

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Contra la domesticación audiovisual

La obra de Lucrecia Martel como un acto contrahegemónico en oposición a la “domesticación” de la narrativa cinematográfica dominante

Iván Javier Mora Manzano

Tutor: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Iván Javier Mora Manzano, autor de la tesis intitulada “Contra la domesticación audiovisual: La obra de Lucrecia Martel como un acto contrahegemónico en oposición a la “domesticación” de la narrativa cinematográfica dominante”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

4 de abril de 2025

Iván Javier Mora Manzano

Firma: _____

Resumen

El cine hegemónico articula formas de dominación estructural mediante el uso de narrativa serializada e ideologizada que en esta tesis definimos como “domesticación audiovisual”. El objetivo de este trabajo es explorar las formas en que Martel ejerce la contradomesticación mediante su propio lenguaje cinematográfico, centrandolo en tres aspectos: La estructura, la imagen y la voz. La metodología instrumentalizada es la teoría fundamentada, y es así como las categorías emergen del análisis de escenas y formas en sus películas, así como por oposición, del análisis de formas y escenas del cine dominante con la estrategia David vs Goliat. También se pone en consideración un diálogo con conceptos teóricos de autores como Gramsci, Deleuze, Derrida, Marcuse, y de teóricos del lenguaje como Bordwell, Chion, Barthes, entre otros. La investigación plantea entre sus evidencias y hallazgos la utilización de los recursos martelianos como el fuera de campo, la ruptura de la continuidad clásica, el descentramiento, la fragmentación, el uso del parergon sonoro, el diálogo como punto de partida del sonido, etc. Estos elementos no solo crean un lenguaje propio y potente, sino que también modifican el sentido del medio en sí, y su representación tradicional de poder. También concluye la efectividad de la resistencia del cine de Lucrecia Martel frente a la hegemonía y propone la utilización de nuevas categorías para el cine de la diferencia: el cine salvaje y la domesticación.

Palabras clave: domesticación audiovisual, contradomesticación, cine dominante, cine salvaje, Lucrecia Martel, narrativa cinematográfica, parergon

Para mis hijas Olivia y Violeta, la razón de todo.

Agradecimientos

Dedico esta tesis a todos los artistas que buscan respuestas, teorizando desde su práctica, soñadores que creen que el arte puede inspirar otros mundos.

A mis colegas cineastas, amigxs y coidearios, apasionados malditos del delirio del cine, luchadores que siguen filmando y creando a contracorriente, día a día, en un país que parece nunca entenderlos.

A los profesores de maestría que desmitificaron mi resistencia a la academia y me enseñaron a admirar la teoría, a mi tutor por su arduo trabajo en esta tesis, a mis compañerxs de maestría y al movimiento que fundamos: “La novísima antropofagia”.

A mi novia Virginia, por ayudarme a dar este último paso.

A mi familia nuclear, Alfredos y Norkas, por su cuidado y por ser mis personas incondicionales siempre.

Tabla de contenidos

Introducción	13
Capítulo Primero: El cine domesticado	23
1. Antecedentes del término domesticación	23
2. Breve historia del término con respecto a la cultura	24
3. Explicación entre estructura y estructuras	26
Capítulo Segundo: La estructura domesticada	29
1. Interludio: Las Cavernas en Galápagos	29
2. La estructura de 3 actos como tal (Goliat)	31
3. “La batalla final” y la desaparición del segundo acto	35
4. Fisuras	36
5. Estructuras no dominantes (David)	38
6. Estructuras martelianas	41
Capítulo Tercero: La imagen domesticada	45
1. Hollywood domesticado. Desde el continuity system al algoritmo.....	45
2. Cine bélico, masculinidad escópica y la hipótesis de triunfo.....	50
3. La destrucción como imagen dominante: Disaster Porn.....	54
4. Hacia un cine de la diferencia: La desarticulación del héroe.....	56
5. Resistencias: Lenguajes Salvajes, contracorrientes y disidencias.....	57
6. La imagen salvaje de Lucrecia Martel.....	60
7. Deconstrucciones martelianas: Fuera de encuadre, fuera de la cabeza.....	61
8. No hay héroes en la colonia precaria: Zama.....	62
9. Martel: ¿Lenguaje antropófago?.....	63
10. Diego de Zama: Decadencia del conquistador.....	65
Capítulo Cuarto: La voz domesticada	69
1. El sonido dominante: Desde la sincronización hasta el Loudness.....	70
2. Parergon y la tríada: marco-imagen-sonido.....	73
3. Sonido acusmático versus Parergon sonoro.....	76
4. Latinoamérica, la radio, las novelas, y el naturalismo tardío.....	78
5. Martel, las conversaciones y su Parergon.....	80
6. Una escena sonora de Lucrecia Martel.....	81
Conclusiones.....	85
Obras citadas.....	93

Introducción

Soy cineasta y trabajo en películas de ficción y documental desde hace 27 años. También soy pianista por herencia familiar desde tengo uso de razón, y ahora compositor. En cuanto a mi cine, he aprendido que me interesa lo que inicia con la duda: cuestionar primero y filmar preguntas. Luego, me encuentro siempre buscando lo íntimo, lo provocador, pero no solo lo que resuene dentro de los universos particulares: mi búsqueda apunta siempre hacia mirar y explorar lo *personal-universal*, un concepto que le escuché por primera vez a Marta Andreu, reconocida instructora de cine de autor documental.

La idea de lo personal-universal es que la primera persona subjetivista creadora es vital, pero no es el objetivo único de la búsqueda. Si bien lo personal es clave para compartir lo interno, se mantiene como un propósito igual de importante y menos egoísta del quehacer cinematográfico a la resonancia plural del cine en el sentido de identificación colectiva y de su impacto cultural.

Como casi toda persona contemporánea, soy también consumidor de cine desde los tres o cuatro años de edad. El cine ha cumplido un rol importante en todas nuestras vidas; a veces nos inspira o entretiene, también nos distrae, nos transforma. Crea marcos relacionales, políticos, de aspiración de clase; nos ejemplifica cómo amar, cómo ser un héroe, nos hace soñar, nos da valores, nos inclina a favor de un bando, crea cánones de belleza, crea prejuicios, nos *lava el cerebro*. Nos modela, nos atonta, nos enseña.

Su función en nuestra vida no es una sola, a veces es contradictoria, pero su producción nunca es inocente: Las principales macroestructuras de poder dominantes: el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado, encuentran su narrativa aleccionadora epitomizada en el cine dominante, que por excelencia está en Hollywood. A su vez, dentro de Hollywood, el cine dominante lo ejercen los *blockbusters*, y dentro de ellos, el mayor poder actualmente lo ejerce el cine bélico de superhéroes, con la franquicia de Marvel como su línea frontal: el conjunto de obras audiovisuales más taquilleras en toda la historia del cine.

Como todo sistema de poder, el cine dominante tiene sus fisuras. En contraposición a esta manera de crear-pensar que ha construido históricamente la gran maquinaria industrial, aparecen creadores que operan desde la resistencia. Están, por un lado, unos pocos infiltrados en el sistema, creadores que construyen lo autoral desde adentro en una resistencia de trincheras en el corazón de la industria. Otros trabajan a

contracorriente en las periferias, con cines de la *diferencia* que por lo general poca gente ve, pero algunas veces ganan protagonismos inesperados; al hacerlo, lo dominante pareciera tenerle miedo y adopta estrategias de defensa y les presta atención: tiene que decidir si copiarlos, comprarlos, anularlos o alguna otra variante de cooptación.

Este es el caso de la argentina Lucrecia Martel, una cineasta que ha logrado destacar entre el grupo de creadores que construye a contracorriente. Desde que apareció, se erigió como figura contrahegemónica y, por excelencia, una de las artistas *deconstructoras* de las formas establecidas. Su obra, sensible y seductora, radicalmente subvierte la idea de normalidad, pero no como un mero ejercicio de experimento antípoda, sino que logra acercarnos más a un otro *realismo*, a un brutal contacto sentimental que nos conecta con una realidad más cruda y emocional, que al mismo tiempo se siente familiar e íntima. Una combinación que para los que hacemos cine nos resulta admirable porque entendemos lo difícil que es lograrlo de manera orgánica y constante.

El gran impacto de su obra con apenas cuatro largometrajes de ficción le ha labrado un puesto prioritario entre las grandes autoras del cine independiente. Sus audiencias sentimos su cine como dirigido directamente a nosotrxs, como si siempre hablara sobre nosotrxs, de cada unx y de todxs. Ella ha llevado este concepto de lo *personal-universal*, que yo tanto admiro, a un nivel de maestría. Para alguien como yo, que dedica su vida a ver, hacer y pensar cine, es difícil escoger solo una autora para hablar de *otros cines*, pero su combinación de intimidad, profundidad y universalidad desde un lugar radicalmente opuesto al poder me lleva a querer hablar de Lucrecia Martel situada en la primera línea de resistencia de manera protagónica.

Parecería una paradoja o una inocencia buscar enfrentar, o siquiera encontrar, al cine más *mainstream* dominador de las taquillas y sus superhéroes llenos de efectos visuales con un cine pequeño en escala, de temas más cotidianos y alternativo en su narrativa, pero la paradoja es real y sucedió hace unos pocos años: A Lucrecia Martel la contactaron los grandes estudios para ser parte de la franquicia de superhéroes de Marvel. Específicamente para la película *Black Widow* (Shortland 2021), en la que el estudio quería integrar y cumplir la cuota de género (otra forma de cooptación cultural). Martel fue considerada para dirigir a Scarlett Johansson, para darle el toque *femenino* a la obra.

Martel estaba emocionada con la idea de hacerlo a su manera, de experimentar con la gran escala. Tuvieron reuniones previas con acuerdos de confidencialidad, pero finalmente ella rechazó el trabajo, pues solo la querían para supervisar el arco de personaje de la actriz, para darle el *toque femenino*, pero siendo directora no iba a

realmente poder *dirigir* las escenas de *acción*, que iban a estar a cargo siempre de algún hombre experto en efectos visuales y escenas batallas de alto presupuesto. Esta fue la razón principal para que el acuerdo nunca se diera. La industria no pudo absorber a Martel, que mantuvo su postura ideológica y artística. Otras autoras notables como Chloé Zhao fueron posteriormente cooptadas, con una aproximación similar a la propuesta a Martel, y los resultados terminaron con poca suerte en términos creativos o de aportar a la brecha de género. Como bien anotaba Edward Said (2012), la cultura es utilizada para perpetuar el imperialismo; las artes no son neutras, sino que, cooptadas, consolidan las estructuras de poder y sus representaciones mantienen las relaciones coloniales.

De este encuentro entre maneras de ver el arte tan distantes, de esta yuxtaposición radical de posturas económicas, y finalmente de este acto de resistencia de Lucrecia Martel, la cual fue tentada por la maquinaria más poderosa, he sacado la metáfora de David y Goliat, que es parte de la retórica comparativa alrededor de todo este trabajo que constantemente va a exponer disecciones y particularidades de la creación desde la industria hegemónica versus la contracorriente del cine *personal-universal*. Así, Goliat está representado por el cine de Superhéroes versus David, que está representado por Lucrecia Martel desde el *bando* del cine de la *contradomesticación*. Con esta estrategia trabajé la pregunta central: ¿De qué manera los elementos narrativos de la obra de Lucrecia Martel son un acto contrahegemónico que responde a la “domesticación” de la narrativa cinematográfica dominante?

Ahora bien, el cine tiene 129 años; se podría argumentar que incluso desde antes de su nacimiento ya existían antecedentes industriales que marcarían su camino, como el caso de la producción montada alrededor del kinetoscopio de Thomas Alva Edison (Gubern 2016), El cine heredó además el sistema financiero y de estrellas que se sucedía en grandes teatros, cuyas primeras formas de explotación ya habían sido establecidas por los modelos espectaculares en boga: la ópera y el teatro. Al convertirse en lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer (2023) definirían como *industria cultural*, pronto se impuso un canon normativo de realización y producción, articulado desde los poseedores de los medios de producción, cuyo primer *imperio* cinematográfico sería el de la fábrica Pathé.

El advenimiento de Estados Unidos como potencia mundial va de la mano con el crecimiento de las *majors* de Hollywood, el cual ha mantenido una superioridad económica que sostienen hasta hoy con los denominados *Big Five*, que son los cinco estudios oligopólicos.

El canon del sistema de estudios incluía esquemas administrativos jerárquicos que establecen como jefe financiero y creativo a la figura del productor, incluía la tiranía del *star system*, que es subordinar el tamaño y estrategia de una película al *appeal* de la figura principal que la protagoniza, y también, se impuso paulatinamente un tipo de lenguaje y narrativa cinematográfica (Bordwell 1996).

Dentro de lo denominado como *narrativa*, existen, por un lado, convenciones de lenguaje: encuadre, puesta en escena, edición y montaje sonoro, y también un formato paradigmático: una estructura funcional de tres actos basada en una interpretación arbitraria de la *Poética* de Aristóteles (2000) y en reinterpretaciones arbitrarias históricas, cuyas reglas se han repetido en infinidad de producciones (McKee 1999) para incluso en la segunda mitad del siglo XX instituirse oficialmente como *canon* en muchos manuales.

A inicios del siglo XX, habían sido los cineastas y teóricos rusos, los cuales, operando desde otro modelo de producción, el modelo estatista, *descubrieron* el potencial ideologizante del cine. Los formalistas rusos empezaron a presentar discursos de poder enunciados desde el nuevo lenguaje audiovisual, esbozados teóricamente en el libro *Poetica Kino* de 1927 (Bordwell 1996). Cuando el cine pasó de novedad de feria y se estableció como nuevo protagonista del entretenimiento mundial, los monopolios norteamericanos fagocitaron e integraron a su formateo comercial las herramientas ideologizantes del formalismo ruso.

Los ejemplos prototípicos de narrativa sometida en el cine de Hollywood son los encontrados en el *cine bélico*, género que retrata con heroísmo la idea de nación “ganadora de guerras”. Este género tiene su evolución actual en el cine comercialmente más *exitoso*, el nuevo canon mundial de *blockbusters*, que es el cine de superhéroes, el que vamos a usar como ejemplo paroxista de cine dominante. Por supuesto, las convenciones de género, estructura, visualidad e incluso ideología con las que se construyó el cine domesticado en un principio se han modificado en la modernidad hasta conformar una nueva narrativa domesticada actual, contemporánea del siglo XXI. Estas evoluciones van a ser destripadas en cada capítulo correspondiente.

Digamos, por otro lado, que el cine industrial aparentemente llena nuestras vidas con entretenimiento y pasatiempos. ¿Por qué cuestionarse entonces sobre su rol de aleccionamiento hegemónico hoy en día? ¿Qué importancia tiene el cine independiente realmente? ¿No debería ser la oferta y la demanda las que regulen qué cine se hace y *dejar* que sobreviva el cine *bueno*? ¿Tenemos que preocuparnos por la cultura cuando hay problemas más graves en el mundo? Las dos últimas preguntas son de lugar común

ciudadano, resultado de décadas de domesticación neoliberal del espectador, quienes se vuelven pronto los *defensores de Goliat*. La justificación de esta tesis es esa polarización hacia el lado dominante que existe en la cultura audiovisual que vivimos hoy.

Habitamos un mundo desigual, en el que las amenazas de un nuevo despertar de ultraísmos disfrazado de *libertades libertarias*, de valores tradicionales y de libre mercado hacen sonar alarmas en todos los continentes. El clasismo y el racismo se disfrazan de defensa de la libertad. Los genocidios aparecen en tiempo real; el mundo se pinta de buenos versus malos otra vez. Vivimos la negación de la diferencia, el miedo *al otro*, la intolerancia, la exclusión; todos estos fenómenos están relacionados de manera poco inocente con la domesticación audiovisual y su aplicación o imposición de regímenes escópicos. Los *fachos* avanzan a paso firme por el mundo y los medios están de su lado, los cuales por supuesto no excluyen al audiovisual y al cine.

El ultraísmo lleva estrecha relación con los *colonialismos del ver*. En Latinoamérica, la falta de leyes antimonopolio, la falta de incentivos a la cultura local y, tal vez con más peso, la necesidad casera cotidiana de evasión que provocan las precariedades en el continente más desigual del mundo nos convierte en espectadores especialmente susceptibles a esta influencia. Por lo cual es necesario problematizar la dominación primero, como una forma de entenderla como fenómeno, para luego encontrar las fisuras y los caminos posibles a la resistencia.

El cine domesticado impone una normalización de lecturas: se trivializa o se apologiza la guerra, se acepta sin críticas la violencia racial y xenófoba en escenas disfrazadas de políticamente correctas, se exotiza y demoniza al *otro* diferente con estrategias de racialización y *orientalización*, se normaliza una superioridad masculina, se sobrevalora el éxito y el individualismo. Pareciera que con el acceso a más información debería existir una mayor capacidad reflexiva, pero esto no sucede. Todos los días se toma la decisión de no accionar la resistencia, sino de optar por la evasión, y el audiovisual es cómplice de esta inacción. No creo que el arte deba tener una misión como tal, ni un *deber ser*, ni necesariamente sintonizar un activismo específico para validarse, pero la avalancha normalizadora del sistema nos deshumaniza y es ahí donde la resistencia del arte tiene sentido. Quiero poner el ojo en la obra de Lucrecia Martel, como un lugar de enunciación subversivo y de emancipación humana y humanizadora. Lo que miramos nos define: *mirar es político*.

Para efectos de esta tesis utilicé conceptos de diferentes áreas de conocimiento: cultura, comunicación, también desde la teoría e historia del cine, narrativa

cinematográfica, y mezclo estos conceptos con las concepciones de autores que desarrollan teorías sobre poder político y dominación, aplicados a su vez de vuelta a la cultura. Luego los comparo con teorías contemporáneas sobre la evolución del lenguaje en el cine actual, incluyendo el análisis sobre los cines de ruptura y de la diferencia, y finalmente sobre la obra de Lucrecia Martel.

El término *domesticación* se presenta como una novedad de categoría teórica, acompañado de una historización; también se presenta por oposición: la *contradomesticación*, luego *cine salvaje*. Por su analogía con contrahegemonía, se conversa con teorías de Gramsci y, para articular el contenido ideológico del cine, nos referiremos al concepto de imperialismo cultural tal como fue desarrollado por Edward Said, también en diálogo con sistemas de dominación disciplinarios y posdisciplinarios de Michel Foucault y Gilles Deleuze.

La narrativa de ficción se establece desde teóricos principales del lenguaje, como por ejemplo David Bordwell, Noël Burch, entre otros. También desplazamos hacia el arte el concepto de pensamiento único o unidimensional de Herbert Marcuse (1998). Adicionalmente, para problematizar el lenguaje de Martel, es necesario hablar del concepto de *fuera de campo* a profundidad, para lo que presento una nueva categoría de narrativa que es identificable especialmente en el cine de Martel: *El parergon sonoro*, que recorre teorías desde Roland Barthes hasta Michel Chion, Jacques Derrida y el *preconsciente* de Sigmund Freud.

También recorro a textos que hayan problematizado el lenguaje cinematográfico y la narrativa en la obra de Lucrecia Martel, como el de Débora Martín (2016) y sobre textos *similares* a la enunciación de esta tesis como referencia. Lo primero es que esta tesis debe su nombre a un guiño o juego de palabras con el célebre texto de Susan Sontag (2011): *Contra la interpretación*, e indagando la idea de *contradomesticación*, existe un texto francés con un nombre similar: “Contre la domestication”, que si bien es un texto anticapitalista del francés Jacques Camatte (1981) y a pesar de la coincidencia literal del título, no va a ser desarrollado, pues las ideas de hegemonía se encuentran con mayor precisión en los autores mencionados anteriormente.

Esta tesis tiene una estrategia retórica y una metodología. Como se dijo antes, la retórica de análisis comparativo denominada: *la estrategia David y Goliat* plantea una batalla simbólica de conceptos y posturas opuestas. En cambio, la metodología utilizada se basa en un enfoque de *teoría fundamentada*, donde las conclusiones teóricas se construyen a partir del análisis de las películas.

En lugar de imponer el marco teórico como punto único de reflexión, esta metodología permite que las categorías y conceptos emerjan directamente del análisis de la narrativa tanto de lo dominante como de la contravisualidad. El uso de la teoría fundamentada se acoge también subjetivamente para que emerja mi relación estética tanto con los principios del sistema dominante como con la obra de Martel, en cuyo lenguaje podremos cuestionar si existen *contrapatrones*.

El análisis se centrará en la forma en cómo los elementos visuales y auditivos se usan primero desde lo dominante, ahí también existirán búsquedas subjetivas que responden a preguntas desde el quehacer del cine y desmitificaciones que mi propia formación siempre ha querido poner en cuestionamiento, para llegar posteriormente a cómo desde Martel se subvierten las expectativas del espectador y del formateo industrial, creando una experiencia *contradomesticada*, por lo tanto, abierta a la interpretación.

Es necesario mencionar que para efectos de esta tesis cuando nos refiramos al corpus de la cinematografía de Lucrecia Martel que se va a poner en juego, haremos principal atención a sus cuatro largometrajes de ficción: *La Ciénaga* (Martel 2001), *La Niña Santa* (Martel 2004), *La Mujer sin Cabeza* (Martel 2008) y *Zama* (Martel 2017). Es decir que no se incluyen sus obras de metraje mejor, como son sus cortometrajes, documentales y videoclips.

Adicionalmente se realizó previamente una sistematización de una extensa selección de entrevistas a la autora, en los diversos medios, especialmente en *El País* de España y *La Gaceta* de Salta. También se utilizarán fuentes de video, recogiendo diferentes conferencias a la manera de *masterclass* que ha realizado Martel a través de los años, y que contienen claves de su manera compleja de aproximarse al cine.

El primer capítulo, El cine domesticado, es un capítulo histórico y contextual, que incluye la presentación de las categorías que se discutirán, como domesticación, contrahegemonía, cine salvaje; también se juega con la idea de *estructuras* como algo fundante de todo sistema de poder, hablando de la estructura económica industrial y productiva, pero también de la estructura filosófica e ideológica sobre la que está construido el cine dominante.

El segundo capítulo, La estructura domesticada se centra ahora en la *estructura* como término específico de técnica de guion, específicamente la estructura narrativa. En el cual, por un lado, hice un recuento de la evolución de la narrativa clásica de Hollywood que ha desplazado su lenguaje clásico hacia la televisión dominante, las plataformas con Netflix a la cabeza, y, por otro lado, la evolución de la estructura narrativa de los

blockbusters, con la desaparición actual del segundo acto en las películas de superhéroes contemporáneas.

Después, para hablar de estructuras narrativas no dominantes, explicamos el modelo estructural de los cines de la contradomesticación. Se desarrolla la estrategia comparativa: Primero mencionamos los infiltrados de Hollywood que realizan búsquedas antisistema en temas de estructura y otras estructuras narrativas no domesticadas que se manejan en el cine de la diferencia. Para luego hablar específicamente de la estructura en las películas de Lucrecia Martel, usando sus dos primeras películas como ejemplo del cine *desestructurado*, para también problematizar un tema central y transversal de esta tesis, que es el concepto del *fuera de cuadro*.

El tercer capítulo, denominado La Imagen Domesticada, trata de la evolución de la narrativa clásica en términos de imagen, aplicado a la puesta en escena (fotografía y movimiento actoral) y también al montaje como parte medular del lenguaje. Desde convenciones del lenguaje y sus reglas, como el *continuity system*, la claridad geográfica, las estrategias de aleccionamiento sobre el poder a través de la imagen. Llegando hasta características de la imagen contemporánea dominante, la expresión tiranizadora unificada de las batallas del cine de acción, analizando el fenómeno denominado *destruction porn* como monoforma de imagen del cine multimillonario.

En oposición, se repasan las subversiones de estas reglas a través de los movimientos de ruptura hasta nuestros días, con la problematización de su posterior cooptación. Conceptos como claridad y opacidad se van a usar para presentar el lenguaje no domesticado, y también la aproximación ideológica a la corporalidad como un terreno de dominación o liberación, también desarrollando la idea de fuera de cuadro. Esto luego lo aplicamos específicamente al cine de Lucrecia Martel a través de sus dos últimas películas de ficción. En su cine, además, se habla de la ruptura de la dependencia jerárquica del sonido por debajo de la imagen, lo cual da pie al siguiente capítulo.

El cuarto capítulo, La voz Domesticada, desarrolla el tema del sonido y dentro de ello, del diálogo. Sobre el cine dominante se describen los usos de la música, la tendencia al *loudness* y al subrayamiento descriptivo de la imagen. Del sometimiento de la imagen sobre el sonido en el cine industrial. Sobre el diálogo se hace un repaso del tipo de diálogo teatral de Hollywood que evoluciona hacia el naturalismo, pasando por el *Actors Studio* y la influencia de los cines de ruptura europeos, con una tendencia del *cine indie* actual hacia una aproximación documental, con su consecuente cooptación.

En cuanto al cine de Lucrecia Martel, y siendo el diálogo una de sus características fundantes, este es el capítulo clave pues es aquí donde se desarrolla mucho más su filosofía de creación. Se hace un repaso del naturalismo latinoamericano en contraste con otras tradiciones escópicas como la telenovela o en comparación con otros cines domesticados latinoamericanos, e incluso el doblaje. Se analizan las características únicas del diálogo marteliano, como la derivación, el habitar de diversas voces dentro de una voz, la superposición de tiempos narrativos en el presente dentro del diálogo, la superposición de *vozes* emocionales, e incluso la importancia del diálogo en los modos de producción.

Posteriormente, se desarrolla el concepto de *parergon* sonoro, usando como referencia las teorías de Jaques Derrida, para avanzar más con el concepto de *fuera de cuadro* marteliano y entender el origen de esa búsqueda creativa como liberadora y contrahegemónica.

Adicionalmente a los capítulos, no se puede hacer una tesis contrahegemónica sin a la vez incluir algún elemento de resistencia en el mismo corpus de la tesis; en ese sentido, esta tesis propone un interludio no académico con anécdotas personales de mi relación personal con el cine de Lucrecia Martel. Como pasa en el cine de dicha directora, la anécdota privada y de entorno familiar se ha usado como resistencia a las estructuras establecidas. Lo *familiar doméstico*, se usa paradójicamente como contradomesticación.

Es necesario remarcar aquí los límites de esta tesis, los tres capítulos intermedios cubren una parte esencial de las películas: el guion, lo visual y lo sonoro, pero el cine es tanto sincrético como multisensorial, y es casi imposible no dejar de lado otros elementos como serían por ejemplo: el *cast* domesticado, el espectador domesticado, o la distribución domesticada, áreas decisivas de la experiencia total del cine, de las cuales sin embargo hago menciones en los diferentes capítulos.

Finalmente, y al estar trabajando sobre la teoría fundamentada, el capítulo quinto de conclusiones es un capítulo enteramente teórico en donde se cruzan los resultados del análisis, analizando el momento actual de fin de un imperio, entrelazando el futuro del cine de la diferencia con la tendencia del cine dominante y abriendo posibilidades conceptuales y también creativas para los nuevos creadores, sin proponer soluciones muy ambiciosas ni irreales, manteniendo un *pesimismo razonable* que resulta de la reflexión crítica de estos temas. Este cierre también está contado desde mi punto de vista personal como cineasta latinoamericano y mi postura personal y creativa de aquí en adelante.

Capítulo primero

El cine domesticado

1. Antecedentes del término domesticación

Domesticar es, por definición, el control de una fuerza natural. Se somete a una fuerza salvaje y se le cambia su carácter hacia lo dócil y/o productivo. El proceso inicia en la revolución neolítica hace más de diez mil años. El ser humano buscaba beneficiarse de controlar su entorno, esencialmente en la interacción con los animales y las plantas. Se modifica el comportamiento de los seres dominados y, al domesticarlos, se reduce lo imprevisible, se crean patrones de comportamiento repetitivos antes inexistentes, y en ambos casos: animal y vegetal, los *sometidos* pasan a atender necesidades diseñadas siempre desde los humanos que explotan sus beneficios; luego el proceso se va puliendo, y se maximiza el control sobre ellos (Diamond 2006, 86).

Con el paso de los siglos, este concepto se desplaza desde lo biológico a la cultura. La domesticación transferida a la cultura se refiere a cómo las estructuras de poder disciplinan comportamientos, ideas y estéticas para que se alineen con un sistema de valores dominante. Se controla lo salvaje para que se alinee a las necesidades productivas. Esta práctica disciplinaria es central para la hegemonía. La cultura dominante tiende a “domesticar” formas de expresión que podrían desafiar el *statu quo* (Gramsci 2011).

De los conceptos de Jared M. Diamond en esa domesticación originaria, resaltamos como análogo a la cultura que el proceso de domesticación encuentra resistencias, lo cual implica la no universalidad de la domesticación. Además, si en algún proceso de domesticación existe algún problema grave, la domesticación casi con certeza fracasará. Los *animales más salvajes* son los que se resisten: “Los animales domesticables son todos iguales; en cambio, cada animal no domesticable es no domesticable a su manera” (Diamond 2006, 157). Esta cita nos va a servir más adelante como analogía de los cines no domesticados, contra domesticados, a lo que a partir de ahora también nos vamos a referir como *cines salvajes*.

En mi investigación uso de la palabra *domesticación* desde diferentes usos referentes a la cultura. Esta tesis no pretende de ninguna manera inaugurar el término, sino que, como podemos darnos cuenta, el término ha estado mucho tiempo *en el aire*; esta tesis busca asentar teóricamente su categoría y con ella establecer su *contracategoría*.

2. Breve historia del término con respecto a la cultura

En una breve historización de la relación de los términos de domesticación con la cultura de la imagen y el cine, la primera aparición del uso que encontré dentro del arte es la expresión *imagen domesticada* que está en una obra de teatro de Jean-Paul Sartre de 1947: *A puerta cerrada* (2005). Antes, desde 1944, Theodor Adorno utilizaba ya esas terminologías: *domesticación*, *domesticable*, *domesticado* dentro de sus teorías en varias ocasiones para referirse a manifestaciones culturales artísticas. Glauber Rocha utilizó el término *cine domesticado* en una crítica de 1963 a la precariedad de la situación del cine brasilero; también Miguel Littín en 1967. Roland Barthes tituló “Fotografía domesticada” a uno de los ensayos que se incluyeron en su último libro, *Cámara Lúcida* (2020). Luego es un término ampliamente utilizado por la crítica especializada del cine y por otros cineastas, incluso por Guillermo del Toro al referirse a otros directores de cine.

Cuando Sartre escribió su famosa frase “L'enfer, c'est les autres (el infierno son los otros)” (2005, 17) dentro de su citada obra, relacionaba de hecho a ese *infierno* con el poder de la mirada. En la obra, varios personajes encerrados en un cuarto, en algún momento se dan cuenta de que están muertos y probablemente se hallan en el infierno. Entonces, en un pasaje, el personaje de Estelle le dice a Inés: “Mi imagen en los espejos estaba domesticada” (Sartre 2005, 35), ahí usada con un contexto metafórico.

Adorno y Horkheimer llevaban esta asociación a otros niveles en su ensayo *Dialéctica de la Ilustración*, cuando hablaban de *tragedias domesticadas* como un recurso de obras performáticas que banalizaban la profundidad psicológica infantilizándola: “La moral de la cultura de masas es la moral ‘rebajada’ de los libros infantiles de ayer” (Adorno y Horkheimer 2013, 197). Aquí cabe recalcar que, a pesar de la crítica intrínseca que implica denunciar la relación entre cultura y domesticación, asociar inequívocamente el término domesticación con la calidad es una ambición que no se propone en esta tesis, que, como vimos, hacía sin reparos Adorno para hablar de *malo* y *bueno* en el arte (2004, 12). Problematizar la calidad no es la prioridad del concepto, pues, como veremos más adelante, la aplanadora que impone el régimen escópico dominante viene llena de recursos virtuosos: talento cooptado con todo el presupuesto disponible, modos de producción casi ilimitados a los que difícilmente se les puede denominar como *de poca calidad*, sino seguramente de lo contrario. Entonces, criticar la cultura domesticada no es crear una categoría de interpretación crítica cualitativa; en cambio, y al igual que Adorno, sí vamos a referirnos más adelante a la infantilización de los contenidos como un resultado de la domesticación del cine.

El cineasta revolucionario brasileño Glauber Rocha, en su espíritu combativo y marxista, criticaba el estado *precario y marginal* del cine brasileño. Usaba ya el término de domesticación, desplazado al cine, para referirse positivamente a Godard y su postura frente al cine *dominante* de industria. Como contrapunto posible, colocaba al cine de autor como la gran oportunidad del futuro capaz de hacerle contrapeso:

El cine es una cultura de la superestructura capitalista. El autor es enemigo de esta cultura, predica su destrucción, si es un anarquista como Buñuel, o su domesticación, si es un anarquista como Godard: lo contempla en su propia destrucción, si es un burgués desesperado como Antonioni o se consume en ella, en protesta pasional si es un místico como Rosellini; o predica un nuevo orden, si es un comunista como Visconti o Armand Gatti. (Rocha 2003, 37)

En una carta manifiesto que se hacía después del festival de cine de Viña del Mar, el cineasta chileno Miguel Littín señalaba, al hablar del nuevo cine latinoamericano, que este lugar de la diferencia está “buscando romper los manidos lenguajes del cine domesticado y neocolonial” (1967).

Barthes, en referencia a la “Fotografía domesticada” (2020), hablaba de que convertirla en arte es ya una primera forma de domesticación, y que la otra forma de domesticación era la *trivialización* por la excesiva producción cultural de fotografías. Barthes murió en 1980 y tal vez nunca imaginaría el nivel excesivo de producción fotográfica y *per se* trivialización que poblaría el mundo en 2025.

Guillermo del Toro, famoso por la originalidad de sus propuestas, señala en relación con el lenguaje que “lo más triste es un director de cine domesticado” (Izuzquiza 2021), pero él mismo podría servir de ejemplo de lo que pasa cuando ocasionalmente un director reconocido acepta la tendencia del cine dominante por sobre su voz, como en la película *Pacific Rim* (2013), claro ejemplo del *porno catastrófico*, recurso narrativo dominante sobre el que se profundizará en el segundo capítulo. Por lo que se conoce de las reglas no escritas de Hollywood, probablemente Del Toro estaba *pagando un favor* a la industria por haber tenido libertad total en otros casos de su filmografía. La libertad no es gratuita en la hegemonía, y también está domesticada.

3. Explicación de estructuras y estructura

Las estructuras de poder son las que disciplinan el comportamiento para que se alinee bajo ellas. En este caso, el término *estructura* se usaría en el sentido de Lévi-Strauss (1987) como tejidos de constructos que parecen naturales pero que implican sistemas operantes. Las estructuras crean a su vez subestructuras sometidas. A estas estructuras, las económicas o políticas, ya las podríamos llamar *estructuras domesticadas*, pero para evitar confusiones cuando hablemos de *estructura domesticada* nos referiremos en esta tesis al lenguaje cinematográfico y solamente a la estructura *narrativa* como una parte fundante de la organización de un relato.

Para llegar al cine domesticado, recordamos cómo el cine heredó los sistemas de estructura financiera de las industrias del espectáculo como el teatro, la ópera, aunque pronto el cine demostró ser un gran negocio y se convirtió en una serie de monopolios, y esos monopolios a su vez aprendían de la capacidad ideologizante del cine estatal, que era el otro sistema estructural financiero coexistente. Es decir, los rusos, en el contexto de la revolución soviética, inauguraron las ideas de control existentes en el contenido aleccionador del cine y los norteamericanos entendieron cómo convertir a este nuevo arte en una herramienta de superproducción serial.

A esta amalgama entre canon narrativo e ideología, es la categoría que presenta esta tesis como: *cine domesticado*, que a su vez da origen a todas las derivaciones posibles: narrativa domesticada, estructura domesticada, imagen domesticada, voz domesticada, espectador domesticado, etc. El cine domesticado es una arquitectura que suma: receta-fórmula audiovisual exitosa más estrategia ideológica aleccionadora. Tiene propósitos explícitos o encubiertos, y sus características culturales, coloniales y de forma van a ser presentadas y desarrolladas durante esta tesis.

Hay que aclarar que el cine domesticado es siempre esa sumatoria de lo ideológico más lo monopolístico. El cine no solo fue sometido, sino que además replica el mensaje que lo somete, haciendo una analogía con la famosa frase de Marshall McLuhan (2016): un medio sometido, luego es un *mensaje sometido*, y somete a otros. Así, en cadena, opera el *cine domesticado*.

El cine lleva entonces 129 años de crecimiento entre sus diferentes formas de monopolios, los grandes estudios que están mutando a estudios y plataformas, la caída y renacimiento de empresas, Netflix dominando el futuro y Disney dueño de medio mundo. Parece una tautología hablar del dominio del capitalismo expresado a través de Hollywood, pero la noción de *pensamiento único* expresado en lo audiovisual vive

actualmente tal vez su momento de mayor expansión por la globalización tecnológica, a lo que le denominamos la era *Netflix*, aunque podría llamarse paralelamente la era *Disney*.

3.0. Audiovisualmente vivimos una mayor hegemonía, y paradójicamente tal vez opera cada día de la manera más *invisible*, pues lleva más de un siglo perfeccionando sus capacidades aleccionadoras.

El cine en ese sentido es modernista, perteneciente a lo que Foucault llamaba la *sociedad disciplinaria*, y parte de su evolución actual tiene que ver con el cambio de paradigma a lo que Deleuze llama la *sociedad de control*, en la cual los mecanismos de aleccionamiento son cada vez más invisibles, sutiles, indetectables, amigables e incluso voluntarios. El cine ha evolucionado en aprender a esconder sus herramientas aleccionadoras, en darse cuenta de que *lo que no se dice de frente* muchas veces convence sin provocar conflictos ni resistencias. No es lo mismo una película aleccionadora del régimen nazi, de la Unión Soviética de inicios del siglo XX o incluso una película norteamericana bélica de la Segunda Guerra Mundial, comparada con el cine aleccionador actual, en la que la OTAN está reemplazada simbólicamente por los *Avengers* sin que nadie se dé cuenta.

El medio audiovisual del futuro, lo vemos suceder exponencialmente día a día, casi seguramente no será el cine. Su reinado, al igual que el del imperialismo norteamericano, está terminando. Es el TikTok y, por lo tanto, China en lugar de EE. UU. el camino que toma la sociedad de control, que, como dice Byung Chul-Han (2021), tiene como su herramienta de control principal al *iPhone*, pero eso que va a ser mencionado es material de otra tesis.

Volviendo al cine: Todo ese sistema dominante de representación y producción sostiene una economía monopólica que expresa su hegemonía, específicamente en lo audiovisual en un discurso unificador, serializado, empaquetado como entretenimiento *familiar* para el público masivo. La idea que Marcuse denominaba *pensamiento unidimensional*, desplazado hacia la cultura son estos patrones y formatos repetitivos, que transmiten discursos conservadores en su lenguaje que cumplen con mantener todo estatus quo que produzca capital o ganancia simbólica para sus propios fines. La *fábrica de sueños* es realmente la fábrica de billetes, y una caja resonante repetidora de ideas, vendidos como aspiraciones de clase, evasión e ilusión.

Gramsci nunca habló de *contrahegemonía*, pero esta categoría reactiva se creó consecuencia de sus conceptos, y hoy en día es usada comúnmente para ejemplificar las tensiones opuestas al poder monopólico dominante, a su vez para romper la idea de que

la dominación sucede de manera ordenada, sino para introducir *el caos* como parte disruptiva de las tensiones entre cultura y poder. En ambos casos, utilizando a Gramsci o Marcuse, ya no es la violencia y el terror la única o más importante manera de imponer agendas a la sociedad desde el poder, sino que el *adoctrinamiento* se da de manera transversal, y es la imposibilidad de pensamiento crítico el que somete al individuo.

El sistema productivo dominante, el *sistema de estudios (studio system)* de las *majors* de Hollywood, apuntan a la fabricación en serie de la obra, al modo de una *fábrica de lo intangible* fordiana. Esta *serialización* subordina las *voces* particulares a una monofonía: se repiten *ad infinitum* un tipo de arco de historia, una economía del lenguaje, una narrativa clara y eficiente, una catarsis, un tipo *bajo* de riesgo, un tipo de *violencia, velocidad, adrenalina*, un tipo de modelo matemático que cada vez más acompaña a esta fenomenología (el arquetipo domesticador) sumado a una imposición ideológica de discursos conservadores. Todo aquello podríamos resumirlo a su vez como una *narrativa hegemónica*, domesticada. Cuando Hollywood logra un gran éxito se produce más manifiestamente el efecto de repetición en la cadena económica: secuelas, precuelas, franquicias, remakes, *refritos* y su reversión más contemporánea que ha llegado para imponerse como manera de reinventar el éxito sin que se note tanto la repetición: el multiverso. El cine dominante empaqueta su producto con una narrativa aleccionada.

Capítulo segundo

La estructura domesticada

1. Interludio: La historia de las cavernas en Galápagos

Mi amigo y colega Mateo Herrera es la razón por la cual conocí (y conocimos) algunos cineastas ecuatorianos en persona a Lucrecia Martel. Lucrecia fue jurado de un festival en Francia, en 2009 en Toulouse, en donde premió a *Impulso* (Herrera 2009) tan interesante como el premio, fue que en ese viaje Mateo y Lucrecia se volvieron amigos. Entonces Mateo ayudó, meses más tarde, a organizar el taller con el cual Lucrecia vino a Ecuador por primera y única vez, uno de los talleres que da alrededor de Latinoamérica, cuya temática ocurre alrededor del sonido como eje narrativo del cine, específicamente el lenguaje oral y el diálogo como el núcleo creador de la puesta en escena.

Sobre la información recibida directamente en ese taller y en otros similares, habrá mucho desarrollo en esta tesis, especialmente en el capítulo cuatro, pero quería compartir un relato que me contó hace unos años Mateo, que de alguna manera presenta pistas que pueden ayudar a desentrañar el misterio creativo y la mística alrededor de la obra de Lucrecia Martel: La anécdota de las cavernas en Galápagos.

Después del taller, Lucrecia Martel hizo un viaje de turismo a las islas, acompañada por Mateo. Al inicio, el viaje se desarrolló de manera estándar en el marco de ese tipo de vacaciones: visitar la lobería, los piqueros, caminatas, ir a *Tortuga Bay*. En uno de los últimos días del viaje, fueron a conocer unas cuevas que tienen unas pequeñas lagunas interiores, o cenotes, que se conectan entre sí como si fueran varias veces la figura del número ocho, cuevas que normalmente se conocen con guías especializados. El guía que los iba a acompañar tenía otras ocupaciones y los acompañó solo hasta la primera cueva, en donde les dejó las instrucciones precisas de seguridad de que no vayan a ir solos a las siguientes cuevas, sino que se mantengan en la primera.

Lucrecia y Mateo disfrutaron del agua y del entorno. La primera cueva era la más grande, y era lo suficientemente imponente y especial como para no necesitar nada más. Lucrecia estaba maravillada; era un día caluroso, húmedo, pero en la cueva el clima era templado y perfecto. La conversación fluía. El tiempo pasaba lento. Nadaban un poco en la zona que sabían permitida. Mientras conversaban, Lucrecia empezaba a nadar sutilmente, primero hacia el centro de la cueva, siempre con la conversación tranquila, sin anunciar que estaba avanzando; luego, a poco, empezaba a llegar hacia el otro límite,

y le decía a Mateo: “Acompáñame un rato hacia acá”. Mateo, según me cuenta, tuvo cierto miedo cuando se dio cuenta de que lo estaban llevando hacia donde no tenían que ir, pero el proceso no era forzoso, ni rápido; suavemente se alejaban del lugar permitido para explorar el borde.

Al llegar al límite del cenote uno, se quedaron un rato largo. El clima cómodo, el lugar también imponente desde esta nueva perspectiva. Pasado otro momento, Lucrecia le dice a Mateo: “Acompáñame otro poco”, y Mateo mira cómo ella se cambia de cueva y se pasa al inicio de la siguiente. Ahí Mateo le advertía que no deberían pasar hacia la segunda cueva, que recordaran las órdenes del guía. Ella le dice que es solo un poco. Mateo no discute mucho, no presiente ningún peligro, se siente aún cerca del lugar seguro y la acompaña. Entran tímidamente a la entrada de la segunda cueva.

Exploraban ese nuevo lugar. Lucrecia nadaba y conversaba cómodamente. Mateo, un poco nervioso, pero sin querer mostrarlo, le decía que ya podrían regresar. Ella le dice que no se preocupe, que ya van a regresar. Luego de un rato Mateo se olvidaba de que habían pasado a la siguiente cueva; se acostumbran pronto a que el segundo cenote es también un lugar seguro. La conversación se vuelve otra vez cotidiana. Entonces, Lucrecia empieza a separarse del inicio de la cueva y empieza a nadar, sutilmente, hacia la mitad, luego suavemente, en dirección a la tercera cueva. Otra vez le dice a Mateo: “Acompáñame un rato hacia acá”. Mateo, con ciertas dudas pero que no quiere mostrar, la acompaña y, poco a poco, conversando, nadando de a poco, llegan al siguiente límite. Ahí Mateo vuelve a advertir que no deberían seguir avanzando. Lucrecia parece hacerle caso, pero pronto le dice que “solo un poco”.

Mateo se da cuenta de que no puede negarse, de que no tiene sentido tener miedo, que para empezar él mismo no sabe por qué no deberían ir más allá; son solo instrucciones que les han dado sin razones claras. Lucrecia le dice: “Acompáñame otro poco”, y así pasan a la tercera lagunita interior. Dentro de esa laguna el agua está más fría, el ambiente está más oscuro; tal vez Lucrecia también debería darse cuenta de que deberían regresar. En lugar de eso, Lucrecia empieza una vez más el sutil proceso de conversar, y viajar lentamente hacia la mitad, y suavemente hacia el siguiente límite. Mateo se da cuenta de que no hay nada que él pueda hacer para detenerla porque tal vez no haya manera posible de detenerla; se da cuenta de que esta no va a ser tampoco la última cueva, y de que van a seguir esta aventura hasta el final, hasta la oscuridad y el frío, pero de la misma manera suave. Cuando me contó esta historia, Mateo terminó haciendo la asociación sobre Lucrecia Martel que inevitablemente se vuelve una metáfora de su obra y su vida: “Ella

va a llegar a explorar todo lo que quiera hasta el final, así, lentito, siempre diciendo: acompáñame un poquito”. Así es ella, y por eso es como es”.

El cine de Lucrecia Martel se parece análogamente a este viaje por cavernas desconocidas, en las que tal vez todos los espectadores seríamos el Mateo Herrera de esta anécdota. La acompañamos, nadamos a su mismo nivel, empezamos en un lugar en el que aparentemente todos podríamos estar seguros; luego, de la mano de una conversación cotidiana y aparentemente ligera, Lucrecia nos va llevando sin que nos demos cuenta hacia un siguiente límite. Nos empuja sutilmente a pasar ese límite, y nos adentramos a un siguiente lugar, desconocido, prohibido. Pero ahí no nos vemos ante el peligro, ni ante la aventura, sino que pronto nos sentimos cómodos. Estamos flotando, escuchando conversaciones cotidianas. Son esas conversaciones cotidianas las que nos van llevando poco a poco hacia el siguiente límite; su narrativa, de hecho, es acuática, fluye. La exploración llega hasta un nuevo límite en donde pasamos sutilmente a otros momentos, ahora más oscuros, más fríos, pero como seguimos hipnotizados (que es la palabra clave), nos damos cuenta de que no podremos regresar, incluso nos damos cuenta de que seguramente no queremos regresar, y de que, de ahora en adelante, Vamos a acompañar a Lucrecia a todas las cavernas a las que nos quiera llevar, hasta el final.

2. La estructura de 3 actos como tal (Goliat)

Este capítulo va a ser el primer desarrollo de la estrategia David y Goliat, que de hecho se va a dar en el orden inverso, primero dominación, luego contrahegemonía. Empezamos cada capítulo por el lado dominante por la importancia del desmontaje conceptual al *bando* que tenemos normalizado en nuestro *habitus* como espectadores domesticados. Goliat lleva más de cien años ejerciendo su aleccionamiento con miles de millones de dólares invertidos trabajando a toda máquina. Es importante tanto desmitificarlo como diseccionarlo para poder luego confrontarlo con la contradomesticación: David debe desarmar a Goliat antes de pretender derribarlo.

Específicamente en el cine, una de las mayores normativas formateadoras se ha dado en el guion, y dentro de este en su estructura narrativa. La narrativa domesticada por excelencia se asienta en la famosa estructura de tres actos, que también es mal llamada, en lenguaje popular y profesional, *narrativa aristotélica*, y es un marco rígido bajo el cual se organizan la mayoría de los relatos industriales producidos por las *majors*. Me parece increíble cómo algo que ha marcado el canon de una industria multimillonaria y centenaria tiene un origen tanto interpretativo como arbitrario poco conocido y menos

cuestionado. La falta de historicismo incluso en profesores y teóricos del cine renombrados siguen haciendo una referencia errónea a la poética de Aristóteles, recogiendo abstracciones como si Aristóteles realmente hubiera creado un modelo rígido similar al de Syd Field (2007) sin analizar ni el origen, ni la evolución histórica de las formas narrativas dramáticas.

El mejor texto que he encontrado hasta la fecha acerca de la evolución y cómo aparecieron los tres actos es un artículo publicado por la guionista y escritora Jennine Lanouette (1999). Basado en él, vamos a hacer un breve resumen histórico interpretativo de cómo se estableció esta narrativa.

La *Poética* de Aristóteles (2000) no era un manual, eran reflexiones o notas, muchas de ellas ni siquiera ordenadas como un libro, sobre la forma del arte dramático existente. Aristóteles sostenía que toda tragedia tenía un principio, un medio y un fin, frase que repetida ad infinitum inicia la arbitrariedad de atribuir esa equivalencia a la estructura tripartita. ¿Qué es lo que realmente sí sostenía Aristóteles? Sin hablar de actos, mencionaba cinco segmentos estructurales diferenciables entre sí, presentes en las obras relevantes de la época: *Prólogo*, *Párodos*, *Episodio*, *Estásimo* y *Éxodo*. Esto ya podría sugerir cinco partes pero no, Aristóteles señalaba que tanto el Episodio como el Estásimo se podían repetir muchas veces si el relato lo requería para construir más derivas o intrigas. Eran células de desarrollo acumulable. Es decir, Aristóteles, que ha sido inmortalizado como el creador de una estructura tiranizadora de la forma, planteaba más bien el reconocimiento de una estructura flexible en partes y duración: podía tener cinco, siete, nueve, once o las partes necesarias, pero agrupados en esas características de forma.

La primera malinterpretación de *la Poética* llega 300 años después por el poeta Horacio en Roma, el cual toma como monoforma dogmática a las formas de Aristóteles y plantea la necesidad de hacer de aquí en adelante relatos de cinco actos. Es ese momento se da realmente, en Roma y no en Grecia, el nacimiento de una primera regulación de la narrativa. Esta normativa artificial sí podríamos decir que se asentó por cientos de años; el Renacimiento estableció a los cinco actos como *canon*; casi todas las obras de Shakespeare están hechas en cinco actos, pero justamente en ejemplos como *Hamlet* (Shakespeare 2004), si bien tiene cinco divisiones de telón, su estructura *real* es más libre.

En el periodo neoclásico las reglas incluso se volvieron más rígidas, y luego en el siglo XVIII, los dramaturgos románticos desarrollan nuevas formas; Eugene Scribe introduce la idea de la *obra bien hecha* (Lanouette 1999), que se caracterizaba por tramas formuladas en la relación causa y efecto, con progresión estructural y una resolución

satisfactoria. La relación causa y efecto, que en principio parece algo secundario es una de las tiranías narrativas más severas que mantiene hasta ahora en el lenguaje dominante.

Victorien Sardou, discípulo de Scribe, fue pionero en dividir sus obras en tres actos segmentados, anticipando la estructura moderna, pero todavía no era la norma porque existía mucha producción en cinco actos, en parte por la gran influencia de Shakespeare y también por modelos como la famosa pirámide de Freytag, que proponía cinco actos esbozados de manera gráfica, muy similar a como lo hacen los manuales de cine actuales.

La aparición del cine y, por lo tanto, el cambio de poder como espectáculo dominante sobre el teatro, marcaron cambios cruciales en las concepciones de estructura narrativa. Las divisiones o actos pasan a tener funciones dramáticas más definidas. El tiempo *exacto* del cine, a diferencia del tiempo *aproximado* del teatro, también es un cambio de paradigma similar al de la música en vivo versus la música grabada.

Los guionistas usaron muchos textos de teatro para crear las reglas del nuevo medio; entre los libros más comunes estaba el de Willian Archer en 1912 (2022), que proponía que los actos debían reflejar una *progresión natural de las experiencias humanas*, es decir, similar a los ritmos de crecimiento, culminación y solución de una crisis. Archer todavía era escéptico en cuanto a los tres actos.

John Howard Lawson, en su texto-manual *Theory and Technique of Playwriting* (1949), de 1936 y la posterior revisión que incluye al guion en 1949, introduce los *ciclos de acción* para describir patrones narrativos funcionales que, en una escala micro, reflejan una estructura de tres partes. Si bien evitó comprometerse completamente con el modelo de tres actos, Lawson destacó la importancia de organizar células del drama que incluyeran exposición, acción ascendente, clímax y resolución. En el teatro del siglo XX, dramaturgos como Ibsen, revolucionarios del drama moderno, con, por ejemplo, la *Casa de muñecas* (2018) de 1879, adoptaron técnicas de la *obra bien hecha* de Scribe. Otros dramaturgos como Oscar Wilde aplicaron estos avances estructurales en sus obras.

La narrativa de tres actos se popularizó en manuales privados utilizados al interior de los estudios de cine, de los cuales se conocía poco públicamente (Bordwell 2006). Tal vez fue Kenneth Rowe, en 1939, el que consolidó públicamente la estructura de tres actos como estándar en el guion cinematográfico, describiéndola como un esquema todavía flexible que organiza la narrativa en tres movimientos: un primer acto introductorio que plantea los antecedentes, un segundo acto que desarrolla los conflictos y eleva la tensión, y un tercer acto que culmina en un clímax seguido de una resolución. Según cuenta

Lanouette (1999), Kenneth Rowe decía que este modelo superaba las rigideces del esquema de cinco actos de Horacio y reflejaba los ritmos naturales del drama humano.

Así nace la obra domesticada de tres actos sobre la que se escriben posteriormente manuales muy populares para *escribir como Hollywood*. Uno de los más polémicos y famosos sería el libro de Syd Field: *Screenplay* (2007) que instituyó lo que se llamó durante muchos años el *paradigma Syd Field* que era su también arbitraria interpretación *aristotélica* que se convirtió en un manual de estilo para los guiones y ediciones de Hollywood del final del siglo XX. Además de los puntos de inflexión graficados de manera similar a Freytag, de manera matemática se aplicaba a películas de 120 minutos las reglas de los movimientos y giros cronometrados: el incidente instigador en el minuto 10, el primer punto de giro en el minuto 30, etc.

El resultado general es un cine de fórmulas y predecible, términos que la industria no rechaza, sino que acoge. Lo predecible, según modelos financieros, ayuda a su vez a predecir ingresos, lo cual sería el principio del modelo matemático que posteriormente involucraría a los algoritmos. Adentrarnos en las fórmulas de guion abre otras dudas al respecto de *lo domesticable*: un guion puede ser formateado y podría contener tramas revolucionarias al mismo tiempo, o simplemente ser una obra maestra en otros sentidos artísticos, que las hay. Nada es tajantemente único; la humanidad encuentra fisuras aún en los sistemas más rígidos. Tal vez la manera más rápida de entender *contradomesticación* en la forma estructural es mirar la clase magistral de Kurt Vonnegut sobre los cuentos de hadas versus Hamlet (Eva CollinsAlonso 2018).

Los ejemplos que cita, por ejemplo, Robert McKee en su célebre libro manual *The Story* (1999), libro de guion un poco menos rígido que el de Syd Field, son *Chinatown* (Polanski 1975) y *El Padrino I* (Coppola 1972). Pero estos ejemplos de originalidad resultan como grandes excepciones autorales dentro de la industria; en general, la fórmula se usa para repetir y no para innovar. Las obras no encuentran contacto con voces personales; son una monoforma conservadora para asegurar la atención y asistencia del público, lo que crea a su vez espectadores que inconscientemente reclaman esta fórmula cuando no está. Esa columna vertebral que presupone la estructura de tres actos es un esqueleto impuesto por décadas al espectador visual, y a su vez a los nuevos realizadores y a todo aquel que sueña con Hollywood. Los defensores de Goliat nacen admirando a Hollywood de lejos, y luego trabajan oponiéndose a la diferencia y a la novedad. Volviendo siempre a la frase de McLuhan, el medio, en este caso *la estructura rígida*, también es el mensaje.

El cine industrial masivo aplica la fórmula matemática, se enseña en escuelas de cine como fórmula de éxito, se aplica dogmáticamente y aún se lo culpa al pobre Aristóteles de algo que se vende como intrínsecamente humano, milenario u original. Nada más lejos de la verdad. En el momento actual, la fórmula dominante evoluciona a su manera, y finalmente le está dando paso a una siguiente nueva fórmula dominante. Llegamos así al cine de superhéroes, que es la evolución, reencauche, actualización contemporánea del cine bélico heroico. Sobre este aspecto evolutivo del belicismo vamos a desarrollar en el capítulo tres, pero hablando específicamente de la forma, la gran novedad estructural del cine de superhéroes es que desde hace algunos años está desapareciendo el segundo de los tres actos narrativos en el cine más taquillero. Es decir, la estructura dominante de tres actos que ha liderado el cine durante más de cien años se está actualizando en las películas más exitosas por una nueva estructura: La de dos actos.

3. “La batalla final” y la desaparición del segundo acto

Las películas actuales de acción están tan sostenidas en el fetiche de la espectacularidad y del fenómeno denominado como *Destruction Porn*, -del que desarrollaremos en el siguiente capítulo-, que entretejen su relato tiranizándolo casi con la única finalidad narrativa de llegar a una gran escena climática de batalla y, por lo tanto, destrucción, en su tercer acto. Esto no es enteramente nuevo; ejemplos clásicos de una estructura que climatizaría en una cierta destrucción se encuentran desde la explosión del puente en *Los puentes del Río Kwai* (Lean 1957), la explosión al final de *Jaws* (Spielberg 1975) o el objetivo militar absoluto de la destrucción de la *Estrella de la Muerte* de *Star Wars* (Lucas 1977). La diferencia actual, como lo notaría el crítico Rob Thomas en el blog *Madison Movie* (2013), sería la modificación narrativa radical para el guion que esta *domesticación* implica: La desaparición del segundo acto.

También lo desarrollaría la crítica norteamericana Emily VanDerWerff escribiendo para la revista *Vox* (2016), detectando el mismo *problema* y enlistando varias películas del género de acción: *Deadpool* (T. Miller 2016), *Batman vs. Superman* (Snyder 2016), *X-Men: Apocalypse* (Singer 2016) que tenía esa característica: Tanto según ella como según Thomas (2013), el primer acto cumple medianamente las expectativas formulaicas: exposición de personajes, planteamiento del problema, presentación de conflicto, pero el segundo acto ahora deja de ser un desarrollo de personajes como en el cine clásico y tampoco enraíza la trama o desarrolla subtramas, sino que se dedica

únicamente al *seteo* de la gran escena de acción. Al no existir las funciones del segundo acto, el tiempo usado en este segmento *medio* tiene funciones de tercer acto adelantado.

Actualmente, según estos dos críticos mencionados, las películas más taquilleras dominantes son de dos actos. El ejemplo extremo de una trama casi inexistente serían las películas de John Wick en las cuales la película ya casi no se trata de nada que no sea la venganza inicial. El espectáculo les ha ganado esa batalla narrativa a las historias. El cine, como dice Scorsese en su célebre artículo contra Marvel en el *New York Times* (Scorsese 2019), se vuelve más un fenómeno como una montaña rusa de ferias que de transmitir historias. Las películas son, en este sentido, más *superficiales* que antes, pero ¿por qué funcionan tanto? ¿Solo necesita dopamina y adrenalina el espectador domesticado masivo? Por supuesto, hay otros cines con otras formas coexistiendo hoy.

4. Fisuras del sistema

Como todo régimen hegemónico, el sistema no opera siempre con directrices conscientes, sino muchas veces automáticas o caóticas. Como diría Gramsci (2011), la hegemonía no tiene un solo control y no depende de una vigilancia siempre consciente y dirigida; es más una consecuencia de muchas expresiones del poder que actúan a la vez. Si bien la domesticación ocurre como pedagogía universalizadora y deja cada vez menos lugares para la diferencia, no siempre ocurre con un control armónico. No todo es pesimismo; lo *salvaje* también se cuela en la maquinaria.

Para hablar desde lo no dominante, lo primero es hacer una aclaración de categorías cercanas que pueden generar confusión: Lo *domesticado* no pertenece únicamente al cine comercial industrial exitoso, pues mucho cine independiente, en su afán de entrar a la industria, replica sus modelos. Tan atractivo es el modelo exitoso domesticado-domesticador, que independientes del mundo sueñan en buena medida adaptarse a él. Los integrados le ganan la carrera a los apocalípticos. Aquí cabe otra reflexión: La domesticación no siempre ocurre en un porcentaje totalizador; es decir, podemos tener modelos de producción domesticados parciales o producción independiente dispuesta a cualquier autodomesticación para luchar por un lugar en la industria. Hay semidomesticaciones, *domesticaciones soft* o domesticaciones inconscientes. Solo tal vez en este campo de ejecución la máxima de McLuhan se puede poner parcialmente en duda: el medio de producción no siempre será el mensaje.

Este ejercicio de pretender ser amigos de Goliat pero desde el margen o la diferencia es una inocencia que resulta casi siempre sin éxito. El éxito del modelo

domesticador depende en buena medida del monopolio de distribución. Lo *domesticado domesticable* es transversal a lo industrial, pero lo desborda. También, del otro lado, sería un error de generalización situar del lado de lo *salvaje* a la teoría de autor.

Esta teoría desarrollada por André Bazin en los *Cahiers du cinéma* y luego recopilada en sus propias obras (2005) sostiene, a *grosso modo*, que el director es la pieza fundamental de la película, cuya creación se construye en base a su subjetividad y manera personal de ver al mundo. Bazin y, posteriormente Truffaut, con su famoso libro sobre Hitchcock (Truffaut 2003) fueron los primeros también en mencionar que esta categoría no discriminaba o separaba a los creadores de su éxito comercial u origen industrial, para Bazin, la autoría en ocasiones trasciende la economía con la que se hace la obra.

Existen innumerables ejemplos actuales de autores dentro del sistema industrial, como Hitchcock en su época, por nombrar algunos ejemplos inmediatos, y en relación con el cine de superhéroes: Steven Spielberg, Christopher Nolan, Taika Waititi. Si la domesticación no es una característica de calidad, entonces, ¿existen autores domesticados?

Podríamos decir que en muchas ocasiones estos autores sufrieron completas o parciales domesticaciones impuestas o autoimpuestas por el sistema operador. Spielberg con su cuarta entrega de Indiana Jones estaba probablemente haciendo lo que se conoce como *milking the cow*, que es subordinar la obra a convertirse en un producto que siga dando réditos. Nolan hizo una buena película de superhéroes, *The Dark Knight* (Nolan 2008), pero cualquier versión de *Batman* también es un manifiesto de individualismo capitalista, en la que la *justicia* es impartida por un virtuoso multimillonario vigilante. Taika Waititi hizo muchas películas por encargo en la fórmula hollywoodense de *comprar* libertad para un proyecto personal a cambio de dar taquilla para un proyecto del estudio, sistema que se ejecuta así: una para ti, la industria; una para mí, el autor. Así las originales, pero domesticadas, entregas de *Thor: Love and Thunder* (Waititi 2022) le *compraron* la libertad para su indudablemente libre: *Jojo Rabbit!* (2019).

El régimen escópico se justifica a sí mismo con ciertos mantras del discurso mercantil: *lo que quiere el público, la gente no quiere pensar, ya es suficientemente dura la realidad* o por la necesidad imperiosa de ser parte de una industria productiva. Se instrumentaliza para vender y *venderse* dentro de ella, como diría el productor argentino Hernán Musaluppi (2012) al reflexionar sobre el estado de la producción de cine en Argentina: una necesidad impuesta a los productores para hacer *productos* y no *obras*. Esa distinción que hace Musaluppi, entre producto y obra, sí podría separar las aguas

entre los autores domesticados o no. Es una categorización muy subjetiva y liminal, pero el análisis cultural siempre se va a encontrar con esa complejidad que en algún momento tiene que ser zanjada con la subjetividad como juicio.

Hablando de estructura narrativa dentro del sistema dominante, tal vez los ejemplos más interesantes sean Christopher Nolan y Quentin Tarantino. Ambos exploradores de la forma narrativa estructural.

El caso de Nolan ha dado origen a muchas de las obras de estructura más originales de los últimos años: *Dunkirk* (Nolan 2017) es una película en la que coexisten tres líneas narrativas en las que la elipsis avanza a diferente velocidad. Es también una obra pacifista, que en los tiempos actuales ya propone algo diferente dentro del cine bélico, pero al igual que le pasa con *Oppenheimer* (Nolan 2023a), el *precio*, consciente o inconsciente, que Nolan tiene que pagar por disponer de todos los recursos y actores para hacer sus obras magnas es que sus películas trascienden en forma y calidad, pero analizadas bajo la óptica de la reflexión crítica, resultan paradójicas obras políticamente *tibias*.

En cambio, Tarantino puede hoy haber abandonado el riesgo de las estructuras no lineales de sus dos primeras películas, que resultaron en una revolución al *sistema indie* norteamericano, pero sus siguientes obras, sin buscar una forma tan original, tienen cero concesiones creativas, y a pesar de ser menos serias, o políticamente absurdistas y no militantes, su *salvajismo* es superior. Tarantino es un autor salvaje, infiltrado en la industria, que no ha podido ser domado por las *majors* todavía. Nolan es un artista original, aunque no tanto salvaje, sino más domesticado y obediente.

Hay pocos infiltrados en la élite de la industria; al igual que Tarantino, tienen libertad total. Son cada vez más raros y, siguiendo la analogía animal, son una especie en peligro de extinción. A la práctica del cine salvaje infiltrado en la maquinaria podemos denominarla *robinhoodismo*; así el cineasta salvaje infiltrado aprende a robar a los ricos (estudios) para dar a los pobres (audiencias independientes no domesticadas). Paul Thomas Anderson es otro ejemplo claro y constante. Otro indomable es Martin Scorsese que, a sus 80 años, trabajando para la industria con presupuestos de 100 millones de dólares, sigue siendo mucho más punk que la mayoría de cineastas jóvenes que, en lugar de soñar con la *obra*, sueñan con ser industria y hacer series para Netflix o Amazon.

5. Estructuras no dominantes (David)

Pasando a las estructuras narrativas fuera de Hollywood, es necesario volver a las teorías de domesticación original de Diamond que, desplazadas a la cultura, tienen mucho

sentido al aplicarlas al cine. *Los animales domesticados* son todos similares y las estructuras de fórmula generan películas predecibles, parecidas entre sí, experiencias de espectadores también satisfactorias, en donde la autoría, la originalidad y la diferencia son más difíciles de encontrar. En cambio, entre *los animales salvajes*, los autores independientes que no le rinden cuentas a nadie, cada uno está contradomesticado a su manera. El cine contrahegemónico es un animal salvaje. Cada animal parece crear sus reglas de lenguaje, y muchas veces su salvajismo se expresa en su forma. Ya decía Godard, respondiéndole a Aristóteles, que una película tiene principio, medio y fin, pero “no necesariamente en ese orden” (Tynan 1966).

El *cine salvaje*, contra domesticado, por supuesto, está más fuera de Hollywood que dentro de él. No tiene formas únicas de modos de producción. A grandes rasgos, este cine que no viene de Hollywood está hecho desde los siguientes modelos posibles: un modelo estatal, de interés cultural o de propaganda, como el ruso de principios de siglo, también soviético de la Guerra Fría, o como una buena parte del cine de China actualmente, pero en el cual, como en Hollywood, lo salvaje es una excepción contada y no la norma. Esos modelos normalizan obras domesticadas hacia la propaganda y la comunicación, que, como sabemos, es enemiga del arte.

Otra forma es un modelo de producción de cine puramente independiente; de esto hay grandes movimientos de ruptura históricos. Un ejemplo sería el cine independiente de John Cassavetes de los setenta en Estados Unidos o el neorrealismo italiano. Otra manera de producción es el denominado modelo de cine deficitario, que es cine hecho con subvenciones públicas, pero que nunca llega a ser rentable. Es el modelo más común de los fondos concursables. El ejemplo paradigmático es Francia bajo la premisa de excepción cultural, desarrollado desde el oficio de ministro por André Malraux (1965) desde mediados del siglo XX. Este modelo fue replicado por Corea, provocando el crecimiento de su cine e industria; en Latinoamérica, los grandes ejemplos son Argentina, Brasil, Colombia y Chile.

Estas categorías no son únicas, sino imbricadas e híbridas. Normalmente una película independiente actual en Latinoamérica tiene subvención pública basada en los concursos y fondos nacionales o de coproducciones internacionales, un poco de inversión privada, y casi, a ciencia cierta, opera bajo un sistema deficitario, tanto que en la industria española se usa ya en general el término *cine deficitario*. El cine de Lucrecia Martel se hace bajo un modelo económico mixto, independiente y subsidiado; es un cine deficitario, pero exitoso en su tamaño. Esto, sumado a su impacto cultural, éxito de festivales y

crítica, le ha dado el reconocimiento con el que incluso supo abrir ese puente impensable para que reciba la oferta de Marvel que da origen a la yuxtaposición radical de esta tesis.

En cuanto a la estructura narrativa, estos cines salvajes muchas veces se distancian de la estructura de tres actos y, como la contradomesticación de Diamond, se hace de manera única cada vez, no necesariamente con objetivos antípodos al sistema, sino en la exploración de subjetividades. El marco general sería buscar replicar experiencias humanas como la memoria, el *stream of consciousness* o alguna experiencia sensorial subjetiva, también la ruptura de la cronología o la desarticulación de la causalidad. La estructura clásica se desafía desde lo *poético, lo fragmentario y lo experiencial*. Un ejemplo es *El Espejo* (Tarkovsky 1975), en el cual el flujo de recuerdos evoca una memoria subjetiva. El mismo Andrei Tarkovsky en su libro *Esculpir en el tiempo* (1992, 64) señalaba que el cine no debe limitarse a la cronología, sino que debe capturar la vida como un reflejo espiritual. *El Espejo* presenta imágenes en apariencia sin conexión lineal y es el espectador de manera activa el que debe reconstruir el relato de manera emocional.

Cleo de 5 a 7 (1962) de la cineasta francesa Agnès Varda usa dos horas en la vida de la protagonista narradas en tiempo real. Eso solamente no implicaría un rompimiento, pues hay muchas obras de tiempo real contadas desde el conflicto tradicional o la estructura tripartita, pero esta obra centra su atención en detalles aparentemente mundanos: silencios y momentos contemplativos, a lo que Laura Mulvey en *Visual and Other Pleasures* (Mulvey 1989) describiría como estrategias que generan una “narrativa femenina que desafía la teleología masculina del cine clásico”. Varda crea una experiencia que invita al espectador a habitar el presente. El tiempo como personaje.

Ejemplos más recientes serían *Tropical Malady* (Weerasethakul 2004) de Apichatpong Weerasethakul y *Chungking Express* de Wong-Kar-Wai (Kar-Wai 1996). Ambas están contadas mediante el recurso del *díptico*. La primera se divide en dos segmentos aparentemente inconexos: uno que describe un romance y otro que explora un mito local. En la segunda, el rompimiento es el cambio de una historia por otra con otro género narrativo, una de acción callejera y la otra de romance existencial e íntimo. James Quandt define *Tropical Malady* como una propuesta de multiplicidad narrativa que desafía la linealidad occidental (2005). Estas estructuras, arraigadas en la cultura asiática, configuran la percepción del espectador sobre lo real y lo simbólico.

Otros ejemplos paradigmáticos de tiempo subjetivo y narrativa experiencial serían *L'avventura* (1961) de Michelangelo Antonioni, *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea y *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, que emplean

narrativas fragmentadas e introspectivas, subjetivistas y experienciales. ¿Pero qué estructura narrativa tiene Martel y su cine *salvaje*?

6. Estructuras martelianas

La primera consideración en cuanto a la estructura y la narrativa en las películas de Lucrecia Martel es el rompimiento de la relación tiránica del causa-efecto tradicional. Rompimiento presente en toda su obra. Esto difiere del cine dominante con las reglas existentes desde la *obra bien hecha* de Scribe. La tensión dramática de la narrativa convencional está basada en la dialéctica que ocurre en la causa-efecto, entonces romperla implica siempre un riesgo: riesgo de perder al espectador, riesgo de aburrir, riesgo de confusión, de perder el *suspense* del que siempre habló Hitchcock. En el cine de Martel, esta maquinaria narrativa se suple con lo hipnótico, con lo seductor de la imagen. Según su *masterclass*, al acabar con la relación causa-efecto, además acaba con la necesidad de que sea el último acto o el clímax de la obra el que otorgue el sentido a la misma. Por lo tanto, acaba con la tiranía de narrar hacia *un* final. Esto, en lugar de quitarle emoción al relato, otorga mucho más peso a cada segmento de la obra. Cada momento se vuelve igual de importante. El final pierde, pero ese impacto se gana en cada célula estructural.

Este enfoque cinematográfico se aleja evidentemente de las estructuras clásicas de tres actos propuestas por teóricos como Syd Field o Robert McKee, y se acerca más a lo que Bordwell denomina cine paramétrico (Bordwell 1997). Para Bordwell, la estructura paramétrica es aquella que se aleja del *plot* (o de *tropos* narrativos como el teatral del *secreto*) para construir la narrativa. Son los elementos formales como la composición visual, el sonido y la edición, los que predominan sobre la narrativa convencional, y por lo tanto los que crean orden en el tiempo, y por lo tanto crean patrones que brindan cierta estructura de motivos que evolucionan a la obra. Aquí tal vez sea necesaria una explicación sobre el concepto de *ritmo* en el cine.

La palabra *ritmo* es, sin duda, una de las más utilizadas sin que quien la menciona tenga claridad sobre su verdadero significado. En el uso común, suele asociarse con la métrica, el sonido de los tambores, el tic-tac de un reloj musical o el metrónomo. Aunque estas asociaciones son parciales e insuficientes, no están del todo equivocadas. En esencia, el ritmo es simplemente *orden en el tiempo*. Pero entonces, ¿qué es lo que se ordena en una película? Lo que se ordena son las formas, los llamados *motifs* visuales: elementos formales reconocibles que adquieren sentido al repetirse a lo largo del relato audiovisual.

En la música se identifican figuras musicales llamadas *motifs* que son figuras reconocibles, iconizables en el tiempo, que aparecen y reaparecen. Su evolución normalmente es la que determina el reconocimiento de un ritmo. No es exactamente lo mismo que el *leitmotif*, aunque este pueda también ser un patrón que genera ritmo y narrativa. Es cualquier figura, más pequeña, que genera una presencia constante; por lo tanto, ayuda a ordenar el caos que puede ser un relato. En el caso del cine, estas figuras pueden ser desde un movimiento de cámara, un valor de plano, un tipo de ángulo, un tropo, el uso del sonido con una función, y así.

Las películas de Martel siguen este enfoque de ritmo al repetir o evolucionar células que no son ni de historia ni de guion, sino de algo más etéreo, más corpóreo, al mismo tiempo artificios del lenguaje como la puesta en escena, la idea del *fuera de cuadro*, idea a la que volveremos recurrentemente, y lo sensorial. Esto prioriza la atmósfera y la percepción subjetiva de los personajes sobre una narrativa lineal.

También un ejemplo importante para las estructuras martelianas es la falta de un centro temático. La estructura clásica se basa en una historia principal con ramificaciones; el universo marteliano es plural, descentrado. La estructura, entonces, es más fragmentada. En películas como *La ciénaga* (2001) y *La niña Santa* (Martel 2004) se dificulta, por ejemplo, seguir a una protagonista única. En *La mujer sin cabeza* (2008) y *Zama* (2017) esto es más fácil pero aun así, la visión subjetivista del personaje está menos reglamentada que en el cine clásico.

En *La ciénaga* (2001), la directora presenta una serie de escenas que, aunque parecen cotidianas, están cargadas de tensiones subyacentes. Es la *accidentalidad* posible y latente uno de los motores narrativos. La estructura de la película no sigue una progresión clara de actos, sino que se desarrolla a través de una acumulación de momentos que reflejan el estancamiento y la decadencia de una familia. Es un cine *paramétrico* en el sentido de que la estructura narrativa se subordina a los patrones formales. En *La ciénaga* la narración no sigue una progresión clara de un drama. Son muchas tensiones las que se suman, pero no es una escalera de una sola vía como en el drama tradicional.

Lucrecia Martel no es una detractora de la estructura clásica; de hecho, en sus *masterclass* constantemente dice que, si bien puedes renunciar a los tres actos, igual tienes que plantear una estructura, alguna. En una entrevista con *La Fuga*, contradice la idea de que solo por romper con lo clásico ya se tendría algo de valor:

En el mundo de las escuelas está muy denostada la estructura clásica dramática y eso también ha generado muchos conflictos. Hay muchas películas que piensan que sin eso

ya tienen algo. No es suficiente con renunciar a una estructura narrativa: es necesario tener otra estructura, proponer algo. Y hay gente que cree que, poniéndose en las antípodas, renunciando a esta estructura clásica del desarrollo ya están en la zona de rebeldía de algo. Y no es así. Es más trabajo. (Pinto 2015)

Para Deborah Martin en *The Cinema of Lucrecia Martel* (2016), esta estructura es más similar a un *rizoma*; el término se usa de una manera deleuziana (Deleuze y Guattari 2020, 37) sobre la multiplicidad de significado. Es decir, por un lado, no hay linealidad, ni causalidad, pero por otro lado hay multiplicidad. Así sigue creciendo el peso de cada momento:

To a greater extent than Martel's later features, *La ciénaga* is a rhizome text that flows in many directions, suggesting a state of 'becoming' or inbetweenness through a refusal to settle on any one story, character or event. The film is structured through echoes and repetitions, and through the circling, dodging and postponement of events. (Martin 2016, 42)

También menciona Martin que cuando el guion fue premiado en Sundance, NHK, el jurado le recomendó a Martel una reescritura para que siga una estructura más tradicional acerca de uno o dos protagonistas. Martel escogió no obedecer ni este ni ninguna directriz del sistema de talleres y fondos; recordemos que era su primera película y la tentación de hacer caso a esas recomendaciones era muy grande. Mantuvo así la naturaleza difusa del guion, que no se asienta en ningún personaje particular, perspectiva o evento, privilegiando la multiplicidad del *rizoma*.

Analizando lo complejo de la forma del relato en Martel, aparece la pregunta inmediata: ¿Dónde está la desdomesticación? ¿Cómo se construye conscientemente una contradomesticación? La misma Martel dijo que al ver la Ciénaga terminada se dio cuenta de que la estructura general equivale o es muy similar a la forma en que su madre le hubiera contado la historia de la muerte del chico, tratando de hilar pequeñas situaciones inconexas, que sean la antesala de una muerte que iba a ocurrir (Guest 2009). Es decir, la narración oral dispersa y caótica, el diálogo y sus digresiones, sobre el cual vamos a desarrollar extensamente en el capítulo tres, también influyó directamente en la construcción de una idea de estructura. En *La niña Santa* (2004), Martel lleva más allá las ideas de estructura.

En *La niña Santa*, la idea del rompimiento de la causalidad, el uso de una historia descentrada, de eventos fragmentados llevados más allá de la progresión del relato por una progresión sensorial se mantiene, como en el ejemplo de la que he denominado la secuencia *de los sentidos*. En esta secuencia, al minuto 53, el personaje de María Alché

está obsesionado con el personaje del doctor Jano. Se acerca a él de espaldas en el ascensor para oler en su cuello el resto de una crema de afeitar; luego, al pasar junto a los niños que corren, con su mano toca el pelo de los niños en un momento aparentemente digresivo y gratuito, pero profundamente sensorial y cuya única función sería la de un *raccord* emocional con el anterior. Entra a su habitación en el hotel y toma la crema de afeitar de Jano; ella la huele, cerrando un ciclo de obsesión íntima, sentidos y deseos. En esta secuencia, ninguno de los diálogos que han coexistido con estos momentos narra el mismo cuento.

Pero tal vez la revolución más palpable y notable de la Niña Santa sea a nivel macro, en la estructura de su final. Alerta de *spoilers*: en un momento de desesperación, cuando descubren que el personaje de Josefina está teniendo sexo con su primo, ella, para evadir el tema, les revela como mecanismo de defensa el secreto de la historia de Amalia y el acoso callejero del doctor Jano. Todo parece que va a explotar en lo que sería una escena de clímax culminante en cualquier narración clásica. Justo antes de que ese momento llegue, las dos chicas, que desconocen todo lo desencadenado, deciden tomar un baño tranquilo en la piscina, juntas, armónicamente y sin apuros, contradiciendo la pulsión de la historia, y ahí, sin clímax, la película termina.

En este caso la genialidad es que el clímax existe, pero no llegamos a él, como si no fuera necesario, no porque sea implícito, sino porque tal vez le quitaría peso a cada momento y se lo otorgaría a ese instante único. En lugar de esto, el peso del clímax sigue repartido en cada momento del filme, sin que estos pierdan su peso, o más bien haciéndoles ganar mucho más peso. Es un gran ejercicio de *fuera de cuadro*, o *fuera de campo*, llevado al extremo de modo inédito y en macro: es un clímax fuera de cuadro.

Capítulo tercero

La imagen domesticada

Empiezo este capítulo con una de mis escenas favoritas de Los Simpsons, los cuales predijeron, como casi todo, al monopolismo contemporáneo: Bart, en un momento de rebeldía, quiere hacerse un *piercing*. Cuando llega al Springfield Mall, hay unos pocos locales de Starbucks intercalados con otros locales comerciales regulares, alguno de los cuales tiene un letrero: ‘Próximamente aquí, Starbucks’. Al entrar a su local, Bart pregunta si le pueden hacer un *piercing*; el dependiente le responde que sí, pero que lo haga rápido porque en cinco minutos el lugar ya se va a transformar. En una elipsis, Bart, con el reciente *piercing* que brilla en su oreja, está saliendo del local, que es ahora un Starbucks, y camina ya tomando un café para llevar. Un plano panorámico nos muestra el mall completo: Ahora absolutamente todos los locales son de Starbucks, todos iguales entre sí, del mismo tamaño; uno junto al otro llena y uniforman el *mall*. Todo el mundo es Starbucks (2014).

Al igual que con la estructura, todo lo que podríamos denominar *imagen* en el cine fue sujeto a procesos de serialización, un fenómeno de *formatización* masiva producto del capitalismo monopolístico. Esto no es único del cine; el imperialismo impone siempre un monocultivo que, así como no es bueno para la tierra, tampoco lo es para la cultura: se habla de *spotifización* de la música, *tiktokización* de la literatura, etc. Esta productividad serial soñada por Henry Ford es nuestra pesadilla contemporánea; al ser ejecutada por Disney Inc. y similares, subordina las *voces* particulares a una monofonía con una sola voz. Esta *voz* no es una cualquiera, es una que es fácil de leer y fácil de vender: Todo aquello podríamos resumirlo a su vez como un tipo de *imagen hegemónica*, domesticada.

¿Cuáles serían las convenciones de esta imagen para denominarse como domesticada? Y en oposición, ¿es todavía posible un lenguaje salvaje?

1. Hollywood domesticado. Desde el continuity system al algoritmo

Desde el encuadre hasta el montaje, pasando por el movimiento de cámara y las especificidades tecno-artísticas asociadas a la puesta en escena visual (planos, uso del foco, ejes), así como otras herramientas propias de la fotografía y del *blocking* que conforman el lenguaje en general, muchos elementos de la narrativa o lenguaje visuales

clásicas han sido domesticados con el tiempo. Cabe la pregunta esencialista de si el nacimiento de cualquier proceso de codificación y lenguaje produciría ya a su vez implícitamente una forma inevitable de domesticación, si todo lenguaje nace para ser sometido. El lenguaje en sí, decía Derrida (1978), es siempre una expresión del poder. La *gramática* del cine fue evolucionando, y no solo se codificó, sino que fue tiranizada por el sistema dominante con fines de homogeneización del discurso. Paradójicamente, creció siempre gracias a esa necesidad productivista de generar beneficios para un poder, sea un estado o un mercado: una tiranía expansiva.

La gran razón histórica para hacer cine no es expresiva, es financiera, pero la resistencia existe: por supuesto que no todo uso de un *lenguaje común* es por definición un sometimiento explícito que no tenga fisuras: *Human Remains*. La humanidad encuentra resistencias aún en los mayores sistemas hegemónicos; la poesía siempre encuentra unos intersticios, como diría Julio Cortázar (1982), citando sin querer las *discontinuidades* y *rupturas* de Foucault (1979).

A pesar de que Foucault nunca situó a la sala de cine como una de sus cárceles sistémicas en *Vigilar y Castigar*, aquí en esta tesis consideramos el dispositivo industrial del cine masivo como un modelo adicional de disciplina imperial. Uno de los escritores norteamericanos que mayormente *denuncia* el nihilismo de la sociedad de consumo en sus libros es Bret Easton Ellis, cuyas obras posteriormente fueron películas de culto como *Less than Zero* (2019) y *American Psycho* (2022). Él hace una diferenciación entre lo imperial y lo postimperial, como un adjetivo cultural: *Empire* y *Post Empire* (2011), que utilizaremos a partir de ahora. La sala de cine y las multisalas son, por ejemplo, *Empire*.

Como sucedía con la estructura, los elementos domesticados y domesticadores en la *imagen* son en general fáciles de identificar, fáciles de nombrar y de clasificar; en cambio, los elementos salvajes vamos descubriendo al nombrarlos y tratar de clasificarlos que son únicos, raros, y están en peligro de extinción constante.

La primera distinción notable es la diferencia de *densidad* del lenguaje domesticado con el salvaje. La primera es una postura de lectura sencilla y directa, versus la postura *salvaje* de abrir la multiplicidad de lecturas. El texto puro vs. el texto lleno de subtexto, como una característica diferenciadora del cine *para todos* que le tiene miedo a las metáforas profundas, versus otro cine que siempre contiene múltiples lecturas. Así, el cine salvaje, a grandes rasgos podríamos calificarlo como más *opaco*, e incluso luego hablar según sus niveles de *opacidad*.

En contraste, el cine domesticado pertenece principalmente a la *claridad*. Esto es, por supuesto, en apariencia, pues no quiere decir que el cine domesticado no tenga metáforas. Como veíamos en el primer capítulo, el cine domesticado también aprendió las herramientas de persuasión de los teóricos soviéticos, en donde la construcción de metáforas invisibles se da por la yuxtaposición de dos imágenes con significados diferentes. Es en la síntesis que se produce la tercera imagen mental que se genera solamente por el montaje.

Este artificio es siempre la esencia de la construcción de los significantes en el cine, pero usado para objetivos aleccionadores es la manera de invisibilizar el discurso didáctico. Entonces el cine domesticado mueve otros niveles de lectura, no en la poética de sus imágenes, sino en los relatos aleccionadores y de discurso, no necesariamente con fines artísticos. En *De la gramatología* (1978), Derrida ya presentaba que la escritura no está derivada del habla, sino que es una nueva estructura, que tiene otras operaciones y lugares de enunciación de poder. Lo mismo sucede con el cine y su lenguaje.

Otra característica de la aparente *claridad* es el uso de un lenguaje megacodificado por su repetición, lo que facilita su lectura, la aclara, expresado, por ejemplo, en: El *continuity system*, que es un conjunto de reglas del lenguaje que se empezaron a establecer desde los días de David W. Griffith y que posteriormente se establecieron en lo que se conoce como cine clásico, o lenguaje clásico, y que tiene como objetivo principal la *eficiencia* del lenguaje. *Eficiencia* es otra palabra clave de la domesticación; siempre que se busca un mensaje eficaz, se está buscando vender algo y la película empieza un camino en que se vuelve más producto que obra.

El cine no tiene mucho más de un siglo, pero durante más de 60 años esas reglas de continuidad no se podían cambiar nada, hasta que llegaron uno tras otro en la posguerra los movimientos de vanguardia para romperlas. Como suele pasar con las vanguardias, en algún momento se vuelven tradición; en ese momento la industria coopta parcialmente las nuevas reglas, las que sabe útiles para sus fines. Hoy en día, en que los públicos contemporáneos son menos inocentes y que no se confunden con la claridad tan fácilmente, el lenguaje clásico no ha dejado de existir, sino que se mudó a su nueva casa industrial: Disney 3.0 o la netflixización del cine, la amalgama entre televisión y cine de la cual sale perdiendo la diferencia y sale ganando la homogeneización.

Aquí cabe la diferenciación entre *tropo* y *cliché*, siendo tropo algo similar al *motif* francés, una codificación identificable que reúne parámetros repetibles; en cambio, *cliché* es un tipo de tropo usado en exceso hasta el punto de perder su frescura.

El *continuity system* tiene reglas como la continuidad espacial expresada en la regla de 180 grados, que a su vez tiene bajo sí la continuidad de ejes de mirada, continuidad de vectores de movimiento y el espacio homogéneo. También la ausencia de saltos, de huecos, la ubicación de los elementos con claridad. Otra constante, cada vez en mayor auge, es a lo que se denomina la *roaming-camera* (Bordwell y Thompson 2011), que es una cámara en constante movimiento, provocando una sensación dinámica que no se detiene. En eso también se diferencia muchas veces el cine domesticado del salvaje: la necesidad de una velocidad de entretenimiento versus la posibilidad de detener el tiempo para provocar una reflexión. Lo cual también a veces se interpreta de manera reductivista como entretenido versus aburrido.

También el orden de los valores de planos como fórmula puede tener una lógica normalizadora: abrir con un plano general, luego ir a planos medios, reservar los primeros planos para el momento cumbre del *plot*. Esto puede ser más un tropo que un cliché, pero sigue perteneciendo al lenguaje dominante. Esto a su vez condiciona elementos temporales estructurales como el sistema de continuidad temporal, el enfoque en priorizar a un solo protagonista y la relación binarista causa y efecto de la que hablamos en el capítulo anterior, pero que se sigue dando en escala micro en la relación de los elementos de la puesta en escena: Una mirada *causa* un corte *efecto* hacia el punto de vista, un plano a un contraplano, etc.

Ninguna de estas reglas es *mala*, muchas son tropos útiles; no soy Theodor Adorno para juzgar estéticamente al sistema. De hecho, hay obras maestras hechas siguiendo al pie de la letra las reglas, pero generalmente su valor tiene que ver con otras formas de poesía y subtexto. Es decir, son obras maestras pese a las reglas; siguen siendo fisuras, resistencias o excepciones. La obra perfecta, industrial y expresiva simultáneamente, a lo mejor sí existe, pero es rara y tampoco es de nuestro interés urgente; ya hay demasiados estudios de homenaje a Goliat como para sumarnos, demasiados defensores de Goliat. Es innecesario, es obsceno. Estas reglas generan una monoforma repetitiva predecible, que tiende hacia el abuso del cliché, y que sigue siendo engranaje de la apuesta de recuperación y negocio, aunque su uso se esparce dentro y fuera de la industria.

Como veíamos, el cine de salas no es el único lugar para la domesticación en la era contemporánea. La evolución de tecnologías dio a su vez nacimiento al nuevo estándar casero, o casero y móvil para ser más precisos, de consumo digital: las plataformas, que en la pandemia tomaron el número uno de audiencias mundiales, y

dentro de ellas su regidor: *Netflix*. En términos creativos, al ser un paso intermedio entre la televisión y el cine, es un paso seguramente adelante para la televisión, pero uno atrás para el cine. Entre los principales vecinos de Netflix aparecen contendores que replican este lenguaje *nuevo/viejo* como *Amazon*, *Apple*, etc. y el resto siguen siendo los *big five* o sus derivaciones: *Disney/Fox*, *Paramount*, *Warner*, etc. que usan su músculo financiero monopólico para sobrevivir en esta nueva oleada.

En las obras creadas por y para Netflix y afines, se da el posicionamiento de un nuevo canon de narrativa visual normativa, con sus propios parámetros: Un cine con patrones de visualización más fragmentado, pero también la pausa y la pantalla nos relaciona, de otra manera, con ese relato (Bordwell 2007) que podríamos definirlo como *nuevo cine televisivo*, y para articularlo, acude a una combinación del *continuity system* con *el algoritmo* (Manovich 2002, 93), las cuales funcionan como herramientas principales que rigen este medio. El mundo se ha inclinado hacia las plataformas en lo que muchos críticos han llamado la tercera edad de oro de la televisión por la dominación del mercado de las series.

Netflix, cumpliendo ese refrán popular de que el que golpea primero golpea dos veces, llegó primero con su contenido, y su segundo golpe fue tecnológico: Llegó con una serie de recursos matemáticos de la nueva era, la utilización desde el marketing y la realización de los *algoritmos*. Desde algoritmos que pueden detectar el futuro éxito de un guion hasta compañías que predicen el éxito con la comparación del uso de actrices y actores (Liu et al. 2018), otras hacen edición. Es decir, AI y modelos algorítmicos buscan reducir el riesgo de las inversiones y asegurar la taquilla. A pesar de venderse como novedad tecnológica, su lógica financiera es más bien conservadora.

Al respecto de las series, y el hecho de que sean una expresión imperialista del mensaje dominante, Lucrecia Martel también se ha expresado en muchas ocasiones demarcándolas como un retroceso, como esta en *El País*:

Una ficción no tiene la obligación de lo documental sino de incitar a la reflexión, si no ¿para qué es? Aunque busque también el entretenimiento”. El problema surge, apunta Martel, cuando entretener se convierte en el fin absoluto. ¿Vivimos en la dictadura del entretenimiento? “Sí. Y las series de televisión ahondaron en eso. Yo me la paso hablando de las series con espanto porque la gente no se da cuenta de que son un retroceso. La televisión mejoró, cierto. Basta comparar *Dallas* con *Breaking Bad*. Pero en términos narrativos de imagen y sonido, lo que se había conseguido ya con los documentales y ciertas películas era más rico que lo que están haciendo las series, que son otra vez el puro argumento, una estructura mecánica y decimonónica por más que esté bien hecha. Las series nos han devuelto a la novela del siglo XIX. Es fruto del momento conservador que estamos viviendo. Se arriesga menos. (Marcos 2018)

Si el panóptico de la sala de cine es *Empire*, el panóptico digital de las plataformas y dispositivos sería *Post Empire*, con una manera menos rigurosamente disciplinaria y más deleuzianamente controladora (2006) en cuanto a la evolución de sus matrices disciplinarias hacia terrenos digitales más flexibles y menos delimitados. A propósito de esa domesticación de audiencia Byung-Chul Han dice: “En este sistema, el sujeto sometido no es consciente de su sometimiento. La eficacia del poder radica en que el sujeto se cree libre, cuando es realmente el sistema el que está explotando su libertad” (Han 2021, 47). El hecho de que la dominación del iPhone y del TikTok sea más invisible no quiere decir que sea menos violenta. Según politólogos como Yanis Varoufakis, la nueva era se parece más al feudalismo que al neoliberalismo de fin del siglo XX, lo que define como *tecnofeudalismo* (Varoufakis 2024). El audiovisual y el cine son parte vital de la imposición de soberanía ejercida en ese *tecnofeudalismo*. La contrahegemonía tendrá que además resistir esa tendencia de supremacía en nuevos *habitus*, pero eso es material de otra tesis.

El algoritmo funciona mejor con base en parámetros conocidos, aprende del pasado, replica y repite, y eso provoca su sesgo *conservador*. Al utilizarlo para escribir una historia eficiente, tiene que usar referencias conocidas para predecirla, es decir, crear éxitos predecibles. La *industria de los sueños* no tiene mayor empacho en reducir sus riesgos y dejarles a las computadoras la responsabilidad que antes tenían los operadores financieros y marketineros domesticados, productores ejecutivos que hacían *focus groups*, encuestas, estadísticas y otras formas que ahora son cada vez más arcaicas. Los algoritmos reproducen tropos hasta convertirlos en clichés; entonces el cine televisivo algorítmico es una expresión *Empire* dentro de un medio *Post Empire*. Esta postmodernidad se vende como nueva, pero muchas veces son solo estructuras imperiales empaquetadas en un nuevo contenedor. Estamos viviendo la conversión de este nuevo *cine televisivo* en: *el Springfield Mall* del que salía Bart Simpson.

2. Cine bélico, masculinidad escópica y la hipótesis de triunfo

Otra de las características casi implícitas en la imagen del cine domesticado es la utilización gratuita de violencia, la utilización instrumentalizada de la sexualidad desde posiciones morales conservadoras, y la imposición tanto heteronormada como masculino centrista, el famoso *male gaze* desarrollado por Mulvey (2016) y el hecho de que casi ninguna película *mainstream* pasaría el test de Bechdel que se hizo famoso desde el uso

de Alison Bechdel en su cómic *Dykes to Watch Out For* (2008), y que consiste en tres simples pasos: que haya por lo menos dos personajes femeninos con nombre y con diálogo, que hablen entre ellas, y que cuando hablen, no hablen de un hombre.

Si comparamos un espectador domesticado que ve cine común y hegemónico, versus un espectador que busca cines de la diferencia, están expuestos a un nivel dispar y antípoda de violencia y machismo en las imágenes de consumo. La imagen femenina ha tenido en el cine a uno de sus grandes opresores, y la masculinidad hegemónica se asienta entre otros varios *tropos* que expresan violencia de género y escenas de violencia en general como expresión de poder.

La glorificación de la violencia masculina tiene su punto más aleccionador en el cine de guerra, el cine bélico, existente casi desde el inicio del cine. La espectacularidad del cine daba lugar al auge de un fenómeno que no era tan fácil de poner en escena en el teatro, ni siquiera en buena medida en la ópera: las escenas de acción de guerra. La tradición disciplinaria de imponer la narrativa de ganadores desde el poder imperial a su vez provoca lo que Walter Benjamin relacionaría con el *aura* (Benjamin 2019): una *imagen de triunfo* para sostener el discurso de poder. Narrativas aleccionadas y domesticadas de la violencia como mecanismo dominador, la guerra como relato totalizante del bien sobre el mal. Mirzoeff diría: “la visualidad en la guerra no solo crea un sentido de victoria, sino que la imagen misma de la batalla se convierte en un medio para la afirmación del poder hegemónico” (Mirzoeff 2011, 22).

A raíz de la Segunda Guerra Mundial, el cine de propaganda belicista crece exponencialmente (Arancón 2017); primero, todos los bandos de la guerra producen su propio cine panfletario. Después de la guerra, la propaganda nazi casi terminó, pues, como derrotados, dejaron de ser ellos los que cuentan la historia. Los *ganadores*, los aliados, en cambio, hicieron audiovisual propagandístico, pero en esa batalla conceptual no fue EE. UU. quien se impuso sobre los soviéticos esta vez, sino Hollywood.

Cabe recordar la encuesta realizada en París por el Instituto Francés de Opinión Pública IFOP, en la que se hacía la misma pregunta a una muestra de habitantes franceses en 1945 y después en 1994: “¿Cuál fue la nación que más contribuyó a vencer a la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial?” (Kettenacker y Riotte 2011, 172). El resultado en 1945 era que el 57% pensaba que era la Unión Soviética el principal ganador de la guerra, frente a un 20% que pensaba que el principal vencedor eran los EE. UU. En 1994, la misma pregunta provocó un resultado diametralmente opuesto: un 49% de los franceses identificaba a EE. UU. como el protagonista de la derrota nazi frente a un 25%

que ponía a la Unión Soviética como vencedor. A veces se quiere despolitizar a Hollywood, hablar de libre mercado, tildar solo a la Unión Soviética de aleccionadora, pero en este mencionado cambio de balance en la narrativa *trionfadora* existe indudablemente una participación del Departamento de Estado de EE. UU., del *Deep State*, como lo definen varios teóricos (Scott 2007).

Pareciera que al hablar de la segunda guerra nos alejamos de los temas de esta tesis y ya no estamos hablando de Lucrecia Martel, pero paciencia, este tema camina de la mano con el tema de la contrahegemonía. Los herederos del cine bélico buscarán cooptar el talento de Lucrecia Martel en el episodio contado de Marvel. Es así como esas filosofías opuestas a veces se encuentran, como en el binarismo que denunciaba Derrida (1975, 39): todo discurso, al existir, crea también un discurso contrario, el cual no está fuera de sí, sino dentro mismo. La voracidad del sistema estructural quiso robar el talento de Martel; el desprecio de Martel a esa oferta es una de las muestras de resistencia que recuperan la fe en las posibilidades de supervivencia de la diferencia. Es *un pedrazo* de David versus Goliat, en un mundo en que cada vez hay más *Goliats* y compañía.

Siguiendo con la guerra, tal vez el evento más icónico de la construcción de la narrativa hegemónica norteamericana bélica es el desembarco de Normandía. La batalla es el ícono de la liberación de Europa desencadenante del triunfo ante Hitler, pero, y de manera importante, ese imaginario está construido desde una verdad a medias. El hecho, desde el inicio vino acompañado de reseñas mediatizadas: réplicas de radiodifusión, la BBC y el New York Times contribuyeron a la creación del mito posicionando la relevancia del suceso, y finalmente el cine norteamericano de diferentes épocas asentó y asienta en la cultura popular al Día D como el símbolo universalizable de ganar la guerra.

Según muchos historiadores, releendo la historia narrada (Serbeto 2014) e incluso el mismo Churchill (Sacks 2019), la batalla estaba ganada por los rusos desde considerablemente antes. Entonces, no solo *el desembarco* no tuvo esa auto atribuida injerencia definitiva sobre la victoria de una guerra ya ganada, sino que su *sensacionalidad* parte de una estrategia de apropiarse de la victoria, para que no sean los soviéticos los que se lleven el triunfo (Vanderbilt News 2014). *El desembarco* no fue ni la batalla más importante ni la decisiva, como sí lo fueron, por ejemplo, *Bagration*, y especialmente *Stalingrado*, en donde las bajas del ejército alemán y los territorios recuperados marcaron el inicio de la derrota alemana. Incluso la derrota se cristaliza cuando el ejército soviético hace el sitio de Berlín, que da como resultado el suicidio de Hitler mismo. En la contemporaneidad, tal vez las más icónicas glorificaciones

cinemáticas sean *Saving Private Ryan* (Spielberg 1998) y *Dunkirk* (Nolan 2017), ambas presentando una revolución en el lenguaje del cine visual, pero solo desde la *cáscara*, pues su construcción ideológica sigue siendo reestructuradora del mito del héroe. Ambas obras domesticadas que magnifican la mentira repetida mil veces.

La avalancha de cine sobre la guerra se dio después entre los sesenta y ochentas en la guerra fría, y llegó a su expresión más ideologizada con películas como *Rocky IV* (Stallone 1985) y *Rambo II* (Cosmatos 1985) y *III* (MacDonald 1988), aunque tal vez la propaganda más obscena llegó en los 2000 con la película de guerra *Pearl Harbor* (Bay 2001) de Michael Bay, justificadora de la bomba nuclear. La reciente *Oppenheimer* (Nolan 2023b) trata de usar la contradicción humana y el pacifismo como herramienta complejizadora del mismo momento histórico, pero su tibieza política no le permite desdomesticarse y crear un nuevo paradigma, a pesar de sus buenas intenciones.

Human remains: hay notables películas de guerra infiltradas entre tanta escopicidad tiranizada. Una notable película bélica *robinhoodista* sería *Apocalypse Now* (Coppola 1979). Mientras esas raras excepciones existen, en el cine bélico las mujeres son personajes secundarios, y las realizadoras también lo son.

Después de septiembre 11, el cine bélico sufrió su modificación definitiva hacia lo simbólico y menos concreto, *post-Empire*, con el apareamiento del cine de superhéroes como opción número uno, y la necesidad de manejar una agenda menos didáctica, pero eficientemente coercitiva adaptada a nuestros tiempos. El resultado actual es la normalización de las invasiones norteamericanas en nombre de la libertad, la aceptación de la guerra, todo esto disfrazado de símbolos en el universo de los superhéroes: así el *self made man*, mito del individualismo capitalista se disfraza de *Supermán*, la figura del playboy vigilante se disfraza de *Batman*, el imperialismo protector del mundo son los *Avengers* (Whedon 2012) y su saga de personajes: con el personaje de Capitán América con el nacionalismo hecho uniforme a la cabeza, el feminismo liberal blanco es *Wonder Woman*, *Iron Man* es aún más criticable que *Batman* en cuanto su rol, pues es el “ser” multimillonario es su superpoder, *Thor* es la monarquía heredera, etc.

Mientras esto sucede, nadie mueve un dedo ante un genocidio como el que vivimos en Gaza, porque estamos distraídos haciendo *swipe* en el celular. La *nazificación visual* va perdiendo su vergüenza en los primeros 25 años del siglo XXI. El subdesarrollo crítico ya no es exclusivo del tercer mundo, y permite un crecimiento exponencial de la incapacidad de reacción de nuestros tiempos, y por ende en la incapacidad para advertir la inminente repetición de la historia.

El cine de superhéroes va a ser algún día ridículo, históricamente inocente y estéticamente vergonzoso, que es como hoy en día vemos al cine *reaganista* de los ochenta, aunque ese día todavía no llega; por el momento, la mitología belicista de Marvel sigue en apogeo en la era *Trump*. Desde la imagen es vital analizar el tropo visual en el que este y mucho del cine dominante se asienta, un fetiche de consumo que viene creciendo exponencialmente y que reina en los *blockbusters* actuales: El *Destruction porn*, o *Disaster Porn*. La monoforma de las batallas espectaculares del cine bélico actual.

3. La destrucción como imagen dominante: Disaster Porn

El término *Disaster Porn* apareció en la revista *Vulture*, subsidiaria de la revista *New Yorker*, en 2009 en un artículo de Mark Graham que calificaba al cine de Ronald Emmerich como esencialmente un cine de exposición fetichista de desastres (Graham 2009). Sobre Emmerich, ¿quién puede olvidar la imagen de la Casa Blanca y del Capitolio siendo destruidos en cámara lenta por alienígenas en la película *Independence Day* (Emmerich 1996), escena que, según las críticas de la época, era aplaudida por las salas enteras en Estados Unidos cuando se pasaba el tráiler.

En la misma revista *Vulture*, en 2013, el periodista Scott Brown entrevistó al guionista Damon Lindelof, el cual usó por primera vez el término *Destruction Porn*, como una actualización inconsciente del término *Disaster Porn*, pero esta vez el giro ocurría en cómo el guionista de *blockbusters* pensaba desde su germen cómo se verían las destrucciones en el tráiler de aquellos *blockbusters* (Brown 2013). Una domesticación indudable de la obra en miras a su objetivo de marketing. Hoy en 2025 esas mega taquilleras se han vuelto, en palabras de Martin Scorsese más parques de diversiones que cine. Scorsese también diría apenado en su famoso artículo anti-Marvel del *New York Times*:

En los últimos 20 años la industria del cine ha cambiado en todos los frentes. Pero el cambio más nefasto se ha producido a escondidas y con nocturnidad: la eliminación gradual pero constante del riesgo [...] para cualquiera que sueñe con hacer cine o que esté empezando a hacerlo, la situación actual es brutal y hostil al arte. Y el mero hecho de escribir estas palabras me llena de una infinita tristeza. (Scorsese 2019)

En términos de lenguaje, la glorificación narrativa de la batalla final se produce con estas escenas de destrucción son sucesiones de CGI de edificios, vehículos y seres haciéndose pedazos. En general estas batallas pasan en un humo gris que disimula todo.

Confusión visual, pero no narrativa, caos controlado sin llegar a ser una digresión creativa, sino como un método de mantener la atención y la adrenalina.

Aparte del universo Marvel, otros grandes ejemplos son las sagas de *Fast and the Furious*, las nuevas obras del universo *Star Wars*, las películas del género de desastres: volcanes, terremotos, y fines del mundo, dinosaurios como cualquiera de la saga *Jurassic Park* y, por supuesto, las reinas de taquilla de Cameron: *Titanic* (1997), y las *Avatar*, y en cualquier película dirigida por Michael Bay o Zack Snyder. Lo curioso es que este combo de la batalla final, la desaparición del segundo acto y la cantidad de destrucción fetichista aumenta con los tiempos, con el presupuesto y con el éxito de taquilla.

En *La sociedad del espectáculo* (2014), Guy Debord advertía que las imágenes sustituyen a la experiencia; entonces la realidad estaría cada vez más mediada. En este caso la destrucción pornográfica despoja a la realidad del impacto real; se vuelve un elemento más de la oferta de consumo audiovisual, así “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes” (Debord, 1967, 2). Por otro lado, Jean Baudrillard, en *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* (1991), habla de la hiperrealidad, en donde el retrato catastrófico, por ejemplo, se puede volver indivisible del simulador: “En la era de la simulación, la realidad y la imagen se confunden, convirtiéndose en un juego de signos que sustituye la experiencia directa” (Baudrillard 1991, 27).

A manera lúdica exponemos aquí unos números del cine de violencia: La escena de batalla con más personajes es para la trilogía *Lord of the Rings* (Jackson 2001), con 200 mil personajes CGI batallando (Guinness World Records 2001). El mayor número de muertos *on screen* está en las películas de la saga *Avengers* -sin contar bombas atómicas o Thanos- y es de 88194. Siendo la saga más vista de la historia, podemos afirmar que la actual *educación sentimental* audiovisual de la humanidad tiene esos 88 mil muertos en la retina común domesticada. Para no dejar de lado a la televisión, la batalla de Winterfell del capítulo final de *Game Of Thrones* (Weiss 2011) de HBO es la secuencia de épica con secuencias de destrucción más larga en la historia, que en total dura 80 minutos ininterrumpidos.

La pregunta obvia que nace a partir de estos datos es: ¿Nos vuelve violentos ver violencia? Esta es una teoría que el documental *Bowling for Columbine* (Moore 2002) lograba con éxito desmitificar. Entonces la pregunta actualizada sería: ¿Cuál es la ideología que se está construyendo en el espectador a partir de este cine dominante? Tal vez lo que *Bowling for Columbine* no llegó a desmontar es que este cine violento

dominador del mundo tal vez no nos torna violentos, pero nos vuelve inactivos políticamente ante la presencia de la violencia. Las imágenes de destrucción real de ciudades bombardeadas nos provocan una adrenalina similar a las de este cine en lugar de generarnos una indignación emancipadora.

¿Otro tipo de destrucción es posible? Como mencionamos antes, se pueden encontrar fisuras en todo sistema de poder, incluso en el sistema monopólico más gigante, además usando la misma lógica de este fetiche o tropo visual de la destrucción: Escenas emblemáticas de explosión y destrucción, pero con un contenido crítico o de elevado nivel artístico se encuentran en ciertas obras: El napalm con *The Doors* en la ya mencionada: *Apocalypse Now* (Coppola 1979), destrucción masiva con tintes existenciales en el final *Melancholia* (Trier 2011), el *tren de acción* distópico feminista y ecologista de hipervelocidad, hiperviolencia y desenfreno visual de *Mad Max: Fury Road* (G. Miller 2015), o el final profundamente irónico y autoreflexivo sobre el capitalismo en las explosiones, con Pixies de fondo, de *Fight Club* (1999), una de las obras maestras de David Fincher. Inclusive en medio de la destrucción real y metafórica, inclusive en el corazón de la hegemonía: *Human Remains*.

4. Hacia un cine de la diferencia: La desarticulación del héroe

Como vimos, desde el inicio, la narración cinematográfica ha sido tiranizada por la lógica de la épica bélica: relatos de un héroe, su conquista, sus obstáculos y su desenlace de triunfo o tragedia. Se presentan de manera siempre lineal, desde una mirada masculina y referida al orden y al poder. Esto no son solo tropos del lenguaje, sino maneras de conceptualizar y metaforizar la realidad, basadas en decidir que las jerarquías y los conflictos son los motores vitales. Por supuesto, existen otras maneras de organizar el lenguaje, otras maneras de simbolizar las experiencias, que parten de otros marcos experienciales, otras prioridades vitales y otras maneras de percibir el tiempo.

Úrsula K. Le Guin, en su texto *The Carrier Bag Theory of Fiction* (Guin 2024), sugiere desarmar el relato heroico asociado con las armas: los hombres salían a cazar y a enfrentarse entre ellos y llegaban de vuelta con grandes historias que imponían, y las mujeres, niños y ancianos se quedaban como cuidadoras, agricultoras, criadoras, recolectoras, y sus historias aparentemente no tendrían la misma resonancia. El desmontaje justamente es oponerse a esa narrativa vertical. Le Guin propone que la primera herramienta primitiva no sea el arma, sino un recipiente, para contener, para compartir, y que su resonancia tendrá y abrirá otros caminos:

If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or a leaf or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag or basket, a container for people[...] then I am a human being after all. (Guin 2024, 152)

Se rompe entonces la tiranía teleológica de la causa-efecto, y el relato pasa a ser disperso, de acumulaciones de experiencias. La victoria o derrota como fin único pierden significado; así la linealidad se reemplaza con la acumulación, la acción directa con la percepción y la individualidad con el beneficio solidario o las voces de la multitud. En términos cinematográficos, esto tendría relación con todos los elementos del lenguaje, pero principalmente con la puesta en escena, que es la encargada de decidir el punto de vista y el énfasis, y también con el montaje, que es el encargado de poder construir una filosofía del relato.

Este tipo de relatos siempre ha estado desmarcado del canon, pero no por ello han dejado de estar presentes; en todos los movimientos de ruptura y vanguardia hallamos elementos de esta herencia de narración que no se construye desde el héroe-espada, sino desde los recolectores-bolsa. No es desde quien quiere tener la palabra, sino desde quién escucha, y así...

5. Resistencias: Lenguajes Salvajes, contracorrientes y disidencias

Desde la posguerra, ciertos movimientos han disputado la homogeneización dominante, desde lo político, lo económico o lo meramente artístico. Cada movimiento tensiona diferentes ejes del poder o de la representación. Tal vez los más notables son el cine de autor y sus escuelas por país o región y también las vanguardias cinematográficas. A esta sumatoria de movimientos no uniformes los denominamos los *cines de la diferencia*. Aunque el término *diferencia* en ocasiones se utiliza para enmarcar solo el cine feminista y *queer*, aquí lo usaremos desde una perspectiva que incluye las diferencias de enunciación no codificadas por la hegemonía. Y dentro de ello encontraríamos casi siempre a los cines salvajes, que son los que, además de pertenecer seguramente a alguno de estos movimientos, no han sido cooptados por ninguno de los propósitos tiranizadores de la hegemonía en términos de ideología, didáctica capitalista, monoforma expresiva, y no son amplificadores del poder masculino, colonial o económico. Diferencia y salvajismo coinciden muchas veces, pero no resultan iguales, pues muchos cines y cineastas involucrados en movimientos de la diferencia, a pesar de nacer de las resistencias, encuentran difícil el escapar de los mecanismos de control de forma y fondo,

o simplemente usan el cine independiente no como un fin, sino como una escalera para entrar a la industria, llamar la atención y conseguir un trabajo en producciones hegemónicas de Hollywood, o conseguir un contrato para hacer series de plataforma.

El cine de autor, formulado por Truffaut con su artículo “Une certaine tendance du cinéma français” (1954), luego asentado en *la teoría de autor* que se formalizó a través de Bazin y los Cahiers du Cinema, presentó una alternativa a la monoforma del cine clásico de Hollywood. Proponía pasar el liderazgo de poder sobre la obra del productor hacia el director, declarar la creación por sobre la propiedad, y así era la expresividad artística personal más que su rentabilidad la que definía la esencia de una película. Directores como Godard, Varda y Rohmer con la *Nouvelle Vague* fueron la ejemplificación de las teorías. David Bordwell habla de una “narrativa desviada” que se desmarca de la transparencia del *continuity system*; sus formas pueden fragmentar el tiempo o provocar un distanciamiento de la forma. Godard genera un montaje de *jump cuts* en muchas de sus obras, como *Breathless* (Godard 1959) y *Pierrot le Fou* (Godard 1965). Se rompe la continuidad de la edición; también en esta última se rompe la cuarta pared para provocar la reflexión política, opuesta a las imposiciones del cine clásico.

Una ruptura más clara con el tropo heroico es el cine feminista. Teresa de Lauretis, describe cómo el héroe es siempre una figura masculina: “The hero [of a narrative] must be male, regardless of the gender of the text-image, because the obstacle, whatever its personification, is morphologically female” (Lauretis 1984, 118). La mujer es un obstáculo, también describe a lo femenino como algo no susceptible de transformación dentro del relato patriarcal.

Para Lauretis no es solo necesario subvertir el rol de la mujer en las películas, sino la forma en que estas películas están hechas, su lenguaje y la mirada presente en ellas: la ya mencionada *male gaze* denunciada de manera conocida por Laura Mulvey. En la forma, herramientas reconocibles como modificadores de patrones serían: la fragmentación, la representación del deseo y la ambigüedad de los finales. Un ejemplo de este tipo de cine es la brillante *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), en ella, Chantal Akerman, crea nuevos discursos visuales sobre el tiempo y la subjetividad. Se rompe la causa-efecto y se introduce el tiempo repetido hasta la extenuación. Se revalorizan unas acciones domésticas desdeñadas y marginalizadas por el criterio narrativo patriarcal. Se edita así otro tipo de discurso, con otros puntos de vista. Es también interesante como la voz unívoca, es decir, un solo punto de vista jerarquizado sobre otros en las películas, o la narrativa que sale de un solo punto de vista que se impone,

representa, en general, una herramienta masculina, mientras la división en múltiples voces, la desjerarquización, o el hablar *junto a* (Trinh 1991) resulta una construcción más posible desde el cine feminista.

A veces la respuesta contrahegemónica no se da a través de la imagen, sino en otros elementos de la cadena de producción, como, por ejemplo, en el espectador. Así en “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” (2014), Bell Hooks habla de la mirada oposicional como la emancipación de la espectadora de raza negra para adquirir un lugar que antes le fue negado.

Otra ruptura es el cine queer; uno de los acuñadores del término *New Queer Cinema* es B. Ruby Rich, que mencionaba que uno de los propósitos del movimiento era subvertir la narrativa visual y su tradición. Un ejemplo de esto sería el proyecto híbrido experimental *Blue* (Jarman 1993), que expone el tema del sida con más de una hora con la pantalla azul. Pone en crisis el lenguaje y la forma; el audio cuenta una historia que produce un choque con lo visual. Rompe las normatividades del documental y se desmarca radicalmente de las convenciones del audiovisual.

Los cines de la diferencia también salen a partir de resistencias periféricas y políticas. Fernando Pino Solanas y Octavio Getino teorizaron el manifiesto del tercer cine; la militancia planteaba romper con la lógica industrial y de lenguaje, que sería el primer cine, pero también dar un paso más allá del cine de autor occidental, que sería el segundo cine. Algo similar sucedía con la propuesta de Glauber Rocha con su “estética del hambre”, en que no solo era necesario representar esa pobreza, sino convertirla radicalmente en una poética. Al mismo tiempo, esta poética quería realzar el salvajismo original de la fuente y no embellecer al buen salvaje, como denunciaba que hacía Occidente. El mismo Glauber Rocha, que siempre defendía que no es posible un cine revolucionario sin una revolución de lenguaje, siempre exploró los límites en su obra: límites entre realidad y delirio, entre documental y ficción, entre narrativa y no narrativa. Otro ejemplo de cine político que exploraba el lenguaje era Jorge Sanjinés en *La nación clandestina* (1989), el cual buscaba un lenguaje que rompa la mirada central dominante del lenguaje clásico.

Existen muchos más movimientos y rupturas, todos con algún dogma de lenguaje en que buscan nuevas formas de representación o salir de la hegemonía audiovisual: El cine-ensayo de Harun Farocki, el cine experimental de Jonas Mekas, el cine estructuralista, el Dogma 95 y muchos otros. Entre todos ellos no necesariamente buscan doblegar al sistema, pero sí se denuncian los *gaze* opresivos. El *male gaze*, el *oppositional*

gaze de Hooks, el *colonial gaze* denunciado por Trinh T. Minh-ha (1991) y las herramientas que los combaten y resisten, los sujetos fotografiados, la mirada que ponemos sobre ellos, potencialmente tienen el poder de subvertirlo hacen lo que Jacques Rancière (2021) denominaría reconfigurar el *régimen de lo visible*.

Es difícil encontrar coincidencias que nos lleven a una especie de manual, porque, como decíamos antes, hemos ido encontrando que el salvajismo no se trata de coincidencias, sino de diferencias radicales, pero pecando de generalizar las herramientas decoloniales o de resistencia, he llegado a agrupar algunas entre las que yo encuentro más a menudo, y son: la multiplicidad de voces, la fragmentación y la autorreflexividad del lenguaje. Todas ellas presentes también en el cine de Lucrecia Martel.

6. La imagen salvaje de Lucrecia Martel

Lucrecia Martel, por supuesto que es una cineasta salvaje. Ese salvajismo no está en su temperamento tranquilo y timidez, ni en su conversación pausada. Al igual que un jugador de ajedrez, que puede ser un intelectual que no mata una mosca por fuera del universo que domina y ser un asesino en el tablero, Martel es una persona calma, mientras es salvaje en su cine. Es una cineasta subversiva, que le da la vuelta al lenguaje, que actúa sin inocencia, que opera a niveles profundos de la disección de lo que llamamos cine, desde un lugar desconocido para el medio, antes de ella. Sobre la imagen fragmentada y el encuadre, dijo que: “Para entender mejor lo que está sucediendo dentro del encuadre, a veces es mejor no verlo todo. El cine es el reino del fragmento. Fragmentos de audio, fragmentos de imagen [...] Usamos fragmentos para contar historias” (Gumbiner 2018).

Tal vez un punto de partida posible, en cuanto a la imagen de su cine, es la capacidad de deconstrucción del lenguaje que tiene. Martel recompone los elementos de una manera que el cine dominante no conocía antes, pero su motor no es solo intelectual; su subversión alcanza otros niveles de sensibilidad y de percepción de lo real, de lo emotivo, de lo sensual. Su deconstrucción reescribe la manera en que somos capaces de contarnos desde América Latina, en una forma en que el tercer cine nunca pudo concebir y cuya originalidad tal vez solo puede compararse a las de Tomás Gutiérrez Alea o a Glauber Rocha.

Entre las prácticas contrahegemónicas de su visualidad y de su narrativa identificables están: El descentramiento de la perspectiva narrativa, que puede incluir polifonías narrativas o la subversión de la construcción de una verdad narradora; el peculiar uso del fuera de campo; la fragmentación; la opacidad en oposición a la

transparencia, que incluye una postura política no militante pero muy desarrollada en cuanto a representación de género y clase. Y dentro de la imagen no podemos dejar de nombrar la subordinación de lo visual a lo sonoro, que, aunque será el desarrollo del Capítulo Tercero de esta tesis: el uso del sonido ya marca a la imagen marteliana, pues la puesta en escena revierte la habitual jerarquía de superioridad de la imagen, tropo innegable en el cine dominante.

7. **Deconstrucciones martelianas: Fuera de encuadre, fuera de la cabeza**

Si bien analizaremos secuencias específicas con recursos y artificios meramente técnicos, la desestabilización del espectador es otro elemento para tener en cuenta en la experiencia *marteliana*. Las experiencias perceptivas también resultan hegemónicas o contrahegemónicas si el espectador *marteliano* recibe otra información que el espectador domesticado. Muchas veces el espectador novel no sabe qué hacer con esta información; otras veces la encuentra reveladora. Ella misma lo define desde la indisciplina: “Hay que intentar perturbarse. Estamos educados para no ver” (Gándara 2018).

Como veíamos con la estructura, con el ejemplo de un *fuera de campo* notable en la estructura de *La Niña Santa* (Martel 2004), este artificio: lo que no está encuadrado es uno de los elementos clave en el cine de Martel. La imagen no es la excepción.

En *La mujer sin cabeza* (Martel 2008), la escena desencadenadora del conflicto interior de desorientación, culpa y disociación del personaje de Verónica, interpretado por María Onetto, es en la que atropella “algo” en la carretera. Verónica maneja por una carretera de tierra, la cual ya contenía una significación cargada, pues poco antes la habíamos visto como parte de una escena con una tensión indescifrable, en la que unos chicos de pueblo jugaban en ella mientras unos camiones pasaban amenazantes. En la escena posterior en cuestión, vemos a Verónica manejando desde un encuadre con un plano medio lateral fijo. Verónica se distrae con el sonido del teléfono, y un violento atropello se sucede fuera de cuadro. Verónica se sacude con el carro, que se detiene en medio de una polvareda. Ella se saca las gafas y se queda afectada. Acompañamos al personaje sin cortes ni reencuadres; lo que pasó está afuera, solo sentimos lo que puede sentir ella. No hay contraplano de constatación, hay incertidumbre, hay misterio creciente.

Pasan unos segundos quietos que parecen eternos, pero nunca muy largos; la tensión solo crece, nos metemos en la psicología de Verónica, sentimos con ella. Finalmente se anima a ponerse las gafas de nuevo y seguir manejando. Al avanzar, lo espectral aparece. El polvo levantado ahora deja ver en el vidrio unas huellas de manos

de niño que han quedado junto a Verónica. El plano, todavía fijo, sigue generando tensiones y revelaciones, pero no de una manera clara, sino difusa. Este juego espectral, de niños o presencia de niños que aparecen en los bordes del cuadro, que entran y salen en niveles visuales secundarios, como si entraran y salieran de la paranoia de la protagonista, va a acompañarla todo el resto de la película.

Finalmente, mientras se va alejando, y por unos segundos compartimos un plano de lo que va quedando atrás, similar a lo que ella podría ver por su espejo: hay un objeto, que parece un perro, pero que el polvo enseguida no nos deja ver bien, que ha quedado botado en la carretera. Pensamos que vimos algo, luego no estamos seguros de lo que vimos. La película nos construye esta duda, que a su vez es la duda de la protagonista. No podemos ni siquiera confiar en lo que hemos visto. Para hacerlo tendríamos que habernos bajado; tendría que ella haberse bajado del carro. Unos segundos más adelante, ya lejos del objeto, ella se baja; la cámara no se baja con ella, la deja divagar fuera del encuadre. No verla nos comparte más su estado mental que verla; compartimos la vacilación perceptiva de la protagonista. En esta elisión de significados no hay narración didáctica, hay espectros, fueras de campo y fueras de norma. Esta ausencia de percepción es la herida que no se cerrará en la película.

Lucrecia Martel no solo usa cámaras fijas; el movimiento también es parte de su universo, pero nunca las decisiones de si *fijo* o *con movimiento* son azarosas. Al respecto de su cámara, ella misma dice: “El cine se mueve, pero también se detiene. Me interesa explorar esa dualidad. A veces, una imagen fija puede contener más movimiento que una en la que todo cambia. La forma en que un personaje respira, la tensión en sus manos, pueden ser más elocuentes que una gran acción” (Korossi y Martel 2018).

8. No hay héroes en la colonia precaria: *Zama*

Como en toda película de Lucrecia Martel, el sonido antecede a la imagen. Lo primero que escuchamos en *Zama* (Martel 2017) es algo similar a una cigarra, pero con un proceso digital sonoro que la distorsiona. Desde el primer audio, el naturalismo y el artificio son puestos a prueba. Luego llega la imagen: una playa con unos riscos, un atardecer. En segundo plano, unos niños en taparrabo hablando un idioma que no es español; al frente, el mismísimo Diego de Zama, de perfil, con un *porte de conquistador*. Espera. El mar suena pequeño.

Cuando Zama se está retirando por entre las piedras y malezas, a lo lejos unas risas y voces de mujeres *fuera de cuadro* llaman su atención. Son risas que suenan cercanas,

coquetas. Zama se escabulle buscándolas. Un nuevo plano lo muestra atento a esos sonidos que siguen fuera de cuadro, recurso constante de Martel. Luego, vemos a las mujeres semidesnudas que están cubiertas de lodo, sentadas junto a la orilla. Una de ellas parece española; las otras son criadas. Se lavan con el lodo. Hablan alguna lengua nativa.

Zama está acostado a unos metros de ellas, esperando, espiándolas a través de las plantas. Una de ellas lo divisa: “—Mirón”. Luego varios lo acusan mientras se ríen: “—Mirón”. La voz con acento español dice: “—¿Quién es el mirón?” (Martel 2017).

Zama huye entre los matorrales; le gritan y se ríen. Una negra con el cuerpo semidesnudo y cubierta de lodo lo persigue. Zama trata de subirse a la loma, ella lo jala, él se tropieza humillado. Ella lo agarra con una autoridad, pero que no dura un segundo, pues en ese momento el poder cambia: Zama, al verse *atrapado*, la abofetea dos veces. Ella se queda quieta, impotente.

Corte a un interior, una oficina, un primer plano de Zama, ahora con peluca blanca. Se escucha como azotan a alguien fuera de cuadro. Es un muchacho amarrado al que le tratan de sacar una confesión a golpes. Zama conversa con otro criollo *noble* sobre cómo sacarle la confesión al chico. Un tercero se propone de voluntario para azotarlo. Zama también toma su herramienta de azote. Le dicen falsamente al chico que se puede ir; el chico corre y se golpea contra la pared (el golpe también sucede fuera de cuadro). Los nobles lo miran en el piso; empieza un monólogo abstracto, también fuera de cuadro, sobre unos *peces*, pero la voz parece la de un viejo.

Aparece sobre negro el nombre de la película: *ZAMA*. Empieza una música hawaiana. Irrumpe una toma submarina con una serie de peces revoloteando violentamente en un agua turbia. Continúa el monólogo sobre los peces, pero esta vez dicho desde la voz de un criollo. Luego corte a Zama de espaldas, que sigue esperando frente al mar.

9. Martel: ¿Lenguaje antropófago?

Este inicio, tan potente como desconcertante, dispara ya una serie de claves que van a rondar la película. La primera de ellas es la pregunta sobre la adaptación. Leyendo las primeras páginas de la novela *Zama*, nos daremos cuenta enseguida de que poco de ese inicio ha sobrevivido el traspaso, en términos argumentales. El monólogo de los peces sí está más adelante en la novela; ese símbolo lo recoge con fuerza Martel para ponerlo junto al título. Pero hay algo menos inocente en la manera de adaptar. La fidelidad de la adaptación no es con la historia de la novela, ni peor aún con lo histórico de la novela; la

fideliad es con la libertad del lenguaje. En el prólogo de la edición de 2012, el escritor Juan José Saer (Benedetto 2012) denuncia cómo *Zama*, la novela, fue acusada injustamente de novela histórica cuando su verdadero valor reside justamente en no ser fiel a ningún historicismo, sino en renovar la literatura argentina con una subjetividad, y reclamaba que, si el escritor hubiera vivido en París en lugar de Argentina, el reconocimiento hubiera llegado mucho antes. De hecho, fue un premio Nobel francés, J. M. Coetzee, quien arrojó un valor considerable sobre la novela *Zama* al escribir un artículo elogioso en 2016 para el *New York Review of Books* con el título: “A Great Writer We Should Know” (Coetzee y Malba 2017). La validación desde Europa y Nueva York, una vez más.

Lucrecia Martel, al referirse al libro, describe siempre una euforia que la devoraba al leerlo —volveremos sobre la palabra devorar—, y que su fascinación no era por lo histórico, sino por la fuerza de su lenguaje: “Si tuviera que dar un taller sobre adaptación de literatura al cine, no sabría qué hacer [...] El lenguaje de Di Benedetto en la novela *Zama* es algo que la ciencia va a desentrañar algún día [...] Estoy segura de que ahí está la clave. No en el argumento” (Martel y López Medin 2019).

La segunda clave tiene que ver con la narrativa misma. Martel en general explora el relato desde una perspectiva que ella define como no hegemónica, pero que especialmente en *Zama* se puede definir como decolonial. ¿Existe un espíritu antropófago en Martel en su deseo de *devorar* *Zama*, devorar la historia y devolver la colonia reinventada desde Latinoamérica? Según Carlos Jáuregui, citando a su vez a Viveiros de Castro, la antropofagia es la “reflexión metacultural más original producida en América Latina, fue una contribución realmente anticolonialista”, el manifiesto de Oswald de Andrade era una invitación a la rebelión mordaz, que ha sido interpretada de diferentes maneras a través de la historia reciente, tal vez la frase de esa antropofagia que más haría eco con la obra inclasificable de Martel sería “solo no hay determinismo donde hay misterio” (de Andrade 2015), por supuesto para catalogar a Lucrecia Martel como caníbal no podríamos dejar de *tener cuidado* con las *afirmaciones* que advierte Christian León sobre los manifiestos anti coloniales: “Muchos de estos movimientos, como la antropofagia brasileña o el tercer cine argentino, [...] al mismo tiempo afirmaron la supremacía de la cultura letrada occidental, la figura viril y patriarcal del autor y adhirieron a un concepto homogéneo de cultura nacional” (León 2012). En ese sentido, la visión de Lucrecia Martel salvaría la mayoría de estas dudas; es todo menos nacionalista. En una entrevista que le hacen en la *Gaceta de Salta* (que por cierto es uno

de los medios que mejor la entrevista, como si en su propia tierra tuviera otro tipo de disposición o apertura a conversar), Martel dice:

Quizás sea posible ver algo bueno si nos alejamos un poco de las ideas de esencia, de identidad que tan rápidamente nos sumergen en el patriotismo barato, belicoso y corrupto [...]. El folklore me ha parecido siempre una categoría inútil cuando no peligrosa. Lo que ahí se encuentra parece condenado a la repetición y la conservación malsana. Como si las expresiones de la humanidad para ser valiosas debieran tener antecedentes. Y, con una sustitución provocativa, diría que prefiero el *trip* al *folk*. [...] antes que la afirmación de “lo nuestro”. (Gaceta 2016)

En la praxis del lenguaje cinematográfico, ¿cuáles serían estos gestos de lenguaje que se podrían catalogar como decoloniales? Se hacen evidentes dos: el manejo del *tiempo* y la *deconstrucción* del personaje principal. Sobre el tiempo, Martel habla de que la narrativa hegemónica tiene un tiempo direccionado *hacia el futuro*. Es el futuro el que determina la efectividad del relato. En otra entrevista para *La Gaceta de Salta* anotaba sobre Zama: “Esta novela pone al tiempo presente, el único tiempo del cuerpo humano, por encima de todas las otras apreciaciones de tiempo” (Gaceta 2015). En una entrevista para el MOMA acotaba también sobre el tiempo:

El tiempo que me preocupa es el tiempo que propone la narrativa hegemónica, que inunda las cadenas de cines y las plataformas como Netflix. Un modo de contar que supone estar siempre fuera del presente [...] El cuerpo, ese organismo tan dudoso que somos, quiere vivir. Y el cuerpo es puro presente. El hambre es puro presente. La pobreza es puro presente. El dolor no admite futuro. [...] Un futuro blanco, clase media, resignado a dos semanas de vacaciones. (Martel y López Medin 2019)

Con respecto al tiempo, y al ser una película situada en el tiempo pasado, Martel desafía la imposición de la historia oficial por ser *escrita desde el poder*, afirmando que: “La historia de las colonias no es más que una mentira, un relato que se mandó para justificar una sucesión de crímenes y saqueos” (Sarv y Martel 2018). Y reflexionando hacia el tiempo histórico se pregunta:

¿Qué del amor, del espanto, de las pasiones de un hombre se transforma en Historia? Muy poco. Ojalá, Zama, la película, pueda ofrecerle al espectador una posibilidad de percibir por otros medios esta cuestión: todo lo que tenemos est en tiempo presente y esa es la mejor herencia que pueden dejarnos y que podemos dejar. (Gaceta 2015)

10. Diego de Zama: Decadencia del conquistador

En cuanto al personaje principal, en la narrativa tradicional, en el primer acto se expone un personaje con sus rasgos característicos. Pero ¿qué ícono se deconstruye? La

pose, el sombrero, la pierna lateral hacen inmediatamente alusión al imaginario de una representación del *ego conquiro* (Dussel, Krauel, y Tuma 2000) que, desde el medioevo, pero luego con una gran tradición en el renacimiento, se vio plasmada en el retrato renacentista del conquistador. La historia bélica escrita desde el poder, convertida en arte.

Zama juega con esa idea iconográfica, pero pronto la secuencia se desenvuelve hacia el cuerpo. Zama va a espiar a las mujeres semidesnudas. Aparece en el personaje la curiosidad, el *voyeurismo*, lo prohibido, luego la humillación de ser descubierto. Aparece todo esto a través del sonido fuera de cuadro, clave siempre en el cine de Martel, sus obsesiones, lo que revela una de las claves de la película: Zama no va sobre héroes, va sobre deseo, calor y fiebre, confusión, subjetividad de estar perdido en la espera.

Esta deconstrucción tal vez podría leerse como un proceso inverso a la batalla de imágenes e ídolos referida por Serge Gruzinski (1994, 55): acá es la imagen del conquistador la que se presenta como testimonio de la imposición de poder y la que, desde una postura latinoamericana, se cuestiona y subvierte. El gesto creador tiene una respuesta del colonizado hacia el colonizador: una narrativa de contraflujo, de contracorriente.

Posteriormente, las bofetadas de Zama a la criada negra nos recuerdan que, a pesar de haber desmoronado la figura del héroe, la Colonia sigue ahí presente. No hay una simplificación de la deconstrucción del héroe; al contrario, se suman una serie de características y pulsiones que construyen su humanización. El poder masculino sigue presente, pero fisurado; ya no es una Colonia todopoderosa, es una Colonia precaria. Sobre lo masculino del personaje, Martel anota: “Es un hombre concebido por Di Benedetto con una modernidad sorprendente en torno a lo que es lo masculino y lo femenino. Varias veces me preguntaron sobre el protagonista masculino, apenas me doy cuenta de que es varón” (Gaceta 2015). Ella resalta la humanidad del personaje justamente en los defectos: “Por eso siento simpatía por mi personaje [...] Me gustan los personajes débiles y defectuosos, son más reales. Los héroes, en cambio, me parecen lo peor de lo peor” (Sarv y Martel 2018).

Pero el resto de la película no usa referencias claras a íconos coloniales para deconstruirlos; esto es exclusivo del inicio. De hecho, la película no juega a entrar en el universo posmoderno de la referencialidad. Rui Pocas, el director de fotografía de *Zama*, dijo en una entrevista sobre su trabajo: “Normalmente, las referencias del siglo XVIII son referencias que proceden de la pintura, porque no había fotos. Entonces hay una idea muy estrecha de cómo sería el ambiente de esa época [...] y la mayoría, europeas. Pero tanto a Lucrecia como a mí, esto nos parece mentira, no creíamos que fuesen validas” (Liébana

y Poças 2018). Algo interesante e igual con un espíritu decolonial fue que trataron de no hacer la “luz europea”, es decir, la iluminación *Rembrandt*, que es un tipo de luz muy suave a 45 grados de inclinación semilateral, la cual está establecida como una convención tanto del cine industrial como del de autor. En su lugar usaron luces no justificadas y un encuadre de 1:85 en lugar de uno panorámico, con el objetivo de no engrandecer a los lugares y centrarse en las personas.

El tema de las clases sociales y el racismo, permeado en todas las películas de Martel, también es clave en el personaje de Zama; no cae en la crítica social activista ni en la inocencia política de hacer películas de denuncia. Lo profundo está en la experiencia de subjetividad: convivimos de manera cercana e íntima con el personaje; vemos tanto los conflictos de clase como los raciales desde él y su mirada. Es un personaje al que podemos despreciar y comprender al mismo tiempo, y ahí está también lo complejo de lo político de su cine. A pesar de retratar la decadencia del criollo, el personaje no nos resulta antipático; al contrario, compartimos su viaje hacia la desesperación y su estado de conciencia similar a un delirio.

Martel tiene claro su lugar de enunciación, pero no se esfuerza en marcarlo. Ella sabe que ser mujer y lesbiana se permea y que no debe hacer de eso el tema de la película; también es consciente de su clase social de privilegio y escribe desde ese lugar sin complejos, sin arrogarse hablar por los otros, sin intentar los manidos subgéneros o excesos latinoamericanos del cine de autor: ni el *realismo social*, ni la *pornomiseria*, ni el *buen salvajismo*:

Me ayudaba ser mujer, ser gay, ser latinoamericana, ahora ya no me ayuda tanto. Ser blanca y no haber conocido la intemperie muy rápidamente te pone en la parte central del río [...] No quisiera parecer buena y tranquila. También en los márgenes están las sanguijuelas y las rayas. En mis películas prefiero los personajes que desean ser buenos, pero no están dispuestos a perder ni el lavarropas. Como yo. (Martel 2009)

Abordar Zama desde la visualidad se vuelve muy interesante, pues el cine de Martel se mete con todo: con el lenguaje, obviamente, pero también con la historia, con las clases sociales, el contexto actual. La feminidad y la masculinidad. Las razas. Con la sexualidad y el deseo, con la metafísica, no en el sentido *new age*, sino con la metafísica de cuestionar el tiempo pasado, futuro y, como vimos, sobre todo el presente.

Al igual que en *La mujer sin cabeza* (2008), en *Zama* (2017) hay una imagen espectral del santito, un niño muerto, que aparece como una presencia que roza la realidad y el delirio. La mitología y el misterio son terrenos del fuera de campo. Al niño lo

pregunta quién eres y todos azotan las ortigas. Jesús Martín-Barbero, al hablar de cine latinoamericano ha dicho que “el cine poscolonial debe desmontar la mirada hegemónica del relato histórico, cuestionando la construcción visual del poder” (Martín-Barbero 1998, 93). Esta cita ya podría ser una sinopsis de *Zama*, que se libera de la sintaxis patriarcal, aun teniendo un hombre como protagonista.

Capítulo cuarto

La voz domesticada

El sonido es lo inevitable.
(Lucrecia Martel)

Usamos la acepción *mirada* automáticamente como símil para referirnos a nuestra manera de percibir y/o retratar el mundo: la mirada del autor, la mirada del director; decimos que ponemos *en foco* nuestra atención, y así innumerables usos metafóricos insistentes con el sistema-ojo, como señala con sus propias connotaciones Martin Jay en la introducción de *Ojos abatidos: La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Jay 2007), en cambio, difícilmente usamos el término *escuchada* u *oída* para fines similares, y casi nunca referimos las cualidades *acústicas* para resumir la experiencia del cine o incluso de nuestro entorno. ¿Por qué no lo hacemos?

La *escucha* tiene un segundo plano de protagonismo conceptual y jerárquico en la cultura audiovisual contemporánea y, por añadidura, en el cine. A pesar de que exista el término *imágenes sonoras*, cuando hablamos de *imágenes* nos referimos casi siempre a obras o fragmentos que contienen lo visual, como por ejemplo el nombre de los estudios de *visualidad* para el que realizo esta tesis. Este tipo de denominaciones comunes ya implica una tiranización del *punto de vista* por sobre lo que podría ser un *punto de oído*.

En los *Film Studies* son contados con las manos aquellos que teorizan sobre sonido: Michael Chion, Claude Bailblé, Carmelo Saitta, y unos pocos más que generalmente son sonidistas de oficio que reflexionan sobre su trabajo como Randy Thom o Tomlinson Hollman. Saussure hablaba ya al referirse al signo del lenguaje de que su *imagen acústica* no es solo el sonido material en sí desde una concepción puramente física, sino que es también su “huella psíquica” (Saussure 1959, 92).

La música es, por supuesto, la primera en recibir atenciones culturales en cuanto al sonido de cine; es la que destaca desde la experiencia consciente, a pesar de que su uso, como veremos, muchas veces se aplica desde el preconscious. Pero independientemente de la música: el sonido existe, y nos ha configurado culturalmente desde hace miles de años. El *diálogo* humano es posible, para empezar, gracias al sonido. El sonido es fundante de las relaciones humanas, de la posibilidad de comunicarnos. El sonido nos *cuenta* información con sentido constantemente y gracias a esta construcción de sentido

(y por oposición: confusiones y sinsentidos) se instaura como un elemento primordial en nuestra comunicación, expresión y luego en nuestra capacidad de crear y percibir arte.

1. El sonido dominante: Desde la sincronización hasta el *Loudness*

Así como sucedió con la imagen, el cine dominante consolidó bajo sí a un régimen sonoro domesticado, en que cada elemento refuerza el carácter homogeneizante. El monopolio económico está ligado al monopolio del discurso, y el monopolio del discurso, a su vez, al monopolio de la forma, en la cual el sonido no es una excepción. Estirando otra vez la conocida *máxima* de McLuhan, *el medio es el mensaje* (2016), involucrado en eventualmente ser mensaje, no solo es el de difusión, sino también el medio de producción. La organización de una producción orientada a la comercialización serial genera un tipo de resultado, mientras que la organización de una producción independiente, artesanal o personal tiene otro proceso que produce otro resultado (Bordwell 2006, 27) y, en esa cadena de relaciones, el sonido es uno de los elementos en donde tiene mayor repercusión el medio de producción elegido, el tamaño y, por consecuencia, el tipo de obra final.

Es decir, el cine dominante tiene una lógica de producción en la que el sonido debe captarse con alta claridad, preferiblemente en estudios insonorizados, tratando de dejar lo menos posible al proceso de doblaje porque en economía el tiempo de actores es una de las complicaciones principales. Se plantea un tipo de subordinación del sonido de cine por bajo la imagen que empieza desde el rodaje, y siempre se piensa como consecuencia de la imagen, siempre para ser usado sincrónicamente, y los sonidistas tienen una jerarquía marginal aun cuando son jefes de su departamento entre los puestos principales del llamado *above the line* de la organización militar del cine industrial.

El sonido captado, editado y mezclado luego se trabaja con unas ambiciones de transparencia diegética, para que no llame la atención ni cree ninguna desestabilización, y también para la continuidad sin interrupciones como parte complementaria del *continuity system*. Esta necesidad de continuidad sonora, como dice el experimentado sonidista ecuatoriano Juan José Luzuriaga, se presenta como indispensablemente necesaria por la mayor parte de manuales de sonido para cine (2016) a pesar de que estos manuales de sonido, en comparación con los de fotografía, sean escasos y también marginales. Esta práctica de continuidad y causalidad, a su vez, genera la dependencia imagen-sincro-sonido que Tomlinson Hollaman resume en su libro manual *Sound for Film and Television* (2002) como la regla de oro para la postproducción de audio: que se

sonoriza lo que se ve. Este criterio resulta lo más encuadrado en los límites del cuadro, por oposición a los criterios del *fuera de campo*, es decir, en términos de discurso artístico, nada más cerrado a las opciones poéticas. Esta normatividad produce una estandarización que aleja a las obras de las posibilidades de exploraciones sensoriales, de ambigüedades, o incluso de formar una escucha crítica (Chion 1994).

Al igual que ocurre con el espectador de lo visual, lo audible es parte de un modelo repetitivo que también provoca un disciplinamiento hacia la transparencia. El sonido tiene muchas capas: los diálogos, los ambientes, los efectos, los *foleys*, los diseños y la música, los que en conjunto completan la banda sonora, aunque erróneamente solo se llame vulgarmente *banda sonora* a la música. Si bien lo más notorio puede ser la música, la voz ocupa un lugar *central* en importancia y también en el espectro espacial. A esa hegemonía del texto es a lo que Chion llama “vococentrismo”, la voz en un rol protagónico por su relación con las estrellas del *star system*.

El espectador recibe una construcción sonora cuidadosa que reproduce un tipo de realismo codificado, pero desde una creación artificial que se ha vuelto convencional en el cine, con la premisa poco naturalista de que la gente en las películas actúa de otra manera. La voz en el cine inicialmente tenía una teatralización no solo por la herencia actoral obvia del cambio de medio de los teatros al cinematógrafo, sino que, por razones técnicas, las primeras grabaciones debían tener volúmenes vocales altos para poder captarse por encima de las cámaras ruidosas y las limitaciones de la captura. A medida que la tecnología mejoró, se eliminó también la necesidad de la voz proyectada heredada del teatro. Las actrices y actores de cine pueden empezar a susurrar y dejar de gritar. También se revolucionan las escuelas de actuación para cine por la influencia grande de Konstantin Stanislavsky y el éxito del *Actors Studio*, y el naturalismo pasa a ser una normatividad en el cine de la segunda mitad del siglo XX. Esto es una reducción exagerada de la historia de la evolución de la voz, pero a pesar de esta generalización, existe un notorio movimiento del cine dominante que parte de lo teatral y muta hacia lo natural. Ese naturalismo es la convención actual, que implica el contrato con el espectador al que Samuel Taylor Coleridge denominaba *suspensión de incredulidad* (1834). Lo que no quiere decir que la exploración de realismo esté agotada, por el contrario, es un terreno fértil para explorar. Esta búsqueda de realismo tiene también la búsqueda de un estándar técnico de calidad y reproducción.

La música también es uno de los elementos domesticadores por excelencia; la música para cine hereda una de las escuelas con mayor rigidez en la academia artística,

que es la escuela clásica académica. El espacio para los compositores académicos pasa a ser el de la composición de música original para cine, esto a raíz de la decadencia de la música sinfónica como espectáculo de masas. Tampoco es un juicio necesariamente estético sobre la música para cine, en donde se encuentran muchas de las joyas de la música contemporánea, pero estas obras son excepciones que califican más como fisuras o infiltradas en un sistema que tiende a homogeneizar un tipo de composición funcional, repetitiva, cliché, predecible y sosa.

La música en la era industrial se basa en un subrayamiento de emociones que busca la claridad comunicativa de esa emoción. Esta claridad implica una simplificación y estandarización: la reducción del rango comprobable de las emociones. Se apoya una emoción sencilla convertida en ícono, que se traduce en música, y se comunica con códigos repetidos. Los violines y pianos clichés de Hollywood empiezan a pulular por todo el ecosistema audiovisual y provocan la ausencia de subtexto en ese tipo de información sonora. Para complicar más este *habitus* de producción-consumo, el otro uso común de la música es su *abuso*. El subrayamiento didáctico necesita, a su vez, que no haya espacios para el silencio, que la música llene todo y que el espectador piense menos y se deje llevar por el cóctel: adrenalina, estridencia, lágrima fácil y ternura enlatada.

Por supuesto, existen grandes narradores que le han dado énfasis poético y no domesticado al sonido en su historia. Uno de los más notables en su uso creativo del fuera de cuadro y del *leitmotiv* era Robert Bresson. Ejemplos más contemporáneos incluyen a David Lynch y su sonido denso y escalofriante; en sus primeras películas, él mismo era el diseñador de sonido. También Martin Scorsese y sus silencios virtuosos; ejemplos más noveles incluyen a Leo Carax con un sonido surrealista, o la perturbación íntima del universo sonoro de Lynne Ramsay. Todas estas selecciones son caprichosas, incompletas y personalistas, pero indudablemente vibrantes en su expresividad sonora. Lo que nos regresa al inicio, la cineasta argentina Lucrecia Martel y su manera de pararse frente al cine desde el inicio del concepto del cine:

Si nos hubiéramos basado en el sonido en lugar de la imagen, habríamos terminado en un lugar completamente diferente, especialmente en lo que respecta a la idea del tiempo. Así que imagina que estás en un cine, que es un volumen, y las imágenes se proyectan sobre una superficie plana, pero todo lo que te rodea—todo lo que es táctil, lo que te toca—es el sonido. (O'Connor y Martel 2023)

Lucrecia Martel también, de manera seguida, se expresa sobre el discurso único del cine dominante, y específicamente sobre el cine de superhéroes. En el relatado

episodio de *Black Widow*, uno de sus requerimientos mínimos para aceptar el trabajo era el de que le dejen cambiar los efectos visuales VFX y también el uso de los efectos sonoros y hacerlos a su manera: “Tal vez estemos en desacuerdo en esto, pero me es bastante difícil mirar una película de Marvel. Es doloroso para los oídos mirar una película de Marvel” (Facultad de Filosofía UNC y Martel 2018).

El cine de acción y superhéroes, que como veíamos, representa la cúspide monopólica del cine dominante. Tiene un tipo de diseño sonoro basado en la espectacularidad; la densidad de los elementos de la mezcla, lo hipertrofia e hipersatura, donde el sonido y la música domesticada forman una parte importante: los filmes compiten por cuál suena más dura, cuál nunca se calla, lo que en la técnica de masterización se ha denominado *loudness*. Compresores, filtros, técnicas de ecualización por capas, una serie de tecnologías avanzadas y, al mismo tiempo, invisibles, crean los efectos estridentes y golpes de sensación en abundancia. Esto sucedió primero en la industria musical: la carrera por quién suena más duro, quién comprime más, quién revienta más los parlantes, y luego con tecnologías similares se adaptó al cine. En el caso de los superhéroes y sus batallas finales épicas, este espectáculo de nubes grises, de destrucción fetichizada desde la imagen en esas escenas de acción dominantes, para el audio también es un espectáculo de sonidos saturantes con música subrayada y obvia, *loudness* hipertrofiado y omnipresente en una avalancha que no se detiene, que modela la escucha, guía y sobre-estimula al espectador para que no se pierda, no se aburra, no pause, no cambie de canal, que no haga *swipe*, que siga consumiendo sin cuestionar ni criticar.

2. Parergon y la tríada: marco-imagen-sonido

Es injusto calificar todo el pasado desde la misma perspectiva de discurso único. Si exploramos las manifestaciones pasadas, no todas las herencias relacionadas con el teatro significarían la simplificación de la unidad del sentido y del significado. El *fuera de campo*, tan denostado por el cine dominante y tan elegido actualmente por los cineastas salvajes, fue parte fundante de las artes escénicas desde la antigua Grecia, las cuales habían usado al sonido como una herramienta narrativa con posibilidades que abren el concepto de obra hacia un adentro y un afuera.

Por su parte, el sonido de cine desde su inicio está basado en una convención perceptiva de un sonido que no llama la atención, que no resulta invisible sino *preconsciente*, término devenido de las teorías psicoanalíticas. Es necesario hacer las

distinciones conceptuales de estos términos y problematizar su complejidad de significantes, para llegar a la polisemia de los cines de la diferencia y del sonido de Martel.

Las definiciones de los límites de la obra nos van a servir para extender las ideas de *fuera de campo* y *fuera de cuadro* que ya se desarrollaron en otros capítulos. Propongo entrar en diálogo con el término *parergon*, a partir del exitoso remix de las ideas de Martin Heidegger e Immanuel Kant hecho a su vez por Derrida sobre el término en su libro *La verdad en pintura* (Casa de América 2011), referido primeramente con respecto al arte plástico, pero cuyo significado ya ha sido desplazado teóricamente hacia el mundo del teatro en innumerables ocasiones, y a la imagen del cine en otras, lo que nos lleva a una pregunta clave hacia lo audible: ¿Se puede hablar de *parergon* aplicado al sonido de cine, es decir, de un *parergon sonoro*?

Parergon es un término griego referido a lo que *no es la obra*. Según la revisión de Derrida respecto del término, el *parergon* “desconcierta a toda oposición y no parece indeterminado, pero da lugar a la obra” (2001, 23), de tal manera que “los discursos sobre la pintura están destinados quizás a reproducir el límite que los constituye. Hay un afuera y adentro de la obra en cuanto hay obra” (2001, 24). La existencia del *ergon* crea un *parergon* para la obra y la existencia del *parergon* a su vez materializa al *ergon*. Pero ¿qué nomás es el *parergon*? Al reinventarse como un término tanto deconstructivo como poético, su definición se vuelve flexible. Cuando exploramos los límites de la deconstrucción del arte, hay que zambullirse en *lo poético*: El *parergon* es el portal entre la dimensión de la obra y la dimensión de la no obra. Es el Triángulo de las Bermudas entre representación y realidad. Es el desdibujamiento de los límites, no solo concretos, sino subjetivos, lo cual a su vez provoca abrir la lectura sobre esos límites. No sabemos todo sobre el *parergon* que puede crear; lo que sí sabemos es que revelar las paradojas del marco presupone un abismo.

En las artes escénicas, ese límite entre lo que es la obra y deja de serlo ha estado desde sus inicios. Roland Barthes, al referirse al teatro griego y su evolución en el siglo VI y V a.C., ya hablaba de la relación del *adentro* y *afuera* contenido en esas representaciones. Lo que hoy denominamos *escena* es la sumatoria de lo que para los griegos era la *skené* y el *proskenion*. En ese teatro circular en que no había frente y revés, los límites no estaban marcados con la normativa contemporánea que presupone un encuadre: “Hay analogía, comunidad de experiencia entre el ‘fuera’ del espectáculo y el ‘fuera’ del espectador” (Barthes 1986, 83). El fuera y dentro del espectáculo era indivisible, *liminar* y podría incluso incluir el cielo raso, las estrellas y el clima que

formaban parte del espectáculo. Es decir, el parergon de ese teatro antiguo era menos formateado por la rigurosidad consciente de un marco preciso, como el mismo Barthes compara hacia la modernidad del teatro (y por lo tanto del cine): “La sala oscura y el aire libre no poseen el mismo dominio imaginativo; el de la primera es evasivo, el de la segunda, participativo” (1986).

Al evolucionar el teatro, evoluciona la consciencia de lo que es parte y no parte de la escena. Aparece el *cuadro dentro del cuadro* como una extensión más de la metatrama. Con la evolución aparece también el concepto de lo *obsceno*, que en inicio es lo *que no es parte* de la escena. El término no es recogido del griego, sino del latín por Marcus Tenentius Varro en el siglo II a.C. “Quare turpe ideo obscaenum, quod nisi in scaena palam dici non debet”. Lo torpe es denominado obsceno, puesto que no debe decirse así en público, sino en el escenario (Varro 1977). En el teatro griego, las muertes no se mostraban al público, sino que se escondían. Eran *obscenas*. Aparece narrativamente el concepto de *fuera de cuadro*, herramienta de la narrativa poética; se fortalece su diálogo con el parergon que nos acompaña hasta hoy. El marco se convierte en un universo en sí mismo, pero que ha tomado consciencia de que existe como marco. ¿El *parergon* es también consciencia?

La pregunta sobre consciencia es pertinente para presentar otro punto *intermedio* o *inter-marcos* relevante en estas categorizaciones: el *preconsciente*. El preconsciente es un término acuñado por Sigmund Freud que apareció inicialmente en sus *Estudios sobre la Histeria* (2023), coescrito con Josef Breuer, y que se desarrolló en muchos otros de sus textos. Freud lo definía como el punto intermedio entre lo consciente y lo inconsciente, un conjunto de contenidos implícitos que pueden llegar a convertirse en conscientes o también *la antesala de la conciencia* (Maioli 2012).

Desplazado hacia la narrativa, lo preconsciente es aquello sobre lo cual el espectador no tiene distancia crítica, sino que percibe, recibe (y a veces incluso acepta) sin llevarlo al consciente. Muchas veces, el sonido que no corresponde a la imagen, por su efecto de dislocación con respecto tanto al frente del escenario como a la pantalla, resulta *leído* preconscientemente. Claude Bailblé alude a esa capacidad de percepción, a la neurociencia y a la teoría de las *neuronas espejo*, que nos separa de la idea de que como espectadores vivimos lo espectáculo. Realizamos reconocimientos rápidos, más que críticos o lógicos con respecto a lo que vemos, así que estas neuronas hacen procesos automáticos: “En la actualidad, gracias a esta teoría, la explicación es mucho más simple:

las mismas neuronas de la corteza parietal y de la corteza premotora se activan tanto cuando hacemos como cuando vemos la acción” (Bailblé 2012a).

El Renacimiento recogió muchos de los conceptos griegos; una de sus evoluciones de espectáculo más notables fue el drama lírico en la ópera barroca temprana. Aparece poco a poco la idea más moderna de tener un escenario unificado, con disposición frontal al público, con el acto de apagar la luz. Una de las particularidades renacentistas era el apareamiento del foso de la orquesta. La fosa nos permite explicar de mejor manera al sonido preconsciente. Durante cientos de años, los músicos eran parte del espectáculo; el espectador era consciente de que la fuente de la música estaba presente frente a ellos. Pero, en el momento en el que los músicos fueron escondidos en la fosa, *invisibles* pero *audibles* a la audiencia, la música pasa a ser un elemento *obsceno* que se aferra a la narrativa sin un índice performático. La música pasa a ser más sensorial, más emocional. Está al mismo tiempo más desconectada de su propia imagen y más conectada a la representación. Las posibilidades narrativas de esta orquesta en un plano preconsciente fueron llevadas al esplendor por Richard Wagner y su *obra de arte total*, por ejemplo, en la codificación del lenguaje musical con la narrativa en lo que Theodor Adorno denomina el uso cinematográfico en lo que Wagner da al *leitmotif*, como “un signo que cuenta, puntúa, acentúa” (Adorno 2005, 34). Esta dislocación es la base del concepto de sonido preconsciente como se lo utiliza hoy para el cine.

3. Sonido acusmático versus Parergon sonoro

El cine como contenedor heredero de esta tríada: imagen-cuadro-sonido tiene una gran tradición con el sonido también. Incluso el cine mal llamado mudo (a ese período inicial ahora se lo llama asincrónico) era muy sonoro. Un pianista, una orquesta, un gramófono acompañaban al cine en sus inicios; se escribía el sonido de acompañamiento y de tanta importancia que incluso grandes compositores fueron parte del período asincrónico Dimitri Shostakóvich, Camille Saint-Saëns, Erik Satie. Su compaginación con la imagen era rudimentaria, pero muchas veces muy eficiente. Luego, el cine sincrónico, oficialmente cine sonoro desde 1929, empezó a configurar al sonido como una herramienta narrativa de potencia, hasta llegar al momento actual en que la tecnología Dolby Atmos nos lleva a la multiplicidad de parlantes y fuentes envolventes que están situados hasta en el techo: *surround* 5.1 (que significa cinco parlantes fuentes y uno de subgraves), 7.1, hasta 10.2, etc.

Desde el inicio, sus fuentes de emisión de sonido siempre estuvieron desconectadas del marco de la imagen. Claude Bailblé habla de que el sonido de cine, por definición, desde la física ya está siempre en un fuera de campo. El sonido se transmite por ondas circulares que son diferentes a la pantalla rectangular enmarcada. Bailblé también resalta el artificio que implica una reproducción de un sonido real convertido a cine, que tiene que crear en íconos sonoros una percepción de realidad más que un realismo. Si se reproduce un ambiente real, la sensación sería muy ruidosa y cacofónica; en cambio, lo que se reproduce es una atención real. Porque el cerebro escoge selectivamente qué escuchar: “La atención auditiva prefiere escoger, concentrar su potencia iluminadora sobre tal o cual sector del espacio, para aislar mejor el objeto escuchado” (2012a). El cine tiene el reto de reproducir ese fenómeno de la atención. Bailblé explica con detalle y belleza la experiencia de espectar y decodificar esos esbozos de realidad:

Y entonces qué tiene que hacer el espectador durante la proyección como no sea construir un guion interior, alternando las imágenes visuales y auditivas de la pantalla con las del mundo mental, más volátiles y más tenaces [...] ¿Trazar líneas conductoras? ¿Errar en sus recuerdos? ¿Aferrarse a la película? Las insistencias de la memoria, las nieblas del olvido, las faltas de atención, tal vez no estén todas manejadas desde el inconsciente freudiano o pilotadas por el preconscious (cognoscitivo, memorial), pero es seguro es que el espectador viaja en la película con un doble guion: el de los datos externos, los arreglos de edición, las correspondencias propuestas entre las imágenes visuales y las imágenes auditivas; el de las reminiscencias internas, de las asociaciones espontáneas, de los razonamientos interiores. Un doble guion que une y opone el subtexto de la película a la vasta pantalla de la memoria y de los olvidos, de las adhesiones y los rechazos. (Bailblé 2012b)

Entonces el sonido no es solo enmarcado, ni es real, sino índice, *motif*, algo más similar al uso que le daba Wagner. ¿A qué se le llama sonido fuera de campo en el cine? El fuera de campo en el cine no es únicamente sonoro; puede ser una mirada la que está fuera de campo, una elipsis, un sujeto, un contexto, un clímax, como vimos en *La niña santa*. Entonces, para definir el fuera de campo desde el sonido, se acuña el término sonido acusmático, que es el fuera de campo exclusivamente sonoro. Lo que nos regresa a nuestra pregunta clave, con una problemática: si ya existe el sonido acusmático como categoría, ¿es necesario desplazar el concepto de parergon al sonido de cine?

El término acusmático, como lo explica Saitta (2012) viene de cómo se denominaba a los discípulos de Pitágoras que escuchaban detrás de una cortina y no podían preguntar. El término fue acuñado en el cine por Pierre Schaeffer (1996). Para definir lo acusmático en el cine, Michael Chion lo simplifica en *lo que se oye sin ver su*

causa (2018). Es decir, el concepto no solo se aleja, sino que contradice ya la regla de manual de Tomlinson Hollman (2002) y su: *lo que se ve se escucha*. Lo acusmático es el ocultamiento de la fuente, que vimos en la fosa obscena, que también contribuye a lo preconsciente. Carmelo Saitta propone algunas clasificaciones del sonido acusmático:

Los que no corresponden a la causa observable en la imagen y que, por el fenómeno de síncrexis, son asimilados por el efecto sonoro de la causa que se visualiza [...] no responden a las causas visibles, pero tampoco pertenecen al fuera de campo en el sentido de dar cuenta de otros acontecimientos fuera del encuadre visual. Los que no tienen un “valor” índice, no pertenecen al campo, pero producen una reacción (o son consecuencia de ella) en los personajes o seres animados que están en el campo. (Saitta 2012)

¿Acoge a todas las posibilidades poéticas del parergon el *sonido acusmático*? En mi opinión, la categoría propuesta por Schaeffer y catalogada por Saitta recae más en lo técnico y en lo puntualmente ubicable. Carece de flexibilidad. Carece de fenomenología metafísica, carece de la tensión constante con el marco, con el juego de entrar y salir de él, carece del peso filosófico del parergon, así como lo entendió Derrida como un lugar de la creación de otros universos alrededor de lo representado, y es así, con poesía, como lo llegará a entender Lucrecia Martel:

Todo lo que está fuera de la imagen está implícito por el sonido. Por supuesto, si solo tienes un recorte de una imagen, puedes imaginar muchas cosas alrededor, pero es el sonido el que lo materializa. Observar esto en acción es muy interesante cuando imaginas lo que vas a hacer cuando hagas una película. En términos de física o de características espaciales, el volumen en el que estás sentado es enorme en comparación con algo que es muy pequeño. Es algo que puedes observar muy fácilmente con el concepto de una piscina. (O'Connor y Martel 2023)

El concepto de la piscina al que se refiere Martel en esta entrevista consiste en imaginar la diferencia material del sonido de cine vs. la imagen, al momento de la proyección. En una proyección de cine, la imagen sería la pantalla, mientras que el sonido equivaldría a que la pantalla; es una de las cuatro paredes de una piscina invertida; la piscina llena de agua sería todo el cine y, dentro de ella, todo lo que supone el agua, sería el sonido con sus ondas. El sonido entonces toca constantemente al cuerpo del espectador, y la relación entre el sonido tridimensional material versus la imagen plana se vuelve definitiva en el cine que ella piensa y filma.

4. Latinoamérica, la radio, las novelas, y el naturalismo tardío

En Latinoamérica, el cine sonoro tiene su propia evolución, moldeada por la influencia de medios como la radionovela, las edades de oro asociadas a la música, y

luego las telenovelas y sus altos índices de popularidad. En la primera mitad del siglo XX, la cultura se moldeó por las radionovelas y los folletines como melodramas, que repercuten en el teatro popular. Lo particular desde la forma es un tipo de *vococentrismo* narrativo en el que la principal responsabilidad de la narrativa se deposita en el diálogo. Así el diálogo tiene que transformarse en explicativo, incluso explicará las emociones.

Las edades de oro de los países con mayor influencia, como México y Argentina, en cambio, creaban una relación estrecha con la identidad nacional a través de la música icónica: rancheras y boleros en el primer caso y tangos en el segundo. Mucho cine latinoamericano estuvo marcado también por la teatralidad de Hollywood de la época y su requisito de gritar para la captación precaria, y es esta influencia vococentrista de la radionovela, más la combinación de estos elementos con los elementos de identidad a través de la música regional, la que se suma y da como resultado un tipo de actuación ligeramente sobreactuada y muchas veces sin subtexto. Que también influye de regreso a los guiones: melodramáticos y explicados.

Con el apareamiento de las rupturas de la postguerra y la influencia de movimientos como el neorrealismo italiano y las nuevas olas de los 60, aparece en Latinoamérica también la búsqueda de un naturalismo latinoamericano que, por la necesidad de reconocimiento y validación del primer mundo, también devino en otros tropos con sus propias complejidades culturales y éticas, como la pornomiseria, el realismo social, el realismo sucio, evolucionando hasta la narcoestética, que es un tropo dominante actual en el cine y el audiovisual domesticado. Todo esto en el continente más desigual del mundo.

Un notable giro sobre el naturalismo latinoamericano se dio en los años noventa y 2000 con el llamado *Nuevo Cine Argentino*. Se propuso un realismo más sensorial y menos reglamentado. En este cine, el sonido ambiente cobró un protagonismo en la construcción de imaginarios y nuevas representaciones. El sonido acusmático pasó de ser una excepción a ser una búsqueda constante. Audiblemente, la figura más destacada sobre el sonido es, sin duda, Lucrecia Martel. En su cine se pueden sentir las herencias de las tradiciones mencionadas de la radionovela y el universo de las familias, y una crítica y deconstrucción al concepto de identidad y clase, pero su naturalismo basado en la conversación resulta revolucionario para el lenguaje y radicalmente nuevo.

5. Martel, las conversaciones y su Parergon

En Latinoamérica, la cineasta ícono del cine de autor de los últimos años, Lucrecia Martel, ha impuesto un nuevo canon sobre la utilización creativa del sonido en el cine, lo cual a su vez vuelve pertinente el girar la *mirada* en nuestro continente hacia el oído. Nuestro oído. Y escucharnos. Martel usa como pocos el *fuera de campo*, de una manera que no es solo técnica sino poética; entonces para su cine tendría sentido desplazar la categoría de parergon hacia un *parergon sonoro*.

Martel critica a las escuelas de cine que dan un énfasis en la imagen. El uso de su sonido crea una estética, además apoyada en su filosofía creadora. Martel ha dado talleres por toda Hispanoamérica explicando cómo ella hace su cine; tal vez su teoría más notable tiene que ver con el diálogo. Para ella, el diálogo es un contenedor profundo de identidad y de cultura. Encuentra en el lenguaje la expresión de lo latinoamericano y detectó que este rasgo era poco capturado por el cine mundial, pero el latinoamericano en particular. Al hablar del sonido de un diálogo en el cine convencional, Martel dice en sus *masterclasses* que el sonido se parece mucho más a la gráfica de lo que ha sido escrito en un guion que a la complejidad de la expresión oral (2009). Se refiere a que los guiones formatean, por ejemplo, unos diálogos en turno, cuando en la realidad los diálogos comunes están superpuestos, y así no se parecerían a la escritura de un guion. Ella, por supuesto, escribe los guiones de otra manera, en la que los diálogos aparecen visualmente superpuestos. Para ella, formatear desde el guion algún tipo de diálogo que solo existe en el cine es una oportunidad desperdiciada, pues “estamos rodeados de formas originales [...] no las atendemos” (Martel 2009).

Este concepto, en apariencia simple, renueva el concepto de *naturalismo* en el cine latinoamericano. Existía un código centenario, también heredado del teatro, de que el cine *debe tener* un tipo de diálogo eficiente, muchas veces bello y subtextual, pero que no se parece a cómo la gente habla ni antes ni ahora. El naturalismo, por supuesto, no es ni invención ni exclusivo de ella, y el llamado nuevo cine argentino tiene otros grandes cultores del diálogo naturalista como Pablo Trapero y Adrián Caetano que hasta cierto punto la acompañaron en esta renovación, pero lo verdaderamente revolucionario del uso del lenguaje oral de Martel no es solo esto de las superposiciones y naturalidades, sino “una persona cuando se habla se disuelve como sujeto” (Casa de América 2011).

Personalmente, yo asistí a uno de los talleres de diálogo con Lucrecia Martel, y su explicación es sorprendente. En el diálogo cotidiano, lo que normalmente desde el cine se normativiza y elimina por considerarse parásitos e imperfecciones del diálogo, como

serían las reiteraciones, muletillas, trabas, espacios, derivas, trabadas, etc., para ella son la esencia del mensaje del diálogo. Es decir, ahí radican los subtextos, ahí está la identidad, ahí está un poder inexplorado del cine durante más de cien años.

Pero hay más. No solo es una apreciación de que los errores provocan naturalidad. Martel cuando habla de los diálogos, habla de otra manera de concebir el tiempo a partir del diálogo. Para Martel, el diálogo es una oportunidad metafísica, pues “el espacio evidente de una persona que habla se transforma en la medida de lo que la persona evoca” (Casa de América 2011) y se refiere, por ejemplo, a que las personas, al hablar con sus hermanos, se transforman en el niño que ambos fueron, porque el diálogo contiene la elipsis de la relación que tiene con esa persona. Así, esa persona dice frases en otra edad, habla desde otro lugar, que está dentro de sí. Otro ejemplo sería que un adulto, al hablar con sus compañeros de clase del colegio, esa persona cambia sus gestos, su organización, su tono para replicar un lugar cómodo en ese pasado, y habla desde ahí.

Esto pasa claramente en *La Niña Santa* (Martel 2004) cuando los personajes hermanos de Mercedes Morán y de Alejandro Urdapilleta, personajes adultos en teoría responsables del hotel de la historia, se encuentran solos, y se disuelven hacia los otros tiempos que han compartido. Y así hablan no solo ellos en el presente, sino que hablan por ellos sus niños interiores, sus jóvenes interiores hablan los silencios familiares, hablan otros conflictos. Esa manera de *viajar en el tiempo* a través del diálogo, que una vez que ella lo comenta uno se da cuenta de que es así cómo nos construimos en el lenguaje hablado con las relaciones afectivas y familiares, no existía explícitamente en el cine antes de Martel. Es indudablemente otro tipo de *parergon sonoro*, uno que está fuera de campo de una manera en que está fuera del tiempo, en otros tiempos que habitan nuestro tiempo a través del sonido. En sus talleres, cuando ella lo explica, este concepto para todos los asistentes se vuelve evidente, y parece obvio y que siempre debió estar ahí, pero es increíble cómo el cine no había utilizado este potencial antes. Esto, tan simple y a la vez tan poderoso, es una de las revoluciones sonoras martelianas. El marco es el ser humano, y la extensión de sus límites sonoros son las personas, los tiempos, las modulaciones, las morfologías que nos habitan a nosotros mismos y que, como diría Lacan: “El lenguaje, antes de significar algo, significa para alguien” (Lacan 1984, 84).

6. Una escena sonora de Lucrecia Martel

Me pareció necesario con el sonido analizar a profundidad una escena. La película escogida es el debut de la directora argentina: *La Ciénaga* (Martel 2001). La escena es el

inicio de la película. Como en todas las obras de Martel, el sonido va a anteceder a la imagen. Sobre negro y créditos ya suena un ambiente denso de campo: cigarras, pájaros, brisa. Con la primera imagen de unas palmeras y unos árboles, hay un trueno. En Hollywood, cuando hay un trueno, viene acompañado de un rayo. Aquí no, vemos unos tomates puestos al sol, suenan otros profundos truenos y ruido de un bosque que aún no vemos. Viene una tormenta, se acerca amenazante, pero solo sucede en el sonido. Vemos unas manos torpes y tal vez borrachas que sirven unas copas de vino con hielo. El tintineo se vuelve un tono vibrante; el sonido a vidrio suena también como una amenaza, un *foreshadowing*. Luego irrumpe el ruido de unas sillas metálicas de piscina que varias personas arrastran. El montaje: fragmentos de estas sillas, partes de esas personas sin ver sus rostros, sus cuerpos descuidados en trajes de baño, frente a una piscina campestre sin mantenimiento. Retratos incompletos de la decadencia. Se intercala todo esto con créditos iniciales. A veces el sonido está antes y después de estas imágenes. Dentro y fuera de sus cuadros. Después de las sillas chirriantes, el título de la película: *La Ciénega*.

Luego, en el interior de una casa, el sonido nos cuenta que las sillas siguen arrastrándose afuera. Una adolescente blanca mestiza duerme abrazada a su empleada, también adolescente, con rasgos indígenas; susurra un rezo: “—Señor, gracias por darme a Isabel”. En el exterior, recién a los dos minutos vemos rostros de algunos de los que tomaban el sol: una mujer y un hombre en sus 50, burgueses, con gafas, con peinados de actores de telenovela de los ochenta. Ella se preocupa por los sonidos de la tormenta: “—¿Con quién está Joaquín en el cerro?” Nadie le contesta. Luego vamos al cerro; cambio de ritmo: acción, carreras, maleza. Unos niños primitivos con sus botas de caucho, sus escopetas y perros bravos persiguen y acorralan a una res que se estanca en un estanque de fango, gimiendo. Un niño de espaldas le apunta con el arma. Se gira hacia el resto. Al niño le falta un ojo.

La secuencia inicial todavía va a llegar a una explosión, va a pasar mucho más, aunque ya ha pasado mucho. Se ha dicho muy poco en el diálogo; el lenguaje cinematográfico se ha usado en su esplendor: hemos sentido y entendido todo. El calor, un delirio febril, la sensación de borrachera, la tensión de los que están lejos, la tensión de la tormenta, de las escopetas. La tensión de las copas servidas torpemente. La burguesía desarreglada. El tiempo que no se mueve. Nos imaginamos crecer en una casa así, tal vez porque alguna vez hemos estado en una casa así. Probablemente porque nuestra familia a veces se comporta así. En el cine de Martel, y especialmente en esta película, existe la construcción de un imaginario de familiaridad en el sentido literal; nos

adentra al universo caótico, íntimo, de secretismo de las familias latinoamericanas que se entienden sin decir lo que piensan o menos lo que sienten. Nos resuenan esos silencios como cercanos, y nos damos cuenta de que ni el cine que consumimos normalmente, ni las telenovelas que a veces reclamamos como dueñas de nuestra identidad, tienen estos silencios llenos de sentido.

Para Martel el sonido no es un elemento solo importante en su cine, sino su punto de partida. Es ese material que nos toca constantemente desde esa piscina invertida de la sala oscura. Es otra manera de acercarse al cine desde la fenomenología, lo que nos hace pensar que mientras el primer mundo dice que el cine está muriendo, en Latinoamérica puede nacer de nuevo cada vez que aparece un nuevo talento. El sonido es expresivo, seductor, también lleno de sentido, de complejidades, de significados, de tensiones de clase, de sexualidad, de liminalidad. Lo sensorial es político.

Conclusiones

En mi caso personal, aventurarme a hacer un trabajo desde la teoría ha sido tomar un camino fuera de mi *zona de confort*, que lo conforman tanto el lenguaje cinematográfico como el lenguaje musical, cuyos universos no dependen en primera consideración de las construcciones tradicionalmente racionales y de discurso, sino que utilizan sistemas *poéticos* que se rigen más por la percepción y por el *instinto* que por las argumentaciones lineales o académicas. Esta investigación, sin embargo, responde a una necesidad personal de integrar un pensamiento crítico y documentado a mi oficio práctico del cine, inspirado en Farocki con su necesidad de teorizar desde la práctica, y responde también a un constante impulso cuestionador de las ideologías dominantes.

Hacer emerger teorías y análisis de formas narrativas me ha revelado constantes desmitificaciones, especialmente en el terreno de las hegemonías, como por ejemplo la paradoja de llamar *aristotélico* a lo que no dijo Aristóteles. Pero principalmente me parece que esta tesis recaba en la relación de dependencia estructural entre los sistemas micro y macro de los regímenes de poder, como sería justamente la relación del lenguaje del cine con el capitalismo, el colonialismo, el patriarcado. Las fisuras existen, y en cambio en el terreno de la contrahegemonía, y más precisamente en la obra de Lucrecia Martel, mis afectos personales me han llevado a analizar muchos de los materiales que había valorado por curiosidad previamente a esta investigación, y que en este proceso he intentado hacer emerger y categorizar con términos teóricos, para comprender esos recursos o formas que ya admiraba antes, pero sin poderles poner nombre.

En ese sentido, la aproximación a esta tesis ha sido decididamente subjetivista y desde un punto de vista personal, pero tratando de aterrizar finalmente en conceptos teóricos y con la ambición de presentar y crear categorías.

En algún momento inocente al inicio, planteaba de esta tesis hacer un manual contrahegemónico, descubriendo a partir de las técnicas y artificios de Martel un set de reglas y fórmulas emancipatorias o de liberación del lenguaje, pero justamente llegué a la inferencia *sontagniana* de que la reglamentación de lo *libre* sería ya un intento de domesticación. El presente trabajo se centra en la noción de la categoría de la *domesticación* en el cine y con él de la domesticación en la cultura contemporánea, con la ambición de darle forma teórica al término, y dentro de la domesticación tomé como referencia solo tres de los elementos claves del lenguaje: la estructura, la imagen y la voz.

Existe entonces la limitación metodológica de que el cine es plurilingüístico y que muchos otros elementos claves adicionales pudieron ser incluidos, pero tal vez serán parte de una investigación más amplia en el futuro. Por el momento, con esos tres elementos exploré el proceso de sometimiento y normalización que tienen dentro de la industria audiovisual.

Esta investigación usó como punto de partida la pregunta: ¿en qué forma los elementos narrativos de la obra de Lucrecia Martel son un acto contrahegemónico que responde a la “domesticación” de la narrativa cinematográfica dominante?

La respuesta, de manera simple, sería que en cada uno de los tres aspectos en los que profundizamos, estructura, imagen y diálogo, su obra se presenta como una ruptura deliberada de parámetros hegemónicos desde el lenguaje, pero no solo a nivel micro, no solo como una resistencia estética o autoral, sino también que su subversión e indisciplina arremete contra los elementos fundantes que se esconden en ese lenguaje; es decir, pone en tensión las enunciaciones macro del poder como son el capitalismo, con su voz única serializadora, el patriarcado, con su exclusión de la diferencia y heteronorma violenta, y el colonialismo, con su opresión histórica y simbólica. Los elementos narrativos de la obra de Martel se oponen a la domesticación de modos *salvajes*: desde la deconstrucción, desde la alteridad, desde la diferencia, desde la desestabilización de lo previsible, desde los márgenes del cuadro y sus complejidades, desde sus descentramientos.

Para contestar y complejizar esta respuesta, acudí a la estrategia retórica de Goliat versus David. Analicé primero los mecanismos de domesticación empleados por la industria cinematográfica y las producciones dominantes. Como conclusión general, entonces, no solo presento al *cine domesticado* como un producto económico o de entretenimiento, sino como un dispositivo ideológico que ejerce su coerción neoliberal sobre el espectador mediante muchos mecanismos homogenizadores; como oposición analicé los elementos subversivos de los cines de la diferencia y especialmente el de Lucrecia Martel, y cómo este deconstruye los principios de la dominación y propone un lenguaje alternativo a las imposiciones del sistema. El cine hegemónico es un régimen perceptivo; por el contrario, la contrahegemonía visual es un desplazamiento radical de esas estructuras para subvertir sus principios.

Creo que esos actos de resistencia abren espacios para que la ambigüedad y multiplicidad de sentidos sean posibles y no se imponga el discurso único. Cuando el poder cuenta sus historias desde el entretenimiento, causa un estado acrítico e impone una idea de consenso sobre las verdades de su poder que quiere adoctrinar: por ejemplo, un consenso sobre una verdad única del pasado, como en el caso del mencionado episodio

propagandístico que sublimó el Desembarco de Normandía como parte de una estrategia geopolítica imperial, que es otra desmitificación contada en esta tesis. Esas verdades pasadas y presentes tienen constructos ideológicos fijos y coercitivos realizados desde el régimen especular. La domesticación es un proceso invisible, transversal, muchas veces perverso, en el que todos participamos en gran medida. Esas verdades normalizan, por ejemplo, una banalización de la guerra, y con ello no es que causen la guerra, pero es inocente no percatarse de que sí solapan y adormecen las emancipaciones sobre las invasiones y los genocidios que vemos desde lejos y reclamamos sin salir de nuestros teléfonos. El cine normativiza y normaliza la aceptación del intervencionismo, del armamentismo; incluso negocios imperiales como el de ventas de armas son encubiertos con el círculo informativo dominante. El cine es parte fundamental del poder imperial actual; sus manifestaciones del cine belicista y ahora de superhéroes, disfrazadas de historias heroicas de libertad, todavía dominan al mundo.

Tanto la domesticación como la contradomesticación cultural son procesos en constante mutación. Pero otra conclusión es que los procesos de domesticación dominantes tienen modificaciones únicamente cuando permiten encontrar nuevas estructuras aún más rígidas, para en la repetición aplicar su modelo que explota económicamente y ejercer sus dispositivos de ideologización conservadora. Sigue siendo un mismo poder omnipresente y monopólico, que cuando agota las mismas repeticiones, busca nuevas. Por el contrario, la contradomesticación está en constante movimiento desde un caos de la diferencia, que difícilmente encuentra patrones, sino que está siempre desde los lugares en donde pueda ocurrir la fisura, la infiltración, la periferia, la marginalidad, el borde y la resistencia.

En algún momento de la investigación apareció la duda si Martel podría arribar a ser un canon. Es indudablemente una gran influencia para cineastas de toda Latinoamérica, hay *hijxs* de Martel por todos lados: Dominga Sotomayor un gran ejemplo latinoamericano, o en Ecuador podría ser Ana Cristina Barragán, pero a diferencia de la normativa de la industria, Martel abre puertas de libertad. Al haber hecho el taller con ella también entiendo que si entras a esa puerta, es una puerta flexible, que no formatiza a menos que sólo quieras inocentemente imitarla. Entonces una cosa sería canonizarla desde el punto de vista de su influencia, y otra que sus seguidoras no resultan formateadas, sino que la *fórmula marteliana*, es ser libre. El David no puede terminar siendo Goliat, a pesar de su éxito siguen siendo marginales a la industria, y en resistencia.

Lucrecia Martel no solo que no es domesticable, sino que una de las conclusiones a las que llegué es que sus elementos contra-domesticadores e inexplicables definen su cine como un *cine salvaje*. Ese término, el de *los cines salvajes* es mi categoría favorita que emerge producto de esta investigación: lo que no ha podido dominarse permanece salvaje, y como diría Diamond, cada elemento salvaje será salvaje a su manera. Martel fue mi elección instintiva, pero esta tesis pudo haberse basado en muchos otros *cinéastas salvajes*, y de cada uno, a su manera, pudimos haber llegado a diferentes elementos que definen su *salvajismo*: Pedro Costa, David Lynch, Béla Tarr, Chantal Ackerman, Apichatpong Weerasethakul, Carlos Reygadas, Pedro Almodóvar, Jonas Mekas, Pier Paolo Pasolini, Tatiana Huezo, Luis Buñuel. Todos ellos, cinéastas que me inspiran cada día, y que impiden que el pesimismo me gane la batalla existencialista que implica querer hacer cine en un país como Ecuador.

Los tres capítulos intermedios intentan concluir una teoría emergente sobre la domesticación y, por oposición, señalar las posibilidades de resistencia desde el lenguaje cinematográfico de forma alternativa. En el segundo capítulo se denota cómo, desde el ámbito estructural macro, se construye la *estructura narrativa* con la que el cine establece sus sistemas rígidos: La forma de tres actos con la mitológica malinterpretación histórica sobre Aristóteles, que justa y paradójicamente no planteaba formas rígidas. También rígidas son la causalidad binaria y una progresión dramática que condiciona la receptividad del espectador mediante la previsibilidad y su repetición. Este sistema operado por Hollywood desde sus inicios clásicos ha sido perpetuado, y adopta nuevos sistemas también rígidos que repiten hasta el cansancio la sobreexplotación de sus productos, para *rebrandearlos* a nuevas variaciones de forma normativa. En el caso del cine, la consolidación de la monoforma narrativa actual se da hacia la estructura de dos actos del cine dominante de *blockbusters* de acción que, por un lado, acrecienta una transparencia vacía de metáforas y, por otro, consolida el discurso guerrillero y hegemónico con el énfasis en la batalla final. El resultado es, en todos los casos, que la domesticación no es solo estructural, sino perceptiva: la estructura domesticada domestica al espectador, domestica el mercado y domestica el *habitus*, reforzando las estructuras de poder existentes.

En cambio, los cines de la diferencia no piden permiso, no necesitan una macroestructura que lo facilite, aunque sí muchas veces logran sobrevivir gracias a sistemas de promoción del cine independiente. Pero aquí otra diferencia: los *cines salvajes* pueden ser considerados cines *de autor*, pero en cambio no todos los *autores*

serán considerados automáticamente salvajes, porque dentro de los autores los hay domesticados, apocalípticos e integrados. En general, el cine salvaje es *independiente*, pero ahí sucede algo similar: no todos los independientes son salvajes porque los hay domesticados, defensores de Goliat. La domesticación también permea los regímenes alternativos que también tienen sus jerarquías de poder y validaciones coloniales, como el sistema de festivales de cine que es indudablemente eurocentrista y colonial, con pocas fisuras y resistencias.

La resistencia a todas estas domesticaciones desde el cine de Lucrecia Martel es estética y política, desafía los códigos hegemónicos no negando la existencia de estructuras narrativas, sino creando deconstrucciones que erosionan sus principios. La linealidad se disuelve en la temporalidad sensorial y rizomática. El relato se mantiene desestabilizado y propone una sumatoria de percepciones fragmentadas y atmósferas. Su contradomesticación salvaje propone recuperar un tiempo que no solo existe desde la eficiencia, sino desde otros lugares históricamente secundarios: entonces lo cotidiano, lo residual y lo sensorial vuelven a tener sentido. Su estructura es fragmentaria e imprevisible, desafía la causalidad hollywoodense. Su revolución es que la estructura sea, por ejemplo, la forma de una anécdota familiar contada por una abuela con sus prejuicios y límites; su revolución es ir a una forma comunitaria, sin explicitarse en un activismo panfletario. El espectador no puede mantenerse acrítico porque es invitado a participar tanto en completar la historia de un relato que no está cerrado como en reconstruir una experiencia temporal. Esto, a diferencia del espectador contemporáneo domesticado de series y películas dominantes, que es incapaz de volverse más crítico o activo, sino que la dependencia del algoritmo y de la interactividad artificial y superficial lo condenan cada vez más al consumo pasivo y adormecido.

En el plano de la imagen, del tercer capítulo, concluimos que las formas de captación y el lenguaje usados en el cine masivo refuerzan el control escópico. La domesticación se manifiesta principalmente con el *continuity system* y sus actualizaciones a la era Disney 3.0, que imponen su gramática de transparencia, claridad y eficiencia. Para los blockbusters dominantes, la manifestación principal del lenguaje y la imagen es el *destruction porn*, fetiche contemporáneo que construye todos los *habitus* belicistas mencionados antes, con la adición en la imagen de la glorificación masculina y el desplazamiento subordinado y marginal de la imagen de la mujer.

Hollywood ganó la Segunda Guerra Mundial, que realmente habría ganado la Unión Soviética, pues su cine ganó los mercados y su propaganda ganó las emociones y

conquistó los gustos. El episodio de *Normandía* es clave para entender cómo la propaganda convierte en decisivo un evento que no lo era. La diferencia con el momento actual es que, en la Segunda Guerra Mundial, los fascistas fueron derrotados. Hoy vivimos un genocidio en tiempo real que esta vez Hollywood no se atreve a responder porque los fascistas esta vez están del lado opresor y ganador. Ya desde los ochenta, el cine dominante había servido para suavizar la agenda intervencionista norteamericana, creando el aura en imagen del héroe, y los superhéroes de Marvel y Disney son solo la versión moderna de este tropo.

Dentro de la industria, la otra gran corriente es el cine televisivo por la “netflixización” del audiovisual en las plataformas, la adaptación en la que la inteligencia artificial y los algoritmos reemplazan al viejo marketing y así reducen las posibilidades de la diversidad a un nuevo estándar masivo de serialidad. La transgresión es absorbida y cooptada por el mismo sistema, normativizada y convertida en producto disfrazado de *woke*, pero en el fondo aletargado y conservador.

El valor de *los cines salvajes*, en cambio, radica en la capacidad de fracturar los paradigmas industriales. Reconfigurar los códigos cinematográficos y exponer las fisuras del sistema. La desarticulación del héroe es posible solo al deconstruir la supuesta manera primitiva desde la que construimos las historias. Como lo haría Úrsula K. Le Guin con su *carrier bag*, los cines de la diferencia lo hacen con sus disidencias contraculturales. La diferencia tiene que acoger a todas las diferencias excluidas desde la dominancia en esta época cada vez más conservadora: a las diversidades étnicas, de clase, a las diversidades sexuales y de conciencia.

Desde lo visual, el cine de Martel hace rupturas a la tiranía de la *claridad* domesticada mediante el concepto de descentramiento, tanto en los encuadres, como en las miradas, como en las polifonías de sujetos narrativos. También sus imágenes espectrales o sus atmósferas de delirio que privilegian la ambigüedad y se apoyan en el fuera de campo. En lugar de una imagen didáctica, su cine apuesta por la opacidad como acto político. Los cuerpos no son sujetos de iconizaciones desde el poder, sino que se convierten en *territorios de fragilidad*, alejándose de la lógica del héroe. La imagen *marteliana* justamente no somete al sonido, sino, por el contrario, el sonido se vuelve el punto de partida, lo cual ya revoluciona la manera de acercarse al cine.

Y así caemos en el sonido, que es donde más pude teorizar el cine de Martel. El concepto de *parergon sonoro*, a partir de su obra, nos sirvió como una gran analogía del cine deconstructivo de Lucrecia Martel. Si la obra es el *ergon* y eso es el *centro*, lo que

no es la obra, el *parergon*, equivale a *las periferias*. Así mismo funciona el cine dominante versus el cine salvaje, así también funciona la imagen versus el sonido, como en la metáfora de la piscina, pero lo revolucionario es darle la misma o mayor importancia al sonido, en orden de jerarquía, o simplemente la relación que tendremos como espectadores con la experiencia de esa *piscina*.

Al repasar las formas narrativas y estrategias contradomesticadoras de Martel, la presente tesis probó sus objetivos de análisis y reflexión sobre la forma cinematográfica de un discurso contrahegemónico, creando y validando categorías, y ejemplificando de qué manera estas formas construyen una resistencia al discurso único dominante.

Así, su cine revalida las periferias, las familias, lo cotidiano, lo secundario. Su cine revalida lo salvaje, lo material tridimensional del sonido, y nos revoluciona la manera en que nos acercamos a una obra tanto como realizadores como consumidores. De esta manera, el principio nos lleva a siempre cuestionar las ideas de qué es lo *principal* y qué es lo *secundario* y plantearnos si estamos siendo unos instrumentos domesticados que solo obedecen a los poderes establecidos, o si, con base en nuestra verdad más cercana, como podría ser la familiar cotidiana, afectiva o casera, somos capaces de subvertir las construcciones establecidas y desjerarquizar el orden de esos principales y secundarios. En este caso, el *medio*, la subversión de lo secundario periférico sería *el mensaje* que, de manera sutil, y sin explosiones emancipa otros universos en contra del discurso único.

Finalmente, mi experiencia como cineasta me ubica desde un lugar de enunciación en que Martel y la diferencia son una señal de resistencia y esperanza. La colonialidad del ser, la normalización tutelar del poder, el aleccionamiento radical, continúa y avanza al igual que las políticas de derecha en todo el mundo, pero las diferencias no son solo anomalías, sino evidencias de diversidad vital. No todo el paisaje audiovisual futuro será controlado por algoritmos; la palabra libertad no nos ha sido robada del todo aún por el neoliberalismo, o por el libertarianismo, o por otras perversiones del sistema. Es más importante que nunca convertirnos en realizadores y espectadores críticos ante la aplastante hegemonía audiovisual. El cine sigue siendo un campo de batalla, y Goliat no siempre ganará las suyas.

En la resistencia decolonial contra el régimen escópico dominante es posible germinar una mirada personal con una narrativa que no reproduzca las estructuras hegemónicas del lenguaje, otras maneras de narrar, otras miradas que contradigan a la mirada única. Con ella *la diferencia* aparece posible. El cine de Martel no solo contradice los preceptos de la construcción hegemónica, sino que los desmantela.

En lo personal, a partir de estas reflexiones también se me revelan pequeñas revoluciones en nuestros universos cotidianos. Cuando veo películas ahora, aunque sea en la casa en una computadora, trato de verlas en grupo, con mis hijas, con mi novia, porque igual ahí se reduce el ritual de la distracción digital. Entonces, en los regresos a lo colectivo comunitario versus la individualización en la vida privada de cada uno de nosotros, es también donde se encuentra la resistencia. De esta experiencia también me queda revalorizar y pelear por lo *salvaje*. La libertad creativa está fuera del sistema económico que clama ser los poseedores de la libertad. Casi todo puede ser cooptado, excepto la poética.

Para mí el cine es un regalo, también una maldición que a veces me acerca a la locura. Es un delirio delicioso, una obsesión. Todo sistema de poder necesita poesía en sus fisuras, necesita resistencia desde el arte. Las películas de Disney Marvel se degeneran con el tiempo, se vuelven ridículas, predecibles; los efectos visuales que costaron cientos de millones de dólares, al pasar tres o cinco años, se vuelven tan malos como los del Chapulín Colorado. Esas películas van a ser recordadas como un hito económico, pero su valor cultural se devalúa muy rápido.

Cada vez que veo una película de Lucrecia Martel, descubro algo en ella y descubro algo en mí. El impacto cultural no son tickets vendidos; el impacto cultural de Lucrecia Martel es transformarnos, y que la obra se transforme, y otra vez nos transforme. El impacto es que esta voz salvaje nos invita a saber que otro mundo es posible. Terminemos esta tesis con sus propias palabras: Existen otras formas de contar las cosas. Una sola mirada es poco. Necesitamos de la mirada de todos.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría estética*. Barcelona: Ediciones AKAL.
- . 2005. *In Search of Wagner*. Verso.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. 2013. *Industria cultural*. El Cuenco de Plata.
- Akerman, Chantal, dir. 1975. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.
Drama. Paradise Films, Unité Trois, Ministère de la Culture Française de Belgique.
- Alea, Tomás Gutiérrez, dir. 1968. *Memorias del subdesarrollo*. Drama. Cuban State Film, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).
- Andrade, Oswald de. 2015. “Manifiesto Antropófago”. En *Vanguardia latinoamericana*, Tomo VI, 133–38. Iberoamericana Vervuert.
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783964564238-020/html>.
- Antonioni, Michelangelo, dir. 1961. *L'avventura*. Drama, Mystery, Romance. Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Societé Cinématographique Lyre.
- Arancón, Fernando. 2017. “Hollywood, el ganador de la Segunda Guerra Mundial”. *El Orden Mundial - EOM*. <https://elordenmundial.com/hollywood-el-ganador-de-la-segunda-guerra-mundial/>.
- Archer, William. 2022. *Play-Making: A Manual of Craftsmanship*. DigiCat.
- Aristóteles. 2000. *Poética*. Icaria Editorial.
- Bailblé, Claude. 2012a. “El dispositivo ‘cine’”.
<https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/04/18/el-dispositivo-cine-por-claude-bailble/>.
- . 2012b. “Oír, escuchar, actuar”. *Escuela popular cine y tv*. 18 de abril.
<https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2012/04/18/oir-escuchar-actuar-por-claude-bailble/>.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- . 2020. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Bay, Michael, dir. 2001. *Pearl Harbor*. Action, Drama, Romance. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films.
- Bazin, André. 2005. *What Is Cinema?: Volume I*. University of California Press.

- Bechdel, Alison. 2008. *The Essential Dykes To Watch Out For*. HarperCollins.
- Benedetto, Antonio Di. 2012. *Zama*. Lectulandia.
- Benjamin, Walter. 2019. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.
- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- . 1997. *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- . 2006. *Arte cinematográfico*. Paidós.
- . 2007. “New media and old storytelling”. *Observations on film art*. <https://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/13/new-media-and-old-storytelling/>.
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. 2011. *Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*. University of Chicago Press.
- Brown, Scott. 2013. “Star Script Doctor Damon Lindelof Explains the New Rules of Blockbuster Screenwriting”. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2013/08/script-doctor-damon-lindelof-on-blockbuster-screenwriting.html>.
- Camatte, Jacques. 1981. *Against Domestication*. Paris: Falling Sky Books.
- Cameron, James, dir. 1997. *Titanic*. Drama, Romance. Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment.
- Casa de América, dir. 2011. “Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo>.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.
- . 2018. *La Audiovisión: sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1834. *Biographia Literaria: Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Uxbridge: Classic Books Company.
- Coppola, Francis Ford, dir. 1972. *The Godfather*. Crimen, Drama. Paramount Pictures, Albert S. Ruddy Productions, Alfran Productions.
- , dir. 1979. *Apocalypse Now*. Drama, Mystery, War. American Zoetrope, Zoetrope Studios.
- Cortázar, Julio. 1982. “El Sentimiento de Lo Fantástico”. En *Ciudad Seva - Luis López Nieves*. <https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>.
- Cosmatos, George P., dir. 1985. *Rambo: First Blood Part II*. Action, Adventure, Thriller. Estudios Churubusco Azteca S.A., Anabasis N.V.
- Debord, Guy. 2014. *La sociedad del espectáculo*. México: Editorial Doble J, S.L.U.

- Deleuze, Gilles. 2006. "Post-scriptum sobre las sociedades de control". *Polis: Revista Latinoamericana*, n° 13. Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO). <https://journals.openedition.org/polis/5509>.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2020. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1975. *La diseminación*. Editorial Fundamentos.
- . 1978. *De la gramatología*. Siglo XXI.
- . 2001. *La verdad en pintura*. Paidós.
- Diamond, Jared M. 2006. *Armas, gérmenes y acero: Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*. Madrid: Debate.
- Dussel, Enrique D, Javier Krauel, y Virginia C Tuma. 2000. "Europe, Modernity, and Eurocentrism". *Nepantla: Views from South* 1 (3). Duke University Press: 465–78.
- Ellis, Bret. 2011. "Notes on Charlie Sheen and the End of Empire". *The Daily Beast*. 15 de marzo. <https://www.thedailybeast.com/bret-easton-ellis-notes-on-charlie-sheen-and-the-end-of-empire/>.
- Ellis, Bret Easton. 2019. *Less Than Zero*. Londres: Pan Macmillan.
- . 2022. *American Psycho*. Londres: Pan Macmillan.
- Emmerich, Roland, dir. 1996. *Independence Day*. Action, Adventure, Sci-Fi. Twentieth Century Fox, Centropolis Entertainment.
- Erice, Víctor, dir. 1973. *El espíritu de la colmena*. Drama, Fantasy. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, Jacel Desposito.
- Eva CollinsAlonso, dir. 2018. *Kurt Vonnegut, Shape of Stories (subtítulos castellano)*. https://www.youtube.com/watch?v=GOGru_4zIVc.
- Facultad de Filosofía UNC, y Lucrecia Martel. 2018. Entrevista a Lucrecia Martel: "Cuando en un país la realidad se está negando, la lengua sufre mucho". <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y>.
- Field, Syd. 2007. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Random House Publishing Group.
- Fincher, David, dir. 1999. *Fight Club*. Drama. Fox 2000 Pictures, New Regency Productions, Linson Films.
- Foucault, Michel. 1979. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, 6.^a ed. México: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund, y Josef Breuer. 2023. *Estudios sobre la histeria*. México: Siglo XXI.

- Gaceta, La. 2015. “Lucrecia Martel: ‘es fácil soportar la estupidez machista si uno la reconoce como estupidez’”. *La Gaceta Salta*. 14 de agosto. <http://www.lagacetasalta.com.ar/nota/28382/espectaculos/lucrecia-martel-es-facil-soportar-estupidez-machista-si-uno-reconoce-como-estupidez.html>.
- . 2016. “Lucrecia Martel: ‘el folklore siempre me ha parecido una categoría inútil, cuando no peligrosa’”. *La Gaceta Salta*. 8 de septiembre. <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/60482/espectaculos/lucrecia-martel-el-folklore-siempre-me-ha-parecido-categoria-inutil-cuando-no-peligrosa.html>.
- Gándara, Mariana. 2018. “Lo subversivo está en la falla: Lucrecia Martel en la UNAM | Mariana Gándara”. *Lo subversivo está en la falla: Lucrecia Martel en la UNAM | Mariana Gándara*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/7041246f-9ca7-4ee2-b6a2-9334b559a592/lo-subversivo-esta-en-la-falla-lucrecia-martel-en-la-unam>.
- Godard, Jean-Luc, dir. 1959. *À bout de souffle*. Crime, Drama. Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- , dir. 1965. *Pierrot le fou*. Crime, Drama, Romance. Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- Graham, Mark. 2009. “Roland Emmerich One-Ups Himself in the Disaster-Porn Department With 2012”. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2009/06/2012.html>.
- Gramsci, Antonio. 2011. *¿Qué es la cultura popular?* Universitat de València.
- Gruzinski, Serge. 1994. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade runner” (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, Román. 2016. *Historia del cine*. Editorial Anagrama.
- Guest, Haden. 2009. “Lucrecia Martel (Spanish)”. *BOMB Magazine*. 1 de enero. <https://bombmagazine.org/articles/lucrecia-martel-spanish/>.
- Guin, Ursula K. Le. 2024. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Cosmogenesis.
- Guinness World Records. 2001. “Largest Battle Sequences on Film”. *Guinness World Records*. <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-battle-sequences-on-film>.
- Gumbiner, Daniel. 2018. “An Interview with Lucrecia Martel”. *Believer Magazine*. <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-lucrecia-martel/>.
- Han, B.C. 2021. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. España: Herder.

- Herrera, Mateo, dir. 2009. *Impulso*. Drama, Horror. Taladro Films.
- Holman, Tomlinson. 2002. *Sound for Film and Television*. Focal Press.
- Hooks, Bell. 2014. *Black Looks: Race and Representation*. Routledge.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. 2023. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Ibsen, Henrik. 2018. *La casa de muñecas*. Editorial Verbum.
- Inrockuptibles, Los. 2017. "Entrevista a David Fincher". *Los Inrockuptibles*. <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-david-fincher-d0aaf76217fa>.
- Izuzquiza, Georgina. 2021. "Guillermo del Toro: 'Si temes al fracaso nunca conocerás el éxito'". *SensaCine*. <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18566637/>.
- Jackson, Peter, dir. 2001. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Adventure, Drama, Fantasy. New Line Cinema, WingNut Films, Marzano Films.
- Jarman, Derek, dir. 1993. *Blue*. Biography, Drama. Channel 4 Television Corporation, Arts Council of Great Britain, Opal Records.
- Jauregui, Carlos. 2000. "Saturno caníbal: Fronteras, reflejos y paradojas en la narrativa sobre el antropófago". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26 (9). doi:10.2307/4531090.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos*. Barcelona: AKAL.
- Kar-Wai, Wong, dir. 1996. *Chung Hing sam lam*. Comedy, Crime, Drama. Jet Tone Production.
- Kettenacker, Lothar, y Torsten Riotte. 2011. *The Legacies of Two World Wars: European Societies in the Twentieth Century*. Gran Bretaña: Berghahn Books.
- Korossi, Georgia, y Lucrecia Martel. 2018. "Lucrecia Martel on Time and Zama – 'Many Shots Are Not What You Expect'". *BFI*. <https://www.bfi.org.uk/interviews/lucrecia-martel-time-zama>.
- Kubrick, Stanley, dir. 1957. *Paths of Glory*. Drama, War. Bryna Productions.
- Lacan, Jacques. 1984. *Escritos 2*. Siglo XXI.
- Lanouette, Jennine. 1999. "A History of Three-Act Structure". *Screentakes*. <https://www.screentakes.com/an-evolutionary-study-of-the-three-act-structure-model-in-drama/>.
- Lauretis, Teresa de. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press.
- Lawson, John Howard. 1949. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. G.P. Putnam's Sons.

- Lean, David, dir. 1957. *The Bridge on the River Kwai*. Adventure, Drama, War. Horizon Pictures (II).
- León, Christian. 2012. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, n.º 51: 109–23. doi:10.4067/S0718-71812012000100007.
- Lévi-Strauss, Claude. 1987. *Antropología estructural*. Grupo Planeta (GBS).
- Liébana, Raúl, y Rui Poças. 2018. “Rui Poças, director de fotografía de ‘Zama’: Detrás de una imagen cinematográfica”. <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2018/09/18/rui-pocas-director-de-fotografia-de-zama/>.
- Littín, Miguel. 1967. “El nuevo cine de América Latina”. En *Viña del Mar*. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/Art%C3%ADculo%20de%20Miguel%20Littin%201.pdf>.
- Liu, Ye, Jiawei Zhang, Chenwei Zhang, y Philip S. Yu. 2018. “Planning on Online Movie Knowledge Library”. *Data-driven Blockbuster*. doi:10.48550/arXiv.1810.10175.
- Lucas, George, dir. 1977. *Star Wars*. Action, Adventure, Fantasy. Lucasfilm, Twentieth Century Fox.
- Luzuriaga, Juan José. 2016. “3 Malentendidos en el sonido cinematográfico”. *INMÓVIL* 2 (1): 8–8.
- MacDonald, Peter, dir. 1988. *Rambo III*. Action, Adventure, Thriller. Carolco Pictures.
- Maioli, Silvia. 2012. “La función del Preconciente en la obra de Freud”. *Revista Borromeo*.
- Malraux, André. 1965. *Les voix du silence*. Gallimard.
- Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*. MIT Press.
- Marcos, Javier Rodríguez. 2018. “Lucrecia Martel: ‘La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso’”. *El País*, 19 de enero. https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html.
- Marcuse, Herbert. 1998. *El Hombre Unidimensional: Ensayo Sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Grupo Planeta (GBS).
- Martel, Lucrecia, dir. 2001. *La Ciénaga*. 35mm. Lita Stantic.
- , dir. 2004. *La Niña Santa*. HBO/Fine Line.
- , dir. 2008. *La mujer sin cabeza*. 35mm. El Deseo, Lita Stantic.
- . 2009. “Lucrecia Martel Masterclass Ecuador”. Quito, Incine.
- , dir. 2017. *Zama*. 35mm. El Deseo.

- Martel, Lucrecia, y Silvina López Medin. 2019. "Hacer Dudar de La Supuesta Naturaleza de Las Cosas: Entrevista a Lucrecia Martel". *Post MOMA*. <https://post.moma.org/hacer-dudar-de-la-supuesta-naturaleza-de-las-cosas-entrevista-a-lucrecia-martel/>.
- Martin, Deborah. 2016. *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester University Press.
- Martín-Barbero, Jesús. 1998. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello.
- McAlone, Nathan. 2021. "Why Netflix Thinks Its Personalized Recommendation Engine Is Worth \$1 Billion per Year". *Business Insider*. <https://www.businessinsider.com/netflix-recommendation-engine-worth-1-billion-per-year-2016-6>.
- McKee, Robert. 1999. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Methuen.
- McLuhan, Marshall. 2016. *Understanding Media: The Extensions of Man*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Miller, George, dir. 2015. *Mad Max: Fury Road*. Action, Adventure, Sci-Fi. Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Kennedy Miller Mitchell.
- Miller, Tim, dir. 2016. *Deadpool*. Action, Comedy, Sci-Fi. Twentieth Century Fox, Marvel Entertainment, Kinberg Genre.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- Moore, Michael, dir. 2002. *Bowling for Columbine*. Documentary, Crime, Drama. United Artists, Alliance Atlantis Communications, Salter Street Films International.
- Morgan, David, dir. 2011. *Overused Movie Clichés: The "Unflinching Walk"*. <https://www.youtube.com/watch?v=x06B4jYBtuU>.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan UK.
- . 2016. *Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" 1975*. Afterall Books.
- Musaluppi, Hernán. 2012. *El cine y lo que queda de mí*. Capital Intelectual.
- Nolan, Christopher, dir. 2008. *The Dark Knight*. Action, Crime, Drama. Warner Bros., Legendary Entertainment, Syncopy.
- , dir. 2017. *Dunkirk*. Action, Drama, History. Syncopy, Warner Bros., Dombey Street Productions.

- , dir. 2023a. *Oppenheimer*. Biography, Drama, History. Universal Pictures, Atlas Entertainment, Gadget Films.
- , dir. 2023b. *Oppenheimer*. Biography, Drama, History. Universal Pictures, Atlas Entertainment, Gadget Films.
- O'Connor, Rory, y Lucrecia Martel. 2023. "Lucrecia Martel on Her Brush with the MCU, Awarding Joker, and Her Upcoming Javier Chocobar Documentary". junio 23. <https://thefilmstage.com/lucrecia-martel-on-her-brush-with-the-mcu-awarding-joker-and-her-upcoming-javier-chocobar-documentary/>.
- Pinto. 2015. "Lucrecia Martel: 'Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto'". *La Fuga*. <http://www.lafuga.cl/lucrecia-martel/735/>.
- Polanski, Roman, dir. 1975. *Chinatown*. Drama, Misterio, Suspenso. Paramount Pictures, Penthouse Video, Long Road Productions.
- Quandt, James. 2005. "Exquisite Corpus: The Films of Apichatpong Weerasethakul". *Artforum*. <https://www.artforum.com/features/exquisite-corpus-the-films-of-apichatpong-weerasethakul-171428/>.
- Ranciere, Jacques. 2021. *The Emancipated Spectator*. Verso Books.
- Rocha, Glauber. 2003. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosac & Naify.
- Sacks, Glenn. 2019. "Commentary: Russia's Historians Aren't the Only Ones Who Distort D-Day History. Our Textbooks Do, Too". *CalMatters*, sec. Commentary. <http://calmatters.org/education/2019/06/d-day-anniversary/>.
- Said, Edward W. 2012. *Culture and Imperialism*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Saitta, Carmelo. 2012. "La banda sonora, su unidad de sentido". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Universidad de Palermo (UP).
- Sanjinés, Jorge, dir. 1989. *La nación clandestina*. Drama. Grupo Ukamau, Televisión Española (TVE), Channel Four Films.
- Sartre, Jean-Paul. 2005. *A Puerta Cerrada / La Puta Respetuosa*, 9.^a ed. Argentina: Losada.
- Sarv, Nando, y Lucrecia Martel. 2018. "Lucrecia Martel ('Zama'): 'Los heros me parecen lo peor de lo peor'". *El Periodico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-cultura/20180119/entrevista-lucrecia-martel-estreno-zama-6564362>.
- Saussure, Ferdinand de. 1959. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- Schaeffer, Pierre. 1996. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza.
- Scorsese, Martin. 2019. "Martin Scorsese: A qué me refiero con que las películas de Marvel no son cine". *The New York Times*.

- <https://www.nytimes.com/es/2019/11/11/espanol/opinion/martin-scorsese-marvel.html>.
- Scott, Peter Dale. 2007. *The Road to 9/11: Wealth, Empire, and the Future of America*. University of California Press.
- Serbeto, Enrique. 2014. “El impacto real del desembarco fue amplificado por la propaganda”. *Diario ABC*. <https://www.abc.es/segunda-guerra-mundial/noticias/opinion/20141021/abci-impacto-real-desembarco-amplificado-201410210639.html>.
- Shakespeare, William. 2004. *Hamlet*. Simon and Schuster.
- Shortland, Cate, dir. 2021. *Black Widow*. Acción, Aventura, Ciencia ficción. Marvel Studios.
- Simpsons Starbucks*. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=FRz3vfRFfs4>.
- Singer, Bryan, dir. 2016. *X-Men: Apocalypse*. Action, Adventure, Sci-Fi. Twentieth Century Fox, Marvel Entertainment, TSG Entertainment.
- Snyder, Zack, dir. 2016. *Batman v Superman: Dawn of Justice*. Action, Adventure, Sci-Fi. Warner Bros., Atlas Entertainment, RatPac-Dune Entertainment.
- Soderbergh, Steven, dir. 2013. *Behind the Candelabra*. Biography, Drama, Music. HBO Films, Jerry Weintraub Productions.
- Sontag, Susan. 2011. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Spielberg, Steven, dir. 1971. *Duel*. Action, Thriller. Universal Television.
- , dir. 1975. *Jaws*. Adventure, Drama, Horror. Zanuck/Brown Productions, Universal Pictures.
- , dir. 1998. *Saving Private Ryan*. Drama, War. Dreamworks Pictures, Paramount Pictures, Amblin Entertainment.
- Stallone, Sylvester, dir. 1985. *Rocky IV*. Drama, Sport. United Artists, Chartoff-Winkler Productions.
- Tarkovski, Andrei. 1992. *Esculpir el tiempo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tarkovsky, Andrei, dir. 1975. *Zerkalo*. Biography, Drama. Mosfilm.
- Thomas, Rob. 2013. “On ‘Destruction Porn’ in Summer Blockbusters, and in Praise of the Third-Act Downshift”. *Madison Movie*. <https://madisonmovie.org/2013/08/11/on-destruction-porn-in-summer-blockbusters-and-in-praise-of-the-third-act-downshift/>.

- Toro, Guillermo del, dir. 2013. *Pacific Rim*. Action, Adventure, Sci-Fi. Warner Bros., Legendary Entertainment, Double Dare You (DDY).
- Travers, Ben. 2020. "What Is a TV Movie in 2020, Anyway?" *Indiewire*. <https://www.indiewire.com/2020/09/tv-movies-hbo-netflix-emmys-2020-1234586545/>.
- Trier, Lars von, dir. 2011. *Melancholia*. Drama, Sci-Fi. Zentropa Entertainments, Memphis Film, Zentropa International Sweden.
- Trinh, Thi Minh-Ha. 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. Routledge.
- Truffaut, François. 1954. "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du cinéma* 31 (31). Éditions de l'Étoile Paris.
- . 2003. *El cine según Hitchcock*. Círculo de Lectores.
- Tynan, Kenneth. 1966. "Films: Verdict on Cannes". *The Observer*, mayo 2.
- Vanderbilt News. 2014. "A Different D-Day Would Have Meant a Different World Today". *Vanderbilt University*. <https://news.vanderbilt.edu/2014/06/06/d-day/>.
- VanDerWerff, Emily. 2016. "The Biggest Problem with Modern Blockbusters, Explained by Independence Day: Resurgence". *Vox*. <https://www.vox.com/2016/6/29/12046656/independence-day-resurgence-bad-review-no-second-act-problem>.
- Varda, Agnès, dir. 1962. *Cléo de 5 à 7*. Comedy, Drama, Music. Ciné-tamaris, MK2 Films, Rome Paris Films.
- Varoufakis, Yanis. 2024. *Tecnofeudalismo: El sigiloso sucesor del capitalismo*. Deusto.
- Varro, Marcus Terentius. 1977. *On the Latin Language*. Harvard University Press.
- Waititi, Taika, dir. 2019. *Jojo Rabbit*. Comedy, Drama, War. Searchlight Pictures, TSG Entertainment, Defender Films.
- , dir. 2022. *Thor: Love and Thunder*. Action, Adventure, Comedy. Marvel Studios.
- Weerasethakul, Apichatpong, dir. 2004. *Sud pralad*. Drama, Fantasy, Romance. Backup Media, Anna Sanders Films, Downtown Pictures.
- Weiss, D. B., dir. 2011. *Game of Thrones*. Action, Adventure, Drama. Home Box Office (HBO), Television 360, Grok! Studio.
- Wellman, William A., dir. 1927. *Wings*. Drama, Romance, War. Paramount Famous Lasky Corporation.

Whedon, Joss, dir. 2012. *The Avengers*. Action, Sci-Fi. Marvel Studios, Paramount Pictures.

Willimon, Beau, dir. 2013. *House of Cards*. Drama. Media Rights Capital (MRC), Netflix, Panic Pictures (II).