personaje sumergido en las dinámicas de explotación. Ello se ve reflejado en su vestimenta, el lugar en el que vive, los lugares que recorre, su participación en actos bélicos, entre otros. Incluso se hace evidente en las mentiras que realiza por medio de cartas a su padre y madre

en donde finge sobre su trabajo: ¿por qué miente sobre su oficio de taxista? ¿Qué le gustaría ocultar? ¿Por qué dice que trabaja para el gobierno? Tantas preguntas que entrañan la naturaleza del personaje. La guerra de Vietnam germinó en los excombatientes variedad de enfermedades psíquicas, modificando la percepción de sí mismo y del mundo que le rodea. Dicho evento, perjudicó, traumatizó y perturbó por completo a Travis. Este evento, junto con el malentendido de Betsy, fueron detonadores para que este se encarrile en la ejecución de su plan, o quizás fue el único sentido de existencia que tenía. A fin de ultimar este trabajo crítico, es irrenunciable para futuros trabajos examinar la legitimación que llevan a cabo los ciudadanos frente al suceso ocasionado por Travis: el asesinato a un proxeneta, el cliente que quería tener relaciones con Iris y el dueño del establecimiento; como también la actitud y el interés por parte de Betsy hacia Travis.

FIGURA 6. ***Taxi Driver*** (Martin Scorsese, 1976).

Bibliografía

Arboccó, M. (2013). Reflexiones psicológicas a partir del cine: análisis psicológico de la película Taxi Driver (taxista) de Martin Scorsese. *Revista Peruana de Psicología y Trabajo Social*, *2*(2), 123-128.

Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. Colombia: La Carreta Editores.

Cristancho, J. (2019). Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, *14*(2), 147-167.

Cristancho, J. (2021). La categoría Hegemonía: Aportes conceptuales para el estudio de las relaciones de poder. *Revista Izquierdas*, (50), 01-20.

Frueh, C., Grubaugh, A., Elhai, J. y Ford, J. (2012). Introduction and Overview. In *Assessment and Treatment Planning for PTSD* (pp. 01-16). EE.UU.: John Wiley & Sons, Inc.

Guerrero Arias, P. (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Editorial Abya-Yala.

High, M. (2015). Taxi Driver and Veteran Trauma. En A. Baker. (ed.). *A Companion to Martin Scorsese* (pp. 373-395). Wiley Blackwell.

Hobsbawm, E. (2020 [1994]). La Guerra Fría. En *Historia del Siglo XX* (J. Faci, J. Ainaud y C. Castells, trad.) (pp. 229-259). España: Editorial Crítica.

Lorenzo, J. (2019). La Guerra Fría vista desde el siglo XXI. Novedades interpretativas. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (19), 225-233. https://doi.org/10.14198/PASADO2019.19.09

Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, *5*(1), 24–35. https://doi.org/10.21676/16574923.442

Sánchez, M. (2017). Las consecuencias de la guerra en las emociones y la salud mental. Una historia de la psicopatología y medicalización en los frentes bélicos de Occidente (1914-1975). *Revista de Estudios Sociales*, *62*, 90-101. https://dx.doi.org/10.7440/res62.2017.09

Valhondo-Crego, J. (2020). Un ataúd de hierro surcando la ciudad: estética de la soledad posmoderna en Taxi Driver. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (21), 53-65. https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i21.351

Filmografía

Scorsese, M. (Director). Philips, J. y Philips, M. (Productores). (1976). ***Taxi Driver*** [Película]. EE.UU.: Bill/Phillips Productions.

Julián Esteban Castillo Aponte (Colombia) es estudiante de la Licenciatura en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Fue integrante de los semilleros *Cuerpos Imaginantes* y *Sotileza*. Sus intereses académicos se centran en las experiencias arqueogenealógicas y rizomáticas, el giro decolonial, el paradigma postmoderno y nuevas perspectivas historiográficas. Ha participado en eventos académicos de alcance nacional e internacional.

Ana Sofía Gutiérrez González (Colombia) es estudiante de la Licenciatura en Lenguas Extranjeras con Énfasis en Inglés de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Sus intereses de investigación incluyen narrativas textiles, pedagogías decoloniales, educación para la paz y estudios de género. Ha participado en eventos académicos de alcance nacional e internacional relacionados con el campo de la enseñanza del inglés.

Abandonar lo abandonado: *La jaula de oro* (2013) y la representación del migrante latinoamericano

Abandoning the Abandoned: La jaula de oro *(2013) and the Representation of the Latin American Migrant*

Aldo Román Montoya Medina

aldo.montoya4704@alumnos.udg.mx

https://orcid.org/0009-0008-6091-3940

Fecha de recepción
junio 02, 2025

Fecha de aprobación
junio 20, 2025

Fecha de publicación
julio - diciembre 2025

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i31.480

Resumen / El presente escrito analiza la representación de la figura del migrante latinoamericano en el filme ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013), interpretándola como la de un no-sujeto sometido a una lógica constante de negación, tanto externa (gubernamental) como interna; asimismo, se examina cómo esta condición se utiliza como una forma de supervivencia ante los diferentes tipos de violencia presentes, tanto en el lugar de origen como en el posterior viaje emprendido. Se abordan, de igual manera, las implicaciones del fenómeno migratorio en el continente americano bajo el sistema capitalista de la modernidad tardía vistos a través de los distintos momentos que ofrece la narrativa del filme.

Palabras clave / Migración, violencia, Estado, negación, liminidad, discurso cinematográfico.

Abstract / This article analyzes the representation of the Latin American migrant figure in the film ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013), interpreting it as a non-subject subject to a constant logic of denial, both external (governmental) and internal. It also examines how this condition is used as a form of survival in the face of the different types of violence present, both in the place of origin and in the subsequent journey undertaken. It also addresses the implications of the migration phenomenon in the American continent under the capitalist system of late modernity, seen through the different moments offered by the film's narrative.

Keywords / Migration, Violence, State, Denial, Liminity, Cinematographic Speech.

FIGURA 1. ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013).

La acelerada modernidad: una introducción

Los nadies que cuestan menos que la bala que los mata.

Eduardo Galeano - *Los nadies*

El mundo actual es sinónimo de aceleración. La modernidad afianzada por el capitalismo ha condicionado esta característica de las relaciones mundiales, presente, sobre todo, entre el conjunto hegemónico de naciones que conciben y dictan el rumbo mundial de acuerdo a las reglas darwinianas del sistema. Esto se ve acentuado en los países que no tienen participación directa en las relaciones del occidentalismo europeo y lo anglo-estadounidense, pues se les obliga a entrar en la manía sistémica del hiperconsumo como parte fundamental de su papel en el espectro sub-alterno, ya que su capacidad de propagación discursiva y performativa es menor al de otros países que, por el contrario, cuentan con un lugar afianzado en los imaginarios tronos auto-impuestos del liderazgo globalizador. Esta urgencia de integración se observa mayoritariamente en el fenómeno migrante, particularmente en el que actualmente se presenta dentro del continente americano, y que es dictaminado por la fuerte presencia del narcotráfico, la corrupción gubernamental, la inflación económica y las distintas escalas de la violencia de Estado, forzando a diversos sectores poblacionales a movilizarse con el objetivo de salir del ciclo coercitivo nacional e insertarse, de manera clandestina, como obreros en la sociedad estadounidense.

Dicha problemática es representada a través de diversos medios como una travesía de riesgos infinitos en la que prácticamente se vive escondido, tratando de hacerse uno con la oscuridad, pues el discurso imperante —replicado además en otras naciones como los restos activos de un pensamiento colonial— criminaliza a todos estos agentes de la movilidad social; dentro de los procesos de socialización del tiempo contemporáneo, donde la expansión y posterior absorción de ideologías se realizan de manera casi inmediata es que también se aumentan las críticas a un sistema basado en la coerción física y económica, dando lugar a narrativas que resaltan la inhumanidad práctica de la maquinaria automatizada, representando a la invisibilidad social que el capitalismo desecha al no poder valerse de ellos como fuerza de trabajo esclavizada e irreflexiva.

Con el fin de ilustrar las condiciones que envuelven al fenómeno migratorio latinoamericano se hará uso del filme ***La jaula de oro*** (Diego Quemada-Díez, 2013), protagonizada por Brandon López (Juan), Karen Martínez (Sara), Rodolfo Domínguez (Chauk) y Carlos Chajon (Samuel), que ejemplifica la peligrosa travesía a la que es sometido el migrante para acceder de manera forzosa a aquello que se le niega, tanto en su lugar de origen como en el lugar de destino. La co-escritura del guion a cargo de Diego Quemada-Díez, Gibrán Portela y Lucía Carreras aborda el desplazamiento forzado de cuatro jóvenes sometidos por entornos disfuncionales, inseguros y de extrema pobreza con una historia que se origina en Guatemala, donde Juan, Sara y Samuel emprenden un viaje con la intención de llegar a los Estados Unidos. En el camino se les une Chauk, un niño tzotzil originario de Chiapas que no habla el castellano, y que rompe, según el personaje de Juan, con la armonía del trío original.

A pesar de que se concibe como una ficción, la película retrata hechos y personajes reales (entre los que se destaca la participación del activista Solalinde Guerra), lo que le dota a la narrativa una naturalidad que hace sentir al espectador como partícipe de la situación, abordando las diferentes escalas socio-espaciales de la misma: la del sur (Guatemala-México) y la del norte (México-Estados Unidos), así como los diferentes tipos de fronteras (materiales, sociales y de género) a las que se enfrentan los personajes. A través de distintos momentos en los que la fotografía de María Secco enmarca las vías de tren, la oscuridad de los túneles y la condición caótica propia del huir, la obra resalta de manera importante ese carácter liminal del migrante que se origina en la negación impuesta, tanto externa como internamente.

En este texto se abordará, en primer lugar, la espacialidad en la que se desarrollan los protagonistas, resaltando el carácter periférico de su lugar de origen; posteriormente, se tratará la cuestión del *no-ser* que la película ejemplifica en cada uno de sus protagonistas y las maneras en las que esta condición es impuesta; por último, se hablará de la raíz de las aspiraciones sociales, teniendo como objeto principal a Estados Unidos y su poderío en la política discursiva e ideológica.

La periferia, el desplazamiento obligado

El migrante, en su día a día, se ve obligado a relegar su condición humana como un *no-ser*, pues el saltar a la vista de manera física significa llamar la atención en los procesos de cacería llevados a cabo por los aparatos estatales y los grupos criminales. Es por ello que el migrante es un individuo que vive desplazado, pero más concretamente, invisibilizado. Podemos apreciar en la película dos ejemplos concretos, siendo el primero de ellos la secuencia inicial, situada en la nación guatemalteca: una comunidad marginada viviendo en la precarización, característica esencial de su existencia como no-ciudadanos, relegados a vivir en cubos de material que para el progreso moderno no son más que desechos (láminas, madera, tierra, cobijas sucias, cartón); sin una vida digna, apretujados, desplazados y percibidos como una masa que se distingue por la insuficiencia económica, así como la falta de condiciones que propician una socialidad sana. Se encuentran encerrados en un ambiente polifónico

FIGURA 2. Sara observa, con repudio, su cuerpo transformado. (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

de llantos, música y ladridos que nos revela el principio fundamental que arrastra la marginación social: pueden hacer todo el ruido que quieran, porque, de igual manera, nadie los va a escuchar.

La propiedad periférica se muestra también más adelante cuando los protagonistas, en su primer intento de cruzar la frontera norte con México, viajan a bordo de un camión, en el que se puede notar el cansancio de todos los pasajeros a bordo, evidenciando así la lejanía espacial en la que se encuentran. Podemos entonces conocer las condiciones ambientales de los protagonistas como los miembros de una periferia incomunicada, ese territorio que se encuentra borrado de las relaciones modernas propias de ciudades y capitales; las afueras viven en una espera aletargada como espacios materialmente estáticos (debido a su abandono administrativo) pero humanamente inestables, pues aquí nada es concreto, ni siquiera el cómo dicho terreno llegó a *ser*, ya que dentro de la rama administrativa es inexistente: de ahí la incomunicación y el limitado (nulo, en la mayoría de casos) acceso a servicios básicos para la vida digna, para la supervivencia.

Este inicio del filme, sin embargo, no enfatiza en las relaciones familiares de manera explícita, algo que, en el caso de otras obras sí tendría mayor importancia, sobre todo por la temática abordada[1]. A pesar de ello, la narrativa marca la pautas implícitas propias de ese carácter de no pertenencia, de *no-seres* sin estado, así como de la despersonalización impuesta por las distintas divisiones pertenecientes al mecanismo estatal, un proceso que tiene su raíz en el no-reconocimiento de la otredad que dicta las normativas para establecer una frontera entre el ciudadano y el no-ciudadano (De Vivanco, 2024); ***La jaula de oro*** nos muestra que el viaje del migrante inicia con el abandono de lo abandonado.

El *no-ser*: la negación del migrante

Un principio fundamental para el conjunto de personajes (en un principio tres, luego cuatro) que se nos es presentado en la película es la obligación de *no-ser* a la que se someten para prolongar su supervivencia. Volviendo a la secuencia de apertura, se intuye que Juan vive con alguien, pero este otro no se encuentra presente, y después de una vista rápida al colchón de junto, decide partir, acción en la que no es visto más que por los perros que rondan el lugar: insignificante y precipitado, ese es Juan; por otra parte, Sara presen-

[1]Citando como ejemplo a ***Los que se quedan*** (Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman, 2008), distinto al caso de la película analizada, pues se trata de un documental. Sin embargo, esta obra tiene como objeto principal el dar cabida a las motivaciones de los migrantes, mostrando, sobre todo, la fuerza de sus núcleos familiares y la comunicación presente a pesar de la lejanía física.

cia una negación auto-impuesta frente al espejo [FIGURA 2]. Cortar su cabello y vendarse el pecho es una muestra de su resignación a no ser más: a no *ser* para cambiar y esconderse dentro de su propio cuerpo, ocultando los rasgos físicos que la hacen diferente para ser un *no* más, y con ello intentar desaparecer del radar humano como una mujer que corre el riesgo de ser sometida a través de las distintas formas en las que se ejerce la violencia sexual. El cuerpo de Sara se somete a un proceso de total inversión en beneficio del orden económico y social.

Posteriormente conocemos a Samuel, quien trabaja con los recolectores que buscan entre las pilas de los restos que la modernidad progresista desecha, donde las poblaciones marginales buscan los resquicios por donde acceder a un poco de la envenenada miel capitalista, la cual dicta de manera inconsciente sus aspiraciones en relación al proceso de movilidad social. Samuel husmea en uno de los no-espacios propios del migrante (una tónica frecuente en la narrativa del filme, pues a lo largo de la historia se muestra a los personajes refugiándose dentro de lugares viejos y en desuso), originados como parte fundamental de las lógicas de despersonalización coercitiva impuestas por la lejanía administrativa y la "civilización del exceso" (Bauman, 2005, p. 126), viviendo, además, acechados por una parvada de aves negras, amenazas latentes de carácter profético que anuncian la pobreza, el peligro y la muerte; Chauk es otro personaje que se une a la historia posteriormente, en el momento en el que los demás llegan a la frontera con México. Es un niño tzotzil que no habla el castellano. Representa, por lo tanto, esa imposibilidad del lenguaje, esa otredad del habla propia que conlleva la migración, ya que el acceso a las construcciones semánticas (orales y textuales) de los territorios participantes en las lógicas de (hiper)consumo se ha convertido también en en un privilegio: la imposición de una lengua universal es otra rama de la violenta paradoja globalizadora que integra pero individualiza, despreciando y suprimiendo a todo el que no sea capaz de adaptarse a ella (de ahí su carácter darwiniano). Es a través de esta construcción de personajes aparecidos en el filme que se expone la normativa de sus distinciones, es decir, lo que los hace despersonalizarse en relación al espiral social en el que se desarrollan.

El ser un no-ciudadano implica la existencia de la coerción estatal hacia sus poblaciones, donde, a pesar de que no se les brindan condiciones aptas para vivir, se les obliga a votar, a pagar impuestos, y a servir en los regimientos militares. Se hace uso, también, de sus características etno-raciales en pro de la construcción de un discurso de enardecimiento nacionalista para mostrar la riqueza multicultural del territorio (Butler y Spivak, 2009); diferencias que, a pesar de que públicamente se admiten, van en contra de los proyectos patrióticos en búsqueda de la unificación social que exige el sistema. Al respecto, Fatyass (2016) establece:

> Las operaciones del proceso ideológico son, en síntesis, universalizar (hacer aparecer como interés general lo que es particular); parcializar (tomar la parte por el todo); eternalización/naturalización (lo arbitrario se presenta como necesario y natural); reconocimiento/desconocimiento; e interpelación/producción de posiciones y subjetividades. (p. 146)

Universalizar y naturalizar para crear sujetos mecánicos son los principios básicos cohesionarios de los estados-nación. Aspectos que el migrante imposibilita y pone en crisis, por eso para los aparatos estatales este apartado social resulta tan problemático: la homogeneización significa control, es por ello que el sector gubernamental inicia un proceso de carácter mítico que selecciona y borra a través de la fronterización ciudadano/no-ciudadano, es decir, a través del exterminio de minorías (Butler y Spivak, 2009). Al hablar, en este sentido, de los migrantes, se habla de una mercancía, tanto económica como cultural (Spivak, 2010), pues son objetos meramente instrumentales y temporales, tanto para el aparato estatal como para las sociedades con las que comparten su lugar de origen.

Con todas las implicaciones mencionadas, ***La jaula de oro*** nos muestra cómo el migrante latinoamericano no sólo

FIGURA 3. Chauk y Juan caminan por el desierto después de ser abandonados por un "coyote" (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

se enfrenta a una frontera en el momento en el que emprende su búsqueda por una vida más digna, sino que es debido a esas fronteras vivas que es obligado a desplazarse, pues estas lo mantienen dentro de diversas lógicas de violencia (en su acepciones tanto sociales, como económicas y físicas) que los aparta y los niega como seres propiamente activos en sus sociedades de origen. Es por ello que los territorios cercanos a las fronteras están regidos por distintas formas de hibridación cultural, pues no pertenecen a ningún extremo del espectro que significa la "patria" (disuelta ya como parte del fenómeno posglobalizador), sino a ese tercer espacio liminal donde hacen suyo lo visto, lo vivido y lo practicado: el migrante existe por la frontera, y no al revés. De ahí que, de igual manera, se forme estrechamente una relación con el desierto (mostrado en este filme hacia el final): un no-lugar (Augé, 2000) inerte y monocromático, sin ninguna distinción más que su ferocidad ambiental; un espacio de abandono, donde nadie aspira a vivir [FIGURA 3].

Como vemos, la mera existencia migratoria pone en riesgo la integridad física y mental de los actores que en ella participan, es por ello que la gorra se convierte en una característica fundamental del *no-ser*: mirar hacia abajo, pero además, esconder esa mirada. Esconderse de la mirada del Estado, del criminal y de la crueldad propia de las condiciones naturales. Se encuentran obligados a no mirar porque mirar es reconocer, no sólo el entorno, sino a ellos mismos como parte de los mecanismos de socialización, aspecto que Todorov (2007) planteó de esta manera: "los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí" (p.13). El migrante no puede ser parte de estos mecanismos de reconocimiento porque lo hace exhibirse al peligro. Ser visto es ser cazado: así lo demuestra el filme, a través del secuestro de Sara (quien durante toda la película usa una gorra, al igual que Samuel) y el asesinato de Chauk. La narrativa de la obra muestra las distintas maneras en las que el migrante necesita hacerse uno con la oscuridad, de entrar a los distintos túneles —guatemaltecos, mexicanos y estadounidenses— de la ceguera material, aquel paréntesis textual presente entre una dicotomía de naciones que se disuelve en función de la globalización de la violencia. Dichos túneles se convierten en el único medio viable de transporte, pues el migrante es un ser en tránsito (Butler y Spivak, 2009).

Mostrando a sus protagonistas constantemente caminando entre las vías metálicas que anuncian por sí mismas un trayecto transespacial, acelerado y prolongado, la producción del filme nos dice que el migrante es similar a un tren, pero que, de igual manera, los personajes hacen uso de este como una forma de hacer frente a la velocidad del mundo violento e hiperconsumista, adaptándose a su rapidez e integrándose

FIGURA 4. El migrante aborda el tren imitando ser una carga mercantil (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

porque no tienen más opciones. Aquel tren de carga transnacional conocido popularmente como "La Bestia" es el transporte por excelencia del principio más característico del estado capitalista tardío: la utilización del cuerpo como una mercancía (de ahí que su nombre coloquial sea sinónimo de perversidad). Mercancía de la que se valen, a través del acecho, los distintos aparatos de organizaciones criminales para esclavizar e instrumentalizar al migrante desplazado; el migrante desconoce su cualidad de persona y viaja encima de "La Bestia", transitando a través de puentes que priorizan la mercancía material, imitando así ser una carga, esperando que eso le permita llegar a su destino [FIGURA 4]. En el filme es recurrente observar el esconderse bajo una gorra, dentro de un vagón, en plantaciones o en casas aledañas, develando con ello el proceso de la negación autoimpuesta a la que se someten los desplazados liminales, indicándonos que dicho mecanismo inicia desde la distancia burocrática y culmina dentro de la psique del migrante.

En relación a lo anterior, la composición del filme logra mostrar la inversión de las funciones del Estado, una actualidad que recuerda a la distopía planteada en la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (y su posterior adaptación cinematográfica dirigida por François Truffaut en 1966): un megamáquina que no busca proteger al ciudadano ni velar por su libertad, sino que se interesa en mantener su poder en relación a las necesidades e intereses comunes impuestos por el sistema económico (Therborn, 1989), erigiéndose sobre las pilas de panfletos, fotos y restos de ropa pertenecientes a los seres marginados. Dicha distorsión de la funcionalidad gubernamental se presenta en distintos momentos de la película, citando como ejemplo la escena que muestra a elementos policiales presentes en la frontera mientras se intercala una toma estática de un muro con carteles de personas desaparecidas; también se evidencia este carácter estatal en el primer intento fallido de los personajes por cruzar debido a la manera en la que se les examina y se les trata, pues no se les reconoce un motivo "legal" que fundamente su existencia en territorio mexicano, ilustrando con ello que el Estado reconoce al humano como tal hasta que presenta papeles, imitando al sistema económico desde una división burocrática, aquella que detenta las leyes de manera despersonalizada a través de una lógica de mantenimiento jerárquico, pues si, como vemos en el filme, las poblaciones no se integran a lo establecido por las normas documentales, estas personas dejan de existir como tal, abriendo paso a una serie de sometimientos físicos y psicológicos a los que Hannah Arendt (2003) definió como "actos de Estado" (p.18): [2] el "indocu-

[2]Es importante señalar que, si bien se tiene en cuenta que Arendt llevó a cabo las conceptualizaciones usadas en este apartado con base en un fenómeno

mentado" pasa a convertirse en sinónimo de "inhumano". Así, la violencia burocrática es la que elige y define desde un escritorio a los seres sin-estado: sin Estado y sin estado propiamente humano.

En aquella secuencia de deportación presentada en la película, a los protagonistas se les despoja de sus pertenencias y se les hace caminar en fila, aspecto que devela un mecanismo preestablecido sobre el cómo tratar al migrante a través de la ciega obediencia propia de funcionarios de gobierno, destinados a ser engranajes deshumanizados (Arendt, 2003) sin capacidad crítica para cuestionar a los mandos superiores, pues las "matanzas administrativas" (Arendt, 2003, p. 171) así como los "actos de Estado" (Arendt, 2003, p. 18) se realizan bajo una lógica nacionalista coercitiva que tiene como objetivo el afianzamiento del poder en el papel servilista que juegan los territorios latinoamericanos —México, sobre todo— en sus relaciones diplomáticas con Estados Unidos.

Con todas estas implicaciones es que la globalización tiene como meta el crear sujetos que interioricen una serie de disposiciones en favor de la replicación de normativas con las que puedan sentirse identificados, *pertenecientes a*. El carácter mecánico se convierte en distintivo de cohesión, y todo el que no logre replicar este discurso es reprimido y señalado como alguien "fuera de sí" (Ricoeur, 2006, pp. 116-117). Esto, aunado a la corrupción presente en los gobiernos de América Latina y al desinterés por garantizar la seguridad de sus sociedades, inicia una lucha entre el aparato estatal y los grupos criminales para mostrar ante la población quiénes tienen más fuerza de coerción. Lucha en la que se encuentra inevitablemente el migrante, pues su tratamiento como *no-ser* sin patria ni ley lo sitúa como el medio idóneo para culminar este proceso.

distinto al de la migración latinoamericana, es pertinente extrapolar sus conclusiones en relación a los mecanismos del Estado, pues no difieren de la idea anteriormente planteada sobre la "inversión" de la funcionalidad autoritaria que justifica la diversificación del sometimiento físico y psicológico presente a día de hoy en el continente americano, y que es uno de los elementos fundamentales para comprender la crisis aquí analizada.

El aspiracionismo anglocéntrico: las fronteras sociales

Uno de los puntos fundamentales sobre los que se sostiene la obra dirigida por Quemada-Díez es el tratamiento de las distintas fronteras sociales a los que se enfrentan los protagonistas. Los impedimentos de género, así como los étnicos y raciales, encuentran su fundamento en la traslación del discurso hegemónico capitalista y globalizador que criminaliza al sector pobre y lo somete a una invisibilización al no ser estos partícipes de las lógicas del hiperconsumo tardío. El concepto de "globalización" tan presente en el mundo actual sólo indica un acto de perversidad impuesto por las naciones que imperan el rumbo de las relacion humanas, pues se pretende hacer un "solo mundo" a través de la homogeneización de todas las naciones sin tener en cuenta las condiciones geográficas, sociopolíticas y económicas de lo ajeno: la globalización anglocéntrica empieza con la negación de lo otro para imponer la modernidad a naciones empobrecidas (muchas veces en estas condiciones por su misma intervención) que la integran acríticamente, trasladando esta idiosincrasia hacia sus propias sociedades. Se trata de un fenómeno poscolonialista, pues en palabras de De Sousa Santos (2022): "El final del colonialismo histórico […] no entrañó el final histórico del colonialismo" (p. 44).

Además de la falsa ilusión moderna, se trata de un proceso que lleva consigo la introducción no sólo de prácticas o modas arquitectónicas, económicas y de consumo, sino también de discursos de odio que propician la marginación del sector indígena, del sector femenino y del sector pobre, poniendo de por medio el concepto de "desarrollo" como excusa. Así lo demuestran, además de las prácticas intervencionistas, los discursos que tienen como objetivo resaltar la superioridad étnica de unos mientras se hace menos a otros por condiciones biológicas y de origen. Lo anteriormente mencionado es ejemplificado en la película con la relación

FIGURA 5. Juan se detiene a admirar lo que no puede pagar. (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

que en un principio tienen Juan y Chauk, donde, debido a los celos del primero, se trata al segundo como inferior por su condición de indígena totalmente ajeno al castellano; o cuando, en aquel primer intento fallido, son capturados y maltratados por la policía mexicana: en gran medida se trata de rasgos físicos, pero también de su lugar de origen, acentuado además por la secuencia del filme en la que son engañados y llevados con un capo guatemalteco, quien ordena al grupo separarse de acuerdo a su nacionalidad. Este discurso de las inferioridades etnológicas y raciales se propaga y cumple su misión final: materializarse a través de la segregación y negación de los sectores marginados por ser la existencia contraria, la existencia-conflicto de los ideales que giran en torno a la modernidad tardía: "el «otro» está bien […] mientras este otro no sea realmente «otro» (Žižek, 2009, p. 57). Se trata de un pensamiento colonial sedimentado (Valencia, 2016) presente en las naciones sin poder hegemónico, expandido a través de los medios de comunicación que originan una cultura de odio colectivo, iniciada en el temor a ser tachados y responsabilizados como los seres que alteran la cotidianidad del idilio capitalista. La "masa nerviosa, irracional, quejumbrosa y atemorizada" (Mumford, 2011, p. 376) se enfrenta al temor de convertirse en el *no-ser* y encontrarse envueltos en las lógicas de tortura fisica propagadas por la *cultura del dolor* presente en los noticieros y la Internet, la cual inhibe la energía de acción social, trasladando esta misma a la propagación de un discurso xenófobo, clasista, sexista y racista: esa es la (pos) política del miedo y su exitosa manipulación (Žižek, 2009).

Además, las distintas aspiraciones presentes entre los seres sin-estado son también una parte esencial de este anglocentrismo. A lo largo de la película se introduce la vista de la nieve, concretamente cuando Chauk está a cuadro: es el objetivo final, el "sueño" producido por el gigante imperialista del norte introducido a través de las distintas narrativas audiovisuales sobre cómo tiene que ser la vida, por ejemplo, en Navidad. Se trata de un sistema de aspiraciones que fungen como los pilares de la espectacularización de la vida, construyéndose fundamentalmente sobre la negación de lo visible (Debord, 1995); construcciones capitalistas impregnadas y vendidas hacia el sur como sueños lejanos e inaccesibles que pueden ser vistos únicamente a través de las vitrinas [FIGURA 5], en los umbrales de un sistema que, mientras más ofrece, menos cabida da al acceso. Juan, Sara, Chauk, Samuel, y en suma, todos los personajes (tanto reales como ficticios) que los acompañan durante los 105 minutos que la obra tiene de duración, cargan con ser evidencias vivas del incumplimiento de la promesa capitalista, pues son víctimas del desplazamiento, la negación y el racismo, tanto laboral como étnico y de clase.

Al final de la historia Juan logra pasar a Estados Unidos y trabaja en una fábrica [FIGURA 6]. Una fábrica que empaqueta, sella y maneja cadáveres. La acumulación de cuerpos

FIGURA 6. Juan, esperando su turno para limpiar, admira el espectáculo de la mutilación animal en serie (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

es igual a suciedad acumulada. Juan, como migrante centroamericano, no participa, pero es uno de los designados a limpiar; limpiar los restos de las demandas de la sociedad hiperconsumista, cada vez más numerosa; limpiar aquello que hizo el otro, es decir, responsabilizar al inferior; criminalizar al sub-alterno por los males sistemáticos cuando este no participa en ellos (y por eso no se le reconoce, por ello busca, a través de un desplazamiento, integrarse). En este caso, Juan es negado a participar al mismo tiempo que es responsabilizado de la suciedad. Y así podemos, en este análisis, volver al inicio de la película, cuando es introducido el personaje de Samuel: el pobre convive con lo que el capitalismo contemporáneo categoriza como inservible, con los restos [FIGURA 7], pues sólo a través de ellos es que puede acceder al "sueño americano" impuesto por el discurso globalizador.

La "jaula de oro" es aquí la construcción estadounidense de alambrados de inmovilización racista y xenófoba. Una jaula mercantil que imposibilita a los *no-seres* a través de un gran número de métodos, tanto físicos como psicológicos (espionaje, cateos ilegales, extorsión, etc.) llevados a cabo en la trastienda del supermercado más grande del mundo bajo la excusa de enfrentarse a "amenazas contra la nación"; el discurso se refuerza, de igual manera, a través de la construcción de narrativas patrióticas en los diversos medios audiovisuales, sobre todo en el cine, que cuenta con proyecciones gigantes simulando ser los espectaculares vistos a lo largo y ancho de un viaje por carretera: las narrativas cinematográficas son utilizadas para una imposición mental que a sus actores les brindan un carácter mesiánico. Hollywood era "la fábrica de sueños", pero ahora esa fábrica se expandió y se consolidó a través de la propaganda en redes sociales, en la cultura del cómic (base principal del cine de superhéroes) y en la espectacularización de la guerra, presentes en las producciones televisivas y de *streaming* que reafirman la posición benevolente del Destino Manifiesto, teniendo como objetivo que los grupos extranjeros puedan absorber la concepción de Estados Unidos como la "nación salvadora", que se convierte en una adaptación moderna del profeta cristiano para sacrificarse en beneficio de los demás. No cabe duda que Estados Unidos está —alegóricamente hablando— hecho de oro, pero su historia impide percibirlo como la materialización de la libertad, un concepto sumamente internacionalizado. Por eso el título del filme es también significativo: definir como "jaula" (en castellano, además) a la auto-denominada "*The land of the free*".

La jaula de oro: la narrativa de una crisis (conclusiones)

El cuarteto de protagonistas en ***La jaula de oro*** se construye a través de la debilidad, y finalmente, como ejemplos de una serie de vulnerabilidades que se encuentran en el "fondo de la cascada de las identidades negativas" (Haraway, 2016, p. 18),

FIGURA 7. Entre pilas de basura y aves negras, Samuel y Juan se encuentran (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

y que se aprecian en distintos momentos de la historia, desde el tratamiento que Juan le da a Chauk por no tener noción del castellano (llamándolo "indio ignorante") hasta la manera en la que Sara es separada de sus compañeros por parte de los narcotraficantes que asaltan el tren. La figura del migrante se define, entonces, como una víctima de los distintos fenómenos globalizadores (los económicos, los culturales, los de consumo, los de la violencia) y de los conceptos que giran en torno a la modernidad, a la acumulación de capital y al progreso socio-tecnológico que lo obliga a despersonalizarse para acceder a los residuos que el sistema le tiene destinados como ser inferior; Samuel desiste, Sara es secuestrada y Chauk es asesinado. Sólo Juan pudo sobrevivir a la travesía, ahora atrapado en una jaula de oro, empequeñecido ante la infraestructura del mega sistema [FIGURA 8], evidenciando que a pesar de que haya podido llegar a su destino, no significa que haya traspasado esos muros —fisicos y abstractos— de realentización social.

Por ello, ***La jaula de oro*** es una película que aborda diversas crisis, las cuales engloban y dictaminan en gran medida el fenómeno migratorio latinoamericano: la geografía de la insuficiencia, ilustrada por medio de la pobreza y exclusión en la que residen los protagonistas; la consciencia de la marginalidad a una edad temprana, dada la juventud de los personajes; la violencia de Estado, ejemplificada a través de aquellas situaciones en las que los migrantes son sometidos por autoridades estatales, tanto burocrática como físicamente, y que tiene, además, sus orígenes en el racismo, el sexismo, el clasismo y la xenofobia, donde también entra la fuerza discursiva de las naciones hegemónicas y su presencia a los países latinamericanos. El filme logra reunir todas estas cuestiones y las retrata en cada uno de sus protagonistas mediante ese miedo a *ser*, pues a lo largo de la historia el cuarteto busca con urgencia un escondite, una característica que se acentúa además porque el camino que recorren se encuentra rodeado de túneles y locaciones en abandono que guardan relación con ese conjunto de individuos excluidos y criminalizados.

Esta película logra profundizar en sus personajes, pero no a través de su historia de vida (al menos no explícitamente), sino mediante el tratamiento visual y narrativo que hace del fenómeno al que tiene como argumento principal, pues no lo hace de una manera superflua, sino que plasma esa persistencia individual y la crueldad de la travesía con un retrato cercano y visceral, haciendo una síntesis de elementos ficticios y reales que le brindan solidez a la credibilidad del relato. Una obra que evidencia ese carácter del *no-ser* a través de un principio similar al del documental ***De Nadie*** (Tin Dirdamal, 2005): cruzar México es para el migrante una pesadilla. ❦

FIGURA 8. Juan dimensiona, a través de una valla de alambre, la infraestructura moderna que lo excluye y lo empequeñece (***La jaula de oro***, Diego Quemada-Díez, 2013).

Bibliografía

Andrade Martínez, E. (2022). La frontera entre México y Estados Unidos: violencias e imaginación cultural. *KAMCHATKA Revista de análisis cultural*, 5-22.

Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio acerca de la banalidad del mal.* Barcelona: Lumen.

Augé, M. (2000). *Los «no lugares». Espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.

Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias.* Barcelona: Paidós.

Bradbury, R. (2019). *Fahrenheit 451.* Ciudad de México: Penguin Random House.

Butler, J. y Spivak, G. C. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia.* Buenos Aires: Paidós.

De Sousa Santos, B. (2022). *Poscolonialismo, Descolonialidad y Epistemologías del Sur.* Buenos Aires: clacso.

De Vivanco, L. (2024). *Umbrales de la víctima: representaciones, construcciones y discursos.* Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo.* Santiago de Chile: Naufragio.

Farfán Hernández, R. S. (2012). *Durkheim, Sorel y el Pragmatismo: Estructura y funcionamiento del mito y la violencia de la sociedad moderna.* Ciudad de México: Plaza y Valdés.

Fatyass, R. (2016). Stuart Hall: representación, ideología y hegemonía. *Sociales Investiga*, 144-150.

Haraway, D. J. (2016). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Heaman, E. (2019). 'We Only Want to Pay What is Fair': Capital, Morals and Taxes in Canada 1867-1917. En S. Berger y A. Pryzrembel (eds.), *Moralizing Capitalism: Agents, Discourses and Practices of Capitalism and Anti-Capitalism in the Modern Age* (pp. 111-133). Cham: Palgrave Macmillan.

Lindón, A. (2020). La periferia: fragmentos inestables de la ciudad vivida. *Perspectiva Geográfica*, 15-33.

Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo.* Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna.* Barcelona: Anagrama.

Mumford, L. (2011). *El pentágono del poder: el mito de la máquina (dos).* La Rioja: Pepitas de calabaza.

París Pombo, M. D. (2007). Racismo y nacionalismo: la construcción de identidades excluyentes. *Política y Cultura*, 53-76.

Poulantzas, N. (2007). *Poder político y clases sociales en el estado capitalista.* México: Siglo XXI Editores.

Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro.* Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Spivak, C. G. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: Hacia una historia del presente evanescente.* Madrid: Akal.

Therborn, G. (1989). *¿Cómo domina la clase dominante?: Aparatos de estado y poder estatal en el feudalismo, el capitalismo y el socialismo.* Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Todorov, T. (2007). *La conquista de América: el problema del otro.* México: Siglo XXI Editores.

Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore.* Ciudad de México: Paidós.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales.* Barcelona: Paidós.

Filmografía

Dirdamal, T. [Director]. (2005). ***De Nadie***. México: Producciones Tranvía.

Garland, A. y Mendoza, R. (Dirección). (2025). ***Warfare*** [Película]. Estados Unidos, Reino Unido.

Quemada-Díez, D. [Director]. (2013). ***La jaula de oro***. México/Guatemala/España: Animal de Luz Films/Kinemascope Films/Machete Producciones.

Rulfo, J. C. y Hagerman, C. [Directores]. (2008). ***Los que se quedan***. México: La Sombra del Guayabo.

Truffaut, F. [Director]. (1966). ***Fahrenheit 451***. Reino Unido: Anglo Enterprises/ Vineyard Film.

Aldo Román Montoya Medina (México) es estudiante de la licenciatura en Historia por parte de la Universidad de Guadalajara. Se interesa por el uso del lenguaje cinematográfico como aparato crítico y de memoria en relación a su contexto socio-temporal.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques

Reseña de *De Gran Hermano a El juego del calamar: avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo*, de Jesús González Requena (ed.)

Sergio J. Aguilar Alcalá

sergio.aguilaralcala@gmail.com

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

https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i31.469

Es probable que los dos campos más desatendidos al interior de los estudios de cine, si tomamos en cuenta su relación para con los tiempos actuales, sean los estudios ecocríticos y los estudios de series. En esta reseña me concentraré en los segundos, que han sido fagocitados por los estudios televisivos, confundiendo "serie" con "serie de televisión" (en otros espacios que no mencionaré aquí he criticado esta confusión). Me parece que esa distinción es clave para nuestro campo (es decir, la distinción entre "serie" y "serie de televisión"), pues es lo que permitiría una más profunda discusión de cambios estructurales en las estéticas, políticas y narrativas audiovisuales que pueda ir más lejos que describirnos las historias que se presentan en estos productos, o señalar ciertas similitudes temáticas entre varios de ellos.

Dicho lo anterior, quizá quede clara la sorpresa a la que nos enfrentamos al leer el subtítulo del libro de esta reseña: "De *Gran Hermano* a *El juego del calamar*: avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo". ¿Qué función tiene ese guion que separa *tele* y *visivo*? ¿Cuál es el énfasis: *preservar* la televisión o *alejar* la visión?

Los títulos, como bien sabemos quienes tenemos un pequeño grado de cinefilia, tienen una función fetichista de las obras: condensan una llave de acceso con la que proponen su tesis principal. En el caso de este libro, su editor lo plantea desde el primer párrafo de la primera página: "¿Y si la serie televisiva de ficción de mayor éxito del año 2021, *El juego del calamar*, fuera el efecto directo del salto a la ficción del formato televisivo *Gran Hermano*? Este es el asunto central de este libro" (p. 7). Y efectivamente, los capítulos que componen este libro colectivo están dedicados a sostener esa idea, que hay una continuidad entre el fenómeno mundial de principios de este siglo y el fenómeno mundial de principios de esta década, que tiene mucho que ver con lo lúdico, con la hipervigilancia, con la banalización de la vida privada y con la suciedad del espectáculo (para jugar con el título de Debord).

El libro promete muchas cosas en su introducción, como la siguiente pregunta: "¿qué tipo de experiencia subjetiva hace el

espectador de *Gran Hermano*? ¿En qué medida esa experiencia subjetiva afecta a su percepción de la realidad? ¿Cuáles son los focos de goce que le conectan a él?" (p. 9). No obstante, el libro no responde a esta discusión clave de la estética y la espectatorialidad, pese a que dice que atenderá "en todo momento al tipo de posición —y de subjetividad— que reclama de —y modela en— sus espectadores" (p. 9). Esa atención no pasa más allá de esta introducción y de algunos pasajes, muy contados, en el resto de la obra.

Este libro está compuesto por 14 capítulos más introducción y epílogo; a su vez, se divide en tres partes que responden a su título: "Gran Hermano", compuesta por tres capítulos sobre ese espectáculo televisivo; "El juego del calamar", compuesta por dos capítulos sobre esa serie audiovisual; y "Avatates del espectáculo tele-visivo contemporáneo", compuesto por los restantes nueve capítulos donde se 'analizan' películas y series audiovisuales que tocan los dos temas principales que atraviesan toda la obra: lo lúdico y la vigilancia.

Pese a que esta descripción hace aparentar una obra muy diversa, lo cierto es que bien podría escribirse en la portada que Jesús González Requena (JGR en adelante) no es sólo su editor, sino su autor principal: de los 16 textos que la conforman, cinco son escritos por él, y uno por él junto a otro autor.

La obra académica de Requena es muy interesante por que su estilo de escritura es seductor: no sólo invita a una reflexión intelectual, sino también de la imaginación. No obstante, creo que en muchas ocasiones carece de rigurosidad, pues son frecuentes pasajes débiles argumentalmente, ya sea por una confusión conceptual que, seguramente, no tiene que ver con sus capacidades sino con su distracción. Por ejemplo, atendiendo a instancias del primer texto tras la introducción (titulado "El aroma totalitario de *Gran Hermano*"), la despistada referencia a lo real *lacaniano* (p. 17); su extraña y confusa manera de entender el principio de realidad freudiano (p. 18); o su profundamente problemática, discutible y conceptualmente incompatible con el resto de su argumentación, idea del "proceso de identificación narrativa" (p. 46). Estos

problemas hacen que el primero de los textos contenga apenas poco más que interesantes ideas para quien se inicia en algunas lecturas del fenómeno *Big Brother* al reiterarnos, por enésima vez, la conexión entre novela de Orwell y el *reality show*.

Pero si el primero de los textos trae pocas sorpresas y argumentos a la discusión, el segundo de ellos, "El triunfo de la sospecha y el regalo del mal banal", resulta hasta confuso, pues no nos permite leer algo más que explicarnos un chisme de celebridades —similar al que me he enfrentado yo cuando no entiendo memes en internet y le pido a mis estudiantes que me cuenten cuál es el último escándalo de Shakira, Maluma o alguna otra de las banales figuras que idolatramos hoy—. Este texto de JGR está dedicado a ofrecer todo tipo de detalles y decenas de imágenes de un ridículo triángulo amoroso que, por dar la apariencia de ser complejo y más profundo de lo idiotizante que en realidad es, por momentos nos hace creer que un texto académico al respecto podría resultarnos interesante. Afortunadamente, terminamos ese capítulo confirmando nuestras sospechas de que no es así, no sin las típicas y confusas apropiaciones pseudopsicoanalíticas como "goce escópico" (p. 106).

El tercer texto, "Surgimiento, desarrollo y fin de *Gran Hermano* en España", por Eva Hernández Martínez, es tan claro en su título como acotado en las preguntas que plantea. Es una suerte de exposición de datos informativos y estadísticos de las diferentes temporadas del *reality show* en España, incluyendo el plano arquitectónico de la casa del *show*. Eso es todo.

Inicia la segunda parte del libro. El cuarto texto, "Juegos y pesadillas totalitarias", está dedicado a *El juego del calamar*. Llama la atención que, de nuevo, JGR no considere la hipótesis de que la enorme popularidad de esta serie se refiera a la plataforma en la que está distribuida: ¿no acaso Netflix nos demuestra que es capaz de poner de moda contenidos por el hecho de estar ahí, y no que simplemente están ahí porque están de moda? Sólo así uno puede explicar la popularidad renovada de los documentales sobre crímenes. Pero en cuanto a lo que se argumenta, se padece de los mismos problemas del primer capítulo del libro: excesiva

descripción de secuencias, a veces enfatizando dimensiones de la puesta en escena u otras veces enfatizando dimensiones de la puesta en cámara; y, en muchas ocasiones, tomando 'campechanamente' (como decimos en México) conceptos e ideas de pseudoinspiración psicológica o psicoanalítica —como su extraña concepción de "un trastorno de personalidad narcisista" (p. 160), o de "disociación psíquica" (p. 181), o peor, su confusión entre goce y disfrute (p. 182)—. Quizá es por esta torpeza conceptual que le resulta fácil hacer aseveraciones psicologizadas de personajes —como cuando dice que Gi-Hun confunde a su hija con el niño que él mismo es (p. 171)—, así como de la puesta en escena —por ejemplo, cuando dice que el color dorado es "señal inequívoca del goce" (p. 189)—.

El quinto texto es una colaboración entre JGR y Lorenzo J. Torres Hortelano. Este capítulo, que lleva por título "Los juegos de la deconstrucción, el sentido tutor y su más allá", es algo más sólido y mejor desarrollado, especialmente porque no sólo privilegia la descripción extensa de secuencias, sino que las va intercalando con su interpretación. Por supuesto, no faltan los lacanismos campechaneados —como la confusión entre principio de realidad y principio de placer (p. 203)—, pero se tiene una más interesante discusión sobre la puesta en escena de la serie (los asuntos geométricos, la caligrafía coreana, la estructura global del relato) que se extrañaron mucho en los capítulos previos. No obstante, hay una ausencia de discusión de varias partes importantes de la serie (como la escena de salto sobre los cristales flotantes o la masacre entre participantes), que podrían contradecir varias de las aseveraciones del texto (como el rol de las mujeres que se menciona en la p. 219, que se ve contradicho con la acción de mutua destrucción de la mujer en el juego de cristales flotantes). Pese a estos problemas, la crítica que establece el capítulo hacia el bache autorreferencial en el que caen los estudios culturales, y que es conectada con la pseudocrítica que propone la serie, hace de este apartado uno de los más interesantes del libro.

Inicia la tercera parte del libro con el sexto capítulo, mismo con el que asistimos, como es muy frecuente en los libros colectivos,

a una desigualdad en calidad, alcances e intereses de los textos. "Telerrealidad y las pruebas letales en el cine", de Antonio Díaz Lucena, arranca con una interesante discusión teórica en sus primeras páginas que abandona para hacer un excesivo recuento de películas que caigan bajo las pretensiones de su título.

"A propósito de *El show de Truman*", de Basilio Casanova Varela, regresa a una película cliché de este tipo de discusiones (no por ello agotada, ni que las discusiones no sean importantes), pero languidece de esos mismos problemas de falta de rigurosidad argumental que, uno no puede evitar sospechar, es algo que se arrastra desde quien editó el volumen: cuando dice que "el espectador televisivo puede gozar protegido tras la pantalla" (p. 240), ¿qué entiende por "gozar"? ¿"Protegido" ante qué? Cuando leemos que el mar, en el filme, constituye el "movimiento incesante de lo real" (p. 244), nos preguntamos si realmente se ha leído a Lacan o a qué tipo de "movimiento incesante" se supone que lo real tiene. ¿Es "narcisismo originario" (p. 247) una categoría libre o sólo está libremente inspirada en Freud?

"*Battle Royale*. El espectáculo de la batalla real", de Lara Madrid del Campo, toma las libertades de enlazar la masacre en Columbine en 1999, los videojuegos de *first person shooter* y el filme japonés sin preguntarse por las condiciones económico-políticas de la primera, las condicionantes industriales de los segundos —de los que incluso se asevera que son "los más jugados en el mundo" (p. 254), sin ofrecer evidencia alguna— para pasar a contarnos la trama del tercero. Con ello, supone que hay un "estado paranoico de lucha individual" (p. 266) que no logra explicar más que psicologizando a los jóvenes de Columbine y a los personajes de *Battle Royale*, desatendiendo a toda consideración epistemológica que surge de la unión de ambos hechos.

"Aislamiento y vigilancia en *Perdidos*", de Luis N. Sanguinet, podría ser un interesante texto para un libro sobre series populares. Además, trae a colación ciertas discusiones e interpretaciones estructurales y narratológicas interesantes. Pero resulta desentonar con el resto de la obra, al punto de que parece desesperado su

intento de conectar el logotipo de *Gran Hermano* con los planos inicial y final de la serie con el personaje de Hal 9000 en la película de Stanley Kubrick.

"*Black Mirror*. La quimera panóptica", de Begoña Siles Ojeda y Carolina Hermida-Bellot, supone otro punto —ya— cliché para estas discusiones: la conexión de esa serie de ciencia ficción con los lugares comunes del libro de Orwell, las máscaras digitales y los mecanismos disciplinarios; para con ello justificar su pertinencia en la obra citando continuamente el trabajo de JGR. Quizá habría sido más interesante preguntarse por la lamentable baja de calidad de *Black Mirror*, o el precio que estética y políticamente se pagó en sus episodios cuando fue comprada por Netflix. Pero eso habría supuesto quitarle lugar a la extensa descripción de secuencias y episodios que poco aportan al texto.

"El tres y la Nada en la serie *3%*", de Vanessa Brasil Campos Rodríguez, sigue por los derroteros, como muchos otros textos de este libro, de contarnos la trama de toda la serie y hacer unas libres interpretaciones que no se sostienen en el material descrito; pero no es que no se sostengan porque contradigan su descripción, sino que uno no entiende por qué necesitamos tantas páginas de descripción de la trama para llegar a conclusiones que nunca se conectaron con la misma, o que lo hicieron tangencialmente. También abundan esos términos —probablemente— confundidos: qué es un "trauma inconsciente" (p. 306) o qué relación hay entre lo siniestro freudiano (en Latinoamérica conocemos ese concepto como "lo ominoso") con la estatua de la pareja fundadora (p. 311) son cosas que no nos quedan muy claras (sólo nos queda esperar que a su autora sí).

"*Nine Perfect Strangers*. Un retiro de bienestar con tintes orwellianos", de Begoña Gutiérrez-Martínez, continúa en el problema mencionado en el párrafo anterior, con el agregado de que se trata de una extensa descripción de la serie sin interpretación alguna. Nos acompañan en esta ocasión los pseudolacanismos "goce de esta madre perversa" (p. 319) y "marco mental" (p. 322).

"*Pánico* y los fantasmas de Carp", de Julio César Goyes Narváez, introduce una curiosa interpretación del concepto de "fantasma" en Freud (¿se referirá a "fantasía"?) en una extraña nota al pie (p. 330). Quizá esta libre apropiación de Freud, demasiado *líquida*, es la que explique el lapsus freudiano, al escribir "Sigmund Bauman" (p. 332).

"*Alice in Borderland*. Jugar o morir en la frontera", de Lorenzo J. Torres Hortelano, es un texto que cae en cierto ímpetu que a veces notamos: querer restregarnos en la cara una conexión que, siendo tan obvia, su repetición resulta cansada, confusa o hasta ofensiva, sobre todo porque simplemente no ofrece nada para entender la complejidad o singularidad de la serie japonesa que se intenta analizar. Pasarse señalando las conexiones entre la obra de Lewis Carroll y la serie no ofrece mucho más que un relleno de páginas antes de llegar al epílogo del libro.

El texto que cierra esta obra colectiva, de la autoría de —¿quién más?— JGR, lleva por título "De la teoría de los juegos a la instancia psicopática". Resulta algo triste que el orden de los textos nos haya dejado lo mejor para el final, quizá es el premio al final del tortuoso camino. Es sólo hasta este texto (p. 379) que empieza a responderse aquella segunda pregunta planteada en la introducción: ¿qué espectatorialidad para lo lúdico audiovisual? Este epílogo se antoja como la introducción de un potencial texto de JGR sobre lo lúdico y el audiovisual, y nos deja entonces con el interés de seguir leyendo… en ese otro texto.

Es posible que la utilidad de este libro esté muy acotada. Por supuesto, resultará interesante para quienes tengan un interés específico en el *show* conocido como *Gran Hermano*, en la serie *El juego del calamar*; así como para quienes quieran una revisión panorámica y muy superficial sobre algunos temas de algunas series contemporáneas. Lamentablemente, su aporte es muy poco y demasiado superficial a la discusión teórica sobre la serialidad audiovisual.

Por último, una nota importante de mi parte. He planteado una crítica a la libertad en usar, de manera tan laxa que termina demostrándose confundida o malinformada, conceptos que son de una

especie de *inspiración* psicoanalítica (pues no aclaran de qué lectura psicoanalítica vienen conceptos como "goce escópico" o "trastorno de personalidad narcisista"). Esto no viene de una cruzada o interés en contra del psicoanálisis. Todo lo contrario: quienes tenemos un acercamiento al análisis audiovisual y al campo psicoanalítico (tanto teórica como *clínicamente*) no podemos sino ver con sospecha la peligrosa ligereza con la que se cree que, por mencionar ciertas palabras que suenan 'freudianas' o 'lacanianas', ya podemos hacer una descripción parcial de secuencias sin ofrecer ninguna interpretación o lectura propia. Es probable que el mayor referente de esto sean personajes como Slavoj Žižek en sus peores épocas (como la actual, precisamente), que ha dejado de lado toda rigurosidad conceptual (que estaba en obras como *The Ticklish Subject* y *The Fright of Real Tears*) para dedicarse a žižekear, es decir, hablar un lacanismo confuso, algo seductor y poco profundo que no aporta nada a los estudios de cine ni al psicoanálisis más que engrosar la gente que se deja seducir por comparar el logo de *Gran Hermano* con el ojo de la muñecota en *El juego del calamar*, y eso, además, con una falta de rigurosidad hacia las contradicciones halladas en su propio material de estudio.

Sospecho que los *avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo* deslumbraron demasiado los ojos de quienes firman en este libro como para poder ir más allá del planteamiento de la trama. Es necesario que en un campo emergente como el de las series audiovisuales se planteen distinciones que permitan, como mencioné al principio de esta reseña, establecer las primeras condiciones de posibilidad para una discusión plena y profunda, y estas condiciones sólo pueden darse a partir de una construcción del campo fuera de los lugares comunes y la apropiación 'libre' (es decir, no rigurosa) de categorías conceptuales. Se necesita mucha creatividad y mucha rigurosidad para abrir un camino y construir un campo realmente interesante. Este libro nos hace ver que seguimos en búsqueda de quienes quieran, realmente, echarse esa tarea encima.

Bibliografía

González Requena, J. (ed.). (2024). *De Gran Hermano a El juego del Calamar: avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

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