



UNIVERSIDAD DE CHILE  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

# REVISTA COMUNICACIÓN Y MEDIOS

Año 26 · Segundo Semestre 2017 · Santiago  
Universidad de Chile · Instituto de Comunicación e Imagen

Monográfico Especial:  
"IMAGINARIO CATASTRÓFICO: DISCURSO  
MEDIÁTICO Y VISUALIDAD"

# N°36



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

REVISTA  
**COMUNICACIÓN  
Y MEDIOS**

Nº  
**36**

Año 26 / 017  
Segundo Semestre  
Santiago, Chile

---

**Revista Comunicación y Medios N°36**  
**Universidad de Chile.**

Rector: Doctor Ennio Vivaldi Véjar

**Instituto de la Comunicación e Imagen**

Directora: Profesora María Olivia Mönckeberg Pardo

Editor General: **Doctor Javier Mateos-Pérez**

Editor Asistente: **Cristian Cabello**

Editores invitados N°36

**Nancy Berthier**

Universidad de la Sorbona-París IV, Francia

**Carlos Belmonte Grey**

Universidad de Evry Val-d'Essonne, Francia / Universidad de Guadalajara, México

Diseño gráfico: **Tarix Sepúlveda**

Crédito de fotografía de portada: **Elsa Medina Castro**, Hotel Regis, Av. Juárez, centro. Ciudad de México, 19 de septiembre de 1985.

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

Todos los artículos son revisados por un mínimo de dos académicos o investigadores de su Comité Editorial o del Referato, quienes, preferentemente, poseen doctorados. Para asegurar evaluaciones neutras y sin sesgos de ningún tipo con los autores del artículo, la Revista Comunicación y Medios cerciora un arbitraje a través del sistema "doble ciego". Durante el proceso de revisión la identidad, tanto de autores y evaluadores, se mantiene oculta. Los factores que se tienen en cuenta en la revisión son la pertinencia, la solidez,

la importancia, la originalidad, la legibilidad y el lenguaje del artículo. Los revisores evalúan el contenido intelectual de los manuscritos, sin importar la raza, el género, la orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, la nacionalidad, o la filosofía política de los autores.

Consejo Editorial:

**Doctora Ingrid Bachmann,**

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

**Doctora Nancy Berthier,**

Université Paris-Sorbonne, Francia

**Doctor Miguel Alfonso Bouhaben,**

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

**Doctora Mar Chicharro,**

Universidad de Burgos

**Doctor Felip Gascon i Martín,**

Universidad de Playa Ancha, Chile

**Doctora Gabriela Gómez,**

Universidad de Guadalajara, México

**Doctora Charo Lacalle Zalduendo,**

Universitat Autònoma de Barcelona, España

**Doctora Anna Maria Lorusso,**

Università di Bologna, Italia

**Doctor Armand Mattelart,**

Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia

**Doctora Nancy Morris,**

Temple University, United States

**Doctora María Antonia Paz,**

Universidad Complutense de Madrid, España

**Doctor Carlos Scolari,**

Universitat Pompeu Fabra, España

**Doctor Fernando Ramos,**

Universidad de Leipzig, Alemania

---

## **Evaluadores y evaluadoras N°36**

**Dr. © Daniel Aguirre Azócar**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dr. Rafael Ahumada**, Universidad Nacional Autónoma de México, México.  
**Dra. Lorena Amaro**, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.  
**Dr. Lisandro Angulo Rincón**, Universidad del Tolima, Colombia.  
**Dra. María Cecilia Bravo**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dra. Bénédicte Breémard**, Universidad de Dijon, Francia.  
**Mg. Pascale Bonnefoy**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dra. María de las Cruz Castro Ricalde**, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México.  
**Dra. Daniela Cápona**, Universidad Mayor, Chile.  
**Dra. Evelyne Coutel**, Escuela Normal Superior de Lyon, Francia.  
**Dra. Antonia del Rey Reguillo**, Universidad de Valencia, España.  
**Dr. Mauricio Díaz**, Universidad de Guadalajara, México.  
**Dra. María Eugenia Domínguez**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dr. Roberto Domínguez Cáceres**, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México.  
**Dra. Catalina Donoso**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dra. Pietsie Feenstra**, Universidad Paul Valery Montpellier, México.  
**Dr. Álvaro Fernández**, Universidad de Guadalajara, México.  
**Dr. Manuel Fernández García**, Universidad Pablo de Olavide, Brasil.  
**Dra. Erika Fernández-Gómez**, Universidad Internacional de La Rioja, España.  
**Dra. © Pierina Ferretti**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dr. © Tomás Gaete**, Universidad de la Frontera, Chile.  
**Dr. Marcelino García**, Universidad Nacional de Misiones, Argentina.  
**Dra. Marta García Carrión**, Universidad de Valencia, España.  
**Dra. Sonia García López**, Universidad Carlos III, España.  
**Dr. Felip Gascón i Martín**, Universidad de Playa Ancha, Chile.  
**Mg. Gabriela Gracia**, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, Ecuador.  
**Dra. Sonia Kerfa**, Universidad de Lyon 2, Francia.  
**Dr. © Juan Larrosa Fuentes**, Temple University, Estados Unidos.  
**Ma. Alejandra Matus**, Universidad de Diego Portales, Chile.  
**Dra. Sonia Miranda**, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.  
**Dr. Laureano Montero**, Universidad de Dijon, Francia.  
**Dr. José Miguel Palacios**, Universidad de Nueva York, Estados Unidos.  
**Dr. Ángel Quintana**, Universidad de Girona, España.  
**Dr. Sergi Ramos**, Universidad Sorbona, Francia.  
**Dr. Ángel Rubio**, Universidad Complutense de Madrid, España.  
**Dra. Eva Sánchez**, Universidad de Coruña, España.  
**Dr. Francisco José Segado**, Universidad Internacional de La Rioja, España.  
**Dra. Salomé Sola**, Universidad de Sevilla, España.  
**Dr. Germán Teruel**, Universidad Europea de Madrid, España.  
**Dra. Julia Tuñón**, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.  
**Dra. Alicia Vargas**, Universidad de Guadalajara, México.  
**Dra. Andrea Valdivia**, Universidad de Chile, Chile.  
**Dra. Gilda Waldman**, Universidad Nacional Autónoma de México, México.  
**Dr. David Wood**, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

06

**Editorial**

**Javier Mateos-Pérez** / Universidad de Chile, Chile

**Nancy Berthier** / Universidad de la Sorbona-París IV, Francia

**Carlos Belmonte Grey** / Universidad de Evry Val-d'Essonne, Francia -  
Universidad de Guadalajara, México

**ARTÍCULOS**

**MONOGRAFICO: "IMAGINARIO CATASTRÓFICO: DISCURSO  
MEDIÁTICO Y VISUALIDAD"**

08

**Desde *La Ville qui tue les femmes* a *La ciudad de las muertas*: el webdocumental como herramienta de indagación de la catástrofe en Ciudad Juárez**

*From La Ville qui tue les femmes to The city of the dead: the web documentary as a tool for investigating the catastrophe in Ciudad Juarez*

**Julie Amiot-Guillouet** / Universidad de la Sorbona-París IV, Francia

20

**Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en *La Jaula del oro de Quemada-Díez***

*Mexican cinema and migration: the lost steps in The golden dream from Quemada-Díez*

**Veronique Pugibet** / Universidad de la Sorbona-París IV, Francia

33

**Aproximaciones a lo real en el cine de Everardo González**

*Approaching the real in Everardo González's cinema*

**Francisco Ramírez-Miranda** / Universidad Nacional Autónoma de México, México

43

### **¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico**

*Victims of necropower? The construction of the feminine body in the Mexican cinema about narcotráfico*

**Gabrielle Pannetier-Leboeuf** / Universidad de Montréal, Canadá - Universidad de la Sorbona-París IV, Francia

55

### **Análisis interseccional de las relaciones de poder en la película Amor de Ulrich Seidl**

*An intersectional analysis of power relations in the film of Ulrich Seidl Love*

**Violeta Alarcón-Zayas** / Universidad Complutense de Madrid, España

71

### **Imaginario catastrofista en REC. Bajo el yugo del discurso televisivo**

*Catastrophe imaginary under the yoke of television discourse in REC*

**Andoni Iturbe-Tolosa** / Universidad del País Vasco, España

82

### **Retrato de la ciudad derrumbada como edificación de una mirada fotoperiodística: El viaje de Elsa Medina por la Ciudad de México**

*The portrait of the ruined city as the construction of a photo-journalistic way of looking. The journey of Elsa Medina in Mexico City.*

**Marion Gautreau** / Universidad de Toulouse 2 – Jean Jaurès, Francia

98

### **Cultura de la legalidad en notas sobre delitos de la prensa mexicana**

*Culture of lawfulness in news articles about crime in the Mexican press*

**Gabriela Gómez-Rodríguez** / Universidad de Guadalajara, México

**Frida Viridiana-Rodelo** / Universidad de Guadalajara, México

## MISCELÁNEA

113

### **Comunicación pública y promoción del turismo en Querétaro**

*Public Communication in Touristic Promotion. A review in Querétaro*

**Gabriel Corral-Velázquez** / Universidad Autónoma de Querétaro, México

125

### **Información corporativa en línea de las televisiones públicas europeas y sus relaciones con la audiencia**

*Online corporate information and audience relations of the European public broadcasters*

**Carmen Costa-Sánchez** / Universidad de Coruña, España

**Miguel Túñez-López** / Universidad de Santiago de Compostela, España

140

### **Transformaciones de la televisión en Guatemala (1986-2017): de la televisión analógica a la multiplataforma digital**

*Transformations of Guatemalan television*

*(1986-2017): From analog to multiplatform television*

**Cicibel Lucas-Cajas** / Universidad Complutense de Madrid, España

## RESEÑAS

155

### **Homoheregías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80**

**Goffroy Huard** / Universidad de Cergy-Pontoise

158

### **Democracy's detectives. The economics of investigative journalism**

**Claudia Lagos** / Universidad de Illinois

## Editorial N°36

En esta nueva etapa, la revista Comunicación y Medios, editada por el Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, ha conseguido su inclusión en distintas redes de indexación, bases de datos y repositorios. Nuestra publicación actualmente pertenece a Latindex, Dialnet, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Google Scholar, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ErihPlus) y Emerging Sources Citation Index (ESCI) de Clarivate Analytics (ISI).

En Comunicación y Medios continuamos apostando por consolidar la presencia internacional de la revista mediante la invitación de editores y editoras internacionales, la traducción de sus artículos y reseñas al idioma inglés, la edición de temas monográficos, la mejora constante del diseño y la publicación de los ejemplares en un doble soporte: electrónico e impreso.

Les invitamos desde aquí a proseguir leyendo y compartiendo: [www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)

**Javier Mateos-Pérez**

Editor General

## Editorial Monográfico “Imaginario catastrófico”

Editores invitados

**Nancy Berthier**, Universidad de la Sorbona, Francia

**Carlos Belmonte Grey**, Universidad de Evry Val-d’Essonne, Francia / Universidad de Guadalajara, México

Este número especial, intitulado “Imaginario catastrófico: discurso mediático y artes visuales hispanoamericanas en los siglos XX-XXI”, de la revista Comunicación y Medios, editada por la Universidad de Chile, es el resultado de una serie de reflexiones iniciadas en el seno del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre los Mundos Ibéricos Contemporáneos (CRIMIC), en su eje Artes Visuales, de la Universidad Sorbona. Los artículos que aquí se exponen surgieron, por una parte, de un encuentro de investigadores de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) de México y de la Sorbona en el mes de marzo 2016 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; otro tanto de los artículos son propuestas enviadas en respuesta a la convocatoria pública realizada por el Comité Editorial de la revista.

La noción de Catástrofe fue el eje vector de las reflexiones. El tema central de este monográfico prolonga los estudios publicados anteriormente en el libro editado por Julie Amiot y Nancy Berthier, Frente a la catástrofe. Temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericanos contemporáneo (Paris, Editions hispaniques, 2017). El discurso mediático está saturado de catástrofes, casi siempre relacionadas con elementos naturales (tsunamis y sismos, entre otros). En la tradición católica, la catástrofe se ha relacionado con el castigo divino que permitía conferir sentido a algo que se produce fuera de toda previsión y de todo control. Pero con el tiempo, la noción ha ido cobrando matices más dispares, hasta que las catástrofes antropológicas – los grandes genocidios del siglo XX– la sacaron de su origen natural para desplazarla al ámbito de la acción y de la responsabilidad humanas. Según François Hartog, el actual “régimen de historicidad”, fundamentado

en el “presentismo”, genera la percepción de un futuro “ya no percibido como promesa sino como amenaza –bajo la forma de catástrofes, de un tiempo de las catástrofes del cual somos nosotros mismos los instigadores” (Régimes d’historicité, ed. 2012). Contemporaneidad y catastrofismo estarían pues íntimamente relacionados: por definición, la catástrofe es un acontecimiento dramático y mortífero a gran escala que se produce de manera repentina e introduce hitos de discontinuidad en el fluir del tiempo histórico. Pero la dimensión colectiva de la catástrofe se articula con la dimensión individual de los que tuvieron que experimentarla para sobrevivir antes que acceder a la condición de testigos, tan cotizados por los medios audiovisuales. Entonces, ¿cómo decir lo indecible? ¿Cómo compartir con otros una realidad radicalmente singular? Y ¿cómo representar lo irrepresentable? En unas sociedades del “riesgo y de lo incierto” que son, para François Walter, la característica de lo contemporáneo desde 1918, según lo enfoca en una perspectiva de historia cultural de las catástrofes y de los riesgos, “la sociedad occidental ha escenificado con imágenes las primeras y con textos los segundos” (Catastrophes une histoire culturelle [XVIe-XXIe siècle], 2008). En otros términos, la imagen parece ir emparejada con la catástrofe.

Este monográfico especial se propuso explorar las vías de la construcción del imaginario catastrófico en las artes visuales y los discursos mediáticos de los siglos XX y XXI. Tres ejes principales guiaron la reflexión en torno a la catástrofe: (1) los acontecimientos políticos que marcan la historia con la muerte y la violación a los derechos humanos (golpes de estado y/o genocidios), (2) el fenómeno de la inmigración, del narcotráfico y de la marginalidad en estados promotores de una necropolítica, y (3) el imaginario catastrófico en torno a desastres naturales.

Por tanto los artículos del monográfico son análisis:

- De la violencia provocada por la migración, el narcotráfico y el poder político: Julie Amiot-Guillouet en su artículo “Desde La Ville qui tue les femmes a La ciudad de las muertas: el webdocumental como herramienta de indagación de la catástrofe en Ciudad Juárez” se ocupa del género webdocumental para elaborar una cartografía de la ciudad y de su

criminalidad a la manera de un rompecabezas que se puede armar libremente; Gabrielle Pannetier-Leboeuf en “¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narco” lanza pistas de análisis del poder masculino en el género del narco-cine y ciertas estrategias narrativas que, sin ser exitosas, apuntan hacia la existencia de una agencia en los personajes femeninos; Veronique Pugibet en “Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La jaula de Oro de Quemada-Díez” se enfoca en la hibridez de los recursos de la película y en la violencia de la migración centroamericana y mexicana hacia los Estados Unidos.

- De fenómenos de la cotidianidad tratados como catástrofes sociales modernas e integradores de imaginarios: Andoni Iturbe Tolosa en “Imaginario catastrofista en REC bajo el yugo del discurso televisivo” se acerca al análisis del discurso y del dispositivo de la serie de terror española Rec.

- De las catástrofes naturales registradas en discursos visuales: Javier Ramírez-Miranda con “Aproximaciones a lo real en el cine de Everardo González” se centra en Cuates de Australia para mostrar los rigores del estío del norte de México y la resistencia de la población gracias a difusas tradiciones; Marion Gautreau en “El retrato de la ciudad derrumbada como edificación de una mirada fotoperiodística: El viaje de Elsa Medina por la Ciudad de México” propone seguir la crónica del temblor de la Ciudad de México de 1985 y observar cómo se incorporan elementos al imaginario que se extenderá a la prensa.

- El monográfico se cierra con la reseña de Geoffroy Huard “Alberto Berzosa (2014), Homoherejías filmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta” donde las minorías quedan integradas a los elementos que conforman la noción de catástrofes sociales contemporáneas.

Esperamos que estos documentos sean un aporte en el análisis de los imaginarios visuales y de la historicidad contemporánea en el mundo iberoamericano.

# ARTÍCULOS

# **Desde *La Ville qui tue les femmes* a *La ciudad de las muertas*: el webdocumental como herramienta de indagación de la catástrofe en Ciudad Juárez**

## ***From La Ville qui tue les femmes to The city of the dead: the web documentary as a tool for investigating the catastrophe in Ciudad Juarez***

**Julie Amiot-Guillouet**

Universidad de la Sorbona-París IV, París, Francia  
julie.amiot-guillouet@paris-sorbonne.com

---

### **Resumen**

Este artículo analiza como un género audiovisual nuevo, el webdocumental, trata un tema relacionado con el narcotráfico en México (las desapariciones y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez), para elaborar una cartografía de la ciudad y de su criminalidad a la manera de un rompecabezas que se puede armar libremente. Se trata de conferir sentido a una serie de acontecimientos considerados desde la perspectiva de la catástrofe: descomunal, carente de sentido. Basado en fuentes tradicionales, el webdocumental baraja un material inédito sacado de un trabajo de campo periodístico que también dio lugar a un libro y un documental. Se trata de una triple indagación y revelación de una realidad encubierta cuya violencia se difunde en la sociedad. La estética inquietante del webdocumental aparece como una herramienta muy apropiada para dar cuenta de este fenómeno.

### **Palabras clave**

Webdocumental; Ciudad Juárez; Catástrofe; Memoria.

### **Abstract**

This article analyses how a new audio-visual format, the webdocumentary, deals with a problem related to drug trafficking in Mexico (disappearances and murders of women in Ciudad Juárez), in order to map the city and its criminality much alike a puzzle that can be freely interlocked. The idea is to provide meaning to a series of events considered from the perspective of catastrophe: tremendous, and lacking of significance. Based on traditional sources, the webdocumentary deals with unpublished material provided by a journalistic fieldwork that also gave birth to a book and a documentary. It is a triple investigation and revelation of a hidden reality whose violence spreads in the whole society. The troubling atmosphere of the webdocumentary appears to be an appropriate tool to report on this phenomenon.

### **Keywords**

Webdocumentary; Ciudad Juárez; Catastrophe; Memory.

## 1. Introducción

En el año 2005, se encontraron Alexandre Brachet, de la productora Upian, y el periodista Jean-Christophe Rampal, que se propone trasponer en un documento audiovisual el trabajo de campo que realizó con Marc Fernández sobre las “desaparecidas de Juárez” en México, y cuyos resultados fueron publicados en un libro titulado *La Ville qui tue les femmes* (Fernandez & Rampal, 2005). Así, la investigación periodística de Rampal y Fernandez encontrará una triple declinación, con la forma del libro, un documental televisivo de 54 minutos, y el webdocumental *La Cité des mortes*<sup>1</sup>. La asociación de estos trabajos parece particularmente adecuada para dar cuenta del fenómeno de las “desaparecidas de Juárez”, entendido como una catástrofe en la sociedad mexicana, y por lo tanto sumamente difícil de apresar y de comunicar. En efecto, según aclara Christian Godin en su definición: “la catástrofe parece única, pero casi nunca azota de una vez. Mata y destroza a trompicones en el tiempo” (2009). En el caso de las desaparecidas, este planteamiento parece muy pertinente, ya que Jean-Christophe Rampal multiplica los enfoques para dar cuenta de una serie de acontecimientos aparentemente difíciles de relacionar y que por esta misma razón se adscriben a la noción de catástrofe, a la que los hombres siempre se esforzaron por conferir sentido:

A las múltiples calamidades, las sociedades trataron sobre todo de dar sentido. La explicación científica, el uso de la religión, la sublimación estética, las distintas formas de ficción y de puesta en escena gráfica son medios culturales para manejar la catástrofe o anticipar su riesgo (Walter, 2008).

En esta perspectiva, este trabajo se propone investigar la manera como un género audiovisual (entonces) nuevo, el webdocumental, permite documentar un tema del que Jean-Christophe Rampal busca explicar que se relaciona con el problema del narcotráfico en México (los asesinatos y las desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez), para elaborar una cartografía criminal de la ciudad a la manera de un rompecabezas que el visitante puede armar libremente. La

meta es dar una idea del alcance del fenómeno, subrayando su carácter masivo y omnipresente que también lo relaciona con la idea de catástrofe, por su dimensión descomunal, siguiendo a Christian Godin:

La catástrofe puede ser definida como un acontecimiento de una intensidad trágica máxima acompañado o seguido por destrucciones múltiples. Representa una amenaza de una muerte de masa para la existencia humana. Es un acontecimiento monstruoso, el riesgo y el accidente absolutos. No es solamente un accidente particularmente potente; su magnitud sobrepasa la categoría de lo accidental (2009).

Para dar constancia de esta “magnitud” de una catástrofe que en el caso de Juárez se encarna en la aparición continua de cadáveres y pedazos de cadáveres, el webdocumental se apoya sobre fuentes tradicionales (prensa y libros) citadas que se fundamentan en la metodología de la encuesta periodística utilizada para el libro y la película documental. Al mismo tiempo, constituye una forma de prolongación del trabajo de investigación que está en su origen. La dimensión interactiva lo convierte en un objeto editorial nuevo, que estudiaré tanto a nivel de forma como de contenido: se trata de una manera de revelar una realidad, la del narcotráfico subyacente al fenómeno de las “desaparecidas”, y de la manera como su presencia infunde en la sociedad mexicana para producir una realidad inquietante que la estética del webdocumental resulta particularmente adecuada para recrear.

## 2. El webdocumental: un género para revelar

Un webdocumental no es un documental tradicional que se beneficia de una difusión en línea. No es una obra audiovisual, sino un sitio Internet que permite albergar soportes y materiales muy heterogéneos. El problema que se plantea es pues el de saber si se trata de un nuevo género en la creación audiovisual: si la forma profundamente híbrida del webdocumental es innegablemente original, no deja de tener muchos

puntos en común con el documental audiovisual tradicional. Notemos primero que no tiene definición precisa, debido a la gran plasticidad genérica de la categoría "documental" (Moine, 2002). Guy Gauthier, en su síntesis sobre el cine documental, titula su capítulo introductorio "un objeto fílmico mal identificado" (2011). Esta dificultad para ceñir el documental se traduce por una tendencia en sustituir la noción de "régimen" a la de género: la frontera principal entre el documental y la ficción radica en el pacto de lectura que requieren, ya que en el primer caso estriba en la creencia del espectador en la veracidad de lo que se le muestra. Al mismo tiempo, referirse al documental requiere una reflexión sobre las modalidades de la representación, ya que, siguiendo las palabras introductorias de Stella Bruzzi en su reciente ensayo sobre el "nuevo documental", se enfatiza el hecho de que cabe "analizar el documental como una negociación perpetua entre el acontecimiento real y su representación" (Bruzzi, 2000). El régimen documental implica interrogarse no solamente sobre lo que se nos muestra, sino también en como se le da forma incluso a través de lo que no se nos muestra, lo que permanece voluntariamente fuera de campo para retomar las propuestas de Diego Zavala-Scherer que se apoya en los trabajos teóricos de Bill Nichols al respecto:

[...] más que enfocarnos al registro de la catástrofe en directo (que estaría más cercano a la idea de acontecimiento), lo que interesa es la catástrofe como límite de la representación, como elemento fuera de campo, como el *off* en las piezas documentales. El acontecimiento visto en el contexto social e histórico en el que sucede. De este modo, más que la prueba real del registro lo que cobra relevancia es la catástrofe [...] como idea o imagen motora de la representación. Estamos entonces en el territorio de cómo las culturas, los cineastas, las sociedades o las naciones representan la catástrofe y representan sus terrores ante la pérdida (Zavala-Scherer, 2017).

Se trata de considerar lo que implica el deseo de querer documentar cierta realidad y analizar el tipo de material que se selecciona y la manera como se organiza en el discurso audiovi-

sual elaborado. Todos estos problemas de definición también se aplican al webdocumental, que parece definirse más como un soporte que como un género audiovisual con una estética o un contenido específicos, como lo muestran los intentos por aclararlo por parte de los profesionales del sector, así como de los académicos. Por ejemplo, en un trabajo de investigación de Maestría en periodismo, Isabelle Lassalle rastrea los múltiples elementos que permiten configurar la noción de webdocumental en relación con el documental: relato no lineal, navegación interactiva, estructura organizada a partir de distintos contenidos posibles y asequibles (Lassalle, 2012). Si la cuestión del soporte (Internet) es fundamental porque permite colocar la interactividad en el centro de la experiencia del webdocumental, justifica al mismo tiempo la ausencia de definición formal precisa: cada creador resulta libre de utilizar recursos diversificados, en la medida en que el único criterio de pertenencia al campo del webdocumental es el de la no linealidad del relato propuesto. Este dispositivo descansa en la asociación de un contenido híbrido y diverso con modos de narración no lineales, que abarca realidades y prácticas también diversificadas. En su trabajo de investigación, Isabelle Lassalle insiste en la importancia de la adecuación entre el contenido y la forma del webdocumental, enfatizando que:

En los casos estudiados, la definición de la arborescencia no se ha hecho a priori, sino más bien a posteriori, en el momento cuando los autores se pusieron a organizar el material del que disponían. Así que no se trata de una construcción abstracta sino al contrario de una puesta en forma íntimamente relacionada con el contenido (2012).

Esta descripción del método de elaboración del webdocumental se puede aplicar perfectamente al proyecto de Jean-Christophe Rampal. Por otra parte, se puede recordar que el webdocumental pertenece al ámbito del *transmedia*, que descansa en la permeabilidad entre distintos soportes: la utilización del prefijo "trans" sugiere la idea de que el dispositivo en el que se inscribe el webdocumental permite pasar de un soporte a otro, lo que implica que cada uno de estos soportes proponga recursos

propios que permiten que cada uno de los elementos del dispositivo sea complementario de los demás.

Para entender las razones que llevaron a Jean-Christophe Rampal a escoger la vía del webdocumental, hace falta recordar la manera como su trabajo de campo en Ciudad Juárez le permitió revelar una realidad muy compleja, y establecer una conexión entre dos problemáticas aparentemente sin relación, pero de las que llega a demostrar que se conectan estrechamente: los asesinatos de mujeres por una parte, y el narcotráfico por otra parte. Cuando Jean-Christophe Rampal viaja a Ciudad Juárez para investigar sobre los asesinatos de mujeres, el fenómeno ya lleva diez años desarrollándose y regularmente está en las portadas de los medios mexicanos y extranjeros. Amnesty Internacional publica en 2003 un documento titulado *Muertes intolerables. Diez años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua*<sup>2</sup>, que propone un balance de esta serie de sucesos que se convirtieron en México en un asunto de Estado, a causa de la impotencia y dejadez de las autoridades mexicanas que se ven denunciadas. La magnitud y la continuidad en el tiempo de los asesinatos y desapariciones – que conecta con la noción de catástrofe – en la ciudad de Juárez y sus inmediaciones es tal que el fenómeno llega a ser designado como “feminicidio”, o sea “el asesinato misógino de mujeres por hombres. Es así como se relaciona con el sistema social patriarcal en el cual las mujeres parecen predisuestas para ser matadas, ya sea porque son mujeres, ya sea porque no lo son de la conveniente manera” (Fernandez & Rampal, 2005: 39). Esta idea de que las mujeres son el objeto de condenas a muerte y ejecuciones sistemáticas descansa en el número de muertas (370, de las cuales 170 presentan huellas de violencia sexual según el informe de Amnesty Internacional), la larga duración en la que se inscriben estos asesinatos, la manera como se encuentran los cuerpos más o menos ferozmente mutilados en el espacio público de la ciudad, o no se encuentran del todo, así como el hecho de que las víctimas son escogidas en las categorías socialmente más precarias de la población,

lo que tiene por consecuencia el muy mediocre celo de las autoridades en resolver los casos.

Considerado desde la perspectiva de la catástrofe, el fenómeno de las muertas de Juárez funciona como el síntoma de los fallos de la sociedad mexicana, la traducción visible y violenta de problemas que se arraigan en cuatro elementos interrelacionados y encajados, ya que la catástrofe: “[t]iene la apariencia de una inconmensurabilidad entre el efecto (enorme, literalmente), y la causa muchas veces imposible de detectar, o en cualquier caso imprevisible, de ahí el desafío que representa para el pensamiento” (Godin, 2009). En el caso de los sucesos de Juárez, su cantidad y la dificultad por apresar sus causantes también están en el origen del despliegue de un largo y dificultoso trabajo de campo de los periodistas por intentar sacar a luz este entramado de causas.

Primero, el fenómeno, debido a su anclaje geográfico en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, parece claramente relacionado con las características del mercado laboral que se ha desarrollado allí desde la segunda mitad del siglo XX con la instalación masiva de las maquiladoras, estas fábricas de montaje que atraen a poblaciones migrantes desfavorecidas hacia la zona fronteriza y engendran un fuerte crecimiento del empleo femenino. En esta perspectiva también, lo que sucede en Ciudad Juárez se puede relacionar con la catástrofe, bajo el ángulo de la crítica de la sociedad capitalista moderna que propone por ejemplo Jean-Pierre Dupuy al escribir:

Quando el mal servía el bien, se justificaba a sí mismo. Cuando el mal se encuentra desprovisto de sentido, se vuelve intolerable. El debilitamiento de los esquemas de justificación sacrificiales remite ahora al sinsentido de los males que acompañan el crecimiento de la actividad económica (Dupuy, 2002).

Segundo, la idea misma de feminicidio remite a un machismo que se inscribiría ontológicamente en la cultura mexicana si se siguen los análisis de Octavio Paz (2015). Sin embargo, desde la perspectiva de enfoques surgidos de la etnolo-

gía y el feminismo contemporáneos, se puede corregir esta visión esencialista de la violencia masculina que se ejerce en contra de las mujeres para darle un cariz mucho más social, anclado en los imaginarios interiorizados por ambos sexos desde una cultura y una práctica del lenguaje que supuestamente traducen la posición de poder – o de sumisión – que les otorgan sus roles. Así por ejemplo, en su ensayo dedicado a la manera como ambos sexos se sitúan con respecto a la violación, Sharon Marcus sugiere que “la violación se estructura como un lenguaje” y es “una interacción acotada que toma lugar desde un lenguaje y se puede entender en términos de masculinidad y de femineidad convencional” (Marcus, 2002). En el contexto mexicano, la violencia misógina se puede relacionar con una concepción de la desigualdad entre hombres y mujeres que se despliega en muchas culturas, pero que cobra una fuerza singular debido a que se asienta en una zona en la que viene reforzada por una forma de explotación que añade a esta violencia de género una violencia económica que la legitima. Así lo observó la etnóloga Melissa M. Wright al cabo de un estudio de campo entre las trabajadoras empleadas en las maquiladoras de Ciudad Juárez que se ajustan a un modelo en el que “la mujer se convierte en una especie de residuo industrial, lo que la lleva a ser eliminada y sustituida” (Wright, 2006)<sup>3</sup>.

Tercero, los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez permiten evidenciar la corrupción que corroe la ciudad, la región de Chihuahua y, más allá, el país entero. Ésta se traduce en la ausencia de reacción de las autoridades, y llega a despertar razonables sospechas de connivencia entre policías y asesinos. El informe de Amnesty Internacional mencionado lo enfatiza:

La respuesta de las autoridades durante los diez últimos años ha sido tratar los diferentes crímenes como violencia común del ámbito privado, sin reconocer la existencia de un patrón persistente de violencia contra la mujer que tiene raíces más profundas basadas en la discriminación. La política de la desinformación y la falta de acceso a los expedientes han sido una constante [...]. Las irregularidades

también pasan por la falsificación de pruebas e incluso el presunto uso de la tortura para obtener información o confesiones de culpabilidad<sup>4</sup>.

Por fin, los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez permiten evidenciar la presencia del narcotráfico, que viene a completar el macabro cuadro pintado por Jean-Christophe Rampal en su encuesta. Se manifiesta como la parte sumergida del iceberg a causa de su funcionamiento subterráneo que corroe la sociedad en su conjunto, y se manifiesta en el caso de Juárez no solamente en el número y la continuidad en el tiempo de los asesinatos, sino también a través de las mórbidas puestas en escena de los cuerpos de las víctimas. Lo que evidencia la difusión de una violencia generalizada y banalizada que permite a cualquier clase de criminal albergarse tras ella, en la más total impunidad. El hecho de que el feminicidio se desarrolla en una zona que se sitúa bajo el control de los carteles de la droga sugiere que el narcotráfico esparce en la sociedad una violencia de la que la exposición de los cuerpos femeninos muchas veces violados y mutilados es la más manifiesta expresión.

Nos dedicaremos a continuación en mostrar por qué la forma del webdocumental pareció apropiada a sus autores para desvelar esta realidad, enfocando al mismo tiempo según sugeríamos al inicio de nuestra reflexión tanto el contenido visual y sonoro del dispositivo como la manera de ordenarlo que desemboca en un cuestionamiento de la noción de representación.

### **3. Tres soportes al servicio de la expresión de la catástrofe**

Es el entramado de esta realidad compleja, que se sitúa en los confines de la realidad social, cultural, política e identitaria mexicana, el que Rampal se esfuerza por desvelar y describir a lo largo de su encuesta, valiéndose de distintos soportes para proponer distintos acercamientos al problema y a su revelación. Conviene pues caracterizarlos brevemente, para ver las características que tienen en común, pero sobre todo

sus especificidades, antes de analizar más detalladamente el lugar que ocupan en el webdocumental y su forma innovadora en el dispositivo.

La primera publicación de los resultados de la investigación se hace bajo la forma de un libro, que tiene la forma de una encuesta periodística tradicional de larga duración (perceptible por ejemplo en las citas sistemáticas de las fuentes así como de su conservación, que garantiza su autenticidad, a la par que permite su posterior explotación en el webdocumental, como es el caso de las fotos y las grabaciones), lo que permite sacar a luz progresivamente el problema del feminicidio en Juárez, y el papel que desempeña el narcotráfico en este contexto. La contraportada menciona el webdocumental, lo que subraya la complementariedad entre los distintos soportes. La geografía de la ciudad se impone de entrada como un elemento esencial, con la presencia de un mapa en la primera página. Al principio, el libro propone una descripción de los cuerpos encontrados y constata la extrema dificultad en encontrar a los asesinos. Al final se encuentra un capítulo sobre el narcotráfico, que aparece como el punto de llegada de la revelación construida a raíz del trabajo de campo. Así, el libro empieza con los niveles más evidentes de las manifestaciones de la violencia: los capítulos 1 a 4 se titulan respectivamente "presas fáciles", "licencia para matar" (primero describen los efectos, antes de indagar en las causas de la violencia), "falsos culpables y manipulaciones" y "cazadores de mujeres" (para dar cuenta de la dificultad en identificar a los culpables de los crímenes). Después pasa a las aclaraciones más complejas sobre el contexto en el que estos crímenes se inscriben: los capítulos 5 y 6 se titulan respectivamente "la mafia de la frontera" y "un asunto político", y ponen en evidencia las redes mafiosas relacionadas con el narcotráfico y la corrupción de las autoridades políticas y policiales. Después enfoca el problema desde el punto de vista de las mujeres que lo padecen y/o lo combaten: los capítulos 7 y 8 se titulan respectivamente "una lucha de mujeres" y "la ciudad de las muertas". El último capítulo, en forma de interrogación ("Epílogo: ¿quién se beneficia de los crímenes?"), muestra la manera como este clima de violencia generalizada beneficia en

primer lugar a la política de terror implementada por los narcotraficantes para mantener el control sobre el territorio fronterizo por el que transitan las drogas. La estructura del libro procede pues de una dinámica de progresivo desvelamiento para mostrar como el narcotráfico actúa impregnando la sociedad en su conjunto, y dejando señas manifiestas de su presencia que hace falta interpretar.

La película documental es definida por Rampal como un "documental de actualidad". La caracterización genérica de la película como "documental" no parece relacionarse con su dimensión estética (documental de creación), sino con la duración de su preparación, que resulta reveladora de la magnitud del trabajo que representó la investigación. La estructura de la película difiere bastante de la del libro que adapta, debido a una serie de concesiones que los autores del trabajo de campo tuvieron que hacer frente a las exigencias de la narración televisiva, que también procede de una diferencia de tonalidad entre los autores del libro por una parte, y el director de la película (que interviene en tanto que coautor sobre esta versión de la investigación) por otra parte. Estas diferencias se manifiestan en los registros de expresión del libro y de la película. Las descripciones en el libro son redactadas con un tono voluntariamente descriptivo, muy adecuado para despertar la toma de conciencia del lector frente a la crudeza de lo contado, desde las primeras líneas del prólogo:

El gran edificio de ladrillos rojos se yergue al lado de la autopista del sur de la ciudad. Del otro lado de una calle que cruza la zona industrial, la fábrica de montaje de televisores Thomson. No muy lejos de allí se encuentra la sede de la policía municipal. Varios vehículos todo terreno blancos, del mismo modelo, se alinean en el parking. Frente a ellas, un gran cartel con letras doradas: Semefo, Servicio Médico Forense. El depósito de cadáveres de Ciudad Juárez. Por allí han pasado y siguen pasando los cadáveres de las mujeres asesinadas en esta ciudad desde 1993, a las que la población apodó "las muertas de Juárez". En la entrada, frente a un empleado de una empresa privada de seguridad, una familia está esperando para identificar el cuerpo encontra-

do unas horas antes a orillas del desierto que domina la región.

Este extracto da cuenta de la importancia de la topografía urbana, e introduce elementos cuyo papel será evidenciado durante la investigación (el contexto social, el papel de las autoridades, etc.). La descripción, muy detallada, sirve para crear el escenario de la marginalidad, en un teatro desolado y deshumanizado en el que se van a desarrollar los hechos descritos a continuación. La tonalidad de la descripción es fundamental, porque contribuye en despertar las conciencias mediante la transformación de los hechos catastróficos en un discurso capaz de transmitirlos:

Una catástrofe no puede separarse de los discursos que la cuentan, que la interpretan y que de esta manera participan en su construcción. Estos discursos se relacionan con la experiencia del trauma y de la tragedia. Se elaboran a partir de afectos (el temor, la angustia, la desesperanza, el enojo, el sentimiento de injusticia, etc.) que necesariamente acompañan cualquier ruptura catastrófica del tiempo (Guenard & Simay, 2011).

En el libro, toda una serie de emociones filtra a través de esta descripción inicial, que brinda al lector una imagen muy angustiada e inquietante del lugar que tiene como punto de partida un instituto forense que parece surgir en medio de un inmenso desierto silencioso del que aprenderemos el papel de sepultura de cuerpos que desempeña.

La película al contrario se abre (y se cierra) en una secuencia en la que vemos una violenta altercación entre familias de víctimas y el gobernador de la región de Chihuahua, del que la voz over precisa que vino a hacer su "show": el espectador se encuentra directamente sumergido en la realidad conflictiva de Ciudad Juárez, en la que las relaciones muy tensas entre las autoridades y la población son un elemento clave. El punto de vista del director lo deja percibir de inmediato a través de la calificación del discurso del gobernador (un "show", una puesta en escena, en la que desempeña un papel social frente a personas que solo pueden enfrentarle la au-

tenticidad de su dolor). Este mismo desfase en el tratamiento del material de la investigación se puede observar por ejemplo en el episodio del arresto fuertemente mediatizado de un chófer de autobús, que se encuentra claramente designado en la película como "chivo expiatorio", lo que el libro logra expresar de manera más matizada.

El webdocumental, por su parte, permite difundir un material reunido en el trabajo de campo inicial. Es el caso por ejemplo de las fotografías, las herramientas visuales a partir de las cuales se redactan las descripciones del libro. Rampal no se vale de las que se convirtieron en descripciones en el libro, lo que confirma la idea de complementariedad entre los tres soportes. Este proyecto también está el servicio de una labor militante con respecto a la necesidad de encontrar fuentes de ingreso para los periodistas independientes: la idea es llegar a una forma de mayor rentabilidad de la inversión debida al hecho de que los resultados del trabajo de campo se pueden difundir en múltiples canales susceptibles de generar recetas (ventas del libro, financiación y compra de la película por canales de televisión y transacciones de vídeo a la demanda, etc.).

Sin embargo, el webdocumental en sí no brinda ingresos directos (su acceso es gratuito, no hay publicidad en el sitio), sino un tráfico que da visibilidad a los dos otros soportes. Rampal opina que las visitas al webdocumental, que se mantuvieron en el tiempo (el sitio permanece activo hoy en día), desempeñaron un papel importante en las ventas del libro.

#### **4. La Cité des mortes: un proyecto ético y estético frente a la catástrofe**

Según aclara el productor del webdocumental Alexandre Brachet, éste tiene en común con el documental tradicional la voluntad de revelar ciertos aspectos de la realidad, de despertar las conciencias, y lo consigue gracias a la emoción particular que despierta este dispositivo:

¿Está el internauta en general dispuesto a ver y a hacer click sobre contenidos elaborados por/ para y con la Red que transmitirían emociones cercanas a los que difunden el cine o el documental? Estaba entonces convencido de que en Internet se pueden comunicar emociones. Y estoy todavía. Lacitedesmortes.net es desde mi punto de vista de productor el programa más representativo de esta mezcla contenido/emoción. Me parece importante que en Internet también, haya programas que reflejan lo que es el mundo. Me parece importante que esta nueva forma de webdocumental brinde a los internautas lo que el documental brinda a los televidentes: una mirada informada sobre el mundo, y un cuestionamiento de elementos que nos permitan entender mejor los problemas de nuestro cotidiano<sup>5</sup>.

Esta presentación del proyecto enfatiza la experiencia emocional. Dada la complejidad de la situación en Juárez, se puede añadir que otro interés del dispositivo *transmedia* al respecto descansa en su capacidad de elaborar visiones complementarias sobre dicha realidad, precisamente porque ésta, en tanto que catástrofe, resulta en gran medida irrepresentable:

Günther Anders y Hannah Arendt reflexionaron sobre este giro: ahora, el hombre ya no es capaz de representar lo que hace. De allí un mal inédito, monstruoso, que fue encarnado por Eichmann. Lo que podemos hacer ahora resulta mucho mayor de lo que nos podemos representar; entre nuestra capacidad de fabricación y nuestra capacidad de representación se ha abierto una enorme brecha, que va creciendo cada día; nuestra capacidad de fabricación no tiene límites, mientras que nuestra capacidad de representación es limitada (Godin, 2009).

La presencia de esta serie de documentos en Internet debe desempeñar un papel de despertador de conciencias en los internautas de los que se supone que no son necesariamente lectores habituales de investigaciones periodísticas largas y minuciosas como *La Ville qui tue les femmes* (el libro tiene 281 páginas). En esta perspectiva, el webdocumental se inscribe en una estrategia a la vez estética y ética, cuya meta es dar a conocer "lo que es el mundo" a un público sin duda más acostumbrado a otros universos culturales,

y en particular el del vídeo juego. Así, la estética del sitio se relaciona con la voluntad de tocar a un público amplio mediante sus sentidos y emociones, y también su reflexión y participación en la elaboración del sentido. Se puede subrayar al respecto la importancia de la noción de cartografía, que por supuesto se relaciona con el tema (los cuerpos que aparecieron en distintos lugares de la ciudad, la implantación geográfica de los narcotraficantes en el espacio urbano), pero también (y sobre todo) con su modo de comprensión: la navegación en un sitio Internet, construida a partir de una arborescencia que permite al navegante pasar de un espacio a otro, y también desplazarse dentro de cada espacio. La huella de los autores no desaparece del todo, ya que si el internauta puede tener la impresión de tener una experiencia de visionado y de navegación propia en el sitio, los datos y los posibles recorridos entre ellos son necesariamente limitados, y la página de acogida sugiere al visitante que empiece su visita con la lectura del preámbulo que explica la naturaleza del proyecto antes de lanzarse a una exploración más autónoma. Sin embargo, gracias a la interacción de los elementos en presencia, la arquitectura del webdocumental parece particularmente apropiada para el periodismo de investigación, como lo recuerda la introducción en la página de acogida del sitio: "En el origen de este proyecto, la voluntad de los autores y de los profesionales del Internet de crear una nueva forma editorial que dé otra dimensión al libro". Esta misma página propone un enlace hacia el preámbulo que resume las grandes orientaciones del tema (la huella del narcotráfico sobre la criminalidad y en particular los feminicidios en Juárez), y señala los distintos componentes del sitio: un mapa (que abre enlaces activos hacia los ítems "mapa", "vídeo", "foto", y "radio"), referencias al libro, al documental difundido en Canal +, y al blog que debe reforzar la interactividad entre el sitio y los internautas visitantes.

Cinco zonas se ofrecen a la exploración del sitio, introducidas por el surgimiento de una fotografía de mujer anónima sobre un fondo negro, con una ambientación sonora que infunde inquietud: "Radio Juarez: los que se atreven a hablar" permite escuchar las grabaciones sacadas en el momento del trabajo de campo, traducidas al fran-

cés. Esta garantía de autenticidad de las fuentes propone un soporte que el libro no permite publicar bajo esta forma al mismo tiempo que permite la presencia de voces como de ultratumba que brinda la fuerte dimensión emocional al dispositivo. Seis pistas sonoras proponen testimonios sobre los asesinatos y la implicación de la policía, con un pequeño letrero que menciona el nombre y la función de la fuente: un abogado, un investigador, la directora de la Casa Amiga que ayuda a las mujeres víctimas de violencia de género, un criminólogo y el padre de una víctima. El conjunto da una impresión de cacofonía y de fragmentación que el internauta debe vencer, al navegar en la pantalla mediante un dispositivo de escáner radio que le permite acceder a las distintas grabaciones. El modo de estructuración de los documentos no aparece, lo que crea una dificultad para recrear un flujo coherente, y materializa la dificultad en apresar todos los elementos de un caso muy complicado cuyo motor profundo (el narcotráfico) no se manifiesta de entrada. Así, el internauta "curioso" puede sentir la extrema complejidad de esta realidad que se sustrae a una comprensión inmediata.

El sitio también propone "un mapa interactivo: para entender la ciudad y la criminalidad", con distintos renglones que permiten localizar a los distintos actores implicados en el caso. La "cartografía de los cuerpos encontrados" resulta particularmente impresionante ya que se materializa bajo la forma de puntitos de colores que corresponden cada uno a un cadáver, y donde cada color se asocia con el modo operatorio de los asesinatos. Cuando todas las categorías se activan al mismo tiempo, llegan a cubrir el conjunto del espacio urbano central, lo que da una impresionante idea de la magnitud del fenómeno. Otra rúbrica propone "fichas de identificación: todos los protagonistas en carne y hueso", que agrupa 15 fichas sobre las "personalidades relacionadas con los casos", cuyos estatutos resultan extremadamente diversificados, desde el Presidente de la República mexicana Vicente Fox hasta la víctima Marilú Andrade, pasando por militantes asociativas así como representantes de las autoridades. La parte "Imágenes de la ciudad de las muertas" propone visionar fotografías, que permiten representarse los principales espacios en los que

se desarrolla el caso: "Ciudad Juárez", "Centro de detención", "los campos de algodón", "policía", "el centrino", "instituto forense" y "búsquedas en el desierto".

Por fin, la parte "La tele de las desaparecidas: para no olvidar" agrupa "barrio Anapra" que muestra escenas de la vida cotidiana en este barrio popular azotado por las desapariciones; "los buses de la mundialización", que subraya la importancia de este medio de transporte que utilizan las mujeres para ir a trabajar en las maquiladoras, y cuyos chóferes fueron designados repetidas veces entre los culpables de los crímenes; "en busca de una desaparecida", que muestra un ojeo en el desierto que también aparece en el documental, este desierto cuya inmensidad sugiere la enormidad del combate que deben librar los familiares en busca de respuestas a sus angustiantes preguntas; y por fin "recuerdo", donde se suceden fotografías de las víctimas en la flor de la edad arrancadas a sus familias, con imágenes de cruces y otras velas que materializan su muerte.

Lo que se desprende de este dispositivo es la variedad y la fragmentación de los materiales que alberga el webdocumental, que implica un esfuerzo del visitante por relacionar todos estos elementos aparentemente sueltos pero cuyo conjunto consigue transmitir una visión muy arraigada en elementos materiales (imágenes y sonidos) de la complejidad del caso. Así pues, el tema de la representación mediante las sensaciones se inscribe plenamente en la experiencia que propone. Por otra parte, este trabajo constituye un esfuerzo por humanizar esta realidad en contra de las representaciones violentas producidas por el narco, enfatizando el hecho de que detrás de las cifras se esconden existencias individuales y familiares cuya memoria viva se puede conservar en la web: ¿No afirma Régis Debray que "la amnesia vale amnistía" (2011)? En el caso de los feminicidios de Juárez, la elección del webdocumental parece pues justificada como un esfuerzo por impedir que se olviden las víctimas, lo que sería la última violencia que se les podría hacer. Y al mismo tiempo, el material escogido (voces y fotografías de víctimas con vida) elude voluntariamente la exhibición mor-

bosa y obscena de los cuerpos que impone a diario el narcotráfico y que tiene como objetivo reducir sus espectadores a un espantado silencio frente a lo “incomprensible” que solamente se puede “ver” (Pavón & Albarrán, 2012): así pues, el material expuesto en el webdocumental sirve para sentir, pero siempre con el objetivo final de pensar, conferirle sentido a la catástrofe y poner a distancia la violencia.

## 5. Conclusión

En el blog de *La Cité de mortes*, Alexandre Brachet justifica en los siguientes términos la estructuración del sitio y la articulación entre los distintos documentos que propone recorrer:

El radio, más allá de la metáfora gráfica que representa, se inscribe en una búsqueda de puesta en escena de un contenido audio. En cuanto al vídeo, hemos querido conseguir que del lado del usuario todo resultara transparente para preservar al máximo la emoción, sobre todo del homenaje. El vídeo no sale enmarcado, no hay plug-in, no hay descarga. Para las fotos, la idea de proponer un diaporama que se acerca al foto reportaje nos pareció que reforzaba la dimensión documental. Sobre todo con la idea de presentar cada escena vista desde tres ángulos distintos. Por fin el mapa. Elaborado con imágenes de Google Earth, este mapa es sin duda el programa más prometedor para el futuro. La cartografía conectada con la interactividad abre perspectivas realmente interesantes<sup>6</sup>.

Se trata pues de una estética muy trabajada cuyo objetivo es sumergir al visitante en una atmósfera muy coherente con la progresiva revelación del contenido: un ambiente inquietante que no deja de recordar la estética de ciertos relatos policíacos, como el caso mismo. El sitio fue el objeto de un importante trabajo artístico, en el que participó Jean-Christophe Rampal. La visita es solo parcialmente guiada, y la navegación parece bastante azarosa en la medida en que el visitante se entera por sus propios medios del contenido de cada parte, que no se le expone de antemano. Esto permite recrear los

meandros de un fenómeno difícil de aprender más allá de sus apariencias inmediatas, propio de las catástrofes: el dispositivo de puesta en escena y la configuración del webdocumental son en este sentido un buen reflejo de lo que el libro expone en su estructura y en su construcción progresiva de la comprensión del caso.

Las opciones estéticas son claramente asumidas por el periodista y el productor, que consideran que los medios y los objetivos se confunden, ya que la meta es despertar las conciencias. Así lo expresa Alexandre Brachet:

Después de haber pasado veinte minutos en [lacitydesmortes.net](http://lacitydesmortes.net), ¿fue usted capaz de hacerse una idea clara? Dudoso. Tal vez sea en este desconcierto donde se esconde la naturaleza misma del caso. Tal vez sea el libro un complemento indispensable. Sin embargo... La meta principal del sitio puede que sea buscar la toma de conciencia. Para nosotros, el valor del programa tiene mucho que ver con nuestra voluntad de dar a conocer al público este terrible drama. Además, cuando la mayoría de los programas de televisión son muy dirigidos y formateados, nos gusta la idea de que la consulta del programa lleve a la curiosidad, a la búsqueda personal.

Así pues, la mezcla de géneros y soportes, inherente a la forma de *La Cité des mortes*, no deja de plantear una serie de problemas desde el punto de vista ético: ¿hasta qué punto se puede buscar la empatía del visitante sin caer en cierto voyeurismo? ¿Es aceptable manejar una estética que linda con el video juego para documentar un caso como el de las desaparecidas de Juárez? En este caso, tales problemas parecen resueltos mediante una selección y un diseño de los materiales que, como hemos visto, se esfuerza por restaurar dignidad a las víctimas de la violencia en Juárez, inscribirlas vivas en la geografía de la ciudad y en las memorias, para contrarrestar el esfuerzo narco por convertirlas en objetos pasivos de su violencia. Es decir, hacer de esta realidad plenamente catastrófica algo inteligible y ya no solamente aterrador.

## Notas

1. Recuperado el 8 de marzo de 2017, desde <http://www.lacitedesmortes.net/>

2. Recuperado el 9 de marzo de 2017, de <https://www.amnesty.org/es/documents/AMR41/027/2003/es/>

3. Traducción mía.

4. <https://www.amnesty.org/es/documents/AMR41/027/2003/es/>

5. Recuperado el 10 de marzo de 2017 desde <http://lacitedesmortes.net/blog/index.php?2005/10/04/19-webdocumentaire>. Traducción mía.

6. <http://www.lacitedesmortes.net/>

## Referencias Bibliográficas

Debray, R. (2011). *Du Bon Usage des catastrophes*. París: Gallimard.

Dupuy, J.P. (2002). *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*. París: Seuil.

Fernandez, M. & Rampal, J. (2005). *La Ville qui tue les femmes*. París: Hachette Littératures.

Gauthier, G. (2011). *Le Documentaire, un autre cinéma*. París : Armand Colin.

Godin, C. (2009). Ouvertures à un concept: la catastrophe. *Le portique*, 22, 2-10.

Guenard, F. & Simay, P. (2011). *Du risque à la catastrophe. À propos d'un nouveau paradigme*. Recuperado el 9 de marzo de 2017: <http://www.laviedesidees.fr/Du-risque-a-la-catastrophe.html>

Lassalle, I. (2012). *El webdocumental como nuevo género audiovisual*. Tesis de Maestría. CELSA/Universidad París-Sorbona, París, Francia.

Marcus, S. (2002). «Fighting bodies, fighting words». En Mui, C. L. & Murphy, J. S. *Gender Struggle. Practical approaches to Contemporary Feminism*. New York : Rowman and Littlefield Publishers.

Moine, R. (2002). *Les Genres du cinéma*. París: Nathan.

Paz, O. (2015 [1950]). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

Walter, F. (2008). *Catastrophes. Une histoire culturelle, XVIe-XXIe siècle* (p. 25). París: Seuil.

Pavón-Cuéllar, D. & Albarrán-Díaz, L. (2012). "Narcotráfico y cadáveres: el discurso del narcotráfico y su violentada literalidad corporal". En Gárate-Martínez, I., Marinas-Herreras, J. M. & Orozco-Guzmán, M. (coord.), *Estremecimientos de lo real: ensayos psicoanalíticos sobre cuerpo y violencia*. México D.F.: Kanankil.

Zavala-Scherer, D. (2017). « El acontecimiento como catástrofe e inicio de la representación». En Amiot-Guillouet, J. y Berthier, N. *Frente a la catástrofe. Temáticas y estéticas en el cine español e oberoamericano contemporáneo*. París : Editions Hispaniques.

Wright, M. M. (2006) *Disposable Women and other Myths of Global Capitalism*. New York/ Routledge.

Sobre la autora

**Julie Amiot-Guillouet** es profesora titular en el departamento de filología española de la Universidad París-Sorbona desde 2007. Miembro del laboratorio CRIMIC. Desde 2016 es miembro del Institut Universitaire de France donde desarrolla un proyecto de investigación sobre ayudas institucionales europeas y cine latinoamericano. Defendió en 2017 una Habilitación para Dirigir Investigaciones con un trabajo inédito titulado El momento argentino del Fondo Sur (2003-2009), producción y recepción de un cine alternativo.

¿Cómo citar?

Amiot-Guillouet, J. (2017). Desde *La Ville qui tue les femmes a La ciudad de las muertas*: el webdocumental como herramienta de indagación de la catástrofe en Ciudad Juárez. *Comunicación y Medios*, (36), 8-19.

# Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en *La Jaula del oro* de Quemada-Díez (2013)

## *Mexican cinema and migration: the lost steps in The golden dream from Quemada-Díez*

**Veronique Pugibet**

Universidad de la Sorbona-París IV, París, Francia  
v.pugibet@orange.fr

---

### Resumen

El cine que cultiva la violencia ha adoptado hoy día nuevas formas, llegando a unos extremos atroces cómo se puede observar en el cine mexicano. Quemada-Díez en su película de género híbrido *La jaula de oro*, ofrece una representación peculiar de una violencia polifacética basándose en múltiples casos reales de migrantes confrontados a catástrofes de orden social y colectivo con repercusiones individuales, sea la porosidad de las fronteras, bandas criminales, traiciones, secuestros, violaciones. Víctimas de una violencia simbólica inicial (Bourdieu) arriesgan su vida para conseguir lo que el Estado no les proporciona. Hemos analizado como etapa tras etapa la larga odisea iniciática de unos cuatro jóvenes migrantes guatemaltecos y mexicanos hacia el Norte, su "American Dream", su sueño dorado, se convierte en una auténtica pesadilla por tanta violencia.

### Palabras clave

Migración de adolescentes latinoamericanos; violencia; cine mexicano; *La Jaula de oro*; viaje iniciático.

### Abstract

The cinema that cultivates violence has adopted nowadays new forms, getting to dreadful extremes as can be seen in Mexican cinema. Quemada-Díez in his mix film genre *La jaula de oro*, offers a specific representation of a multi-faceted violence, based on real migrants' cases confronted to disasters of social and collective order with individual consequences, as the porosity of borderlines, criminal bands, betrayals, kidnappings, rapes. Victims of an initial symbolic violence (Bourdieu), they risk their own life to obtain what the State doesn't provide them. We have analyzed how step by step the long initiatory odyssey of some four young migrants from Guatemala and Mexico towards the North, their "American Dream", their golden dream, turns into a genuine nightmare because of so much violence.

### Keywords

Latin teenagers' migration; violence; Mexican cinema; *La Jaula de oro*; initiatory travel.

## 1. Introducción

Si bien el cine que cultiva la violencia (*westerns*, cine negro, boxeo etc.) siempre ha existido, Sánchez-Noriega en su estudio temático sobre cine, señala que:

en el tratamiento de la violencia en el cine clásico de género hay las suficientes elipsis como para que la audiencia no se sienta literalmente asqueada, se trata de una violencia de expresión contenida, incluso cuando el discurso del cineasta acerca de sus causas o consecuencias es radical, o cuando no existe explosión de la violencia, sino que ésta subyace amenazadora a lo largo de todo el relato (2004:560).

Así el cine mexicano (tanto las comedias rancheras, como el cine de la revolución o de género melodramático, o como el cine de lucha libre) ha presentado repetidamente peleas, balazos etc. que remitían antes que nada a arquetipos familiares para el público. La dimensión espectacular de la violencia, no era más que una etapa en un proceso conocido de antemano: venganza, código de honor, las fuerzas del Bien vs. las Fuerzas del mal (como en el cine de lucha libre, por ejemplo).

Por su parte Flores-Farfán (2013) considera que en la Grecia antigua:

se visibiliza la violencia para condenarla, para lograr una empatía entre el espectador y el personaje que articule una enseñanza que reniegue de esa violencia que impide encaminar las acciones hacia la paz y la consolidación de una vida ciudadana (107).

Pero señala que :

[s]i hoy por hoy hemos perdido la capacidad de conmovernos ante el sinfín de cadáveres que nos exhiben sin pudor en las pantallas de televisión es porque nos hemos habituado a su aparición reiterada, los hemos despojado de las historias que habitaron y los hemos objetivado a tal punto que no hay empatía posible (110).

En efecto el cine mexicano de estos últimos años se ha hecho el eco de un país presa de una crisis económica y política que ha engendrado una violencia apocalíptica en diferentes sectores de la sociedad<sup>1</sup>. A raíz de esta crisis han surgido poderes paralelos que reinan mediante el terror y el crimen organizado. Asimismo, la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos considera que:

el país atraviesa la peor crisis de violencia desde la Revolución mexicana. A pesar de que en México, oficialmente no se reconoce un conflicto armado, se tienen registradas más de 22 mil desapariciones forzadas, más de 70 mil ejecuciones extrajudiciales, más de 160 mil desplazados internos por la violencia y miles de casos de tortura [...] (CMDPH, 2014).

Hasta el cine ha engendrado un nuevo género que evidencia estas bandas criminales: los *narco thrillers* o películas de narcos, que manifiestan situaciones extremadamente crueles y sin salida<sup>2</sup>. La mayoría de estas películas ofrecen imágenes perturbadoras en las que operan diversas transgresiones y a las que nos vamos habituando como lo afirma Flores-Farfán. Otras películas recientes han tratado la violencia contemplando los mecanismos que operan entre la víctima y su verdugo (Pugibet: 2016)<sup>3</sup>, así como las manifestaciones de la violencia que afectan la esfera íntima y privada. Finalmente, el cine de la migración también refleja la crisis socioeconómica que arroja de su país a miles de paisanos. Aborda el fenómeno desde sus motivos hasta la problemática de la integración o no, pasando por la larga travesía para llegar al país soñado. Este cine, tanto la ficción<sup>4</sup>, como la docuficción<sup>5</sup> o el documental<sup>6</sup>, lleva pues, varias décadas de existencia sin embargo ha ido cobrando últimamente, más relevancia: "el fenómeno migratorio reivindica la atención del gobierno y de la sociedad y penetra con mayor énfasis en la producción cultural y artística" (Mora Ordóñez, 2012). Por otra parte, como lo afirma Saavedra-Luna:

En el cine, la historia de la violencia en la frontera México-Estados Unidos va prácticamente a la par de la propia historia. Dicha región tiene distintas dimensiones que van más allá del espacio geográfico, en la historia de ambos

países ha tenido que ver con cuestiones de identidad, cultura y soberanía, pero también con migración ilegal, tráfico de armas, narcotráfico, trata de personas, entre otras (Saavedra-Luna, 2016: 286).

Y señala el caso particular de *La jaula de oro*, objeto de nuestro artículo, ya que permite reflexionar:

sobre lo que implica la frontera para los migrantes centroamericanos y para los mexicanos. Hoy se puede afirmar que va más allá del Río Bravo, es prácticamente todo el territorio mexicano. Y la violencia, ha dejado de ser únicamente la producida por las bandas criminales, hoy se genera desde el Estado y ha permeado la vida cotidiana del país (Saavedra-Luna, 2016: 289).

En efecto en su estudio "La violencia es política", Morales considera que la violencia "va con el poder de destrucción que se impone al poder de construcción, al de crear y diseñar otros mundos" (2013: 174). Así "los dominados", víctimas de la violencia simbólica, (Bourdieu: 1970 y 1980) no logran realizar sus sueños iniciales por determinadas circunstancias, y se ven obligados a emigrar para realizarlos en territorio ajeno, bajo la amenaza sin embargo de otro tipo de violencias, como la del crimen organizado.

Por otra parte, el título de nuestro trabajo alude claramente a la obra de Carpentier *Los pasos perdidos* (1953) que relata una Odisea entre barbarie y civilización, entre tiempo "primitivo" y tiempo "mecánico", naturaleza salvaje o domada, en el que los protagonistas deambulan afrontando pruebas, desafíos en un largo viaje iniciático. Nos parece reflejar perfectamente las andanzas de los protagonistas de *La jaula de oro*. El grupo inicial de los personajes irá decreciendo en el camino, a causa de la violencia polifacética.

## 2. Marco general de *La Jaula de oro*

Es preciso en un primer tiempo, interrogar el género fílmico de la película, luego aproximar-

nos al contexto social, a la situación vivida por los menores que migran de Centroamérica o México y exponer finalmente los peligros que acechan en esta larga travesía. A la luz de este acercamiento inicial, analizaremos las distintas manifestaciones de la violencia omnipresente a lo largo del film para ver en qué medida el director refleja de manera apropiada o no, la situación actual de los migrantes y con qué objetivo.

### 2.1. *La jaula de oro*: un género híbrido

El cine de Quemada-Díez suele defender la causa de los más vulnerables (adolescentes, marginales...) denunciando la explotación de la que son víctimas. Y tal es caso con *La jaula de oro*, una ficción que relata el peligroso recorrido de cuatro adolescentes desde Guatemala (para tres de ellos) hacia el Norte a la búsqueda de una vida mejor. El film es el fruto de un trabajo previo de seis años que permitieron recoger 1200 testimonios sintetizados en este relato cinematográfico, suerte de testimonio colectivo. Se le puede considerar entonces justamente como un docuficción, una mezcla de documental con ficción sabiendo que el límite entre la ficción (tradicionalmente asociado con lo imaginario y la subjetividad) y el documental (más caracterizado por cierto acercamiento objetivo a la realidad) se hace cada vez más tenue y su porosidad mayor. Así que varios aspectos nos llevan a clasificarlo no solamente en el género ficcional sino también en el género documental. Respecto de la ficción, responde al criterio propio del género fílmico tradicional citado por Freitas-Gutfreind:

la especificidad del cine como manifestación artística proviene de su capacidad subjetiva de mostrar una realidad (...) este tipo de reflexión sobre el cine manifiesta entonces la negación de una reproducción mecánica de la realidad a favor de una reproducción que sea del orden de lo imaginario. (2006).

Pero en este film, ni los protagonistas principales<sup>7</sup>, ni los que viajan en los trenes (migrantes reales), ni tampoco los empleados de la fábrica norteamericana de acondicionamiento de carne

son comediantes profesionales. Cornu recuerda que Quemada-Díez al igual que Ken Loach, con quien aprendió su oficio, no les dio el guion a sus actores, sino que les iba explicando día a día, las escenas para que las sintieran más que las interpretaran (Cornu, 2015: 9). No obstante, la película tiene las características de una ficción ya que se basa en un guion preliminar, eje de la narración fílmica; además el director, inspirado en la realidad previamente observada, propuso "su" interpretación de ella mediante la interpretación de los protagonistas a los que fue guiando.

Finalmente, la estructura lineal restituye paso a paso, las etapas del viaje como en un documental. El film privilegia un decorado auténtico y natural: los vertederos donde trabajan los pepenadores en ciudad de Guatemala, la fábrica en los Estados Unidos. En este *cinéma vérité* predomina la cámara al hombro que compagina con la emergencia de las situaciones, privilegiando panorámicas con focales largas para seguir a los personajes. Por otra parte, el formato Súper 16 recuerda los documentales clásicos y refuerza el aspecto de verosimilitud y realidad.

En último lugar, si el director de la obra cumple un papel fundamental en su creación fílmica, también el espectador es activo. En efecto, Morin distingue una doble subjetividad, la del cineasta-artista respecto de su representación del mundo, reflejada en la pantalla y la que el espectador establece en su mediación con la realidad enseñada, dependiendo de sus conocimientos, su sensibilidad (Morin, 1956). Asimismo, más allá de la dimensión informativa de la imagen fílmica, Barthes distingue una doble vertiente en la perspectiva simbólica, una intencional por parte del creador, lo que él llama el sentido obvio *obvie*; en cuanto a la otra, la considera fuera de la intelección de uno, a la vez terca y huidiza y es lo que llama el sentido obtuso (Barthes, 1982). Este último sentido remite al mundo sensible y al campo de la emoción. Así que el espectador no es pasivo, recibe y entreteje estos elementos dándole una significación propia y subjetiva.

Del mismo modo, la película pertenece a otro género: el *road movie*. En efecto los tres protagonistas iniciales atraviesan Guatemala, la Re-

pública mexicana iniciando en Chiapas donde les alcanza un joven chiapaneco, Chauk, hasta llegar a Los Ángeles. Toman diversos medios de transportación (una pequeña embarcación por el río Suchiate, un autobús, el tren –elemento clave de la película-) y sobre todo no dejan de caminar, siguiendo los rieles para no perderse, por lo general "van encarrilados". Atraviesan paisajes muy variados, así descubrimos fotografías espectaculares de puentes con un tren a lo lejos. Viven encuentros inesperados, afrontan obstáculos peligrosos que superar para sobrevivir y llegar a su fin, al igual que los protagonistas de los cuentos analizados por Propp (1928).

## 2.2. El caso de los migrantes menores

México es el país de paso obligado hacia Estados Unidos para los migrantes centroamericanos. Si en los años ochenta y noventa, los Niños, Niñas, Adolescentes (NNA) migraban acompañados o se quedaban en el país de origen, en las últimas décadas ha ido aumentando el número de menores de edad migrantes no acompañados. Según un estudio interagencial OIM, UNICEF, UNHCR y OIT-IPEC:

las encuestas realizadas en los albergues de México y América central, punto de transición para los migrantes que van hacia los EE.UU. indican que, entre los recién llegados, el 40% son adolescentes entre los 14 y 17 años (OIM, UNICEF, UNHCR y OIT-IPEC, 2013).

Serían más de 140.000 los NNA centroamericanos quienes entran cada año a los EE.UU, pero no hay estadísticas muy fiables. Por ese motivo nos ceñiremos al de los NNA devueltos por las autoridades:

Más de 67.000 menores de 17 años fueron detenidos por la Patrulla Fronteriza entre octubre de 2013 y junio de 2014, provenientes de Honduras (18.244), Guatemala (17.057), El Salvador (16.404) y México (15.634). Este número representó el pico histórico en la detención de menores de edad no acompañados en Estados Unidos, considerando que entre 2009 y 2013 el promedio anual se ubicó en 23.000 y que entre 2009 y 2011 la cifra de de-

tenciones de centroamericanos no acompañados por año no alcanzaba los 4000 (Rivera: 2015).

El ligero descenso de NNA migrantes no acompañados hacia Estados Unidos en el 2015 se explica por la participación más afanosa de México en la devolución de estos últimos. En el 2014, 18.003 NNA centroamericanos ya habían sido devueltos por las autoridades mexicanas<sup>8</sup>. En el 2015, 11.667 menores mexicanos eran devueltos por los EE.UU.<sup>9</sup>.

Entre estos NNA, como lo señala el reporte elaborado por United Nations Children's Fund (2014), las mujeres jóvenes son obviamente aún más vulnerables que los hombres ya que son susceptibles de ser violadas y sufrir todo tipo de violencias; corren el riesgo de alimentar las redes de esclavitud sexual que operan en diferentes partes de la República. Mientras logran pasar al otro lado, tienen que trabajar ilegalmente o prostituirse incluso. Los NNA que fueron deportados terminan a menudo en el sur de la República mexicana, donde sobreviven con trabajitos, son conocidos como "los canguritos"<sup>10</sup>. Suelen sufrir también de extorsión por parte de policías y funcionarios municipales.

De manera que la frontera con los EE.UU. empieza verdaderamente en Chiapas.

### 2.3. Los peligros que acechan

El viaje expone a los migrantes a unos riesgos en los que prevalece la violencia. El cine también ya se ha hecho cargo de revelar a su manera, los peligros corridos por los menores en su travesía. En *Sin nombre* Cary Fukunaga (2010) pone en escena a los *Maras* (Mara Salvatrucha y Barrio 18) quienes asaltan a los migrantes. Otro peligro es el tren *La Bestia*, o *tren de la muerte*, indispensable para llegar al Norte. En su documental, *La línea infinita*, Juan Manuel Sepúlveda (2007) muestra por ejemplo no solo el caso de los menores deportados y por los que nadie responde, sino también a los que se quedaron en camino, mutilados para siempre a causa del tren. De la misma forma se ha denunciado

el abandono por los "coyotes" en el desierto, así como la muerte en la travesía por hambre y deshidratación. Cabe mencionar otra violencia implacable:

En el caso de las desapariciones, hay que mencionar el secuestro y asesinato masivo de migrantes centro y sudamericanos, perpetuados por bandas del crimen organizado que se han apoderado de las rutas migratorias hacia el norte (Carton de Grammont, 2015).

Estas bandas no dudan tampoco en extorsionarlos y cometer violaciones.

*La jaula de oro* pone de realce esta violencia bajo múltiples facetas a través de un hilo conductor, el tren: o bien filmado en *travelling* desde encima de un vagón, mostrando paisajes variados y majestuosos o bien de retroceso señalando lo que van dejando los migrantes, secuencias ritmadas por túneles. Cuando se acerca el tren, se escucha su fuerza descomunal amplificada por el volumen sonoro y cuando se le ve de frente en plano medio se vuelve amenazador. Si la cámara se posiciona en el tren no se le nota la velocidad, pero si se focaliza en los muchachos mediante una cámara subjetiva y unos *close ups*, se nota cuán rápido va, justificando el miedo y el peligro permanentes.

## 3. La violencia plural en *La Jaula de oro*

¿Ahora bien, de qué manera representa Quemada-Díez la violencia mencionada anteriormente? En efecto en 1 hora 48 minutos, el director logra retomar gran parte de las situaciones y los peligros evocados anteriormente, e incluso sugiere otras manifestaciones de violencia como lo veremos, pero ¿qué objetivo persigue?

### 3.1. La violencia inicial

La violencia simbólica es ejercida sobre las víctimas mediante sus condiciones de vida, la incapacidad de escapar de su medio social y de vi-

vir un presente digno así como la imposibilidad de construir un futuro viable. Este punto inicial justifica el motivo para buscarse una vida mejor a como dé lugar. Así empieza la película con tres situaciones paralelas y aparentemente sin conexión. Juan vive en Guatemala Zona 3, verdadera ciudad perdida hecha de viviendas precarias (como la suya). Camina decidido entre las callejuelas, cruzándose con militares, en medio de ruidos de ambiente entre las cuales suenan sirenas (presagio de su futuro viaje –las sirenas de la policía fronteriza-). En cuanto a Sara (pl. 6 a 23), entra a un baño rústico en cuya puerta desgastada se puede leer “DAMAS”; se corta el pelo frente al espejo, significando una renuncia a un signo exterior de su feminidad, luego se pone una venda en los senos para ocultarlos. Es una forma de auto-violencia contra su identidad de mujer. A continuación toma un anticonceptivo anticipando de esta manera un embarazo en caso de violación. Está muy consciente de los peligros que acechan su existencia como mujer. Al final, sale con una gorra, metamorfoseada en “hombre” y determinada a afrontar el viaje, no hay vuelta atrás. Samuel, un pepenador, vive de los escombros de la ciudad, los recoge al aire libre en un inmenso vertedero, territorio de los zopilotes. Los tres emprenden finalmente su camino, siendo alcanzados más tarde en México por Chauk, un joven chiapaneco, del que nunca se sabrá nada ya que no habla español. Por la ciudad se ven policías –anunciando los varios uniformados con los que se habrán de topar-, un plano fijo largo de un muro revela unas fotos de “desaparecidos”. ¿Habrán desaparecido en el camino? ¿De qué manera? ¿En manos de la policía? ¿De los narcos? Es sin lugar a dudas, una advertencia clara tanto para el espectador como para los muchachos.

### 3.2. La Violencia verbal y física por parte de las autoridades en México

Sufrirán su primer asalto en México por parte de unos uniformados mexicanos. En efecto, les extorsionan unos policías mexicanos (00:23:50): les quitan sus escasas posesiones “¡qué chingonas las botas!” (cuando un buen calzado es indispensable para que el migrante pueda ca-

minar), “¡Quítate las botas!” (dos veces), también a Chauk le quitan sus zapatos y les revisan a todos, sus pertenencias. Los insultan violentamente “¡Me vale madre! ¡A la pared!” (...) “¡Apúrese cabrón!”, Los humillan (otra forma de violencia psicológica): “¿Querían hacerse ricos en los EE.UU.? ¡Ya no llegaron!”. Les agreden físicamente, le pegan a Juan y al final esposan a Chauk tras su intento de empuñar la pistola de un policía “¡Tu pinche madre, cabrón!”, al final se los llevan a todos. De esta manera, el director denuncia la corrupción de las autoridades mexicanas. Aparecen detrás de unos barrotes (símbolo de una jaula, pero de ningún modo dorada) y luego acompañados por unos policías quienes los esculcan nuevamente con brusquedad antes de subirlos finalmente en un tren.

Así regresan a su punto inicial Guatemala, atravesando de vuelta la frontera. Sin embargo siguen decididos a continuar su viaje, pero Samuel después de vivir estas violencias, renuncia y le da un consejo premonitorio a Sara: “Deberías de regresarte conmigo”. La cámara sigue entonces a Samuel, en primer plano, cámara al hombro, hasta que desaparece definitivamente. Son los primeros pasos perdidos ya que se le pierde la pista para siempre. Dejamos al primer protagonista del grupo inicial, ¿habrá sido el más sabio, el más razonable? El espectador presente que a lo mejor otros se van a ir quedando en el camino.

Sufrirán otro acto de violencia por parte de las autoridades en México cuando unos militares detienen el tren (recordando el género de las películas del Oeste) y persiguen con macanas a los viajeros que intentan huir. El carácter inestable de la cámara al hombro, con planos temblorosos y nerviosos, le da una gran verosimilitud y realismo a la escena. Quemada-Díez filmó esta secuencia mediante dos cámaras, creando de esta manera la sensación de un reportaje de guerra. Gracias a este procedimiento pone al espectador en el lugar de los migrantes perseguidos, subrayando así la violencia despiadada que sufren y el miedo por el que pasan. La cámara al hombro siempre corriendo, acentúa el movimiento, la tensión y la agitación, acompañados por los gritos “¡Apártenlos!”, los milita-

res terminan golpeando a los que no pudieron escaparse. Mientras, un campesino les abre su puerta a los tres protagonistas y los esconde, en una muestra de solidaridad.

### 3.3. La violencia ejercida por las bandas criminales

Se manifiesta en diferentes momentos a lo largo de su viaje, transformándolo en un auténtico infierno. El siguiente asalto (36 planos) remite nuevamente a los *westerns* y sus tradicionales ataques de tren o diligencia. Alternan primeros planos y planos medios para estar lo más cerca posible de la acción, permitiendo reflejar el horror y el miedo de los viajeros despojados. Una banda asalta el tren y secuestra a Sara y a las mujeres, golpeando despiadadamente a los muchachos al final.

En efecto, el tren para repentinamente en una curva en medio del campo. Empieza la secuencia con una violencia verbal en la que domina un lenguaje vulgar, una banda despoja a los migrantes. El "jefe", caricatura fílmica de un proxeneta, gordo, con camisa de flores va sacando metódicamente a las mujeres de entre los migrantes. Mientras tanto, sus ayudantes van repartiéndolas en unas camionetas. Presencia entonces el público una escena que podría formar parte de los testimonios de cualquier noticiero (propio entonces del género periodístico), pero ya que de ficción se trata, se produce el clímax cuando uno se fija en Sara (personaje ficcional), exclamándose "¡ésta es hembra!"; es justo lo que la protagonista se temía, al igual que el espectador, creando empatía. Después de revelar bruscamente su venda, el agresor le acaricia y se exclama "ésta ha de ser virgencita". Al igual que los demás protagonistas aterrorizados, el espectador es testigo a través de Sara, de la violencia de género. Los dos muchachos reaccionan espontánea y físicamente, pero en vano ya que se la llevan a la camioneta del jefe, dejando presagiar para ella un futuro funeste. Desaparecen rápido en medio del campo, mientras un plano picado pondrá en evidencia a los dos jóvenes, golpeados y tirados en el suelo. Los últimos dos planos destacan los rostros de

los demás viajeros impotentes frente a lo sucedido, mientras se escucha el eco de los gritos de Sara. Es el fin dramático del viaje de Sara, quien desaparece para siempre ya que como lo afirmará luego Juan: "ni sabemos a dónde se la llevaron". Luego de sufrir un despojo y una violencia de género que puso en evidencia el mecanismo que opera entre victimario (violento, armado y organizado) y víctima (impotente, desarmado y aterrorizado), el grupo inicial queda reducido a dos.

En otra secuencia de 8mn 40, que parece muy larga ya que lo esencial de la narración fílmica se desarrolla en un espacio cerrado que favorece el brote de tensiones<sup>11</sup>. En efecto, cayeron presos junto con otros viajeros, víctimas de un engaño: la falsa promesa de un trabajo. Juan descubre el engaño al igual que el espectador mediante una cámara subjetiva. Una banda los despoja una vez más de todos sus escasos enseres, los amenaza y les exige el número de teléfono de algún familiar en los Estados Unidos para poder así extorsionarlos, "si cooperan, saldrán vivos". Vitamina, el "jefe", descubre que Juan es de Guatemala zona 3 al igual que él y lo libera. En vano, Juan le pide que suelte a Chauk. A continuación, un plano de conjunto de un pueblo siniestro, revela a Juan caminando entre los rieles del tren (espacio de esperanza ya que lleva al Norte, de reflexión, de encuentros, de intercambios, pero también de muerte). Luego de un tiempo de meditación, emprende el camino inverso, de espaldas y en un plano más corto acompañado por una cámara al hombro, hacia el refugio de Vitamina. Juan empieza la negociación para salvar a Chauk ofreciendo su dinero, pero inesperadamente Vitamina lo empuña por el cuello; los primerísimos planos de la escena ponen de realce su fuerza y la violencia del acto. Lo mete a una habitación donde se encuentra a más gente, agrediéndole verbal y físicamente. A continuación, se observa un crescendo de la violencia ya que le pega, le arranca la camiseta; pone de rodillas a ambos muchachos y empieza una confrontación entre Juan y Chauk mediante la alternancia de unos primeros planos, provocando una vez más, empatía por parte del espectador. Vitamina se introduce en el encuadre de ambos y les amenaza con una

pistola, chantajeando a Juan: "Esto es lo que va a pasar, que uno se va a ir y tú vas a decidir quién". En este enfrentamiento, los primeros planos del intercambio de miradas, delatan el miedo. El clímax surge cuando Vitamina afirma: "Muy bien que así sea" apuntando su pistola contra la sien de Juan "Uno, dos, tres" y simula disparar, provocando la risa de su banda, en cambio, se lee terror en el rostro de los muchachos. Finalmente, Vitamina se inclina a la altura de ambos afirmando: "Qué huevotes, todo un hombrecito". Los agresores amenazantes, los despiden "Vámonos antes de que me arrepienta". Víctimas de otra banda delictuosa perfectamente organizada, Juan y Chauk afrontaron todo tipo de violencias en particular de índole psicológica. Si bien el secuestro de los viajeros y su repartición por países centroamericanos de origen (remitiendo a las estadísticas previamente citadas), recuerda el género de tipo documental con valor testimonial, el chantaje y la victimización de los dos protagonistas cuya odisea ha seguido el espectador forman parte de la ficción, permitiendo una mayor empatía.

De la misma manera una vez cruzada la frontera México-Estados Unidos, el "coyote" los abandonará en pleno desierto. Víctimas nuevamente de un engaño y de violencia, ya que no pueden defenderse, deben afrontar solos ese lugar inhóspito que no controlan. Quemada-Díez denuncia claramente otro abuso, el abandono por parte de los "coyotes" quienes cobran y además utilizan a los migrantes como "mulas".

En medio de unas altas hierbas doradas en el primer plano, los vislumbramos caminando en el segundo plano, ocultos por esta vegetación, siempre gracias a una cámara al hombro y un plano general de conjunto, acompañados por unos ruidos intradiegeticos de pájaros, pasos etc. A pesar de la estética de los planos, existe cierta tensión ya que todo parece casi "idílico" y por lo tanto inverosímil dada la situación. De repente se escucha un disparo inesperado y acto seguido Chauk cae muerto. La falta de amonestación (parece que se trata de una caza animal), refuerza la violencia de su muerte. En eso, se descubre en contracampo a un miliciano que vuelve a disparar otras cuatro veces, los tiros

dominan la banda sonora. Juan huye corriendo y desaparece; el plano general de conjunto con la senda en medio del paisaje señala la inmensidad simbólica del trayecto que aún le falta por recorrer, ahora solo. Chauk cayó de manera sobria bajo las balas de un miliciano, que el director asimila a un criminal. Un protagonista más ha quedado en el camino. Las víctimas, menores de edad, son abusados por mayores sin lástima ni ética. La focalización progresiva hacia cada vez menos protagonistas e incluso la ausencia de extras en esta última escena trágica, pone de realce su lucha desigual y su fragilidad volviéndolos más fácilmente presas de los delincuentes.

### 3.4. La violencia ejercida por el propio Juan hacia Chauk

Desde el principio Juan rechaza al chiapaneco. Esta actitud se manifiesta por ejemplo a través de su negación a compartir comida en un pueblo donde por cierto el mural del fondo representa la Catrina con el pelo largo negro, desnuda con medias de encaje, montada sobre un pez enorme que evoca quizás un dragón pero también el tren, la Bestia; se podría interpretar como un presagio de la muerte.

Constantemente lo irá insultando: "pinche mamón", a lo que por cierto Chauk le responderá en tzotzil. El director no propone subtítulos para llevar al espectador a compartir la experiencia de los jóvenes y mostrar que a pesar de no hablar la misma lengua, hay manera de intercambiar. «Yo no quiero con ese Indio», le afirma a Sara. En el albergue, después de la plegaria de la comida, Chauk le trata de "hermano", a lo que Juan le responde "pinche chavo, no aprendiste español, verdad". Este racismo fuerte y permanente por parte del blanco refleja la actitud de la sociedad guatemalteca hacia su población indígena. La violencia simbólica se reproduce y expresa por parte de una víctima del sistema hacia un ser más vulnerable.

Además, Juan no dudará en pegarle y Sara tendrá que intervenir para separarlos: "La gran puta, me aburríste", agarrándole con violencia, lo que lleva a Sara a reaccionar: "nos vamos a ir

los tres, así que te aguantas". Se van pero Juan nuevamente tira a Chauk al suelo y le golpea fuertemente. Por eso, Sara amenaza: "que me voy sola" ... "Conmigo los dos o ninguno".

¿Cómo explicar esta violencia aparte del racismo perfectamente bien asimilado por Juan? Ambos están enamorados de Sara y sienten celos recíprocos. En efecto, la película es también un viaje iniciático, amoroso, en el cual dejan atrás la infancia. Así por ejemplo en México, Chauk observa sonriendo a Sara desnuda en la regadera. Cuando ella escogerá a Juan una noche de fiesta, Chauk desaparecerá, resentido.

Sin embargo, los dos muchachos cambiarán de actitud hacia el final, de manera que la cámara los reunirá cuando antes los filmaba por separado. Juan acabará por comprender las palabras de tzotzil que Sara había aprendido de Chauk, como la palabra clave "nieve", su máximo sueño (representado en diferentes ocasiones) que marca otro tempo en la película con un piano muy suave. Esta etapa simboliza una posible comunicación más allá de las lenguas. Es voluntad del director filmar el encuentro entre dos mundos, dos lenguas, dos culturas, la amistad y el amor. Sara va a iniciar progresivamente el diálogo con el misterioso Chauk mientras que Juan lo rechaza. Cuando Juan le arranca una foto a Chauk, Sara y Samuel lo defienden "no te gustaría que te hicieran lo mismo". Sin embargo, Chauk curará a Juan después del secuestro de Sara. Al final, Juan volverá donde Vitamina ofreciéndose a cambio de Chauk.

### 3.5. La violencia del entorno natural

El hambre (los jóvenes tienen que robar y matar una gallina), la sed, la naturaleza, el calor, constituyen una violencia natural que superar. Tendrán que afrontar nuevos peligros para lograr cruzar la última frontera, el muro que separa los dos países. La imagen de la división filmada en plano picado insiste en la separación de los dos mundos (Norte y Sur), verticalmente primero y horizontalmente luego, sustituida por una oposición entre campo desértico y ciudad (del lado mexicano). La omnipresencia de un helicóptero

amenazante, por su sonido constante, alterna con la imagen de los dos muchachos refugiados en unas canalizaciones. El director acentúa la tensión mediante la sirena de la patrulla, el juego de luz y sombra mientras en contracampo el grupo escondido "huele" y "siente" estos peligros a través de los sonidos que participan de la acentuación del miedo.

De noche, iluminada por un enorme farol, los muchachos salen velozmente siguiendo al "coyote", (el ruido del helicóptero sigue recordando el peligro). La cámara al hombro avanza con el grupo, observando interrupciones: "agáchense, agáchense"; avanzan amenazados por el ruido, la luz a ratos, incluso una patrulla en moto por un camino dificultoso e inseguro. Finalmente, les abren la reja de otra canalización y vuelven a esperar, de hecho, se repite la misma escena que del lado mexicano, donde el miedo domina la espera. Sin embargo, Juan comparte su sueño con Chauk, aunque éste no le entienda:

siento como si tuviera un zoológico en mi estómago, como si tuviera un montón de animales corriendo por todo mi cuerpo de la emoción que vamos a ir al otro lado. Yo siento que todo lo que miremos allá va a estar así... Todo va a salir bien y vamos a llegar a donde queremos.

Chauk también se pone a hablar. ¿O será para conjurar el miedo en este espacio exiguo y oscuro?

### 3.6 La violencia final y simbólica

Si bien ha llegado del otro lado, Juan descubre la otra faceta del sueño americano, la Jaula de oro. En el interior de una fábrica de acondicionamiento de carne bajo una luz verdosa de neón, unos hombres trabajan mecánicamente, visten un uniforme blanco, cofia y casco, reforzando la visión de un espacio asepticado y deshumanizado. La banda sonora pone de realce los sonidos intradiegticos (el corte de la carne, las bandas, los desechos que se tiran...). El violoncelo melancólico acentúa el carácter trágico de la situación. Los trabajadores son latinos, de

manera que éste es el sueño americano hecho tristemente realidad, varios planos de la carne alternan con estos obreros quienes trabajan de manera repetitiva. En contracampo en el fondo, Juan solo y vestido igual que ellos, está parado entre dos enormes piezas de carne no descuartizadas; de hecho, gracias a un plano subjetivo descubrimos el trabajo mecánico a través de su mirada. Al final queda el espacio vacío, y Juan empieza a recoger los desechos, agachándose bajo una luz metálica. El plano picado sobre estos restos, bastante asquerosos pone de relieve la siguiente paradoja: ¿Éste era su sueño? Su trabajo recuerda finalmente el de Samuel quien vivía de los escombros en ciudad Guatemala y prefirió renunciar al viaje, al sueño americano. ¿Valía la pena tantos sufrimientos y pasos perdidos? A final de cuenta sufre de soledad, trabaja en una fábrica deshumanizada donde nadie habla con nadie, se han vuelto auténticos autómatas, víctimas anónimas de la violencia simbólica.

#### 4. Conclusión

Coincidimos con Saavedra-Luna cuando afirma que La jaula de oro “va más allá de las historias que hacen referencia a la frontera, a la violencia y a la migración; visibiliza un Estado “de guerra”, o un Estado “colapsado”” (Saavedra-Luna: 291).

En efecto van desapareciendo uno tras otro, los cuatro adolescentes desprotegidos y abandonados por las autoridades mexicanas, estadounidenses o centroamericanas; al final solo Juan habrá logrado llegar al país de sus sueños. De manera que la desaparición sucesiva de los personajes constituye un elemento esencial de la estructuración del relato. Por otra parte, Juan ya no es el mismo del principio, no hay vuelta atrás para él, remitiendo claramente al género iniciático anunciado mediante la referencia al título de la novela de Carpentier. Del mismo modo, este *road movie* iniciático se caracteriza también por los múltiples presagios que van surgiendo a lo largo del viaje, mediante por ejemplo la voz en off del padre Solalinde, que retumbará luego en la oscuridad de un túnel, “Hermanos nadie es más que nadie, venimos de la nada y volvemos a la nada.” El título de la película (título de la canción homó-

nima de los Tigres del Norte) evoca un engaño, ya que el director quiere desmitificar el sueño americano. El film cumple una función obviamente didáctica; es una advertencia contra una fantasía muy poco realista. La mejor ilustración es la escena final en la fábrica, puesto que se opone totalmente a esta visión onírica.

Puede parecer algo inverosímil y estereotipada la acumulación de tanta violencia polifacética así como la intensidad de los dramas sufridos por unos mismos muchachos en un solo viaje. Pero gracias a lo imaginario del director y del espectador, la tensión dramática de la ficción se vuelve creíble; en efecto esta visión pseudo documental se inspira de hechos reales. Por otra parte, quizás esta acumulación se pueda explicar por el hecho de que el cine mexicano de la migración ha privilegiado un tono sentimental y trágico, lo que García y Pietrich califican de películas de victimización. No obstante observan un

abandono paulatino del melodrama que ha saturado la opinión pública y además restringe el tipo de audiencia. Para lograrlo observamos dos tendencias: la primera consiste en avanzar hacia la comedia y la segunda en acentuar una tendencia pseudo documental que implica disminuir (al menos en forma aparente) la ficcionalidad y dar un carácter cada vez más intimista y personal a la historia migratoria que se presenta.” [...] La segunda tendencia para soslayar el dramatismo ha consistido en operar una desfocalización: la migración ha pasado a ser un contexto, un escenario. El *punctum* (Barthes, 1980) lo constituyen ahora las relaciones (amistosas, amorosas, familiares...) que se establecen entre los personajes. Sus dilemas psicológicos y/o existenciales cuentan más que los apremios políticos o económicos que ya no aparecen como las únicas motivaciones de la migración. La situación migratoria (muchas veces la errancia interior) sirve de contexto para que individuos diferentes se encuentren frente a frente. La cámara se interesa en el proceso de reconocimiento de la alteridad, en el itinerario que va desde la confrontación a la comprensión del otro (García & Pietrich, 2012).

Indudablemente el director de *La jaula de oro* ha sabido evitar el sentimentalismo y el melodrama ya que, si bien la narración gira en torno a unos adolescentes ciertamente víctimas de todo tipo de desdichas y violencias, la combinación de la intimidad entre los jóvenes y el viaje iniciático hacia la alteridad (mediante el amor, la amistad, la complicidad y la interculturalidad) permite contrarrestar este riesgo, dándole intensidad y credibilidad.

Por otra parte frente a la situación actual, cabe recalcar que la sociedad civil se ha organizado<sup>12</sup>. En nuestro film, familias enteras les tiran naranjas a los viajeros mostrando al igual que las Patronas su solidaridad. Tal es el caso de los albergues dirigidos a menudo por sacerdotes. En Arriaga, Alejandro Solalinde (encarnando su propio papel en la película) distribuye comida y ofrece posada en su albergue. Incluso el actor y en este caso productor, Gael García Bernal en colaboración con Amnistía Internacional, ha filmado un reportaje, "Los Invisibles" (cuatro cortos) para exponer los motivos de los migrantes y sensibilizar a la población en general sobre el tema, las vejaciones y violencias sufridas.

## Notas

1. Véase: Los bastardos, Escalante (2008), Batalla en el cielo, Reygadas (2005), Heli, Escalante (2013).
2. Véase: El infierno, Estrada (2010), Miss Bala, Naran-

jo (2011) o incluso las series dirigidas por Oscar López presidente de Loz Brotherz Productions.

3. Véase Daniel y Ana (2009) y Después de Lucía (2012), Michel Franco.
4. Dramas como Espaldas mojadas, Galindo (1953), ¡Alambrista!, Young (1978), 7 soles, Ultreras (2008); melodramas como El viaje de Teo, Doehner (2008) o comedias como Un día sin mexicanos, Arau (2004).
5. Por ejemplo, Norteados Perezcano (2010).
6. Como Los que se quedan, Rulfo (2008).
7. Premio de interpretación colectiva en Cannes (2013).
8. Fuente: Unidad de Política Migratoria, SEGOB, con base en información registrada en las estaciones migratorias, oficinas centrales y locales del INM.
9. Fuente: Ibidem.
10. Vendedores de dulces, cigarros, cuidadores de carros y las chicas se dedican al trabajo doméstico cobrando bajos sueldos y sin acceso a la seguridad social.
11. Consta de cuatro escenas: el encuentro inicial en el tren -1mn41-, seguido por el encuentro con el propio Vitamina -3mn17-, el momento en que sueltan a Juan -1mn21- y finalmente el regreso de Juan a casa de Vitamina -3mn 08-.
12. Véase el caso de Las patronas como en Llévate mis amores, (Arturo González Villaseñor, 2014).

## Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1982): *L'obvie et l'obtus*, Paris : Le Seuil.
- Carton de Grammont, N. (2016). La violencia en escena: Cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo. Recuperado el 26 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/5295>
- Clot, P. & Aguilar Pérez, H. (2012). Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México. Recuperado el 26 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/4223>
- Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, (2014). Recuperado el 28 de marzo de 2016 desde <http://cmdpdh.org/2014/12/>

- mexico-vive-la-peor-crisis-de-violencia-desde-la-revolucion-22-mil-desapariciones-forzadas-miles-de-casos-de-tortura-mas-de-70-mil-ejecuciones-extrajudiciales-y-mas-de-160-mil-desplazados-forzados/ .
- Cornu, S. (2015). *Rêves d'or*, *Diego Quemada-Díez*: Paris: Lycéens et apprentis au cinéma, CNC.
- Flores-Farfán, L. (2013). La violencia en Grecia antigua, *En Relatos sobre la violencia, acercamientos desde la filosofía, la literatura y el cine*, (coord.) Casas A. & Flores Farfán L., (pp. 99-111), México: UNAM.
- Freitas-Gutfreind, C. (2006). L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle. *Sociétés*, 94, 111-119. doi: 10.3917/soc.094.0111.
- García, P. & Petrich, P. (2012). La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino, Recuperado el 27 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/4267>
- Mora-Ordóñez, E. (2012). Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: Lenguaje simbólico y realidad social, Recuperado el 28 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/4206>
- Morales, C. (2013). La violencia es política, *En Relatos sobre la violencia, acercamientos desde la filosofía, la literatura y el cine*, (coord.) Casas A. y Flores Farfán L., (pp. 169-183) México: UNAM.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Essai d'anthropologie, Paris : Les Editions de Minuit.
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM), oficina Regional, Fondo de Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), oficina para Costa Rica y la Organización Internacional del Trabajo (OIT) oficina para Centroamérica, Haití, Panamá y República Dominicana, UNHCR ACNUR La Agencia de la ONU para los refugiados, *Niños, Niñas y adolescentes migrantes América central y México*, San José, (2013). Recuperado el 28 de marzo de 2016 desde <http://www.ilo.org/ipecinfo/product/download.do?type=document&id=25755>
- Propp, V. (1928, ed.1973). *Morphologie du conte*, Paris : Seuil.
- Pugibet, V. (2016). Les violences diffuses dans *Daniel y Ana* et *Después de Lucía* de M. Franco. En *Image et violence, Les Cahiers du Grimh n°9*, Actas del Congreso Internacional del GRIMH, (pp. 397-406), Lyon : Université Lyon 2.
- Quemada-Díez, D. (Director) (2013). *La jaula de oro*, [DVD]. SND.
- Rivera, L. (2015). Ahora el problema es nuestro. Recuperado el 29 de marzo de 2016 desde <http://revistafal.com/ahora-el-problema-es-nuestro/> .
- Saavedra-Luna, I. (2016). Imágenes de la violencia en la frontera norte de México a través del cine contemporáneo. En *Image et violence, Les Cahiers du Grimh n°9*, Actas del Congreso Internacional del GRIMH, (pp. 285-293), Lyon: Université Lyon 2.
- Sánchez-Noriega, L. (2004). *Diccionario temático de cine*. Madrid: Cátedra.
- Unidad de Política Migratoria, SEGOB, con base en información registrada en las estaciones migratorias, oficinas centrales y locales del INM. Recuperado el 29 de marzo de 2016 desde [http://www.politicamigratoria.gob.mx/es\\_mx/SEGOB/Boletines\\_Estadisticos](http://www.politicamigratoria.gob.mx/es_mx/SEGOB/Boletines_Estadisticos) .
- United Nations Children's Fund. (2014). *Migration and Youth, Challenges and Opportunities*, GMG Publication on Migration and Youth. Recuperado el 24 de marzo de 2016 desde <http://www.globalmigrationgroup.org/migrationandyouth>.

Sobre la autora

**Véronique Pugibet** es maître de conférences en la Universidad París-Sorbona. Es miembro del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC EA 2561, composante Arts visuels), del GRIMH (Grupo de Investigación sobre la Imagen en el Mundo Hispánico) y de la Sociedad de la SHF (Société des Hispanistes Français).

¿Cómo citar?

Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez. *Comunicación y Medios*, (36), 20-32.

# Aproximaciones a lo real en el cine de Everardo González

## *Approaching the real in Everardo González's cinema*

**Javier Ramírez-Miranda**

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

jramirez@enesmorelia.unam.mx

---

### Resumen

*Cuates de Australia* es la crónica de una catástrofe. Es el nombre de un ejido en el norte de México, donde las familias del lugar enfrentan cíclicamente el rigor del estío y sólo resisten por una tradición difusa, cuyas raíces se pierden en el tiempo. El desastre natural acarrea otros: la pobreza, la enfermedad y la migración. Cada año reúnen sus cosas y dejan el pueblo esperando las lluvias para volver. Al registrar las condiciones de vida, Everardo González hace la crónica de una catástrofe anticipada pero ineludible. Se vale de un estilo contemplativo y estático que atestigua la desgracia y la resignación. Esta cinta sintetiza mucho del trabajo de su director, por ello, este artículo analiza los mecanismos discursivos de la película, para poner en cuadro las condiciones de vida de esta comunidad, y para proponer una visión política del asunto, pero plantea el análisis del cuerpo completo de la labor del cineasta del que este filme se puede considerar como un resumen de sus búsquedas retóricas.

### Palabras clave

Documental; migración; catástrofe; cine contemplativo; sequía.

### Abstract

*Cuates de Australia* is the chronicle of a catastrophe. It is the name of an ejido in the north of Mexico, the families of the place cyclically face the rigor of the summer and only resist by a diffuse tradition, whose roots are lost in the time. The natural disaster causes others: poverty, disease and migration. Every year they gather their things and leave the village waiting for the rains to return. When recording the conditions of life, Everardo González chronicles an anticipated but inevitable catastrophe. It uses a contemplative and static style that testifies to misfortune and resignation. This work analyzes the discursive mechanisms of the film to put into context the conditions of life of this community, and to propose a political vision of the subject. Likewise, it raises the analysis of the complete body of the work of the filmmaker, from which this tape can be considered as a synthesis of his rhetorical searches.

### Keywords

Documentary; migration; catastrophe; contemplative cinema; drought.

## 1. Introducción

El drama de las ciencias humanas es que debemos considerar a los seres humanos como cosas. Y esto no es verdad: el humano es "el otro", y el otro no es jamás una cosa.

Jean Rouch

*Cuates de Australia* (2013), es un ejido en la sierra del Estado de Coahuila, al norte de México, habitado por familias que, cíclicamente, enfrentan una catástrofe anticipada: cuando la temporada de estío azota con rigor, los pobladores resisten en el sitio, sólo por una tradición difusa e incomprensible, cuyas raíces escapan a su conocimiento. Este desastre natural acarrea otros: el de la pobreza, el de la marginación, el de la recurrente enfermedad y, finalmente, el de la migración, que es la única constante para los lugareños; pues, al agotarse el agua, los habitantes reúnen sus cosas y abandonan el pueblo por meses, esperando las lluvias para volver. Así, la comunidad es dejada a su suerte, destino que vive con una resignación absoluta: "Dios es el que manda la agua, sabe por qué no nos la ha mandado...", son las palabras en la película de una señora que no comprende, pero asume su circunstancia.

Al registrar las condiciones de vida de esta población, Everardo González<sup>1</sup> hace la crónica de una catástrofe que resulta paradójicamente ineludible, a pesar de ser predecible y recurrente, debido a su origen natural; como lo refieren sus raíces etimológicas, la catástrofe tiene que ver con aquello que retorna, que da vuelta sobre sí y, de esta manera, hace un movimiento de conversión y tiene un desenlace que termina en muerte. La sequía de la población es un acontecimiento para la colectividad que lo padece, es brutal pero no es repentina; y, aunque ese es uno de sus aspectos relevantes, el que más interesa al cineasta es el de la perturbación social que conlleva. Así lo menciona el sociólogo Lowell Carr: no todo temporal, terremoto o riada es una catástrofe; las catástrofes se definen por sus obras (1932: 211), en este caso, por sus resultados.

Para su exploración fílmica el director se vale de un estilo fotográfico contemplativo, estático y que en su aparente "no pasa nada", atestigua la desgracia y la resignación. Este trabajo analiza los mecanismos discursivos utilizados en la cinta, para poner en cuadro las particularidades que caracterizan la vida de la comunidad y, por consiguiente, para proponer una visión política del asunto.

Al inicio de *Cuates de Australia*, la serie de sonidos que se escuchan, remiten a la vida nocturna del campo: grillos y otros insectos son la única señal que se presenta al espectador, quien sólo puede ver una pantalla oscura. Junto con el sonido de pisadas, la luz de una lámpara va abriendo pequeños espacios a la mirada; indicando así que quien porta la lámpara se traslada, quizá para mostrarnos algo. Este movimiento de una mirada que se abre al desplazarse es, en buena medida, lo que constituye el cine de Everardo González. Pero ahí hay sólo un comienzo, y sobre tales imágenes corren los créditos iniciales. Conforme el filme avanza, la actitud de los hombres los revela como cazadores nocturnos, que disparan sus armas y continúan su camino hacia la presa: el cadáver del venado constituye el fondo sobre el cual aparece el título de la película. Este inicio es también una manera de expresar aquello de lo que la cinta nos quiere hablar: la relación entre lo mostrado, un lugar que se nos revela como marginal, y un vínculo particular con la vida y con la muerte.

*Cuates de Australia* es el cuarto largometraje de un cineasta que ha explorado diferentes formas de aproximación a lo real a través del documental que, antes que un formato, se establece como una actitud centrada en el principio del registro y en una relación esencialmente

distinta con la realidad que lo que plantea la ficción. El documental se expresa mediante la construcción de un discurso y hace uso de diferentes formas de aproximación: de la distancia que crea la memoria, del lugar del testimonio como dispositivo y, finalmente, de la colaboración participativa del sujeto "documentado". Esta distancia entre la retórica y lo real se muestra como muy problemática, así que no es casual que haya sido central en los debates de la teoría cinematográfica, por lo menos desde la posguerra (Bazin, 1990: 23-32)<sup>2</sup>.

El lugar del cineasta Everardo González en los filmes que dirige es patente, y en cada una de ellas se hace notar por diferentes fórmulas; se trata de la elaboración del documental como un diálogo, como una construcción donde el cineasta puede ir cediendo terreno frente al sujeto que es filmado. En algún momento de cada una de sus películas, la voz del cineasta que pregunta irrumpe en el discurso y recuerda que hay alguien detrás de la cámara, que estamos en presencia de una confección, nunca de la realidad empírica.

Desde su primer largometraje, *La canción del pulque*, las obras del cineasta muestran una capacidad de acercamiento testimonial. En ellas, el director observa algo que sucede, lo registra y construye un discurso basado en hacer ver eso que, hasta entonces, estaba oculto a la mirada. Sin embargo, a partir de *Los ladrones viejos* y sobre todo en *El cielo abierto*, él ya no es el testigo, sino el que recoge el testimonio. La memoria de un pasado lejano es la base de estas cintas; por ende, el uso del material de archivo resulta clave.

En *Cuates de Australia* hay un regreso al testimonio pero con una diferencia esencial: el director atestigua y arma el discurso, pero los habitantes de ese lugar, aportan más que un testimonio. Hay una colaboración intensa entre el sujeto filmado y el cineasta, que se explica por un proceso de compenetración entre ambos. No es que en sus cintas anteriores no haya esta integración, es que en *Cuates de Australia* la construcción de la película está posibilitada por ella. En su trabajo, el documentalista pro-

cede aproximándose a sus personajes, lo cual permite la filmación; pero la forma en que se da dicho acercamiento propicia diferentes formulaciones y, con ello, diferentes formas documentales.

## 2. El registro testimonial

Según Antonio Weinrichter, "la esencia del documental es el estar *ahí*, el registro en tiempo presente de una situación de la realidad", captar en directo, servir de testimonio (Weinrichter, 2004: 77). Cabe recordar que la distinción entre ficción y no ficción no se basa sólo en sus propiedades textuales intrínsecas, sino también en el contexto extrínseco. Pero el vínculo entre extrínseco e intrínseco se construye a partir de un nexo entre el documentalista, el espectador y el discurso donde lo real emerge como el centro. Carl Plantinga cita a Wolterstorff, y su teoría de los mundos posibles, donde nos recuerda que en la narración se nos invita a considerar un cierto estado de las cosas como una ficción imaginativa y, por tanto, "adoptar la postura ficcional en torno a un estado de cosas no significa afirmar que el estado de cosas sea verdadero, no se trata de preguntarse si es real, no es solicitar que se haga real, no es desear que sea cierto. Es simplemente invitarnos a considerar dicho estado de cosas" (Plantinga, 2014: 39). Por contraste, las películas de no ficción son aquellas que afirman que el estado de cosas que presentan ocurre en el mundo real. Las no ficciones afirman una creencia en que ciertos objetos, entidades, estados de cosas, eventos o situaciones realmente ocurrieron o existieron en el mundo real, como se presentan.

Trevor Poncha afirma que "un cineasta muestra que algo sucede cuando intenta que el espectador tenga percepciones particulares, impresiones, creencias o ciertos tipos de conocimientos como resultado de ver una película o secuencias filmadas" (Plantinga, 2014: 47); pero lo que particulariza la utilización de estas estrategias en la no ficción es que todas se usan para hacer afirmaciones del mundo real, y los cineastas toman una postura asertiva hacia lo que presen-

tan, más allá de la retórica empleada. *La canción del pulque* (2003), es una película basada en ese principio: el cineasta toma su lugar, hace presencia y su cámara capta, aunque el filme no es el recuento automático de ese registro. Para el director, el rodaje de un documental es apenas el inicio de una serie de decisiones que comienzan con la elección de un tema y una historia: "personalmente me siento atraído por historias que plantean una serie de puertos de llegada y la posibilidad de construir e interpretar la realidad a partir de las herramientas cinematográficas. Personajes susceptibles de contradicción y transformaciones" (González, 2012: 102).

Desde ese punto de vista, una película como *La canción del pulque* le permite sumergirse en un ambiente particular que tiende inevitablemente a evocar una época pasada, un lugar remoto en el tiempo que, no obstante, emerge como presencia viva. La pulquería, el escenario de la acción, es como un rescoldo del pasado, un lugar de convivencia de "toreros retirados, boxeadores retirados...", como afirma el "Cantarrecio", uno de los habituales de aquel lugar y a quien sigue la cámara constantemente.

Everardo encuentra en este espacio la posibilidad de múltiples "puertos de llegada", es el sitio del entrecruce de diversas historias, el lugar donde los borrachos se desahogan, recuerdan y conviven. Hay un personaje viejo que cuenta, con una voz apenas audible: "antes había más de sesenta pulquerías en la ciudad...", frase que parece remitir a un tiempo muy lejano cuando en la ciudad había múltiples expendios de pulque (bebida alcohólica del altiplano mexicano), pero también a un lugar distante. La película recuerda así que la Ciudad de México fue, con sus incontables establecimientos de pulque, un sitio de gran consumo; a pesar de que la bebida se produjese en puntos lejanos a la metrópoli. De hecho, la verdad que el director propone tiene que ver, en primer lugar, con una construcción que parte de un registro cercano, pero distante. Tensión que se juega todo el tiempo, entre un presente vivo, aunque decadente, y una serie de distancias que se abren en el tiempo y el espacio.

El título del filme no es gratuito. Las canciones que aparecen a lo largo de la cinta, buscan una musicalidad que organice el espacio fílmico. Si en el orden clásico, la imagen ordena el discurso y el sonido funciona para evocar un ambiente y un pasado, hay en este cine una inversión de estos términos. Mientras la música organiza, la imagen evoca. Y esto que funciona en *La canción del pulque* se repite con fuerza en el resto de su filmografía.

### 3. La memoria

Sobre un esquema y bases diferentes, *Los ladrones viejos* (2007), es una película construida en torno a la memoria; en la que los testimonios dan cuenta de un pasado lejano que no sólo se recuerda sino que, al hacerlo, se reconstruye. Donde los personajes recrean el pasado, pero lo leen de manera diferente, ya que lo resignifican al mantener presentes algunos sucesos, mientras olvidan otros y al unir lo que queda, variando la composición. Porque narrar es ordenar; y ellos, mientras narran el mundo, lo ordenan en una forma que sólo parece existir en su memoria.

Hay un punto de partida basado en eso que Weinrichter llama "confianza en el testigo", es decir, un formato cuya verosimilitud proviene justo del espectador presencial del acontecimiento, quien desplaza el "estar ahí" por la memoria y el testimonio de quien "estuvo ahí" (Weinrichter, 2004: 43). Dice Everardo González que, en su origen, la cinta no estaba pensada como una cadena de testimonios; sin embargo, al encontrar que todas las entrevistas serían con personajes que estaban en la cárcel, "tuve que cambiar de ida y basar la narración en los testimonios; de otra manera, la película estaría permanentemente haciendo referencia a las historias de prisión, y a mí me interesaban los años de libertad de los ladrones, los momentos de sus peripecias" (González, 2012: 97). En consecuencia, las decisiones formales de la producción del documental están condicionadas por el contenido temático, y reproducir el testimonio implica entonces un compromiso con un querer

decir que sólo se concreta en formas específicas de utilización de la imagen: al testimonio de un pasado remoto se le contraponen una imagen que remite a aquel lugar en el tiempo, para así ponerlo en el centro de la narración por encima del presente de esa enunciación.

Pero no es que el cineasta sea un simple testigo. Al hacer, toma los hilos de los recuerdos, las memorias y las reconstrucciones para formular un discurso y transmitir ciertas ideas; así, la película da cuenta de una sociedad en transformación. Además, a lo largo de la cinta se hace patente cómo las formas de ejercer el oficio del robo han adquirido nuevas características y connotaciones en el tiempo. En sus recuerdos, esos ladrones reivindican la nobleza de su oficio, la violencia no ejercida y la corrupción de la que ellos, antes que ser parte, son víctimas; por ello, se ufanan de haber cometido grandes delitos sin usar armas ni otras formas de agresión directa. El contraste con la violencia gratuita y desmedida de los "delincuentes de hoy" es transparente.

De esa manera tiene lugar una reflexión sobre el sistema de administración y procuración de justicia, el cual, como los mismos ladrones refieren, sólo quiere culpables, nunca justicia. Por eso, ellos emergen como víctimas del aparato del Estado mexicano, lo que conlleva a identificar sus acciones con las de Robin Hood, aquel que robaba a los ricos para dar a los pobres.

En *Los ladrones viejos* el héroe es Efraín Alcaraz Montes de Oca, el *Carrizos*, cuya figura genera identificación e incluso simpatía en el espectador. Sin embargo, es en torno al antagonista, el *Drácula*, que se construye una estructura fílmica que, en varios sentidos, depende de la ausencia. Primero, porque no aparece presencialmente, sino en unas cuantas fotos. Tampoco lo hace su argumento, que debería contrarrestar el punto de vista del *Carrizos*. Por último, se niega a dar su testimonio, dejando la interpretación al cineasta y, sobre todo, al público, quien juzgará sobre el discurso propuesto.

Ahora bien, existe una utilización particular de las imágenes de archivo: la evocación de una

época pasada y, con ello, la presentación al espectador del ambiente de un lugar especial. En otras palabras, sirven para viajar en el tiempo, vieja función del aparato cinematográfico. Además, al utilizar los materiales de noticieros fílmicos de las décadas anteriores, la película quiere recordar el trabajo de otros cineastas, por lo que no queda ausente el homenaje. La música funciona de manera semejante, pero añade un sentimiento de nostalgia; así, la canción *Y volveré* del grupo Los Ángeles Negros, recurrente como *leit motiv*, habla de un pasado mejor que quizá algún día renazca, "quizás mañana brille el sol". Es la gloria perdida por los viejos delincuentes que no se resignan a perderla del todo, aunque sólo la conserven en su memoria.

Esta tensión constante entre pasado y presente, posibilitada por la memoria y el archivo, tiene una última función: propiciar un ejercicio reflexivo en el espectador; pues a pesar de que la película trata centralmente el tema de la justicia, no se tiene una explicación unívoca del fenómeno delincencial. Hay, eso sí, una serie de inversiones a partir de la cercanía con el espectador de los ladrones viejos, decadentes, abandonados, que se confiesan ante la cámara. Rostros que, cerca del final, se suceden abriendo la cinta a múltiples explicaciones.

No obstante, tiene lugar un último gesto: la imagen de un noticiero de los años setenta, donde una reportera entrevista un niño pequeño que llora, pues un agente le ha quitado el cajón de bolear zapatos con el que gana algo de dinero. A la pregunta expresa de "¿qué vas a hacer mientras?", el niño contesta simplemente "pues a ver qué hago...". Aquí ya no se trata de la justicia que quiere culpables, sino del aparato de justicia que fabrica delincuentes.

#### 4. El uso del archivo y el cine como consecuencia

En la historia del cine hay una importante producción, especialmente documental, que recurre a material de *stock*, producto de un registro

realizado en condiciones y con intenciones diferentes a las que el nuevo material pretende. Detrás de esta reutilización, hay desde luego una búsqueda de verosimilitud, un esfuerzo argumental que acude a imágenes que evocan la presencia real, el registro verdadero. Si bien se puede admitir que lo registrado en el metraje sucedió, eso no implica que sea la totalidad (ya que sólo es una parte de ella) como tampoco se puede afirmar o negar su veracidad. Menos aún cuando la mediación entre lo filmado y lo mostrado es mayor debido a la búsqueda de lo que podemos denominar *efecto de la realidad*.

Según Georges Didi-Huberman (2013), una imagen es un corte practicado en el mundo visible, que "arde" al entrar en contacto con la realidad de la cual proviene, al ser sustraída y, por tanto, salvada del olvido. Aun cuando se trate sólo de una huella de lo que fue, su razón principal de existir es servir a la memoria, sobrevivir, "a pesar de todo" y de formas distintas. "Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: «¿No ves que ardo?»" (Didi-Huberman, 2013: 36). Si ese es el cuestionamiento de la visualidad producto de un reciente registro de lo real, ¿qué preguntará aquella en la que se ha decidido sobreponer a este metraje uno previamente manipulado?

Si en *Los ladrones viejos* el uso de imágenes de archivo tenía la intención de hacer una evocación, en *El cielo abierto* (2011), le permitiría no sólo llevarla a cabo, sino ir un paso adelante; ya que, al jugar con estas imágenes, se reconstruye un proceso que entrelaza los acontecimientos históricos, la evolución personal y el desarrollo fílmico a través de la recurrencia del testimonio.

*El cielo abierto* deja constancia de una predilección por retratar a los actores sociales en proceso de transformación. Esta cinta, antes que el retrato del líder espiritual, es la recopilación de testimonios de hombres y mujeres que, al tiempo que muestran los entresijos de su relación con el cardenal, se ven inmersos en un cambio más personal, en una acción política. Es el mis-

mo proceso en el que está incluido el prelado. Si como hemos visto, el cine de Everardo González gusta de visibilizar lo que no se quiere ver, esta cinta en particular tematiza esta situación. *El cielo abierto* se teje justo en torno a la forma en que una comunidad "hace ver" sus problemas y de qué modo ellos se entretajan con la escena política de un país en convulsión.

Es verdad que la memoria tiene un lugar central, pero el material de stock es cuestionado y utilizado de una forma novedosa y el cineasta intenta "hacer arder" estas imágenes también, en una tensión entre la imagen construida y su origen en la realidad de la que ha sido arrancada. En este caso, el problema del documentalista se centra en cómo conservar ese equilibrio entre dar verosimilitud al discurso y al argumento que trata de sustentar mientras aprovecha materiales que fueron registro de otras intenciones. Es decir, de qué manera se puede conservar la esencia del documental, el "estar ahí", cuando el argumento visual es testimonio de un pasado diferente.

El director ha estructurado su película como una misa de *Réquiem* por Monseñor Arnulfo Romero. Su deseo es reproducir un ritual de sacrificio, pero mientras lo narra, se detiene y describe el transcurso de concientización que atravesó el propio jerarca en su contacto con el pueblo. Quien cursó una transformación que no deja de ser ejemplar; dado que, al percatarse de las condiciones reales de vida de su grey, tomó distancia de las posiciones de la jerarquía católica y optó por la gente. Dicho camino se puede equiparar con el proceso de transformación de los muchos personajes que lo testimoniaron y, al final, con el esfuerzo del cine por tener un contenido político: mostrar para hacer ver.

El discurso de la Teología de la Liberación (que, para una parte del campesinado en El Salvador de los años ochenta, se vuelve una forma más tangible de espiritualidad que la del mismo paraíso ofrecido) fue la vía del Arzobispo para un acercamiento mayor hacia una franja de la población, donde se encontraban los más pobres del país. Se puede establecer un paralelismo entre esta forma de discurso y aquel que estable-

ce la cinta; la cual tiene la intención manifiesta de conformar una "película sencilla", pues para Everardo González el cine es una consecuencia: "mi trabajo no necesariamente está dirigido a los entendidos del cine. Es la vida que tengo. De esto desayuno, como, ceno y me desvelo. Se ha vuelto un estilo de vida; mis películas son sólo una consecuencia" (Ramírez, 2011: 25).

## 5. La colaboración participativa

La distancia que el cineasta establece frente al espectador tiene que ver con otra: la que se entabla entre el director y los personajes de la película durante el rodaje. En *Cuates de Australia* se genera una gran cercanía, que se hace evidente en diversos momentos de intimidad, que el filme atestigua. Por el contrario, las primeras tomas del rancho son distantes, la cámara apenas observa a la distancia mientras, en una serie de planos de establecimiento, le muestra al espectador el lugar que visitará a lo largo del documental. Pero muy pronto contraponen dos imágenes: la de los caballos que se aparean y el testimonio de un niño sobre sus pesadillas, cuya voz se empalma con la imagen de los animales.

En la siguiente escena, una pareja ve por el ultrasonido el desarrollo de su hijo en el vientre, en tanto el sonido deja escuchar el canto "cardenche", un canto de dolor que regresará en momentos claves de la cinta, no en balde su nombre remite al cardo, una planta con espinas punzantes. Estrategias de este tipo le permiten al documentalista contrapuntear todo el tiempo, a la vez que muestra la vida de una comunidad que, en su cotidianeidad, convive con la muerte al afrontar la sequía. De modo que se trata de un cine que muestra y cuestiona, que denuncia y confronta.

Las tomas se prolongan constantemente como obligando al espectador a una reflexión que surgiría de la contemplación, ejemplo de ello son algunos momentos de *La canción del pulque*. Característica que en *Cuates de Australia*, a diferencia de sus anteriores películas, le permite regodearse en el paisaje. Más aún, la belleza na-

tural del desierto, la fauna y la vegetación le dan oportunidad de observar los ciclos de la naturaleza y la manera en que la vida de esta comunidad se integra a ellos. Los lapsos conforman una forma de acercamiento y experiencia, que están marcados por la presencia contrastante de niños y viejos a lo largo de la cinta.

A los periodos de tiempo se enlaza el problema del agua, central en el filme. Así, éste emerge como una denuncia de las miserables condiciones de vida de los habitantes de aquel municipio. Para ello, no recurre nunca al miserabilismo que estos discursos gustan en ocasiones apelar. Se trata de una condición naturalizada, interiorizada. Aunque cada año deban realizar un éxodo, los pobladores siempre regresan porque "¿a dónde vamos a ir?" o como afirman en otro momento "Pa' tener un pedazo de tierra hay que sufrir, ¿por qué no se va la gente? Porque aquí nació, aquí creció, aquí todo...".

La imagen casi inicial de la película, la del embarazo, es el comienzo de la historia de aquel niño; y la sequía que deben enfrentar se muestra como una condición difícil para el pequeño también, la cual es subrayada por las palabras del doctor: el embarazo es de alto riesgo porque hay poco líquido. A la desnutrición de la madre le sigue de manera natural la del bebé. Pero además, este hecho nos devuelve al problema inicial, el de la falta de agua.

La vida dura del desierto se dificulta aún más cuando la ausencia de lluvias hace descender el nivel de sus únicas fuentes. Los viejos buscan agua mientras los alumnos de la escuela leen: "Los niños de la ciudad conocen bien el mar, mas no la tierra". Mientras avanza el documental, vemos a los chicos peleando para no tener que tomar aquella agua turbia, que es la única que tienen; vemos a los animales perder peso, a los hombres desesperar. Vemos, en fin, la pobreza descarnada y vemos, sobre todo, eso que no queremos ver.

Agotado el líquido, la población debe emprender su éxodo anual: el gesto de cerrar la puerta de la casa vacía anuncia la esperanza del regreso. Sólo la cámara se queda y atestigua la

decadencia total y la muerte. En una escena de tremenda fuerza visual, un potrillo avanza sin ningún ánimo, ha sido derrotado por la sequía y pronto caerá al suelo; más tarde, las aves de rapiña, que ya volaban sobre su cabeza, se harán cargo de sus restos.

Las siguientes escenas muestran la lucha entre los coyotes y los zopilotes por la carne de los animales muertos. El vacío de la comunidad abandonada enmarca el lugar de la muerte en este ciclo. La naturaleza salvaje, reclama su lugar mediante las aves carroñeras, los coyotes y el hervidero de insectos, frente a la obra humana abandonada e inútil. Las tomas de las casas vacías no hacen sino subrayar el hecho: los ganchos de ropa asidos al tendedero que no sujetarán nada, los cajones de la ropa vaciados a prisa, el lugar de una ausencia, aquel que todos han dejado atrás. Todos, menos la cámara que sigue registrando. Cuadros más tarde el ciclo se cierra. Al tiempo que vemos el nacimiento del niño en un hospital, las nubes se posan sobre el ejido, comienza la lluvia y el curso de vida y muerte reinicia su lapso. A partir del agua todo renacerá, como la vida de la comunidad, una vez que todos regresan a sus casas.

El cineasta se vale de un grado importante de compenetración con la comunidad, pues sólo en un marco de colaboración intensa se puede entender la proximidad de muchos personajes y el registro de momentos íntimos. Hay una relación creada entre los individuos y la cámara, cuando hacia la mitad de la cinta, un enfrentamiento entre dos niños va subiendo de tono, hasta el grado de suscitar un reto a golpes; el más pequeño de ellos se defiende aludiendo a la presencia de la cámara. Es verdad que en ese momento ella representa un resguardo, pero también es cierto que los personajes tienen conciencia de su presencia, como lo hace patente la señal del niño. Al final, la película insiste en el tema fundamental: la vida sigue, siempre sigue, recomienza. Pero sólo lo saben ellos, los que están en contacto con la tierra, con la naturaleza y son capaces, por ello, de leer sus señales.

## 6. La vida continúa

En 1990, el cineasta iraní Abbas Kiarostami regresó a los sitios que pocos años atrás había recorrido durante el rodaje de *La casa de mi amigo*. La región había sido azotada por un terremoto y las huellas de la devastación saltaban a la vista. Kiarostami rodó en ese lugar *La vida continúa* (1992), un filme en donde constató la posibilidad de una existencia que sigue hacia adelante a pesar de las tragedias, que cuenta una historia de búsqueda y encuentro a la que la frase que da título a la cinta da explicación.

“La vida continúa” parece querer decir el cine de Everardo González y la secuencia de *Los ladrones viejos* cerca del final, donde se ve a los presos hacer su vida cotidiana, lo ejemplifica. La vida siempre continúa, aún en prisión, aún en el desamparo, aún después de la muerte. Pero no se trata de una resignación moral como la que propone un credo; la vida continúa porque ese es su sentido, seguir. Los asistentes a “La pirata”, la pulquería de la película, saben que la vida continúa, los testimonios dan fe de esta continuidad. Los feligreses cuyo líder espiritual fue asesinado, lo saben también, su vida sobrevivió a muchas otras muertes. Esta formulación es más evidente en *Cuates de Australia*, donde la vida sigue más allá de la tragedia, de las desgracias, de la pobreza; porque la vida siempre renacerá, el ciclo se cierra para empezar de nuevo, el ciclo de la vida y de la muerte.

## 7. Conclusiones: Un cine político

¿En qué medida puede considerarse este cine como un cine político más allá de la relativización posmoderna de “todo es político”? Evidentemente y de manera central, estas cintas refieren a los grandes problemas del hombre en comunidad, es decir, a lo político: el acceso a la justicia, el desamparo, la igualdad. Pero, como recuerda Jacques Rancière (2012), “una situación social no basta para hacer un arte político, como no basta una simpatía evidente por los explotados y los desamparados” (127). En principio, se debería añadir al tratamiento de esos

temas una manera de representar capaz de hacer "inteligible esa situación como el efecto de ciertas causas y la muestra productores de formas de conciencia y afectos que la modifican" (Rancière, 2012: 129).

En México, la larga tradición del cine político y militante ha contado con notables ejemplos; debido a que la suma de un tema y una forma de expresarse han generado un arte eminentemente revolucionario y militante, cuya intención manifiesta es mover las conciencias y propiciar la acción y el cambio social. Por su parte, una buena porción del cine contemporáneo, sin dejar de ser político, ha abandonado el esfuerzo de ser explicativo y movilizador. Se trata de un cine que, al mostrar, quiere hacer ver, que obliga a hacerlo; pero que ha perdido el sentido unificador, organizador y explicativo que le daba su politicidad; al tiempo que han surgido nuevas formas de establecer la relación entre arte y política. La pregunta ya no es si la película es o no política, sino de qué manera concreta lo es, a qué temas alude y de qué estrategias se vale.

Everardo González apela a su espectador de diferentes formas. Como hemos visto, a lo largo de su trayectoria ha transitado por diversas formas de aproximación con lo "real" y ha expresado un mundo al buscar una verdad. Pero es una verdad cinematográfica, la única que el cine puede expresar. En otras palabras, el documentalista está consciente de la imposibilidad del arte de imitar al mundo, pero apela a la posibilidad de construir una verdad filmica. A diferencia de la tradición de varias décadas en el cine latinoamericano, él evita hacer un cine de explotador, hace más bien uno del desamparo. La estética de este arte está marcada por la exploración de la vida de aquellos que nada tienen, que viven al margen, pero que saben seguir viviendo. En la pulquería, en la reclusión, en un rancho aislado. Los sujetos filmados por Everardo González, retratan el esfuerzo cotidiano por la subsistencia.

El primer acto político del cine tiene que ver con visibilizar y este cine se esfuerza por hacer ver. De ahí que el director traiga a la pantalla situaciones que suelen estar ausentes en ella y a

las cuales procura no despojar de su dignidad. Los delincuentes presos, quienes purgan largas condenas, son considerados en toda su extensión de sujetos. Everardo se niega a llamarlos "sus personajes", con ello evita cosificarlos y, así, mantiene su humanidad. Quizá siguiendo la afirmación del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch, que compone el epígrafe de este artículo: "el humano es el "otro" y el otro, no es jamás una cosa".

Dicha frase resume uno de los aspectos más importantes de su praxis: su apertura a la gente (producto de su formación como antropólogo y su admiración por el trabajo de Robert Flaherty) y, por consiguiente, la reducción de la distancia entre director y sujeto filmado. Características con las que innovó la labor de los cineastas etnográficos, otorgándole a sus películas un lugar importante en la historia del cine (Henley, 2009: 310-339). Estas últimas, al igual que sus obras escritas, conforman el legado de Rouch hacia los documentalistas que, como Everardo González, buscan obtener una representación a partir del acercamiento en tiempo y espacio con aquellos individuos cuya vida quieren resaltar.

Así que, por diferentes vías, la obra del director de *Cuates de Australia* establece relaciones con lo real, parte del testimonio, se vale de la memoria, del archivo y de la colaboración para expresar una visión del mundo que implica un posicionamiento fuertemente político. Una visión sobre la justicia, una postura que quiere hacer ver los problemas de las comunidades que observa. Este cine abre un real a la mirada, visibiliza un mundo en conflicto y habla de problemas humanos mientras dice, a pesar de todo, la vida sigue, siempre sigue.

## Notas

1. Everardo González es un cineasta mexicano nacido en 1971 y formado en el Centro de Capacitación Cinematográfica, donde realizó su primera película en el año 2003 (*La canción del pulque*). Ha realizado desde entonces una carrera en el documental mexicano que le ha valido múltiple reconocimientos, como el premio Ariel que otorga la Academia Mexicana de las Ciencias y Artes Cinematográficas entre varios más.

2. En su *Ontología de la imagen cinematográfica* (1990), André Bazin puso el acento en la tensión entre realidad e imagen a partir de la "manipulación" que el cine clásico había conformado como vehículo retórico; de ahí que distinga entre dos tipos de cineasta, los que creen en la imagen y los que creen en la realidad. En buena medida, este texto resulta fundacional de una serie de debates que la teoría cinematográfica había de retomar en las siguientes décadas y que dan cuenta de una intensa discusión en torno al estatuto de la realidad en el cine.

## Referencias Bibliográficas

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Carr, L. J. (1932). Disaster and the Sequence-Pattern Concept of Social Change. *American Journal of Sociology*, 38(2), 207-218. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2766454>
- González, E. (2012). La fortuna. En T. Huezó (coord.), *El viaje... rutas y caminos andados para llegar a otros planetas*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Henley, P. (2009). *The Adventure of the Real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Didi-Huberman G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Plantinga C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez G. (30 de agosto de 2011). El cine como consecuencia, entrevista con Everardo González. Frente (22).
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T & B Editores.

Sobre el autor

**Francisco Javier Ramírez Miranda** es Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Maestro y Doctor en Historia del Arte por la UNAM. Profesor investigador de la licenciatura en Historia del Arte de la UNAM. Autor de *Ibargüengoitia va al cine* (Universidad de Guanajuato, 2013). Dirige Montajes, Revista de Análisis Cinematográfico.

¿Cómo citar?

Ramírez-Miranda, F. (2017). Aproximaciones a lo real en el cine de Everardo González. *Comunicación y Medios*, (36), 33-42.

# ¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico<sup>1</sup>

## *Victims of necropower? The construction of the feminine body in the Mexican cinema about narco*

**Gabrielle Pannetier-Leboeuf**

Universidad de Montréal, Montréal, Canadá - Universidad de la Sorbona-París IV, París, Francia  
gabrielle.pannetier.leboeuf@umontreal.ca

---

### Resumen

El presente artículo pretende dar pistas sobre las maneras en que el poder masculino emanado del narcotráfico influye en las imágenes del cuerpo femenino en el largometraje mexicano de ficción *Miss Bala* de Gerardo Naranjo (2011). El ejemplo del cortometraje *El otro sueño americano* de Enrique Arroyo (2004), será también presentado para introducir el análisis de *Miss Bala* y mostrar que la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino en la película de Naranjo es lejos de ser un caso aislado. Se analizará cómo el cuerpo de la mujer es presentado en estas obras a manera de espacio de expresión de la dominación patriarcal necropolítica asociada a la violencia surgida con el narcotráfico. Más específicamente, se explicará de qué maneras se puede considerar que la película de Naranjo limita el control que tiene el personaje femenino sobre su cuerpo y perpetúa en este sentido ciertas representaciones arquetípicas de género a pesar de su aspiración denunciadora de los abusos sufridos por las mujeres. Se reconocerá sin embargo que ciertos actos de resistencia emprendidos por las protagonistas de ambos productos cinematográficos pueden en el fondo traducir estrategias que, sin ser exitosas, sí apuntan hacia la existencia de una agencia en los personajes femeninos.

### Palabras clave

Necropoder; narcotráfico; cuerpo femenino; agencia; cine mexicano.

### Abstract

The present article aims to give hints on the ways by which the masculine power emanating from narcotraffic has an influence on the images of the feminine body in the Mexican feature film *Miss Bala*, directed by Gerardo Naranjo (2011). The example of the short-film *El otro sueño americano*, directed by Enrique Arroyo (2004), will also be presented in order to introduce the analysis of *Miss Bala* and show that the violence exercised on the feminine body in Naranjo's movie is far from being an isolated case. This research will analyze how the woman's body is presented in those films as a space of expression of the patriarchal necropolitical domination associated with the violence that emerges from narcotraffic. The paper will explore more specifically in which ways Naranjo's movie limits the feminine character's control over her own body and by doing so perpetuates certain archetypical gender representations despite its aspiration to denounce the abuses suffered by women. However, the essay will also underline that certain acts of resistance undertaken by the protagonists of both films can reveal strategies that, although unsuccessful, do present the existence of an agency for the feminine characters.

### Keywords

Necropower; narcotraffic; feminine body; agency; Mexican cinema.

## 1. Introducción

En México, los ingresos que genera el tráfico de drogas se estiman anualmente en unos 150 mil millones de dólares (Valenzuela, 2002). Si bien el narcotráfico forma parte importante de esta economía informal, su influencia en la sociedad y en el escenario cultural mexicano no es por eso menos real, lo que atestigua la existencia de una violencia y de una ostentación inspiradas en la estética narco en distintas producciones artísticas. La importancia que tiene el *narcopoder* en el imaginario es tal, que éste encuentra actualmente eco en una multitud de manifestaciones culturales que pertenecen a la llamada *narcocultura* (Sibila & Weiss, 2014), ya sea en la literatura (García-Niño, 2013), en la canción (Valenzuela-Arce, 2002), en la arquitectura (Rivelois, 1999) e incluso en la moda (Héau-Lambert, 2014). El cine sobre narcotráfico puede ser considerado también un nuevo género dentro de las expresiones artísticas y comerciales de la cultura narco.

En varias regiones del país, entre las cuales destacan Michoacán, Veracruz y la frontera con los Estados Unidos, esta narcoviolenencia ha subido drásticamente en las últimas décadas. En el norte de México específicamente, la situación ha afectado a las mujeres de una manera particular; entre 1993 y 2010, únicamente en el Estado de Chihuahua, más de quinientas mujeres han sido asesinadas y más de mil han desaparecido (Fregoso & Bejarano, 2010: 6). El fenómeno se ha vuelto tan alarmante que se ha recurrido al neologismo *feminicidio* (Lagarde & de los Ríos, 2010; Radford & Russell, 1992) para calificar esta nueva realidad. Con el tiempo, se ha comprobado la existencia de una relación paralela entre el aumento de los feminicidios —la mayoría de las veces impunes (Pantaleo, 2010)— y la multiplicación de las actividades de los cárteles de drogas en las zonas fronterizas con los Estados Unidos (González-Rodríguez, 2002).

Películas como el largometraje de ficción *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo y el cortometraje *El otro sueño americano* de Enrique Arroyo problematizan, cada uno a su manera, la presencia y la representación del cuerpo y de la

identidad femeninos en dicho contexto de violencia misógina en el norte de México. En las páginas que siguen, nos interesaremos sobre todo al producto cinematográfico de Naranjo y al tratamiento temático, formal y estético de su protagonista femenina, Laura Guerrero. El análisis puntual de *El otro sueño americano* nutrirá nuestras reflexiones en cuanto a la violencia y a la agencia femenina en el cine mexicano y nos servirá de contrapunto al estudio del largometraje de Naranjo, permitiéndonos ver que la violencia patriarcal sentida en *Miss Bala* no es un caso aislado. Si bien la violencia ha assolado en los últimos años muchas regiones y ciudades de México y no solo el norte, escogimos dos obras cuyas tramas se sitúan precisamente al borde de los Estados Unidos porque consideramos que comparten cierto imaginario propio a la frontera (dinámicas asociadas al tráfico, promesas de una vida nueva y anonimato) que tienen una incidencia considerable en el tratamiento de las cuestiones de violencia y de género.

## 2. Aproximación al problema

Para el análisis temático de la película de Naranjo, nuestro marco teórico es multidisciplinario y proveniente de los estudios culturales y sociológicos y de los estudios de género. El concepto de *necropoder*, es decir, el conjunto de poderes de muerte o de vida que se ejercen sobre un grupo o una población (Mbembe, 2003), es central a nuestro análisis y, revisitado con un enfoque en cuestiones de género, permite pensar cómo los grupos de traficantes de ambas películas imponen a los personajes femeninos su poder de muerte. Efectivamente, al tratar a las mujeres como seres desechables que están a su disposición y que no tienen valor propio, los traficantes y los agentes de policía aplican sobre los personajes femeninos una violencia que corresponde a lo que Mbembe (2003) denomina *necropoder*. Este poder, en vez de remitir al poder que tiene un Estado o un grupo de hacer vivir y de dejar morir a una población, como es el caso del biopoder teorizado por Foucault (1976: 177-191), alude más bien al poder de hacer morir y de dejar vivir (Mbembe, 2003: 41-47)

y le otorga a un grupo la capacidad de decidir quién importa y quién no, quién puede vivir y quién debe morir.

### 3. "Punto de vista" masculino

Para el análisis formal, usamos una metodología de las teorías fílmicas feministas que corresponde a la cuestión de la agencia. Por una parte, nuestra investigación sigue las propuestas de Mulvey (1975) en cuanto al hecho de que el cine es dominado por un "punto de vista" masculino para analizar la representación de las mujeres como objetos de la mirada. Dado que las teorías de Mulvey han sido ampliamente revisadas, corregidas y mejoradas, sacamos también provecho de los acercamientos metodológicos de las analistas feministas que siguieron a Mulvey a partir de los años ochenta como Creed (1987) para criticar la opresión de las mujeres a través de los recursos cinematográficos formales empleados. Por lo tanto, nuestro análisis se inscribe metodológicamente en una línea de reivindicación del protagonismo femenino en la pantalla, proponiendo, sin embargo, leer el menosprecio hacia las mujeres a la luz de un nuevo contexto sociohistórico: el de la narcoviolenencia y de los feminicidios de los últimos años en México. Por supuesto, estamos conscientes de que la evolución de los análisis de género en los estudios cinematográficos a lo largo de las últimas décadas ha abierto muchas perspectivas interpretativas más allá de las inauguradas por Mulvey, y por esta razón, lo que pretendemos aquí solo es explorar una de las múltiples pistas posibles del análisis del corpus escogido, y asimismo averiguar qué propuestas de Mulvey sobre la opresión presente en los recursos cinematográficos formales siguen o no vigentes hoy en día.

### 4. Sinopsis de las obras estudiadas

El objeto de estudio principal de este trabajo, el largometraje de ficción *Miss Bala* (2011), es un drama dirigido por Gerardo Naranjo, coescrito por Mauricio Katz y producido por Canana Films

y 20th Century Fox. *Miss Bala* narra la historia de Laura, una joven mexicana de la ciudad fronteriza de Tijuana que sueña con ganar el concurso de Miss Baja California para escapar de su situación precaria. Durante un tiroteo en una discoteca, Laura es separada de su amiga Azucena, por lo que emprende su búsqueda. En medio de este proceso, se dirige a la policía pero ésta la entrega a La Estrella, el grupo de narcotraficantes responsable del tiroteo. Laura terminará cautiva del jefe del grupo, quien la usará para llevar a cabo distintas misiones de sus actividades ilícitas. La historia de la trama es inspirada por el caso real de Laura Zuñiga Huízar, quien ganó los títulos de Miss Sinaloa y Miss Hispanoamérica en 2008 antes de ser arrestada en diciembre del mismo año junto a siete hombres en posesión de dos rifles de asalto (Santamaría-Gómez, 2012: 66).

La película *El otro sueño americano* (2004), que servirá de transición al análisis de *Miss Bala* al introducir elementos clave de la violencia sobre el cuerpo femenino en la frontera México-Estados Unidos, es un cortometraje de diez minutos estrenado en el Festival Internacional de Cine de Morelia. Fue dirigido por Enrique Arroyo y producido con la colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), de Costachica Producciones y del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). *El otro sueño americano* recrea la violencia física y verbal sufrida por una joven prostituta adolescente originaria de Chiapas detenida cerca de la frontera en posesión de una pequeña dosis de cocaína (Castro-Ricalde, 2015: 710). Su *sueño americano* se quiebra rápidamente al darse cuenta de que el policía de la Procuraduría General de la República que la está llevando en su patrulla tiene la intención de entregarla a un ex soldado estadounidense, Tiroteo, que se dedica a la trata de personas.

### 5. *El otro sueño americano*: la mujer violentada como objeto del necropoder

Por una parte, si bien la reproducción cinematográfica de esta narcoviolenencia misógina y

necropolítica sobre los cuerpos de las mujeres cumple cierta función denunciadora, encierra al mismo tiempo a los personajes femeninos en un rol pasivo, disminuyendo considerablemente su *agencia* (Butler, 1990), es decir, su capacidad de actuar por su propia cuenta y de tomar decisiones como sujetos activos. Tomado de este lado, este tratamiento unívoco de las relaciones hombre-mujer en las dos obras seleccionadas puede llevar a una representación problemática de los personajes femeninos como víctimas sistemáticas de las necropolíticas de género (Wright, 2011:709) de la zona fronteriza.

En este sentido, los diez minutos de duración del cortometraje *El otro sueño americano* están cargados de violencia física y psicológica dirigida hacia la joven Sandra. El judicial, Genaro, la llama "puta", "cabrona", "pendeja", "pinche vieja", "culera", "puerca", le da cocaína, la golpea y la incita a hacerle una felación (Castro-Ricalde, 2015: 571). Además, la ata al carro con esposas, obligándola sádicamente a escuchar las atrocidades que le harán los hombres a quienes será entregada. Mientras Sandra llora, Genaro le cuenta, también con detalles, lo que le pasó a otra mujer cuando estos mismos hombres la torturaron antes de matarla. La película termina con la venta de Sandra al estadounidense Timoteo y deja claro que no existe para ella otra salida que la violación, la tortura y la muerte.

Todo el corto está rodado con el mismo encuadre, presentando a la protagonista únicamente desde el punto de vista del tablero del carro. Mientras que el discurso y los insultos del conductor llenan la banda sonora, el encuadre fijo centrado en la mujer permite detallar cada una de sus reacciones frente a lo ocurrido. En este caso, el encuadre contribuye, por su fijeza, a encerrar al personaje femenino en la pantalla, como otra cárcel más de la que es imposible escapar. Dicho tratamiento de la cámara, que recrea la opresión de la mujer por los recursos formales y la atmósfera sofocante que se añade a la violencia de los diálogos, ancla la violencia tanto en la corporalidad del personaje femenino como en la materialidad fílmica. Más aún, el hecho de que el punto de vista sea orientado hacia Sandra y no hacia su interlocutor hace eco a las

críticas de Mulvey (1975), para quien la dominación del cine por un punto de vista masculino altera las imágenes de la mujer, presentándola como objeto de la mirada masculina y no como sujeto<sup>1</sup>. La inmovilidad del plano y la angulación fija remiten también en el plano metafórico a la realidad violenta e inmovible sufrida por las mujeres en la frontera (Castro-Ricalde, 2015: 579).

Además, la interrupción frecuente de los planos por "nieve" o ruido blanco característico de las cintas VHS vírgenes sugiere que el corto que visionamos podría ser el resultado de una grabación *amateur* realizada en la diégesis con equipos de filmación improvisados o de bajo costo, lo que se induce también por la degradación de la calidad de la imagen y la sobrexposición de la fotografía (Castro-Ricalde, 2015: 578). Esta estética particular de la imagen insinúa que el propio personaje está grabando a la joven que lleva presa en su carro, lo que alude al fenómeno *snuff* en el que se tortura, viola o mata a una persona frente a una cámara.

## 6. *Miss Bala* y la presencia insistente del cuerpo femenino: la reducción del personaje a su corporalidad

A la luz de este ejemplo de opresión masculina narco sobre la mujer, perceptible tanto en la trama narrativa como en la estética del corto, cabe ahora explorar cómo se percibe la narco-violencia en nuestro objeto principal de estudio, el largometraje *Miss Bala*. En esta sección, se explorará de qué maneras el personaje de Laura es reducido en varias ocasiones a su corporalidad; se estudiará primero el énfasis puesto en su cuerpo a la vez por el discurso de los narcotraficantes y por el tipo de planos en la imagen. Luego, se presentará las técnicas objetivadoras de erotización de este cuerpo, antes de abordar finalmente las estrategias de instrumentalización del cuerpo de Laura por el grupo de traficantes y la consiguiente relegación de este cuerpo femenino a la *vida nuda* teorizada por Agamben (1998).

### 6.1. El cuerpo en el centro de la imagen y del discurso

En *Miss Bala*, Laura Guerrero, la protagonista, es forzada a tener contactos sexuales no deseados con Lino Valdez, el jefe del grupo de traficantes La Estrella. Lino promete ayudarla a encontrar a su amiga Azucena ("Suzu") y, además, usar sus contactos para permitirle entrar en el certamen de belleza. De cierta manera, Lino le roba a Laura el control sobre su propio cuerpo así como la posibilidad de disponer del mismo como ella lo desee. En la película, además de ser usada como objeto sexual, Laura ve también su cuerpo transformado en herramienta económica por los narcotraficantes: Lino la obliga a efectuar el trabajo de "mula", que consiste en llevar dinero y mercancías ilegales de un país a otro. La mula tiene primero que cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos con fajos de billetes debajo de su ropa y volver a México con cajas llenas de armas de fuego. El cuerpo de Laura también sirve a los fines del grupo criminal cuando su belleza física, su juventud y su recién adquirido título como Miss Baja California, son utilizados para seducir al General Salomón Duarte, un militar de las fuerzas policiales a quien los esbirros de Lino intentan matar.

La triple instrumentalización del cuerpo femenino de Laura como herramienta sexual, como mecanismo o vehículo para transportar dinero a Estados Unidos y hacer negocios ilícitos, así como objeto de seducción y de atracción, parece apuntar hacia cierta falta de agencia del personaje de la mujer en cuanto a la disposición de su cuerpo en la película de Naranjo (Molina-Lora, 2013: 236, 241-243). La obra termina incluso con la captura de Laura por los militares, en cuanto miembro del grupo La Estrella, y con su liberación en un lugar remoto y no identificado. A pesar de que no se sabe con certidumbre lo que le ocurrirá a Laura, es presumible que ésta no logrará encontrar un final feliz, sino que quedará sometida al necropoder impuesto por los narcotraficantes en colaboración con la policía en la zona fronteriza.

En el mismo orden de ideas, se puede también argumentar que los recursos cinematográficos

formales de la película de Naranjo enfatizan la pérdida y la dilución de su identidad a manos de los narcotraficantes. Efectivamente, el hecho de que la cámara evite la cara de Laura y de que el montaje la esconda en los planos iniciales así como en el último plano apunta hacia el robo de identidad de la protagonista (Colín-Rodea, 2014: 433-434) que acompaña su transformación en Miss Baja California y, paralelamente, su adentramiento en el mundo criminal machista tijuanaense. Por ejemplo, en los primeros tres minutos y treintaicuatro segundos de la cinta, la cara de Laura está escondida, ya sea por otros elementos del espacio diegético situados en el primer plano, por los ángulos de cámara que la muestran de espaldas o de perfil, por los cortes frecuentes de la parte superior de su cuerpo por el encuadre o por sus miradas al suelo. Al bloquear el acceso a la cara del personaje principal durante toda esta primera secuencia, el montaje impide al espectador entrar en relación con Laura, dado que la cara es generalmente la puerta de acceso a la experiencia íntima. El hecho de que se muestre al personaje principal por primera vez en la pantalla solo después de esta apertura de la película puede además tener un efecto anunciador de la amenaza de borramiento identitario que pesa sobre Laura con la violencia narco que se abatirá sobre ella.

Por otra parte, la insistencia formal sobre el cuerpo de la joven mexicana deja entrever la reducción del personaje de Laura por los narcotraficantes a su envoltura carnal y los impactos que la influencia narco tiene sobre su cuerpo. Efectivamente, en algunas secuencias clave de la película, la cámara se detiene sobre algunas partes del cuerpo del personaje con primeros planos, como cuando Laura se prepara para entrar en la ducha; la cámara revela en este momento las equimosis que tiene en la nalga izquierda (38:17). La cámara se detiene también sobre su cuerpo cuando se muestra el abdomen del personaje envuelto en cinta adhesiva (51:38, 52:18). En estos planos, el cuerpo femenino llena visualmente buena parte del encuadre, lo que lo coloca también en el centro de las preocupaciones del espectador. Lo que es sugerido formalmente y percibido visualmente por el espectador en estos ejemplos es que la identidad

del personaje femenino de Laura es reducida a su cuerpo por los narcotraficantes y que es principalmente a través de este cuerpo que estos ejercen su poder sobre ella.

El hecho de que Lino y el grupo La Estrella no acepten ver en Laura algo más que un objeto y un cuerpo de mujer es también confirmado verbalmente por el narcotraficante: la manifestación discursiva más sintomática de este encerramiento corporal es el uso constante por Lino del nombre "Canelita" para referirse a Laura. Además de recurrir al diminutivo "ita" como para infravalorar a Laura frente a los hombres del grupo criminal, Lino superpone un nombre ficticio, Canelita, al nombre real de Laura, que se rehúsa en reconocer. Al hacerlo, le impone discursivamente a Laura una identidad que la encierra en su cuerpo definiéndola solamente por sus atributos corporales, es decir, su piel de color canela, y reduciéndola a un objeto estético producido, una vez más, para la mirada masculina.

## 6.2. Mirada masculina sobre el cuerpo erotizado

Este cuerpo color canela al que es reducida Laura es, en varias ocasiones, erotizado por el montaje, que apela a las reacciones sensoriales del espectador insistiendo sobre la sensualidad del cuerpo de Laura. Las decisiones estéticas en cuanto al tratamiento formal del cuerpo de Laura dejan entonces en el aire la impresión de una mirada masculina (*male gaze*, cf. Mulvey, 1975) y patriarcal fijada sobre ella. Más de una vez, como cuando Laura se quita la bata para ponerse en ropa interior, la mirada inducida por la cámara es objetivadora: una panorámica vertical ascendente le permite incluso al espectador observar casi todo su cuerpo de espaldas, de las rodillas a los hombros (49:43). El espectador es invitado a observar a la mujer joven de la misma manera en que lo hace el jefe de los narcotraficantes y a adoptar su mirada impregnada de los esquemas patriarcales. Al adherirse a esta mirada, el espectador es también llevado a sentir el peso de su propia mirada de hombre sobre Laura para percibir mejor la situación de peligró

y preocuparse por la vulnerabilidad sexual en la que se encuentra la protagonista frente a Lino.

Al respecto, cabe preguntarse lo que representan las secuencias del concurso de belleza de *Miss Baja California*, concurso en el que las candidatas deben pavonearse por turnos ante el público en traje de baño y en sugerente vestido, sino una problematización de la transformación de la mujer en objeto y de su reducción a su corporalidad. Es precisamente el grupo de narcotraficantes La Estrella que termina moviendo los hilos de este concurso y que usa su influencia para que Laura sea declarada gran ganadora, lo que es una prueba de la omnipresencia del narcopoder en las instituciones mexicanas, incluso en las que transforman a la mujer en objeto. Una vez coronada, Laura es definida y presentada a la sociedad mexicana, a los medios de comunicación y al General Salomón Duarte ante todo por su título de *Miss*. Es también a partir de la experiencia del concurso de belleza que el espectador es llevado a hacerse una primera opinión del personaje ya desde el título<sup>2</sup> de la película, *Miss Bala*, y así mismo desde la portada del DVD, en la que la joven mexicana es presentada en tacones, vestida con un bikini y luciendo la diadema del concurso y la banda de *Miss Baja*. Esta imagen apunta de hecho plenamente a los clichés narcoestéticos de la *Miss* acompañadora del narcotraficante o *mujer-trofeo* que le permite al narco exhibir su poder y su virilidad (Santamaría-Gómez, 2012: 63, 64, 69), clichés compartidos en el imaginario narco tanto mexicano como colombiano.

## 6.3. Cuerpo, instrumentalización y vida nuda

El hecho de que Laura sea reducida a su corporalidad por Lino y su grupo relega el personaje a la vida nuda (*bare life*) problematizada en primer lugar por Hannah Arendt (1951) y más tarde por Giorgio Agamben (1998), es decir, a la vida sin valor de los individuos a los que los grupos ejerciendo el poder no reconocen más que una vida biológica, pero a quienes se niega la vida política. Desde la perspectiva de los que ejercen su poder sobre ellos, estos individuos reducidos

a su cuerpo y a su existencia fisiológica pueden consecuentemente ser asesinados en toda impunidad o ver su cuerpo instrumentalizado sin que les sea reconocido ningún derecho cívico (Agamben, 1998: 18). En el caso que nos interesa, el grupo La Estrella se otorga entonces el poder de pronunciarse sobre el valor de la vida humana, de determinar quién puede ser relegado a la vida nuda y ver su vida y su cuerpo instrumentalizados en función de los intereses del grupo de traficantes<sup>3</sup>.

A medida que Laura se ve obligada de tener contactos sexuales con el jefe del grupo de traficantes La Estrella, el espectador es llevado a contemplar con desamparo la manera con la que Laura se somete a los deseos carnales de Lino. Ocurre incluso que el montaje añade artificialmente una sensación de coerción sexual a ciertas imágenes incluso cuando esta connotación estaba ausente de la trama narrativa. Por ejemplo, cuando Laura venda las heridas de Lino en su pierna, el ángulo de cámara la presenta a la mirada del espectador de espaldas, arrodillada ante el traficante que está sin camisa, como si estuviera a punto de hacerle una felación, lo que el espectador percibe como una proximidad física incomodante (Bongertman, 2014: 43-44). Desde un punto de vista proxémico, Lino está a menudo particularmente cerca de Laura, incluso cuando se encuentran en espacios relativamente amplios<sup>4</sup>, lo que consolida también la sensación de ahogo impuesta al personaje principal por la presencia física del criminal.

El cuerpo del personaje, además de ser reducido por Lino a un cuerpo biológico, que es sometido a la *vida nuda* y del que el traficante puede abusar sexualmente, es también instrumentalizado con fines estratégicos. Esta instrumentalización deriva de hecho de un fenómeno ampliamente difundido en los ambientes narco, que Bongertman llama "la ética corporal de la narcocultura" (2014: 42), fenómeno por el que los narcotraficantes comparten una visión común de la aceptabilidad moral de la instrumentalización del cuerpo femenino para sus actividades. En este sentido, el director de *Miss Bala* ha confirmado en entrevista que los malos tratos sufridos por el personaje femenino de Laura son centrales en la

cinta y son el eco de los esquemas patriarcales vehiculados por la sociedad mexicana: "The way women were treated in the town where I grew up was definitely wrong—in fact, *Miss Bala* has a lot to do with this concept of women as just tools to be used" (Mongrel Media, 2011: 11). El cartel oficial mexicano de la película, en el que se ve al personaje parado en sujetador, las manos detrás de la cara, llama de hecho la atención sobre la vulnerabilidad total de la joven protagonista así como sobre su pérdida de autonomía frente al necropoder del grupo criminal.

Los planos en los que Lino comprime el abdomen untado de aceite de Laura con varias capas de cinta adhesiva para luego incorporar los fajos de dólares estadounidenses llegan a hacer sentir al espectador la opresión vivida por Laura, con los primeros planos que duran respectivamente 29 (51:38) y 18 segundos (52:18) sobre su abdomen y con el sonido siniestro de la cinta que se despega y que domina la banda de sonido. La decena de vueltas de cinta adhesiva que Lino completa alrededor del cuerpo de Laura consolida también esta impresión de que el suplicio vivido por el personaje se imprime cada vez más profundamente sobre su cuerpo. Además, los fajos de billetes pegados al cuerpo de Laura anclan visualmente al personaje en su rol exclusivamente económico y utilitario a los ojos del traficante.

Más allá del universo diegético, es posible preguntarse si el director Gerardo Naranjo y su equipo de producción no instrumentalizarían ellos mismos el cuerpo de la actriz Stephanie Sigman para acrecentar las ventas de la película en un público local e internacional. Efectivamente, el espectador es interpelado por la presentación estetizada que hace Naranjo del cuerpo de Sigman en la cinta y por la imagen del cuerpo joven y atractivo de la actriz en sujetador sobre el cartel mexicano de *Miss Bala*, lo que sugiere que la instrumentalización del cuerpo femenino con fines económicos no sería exclusiva a la diégesis, sino que tendría lugar también en el espacio profílmico e incluso espectacular.

## 7. Sexo, huida y... ¿agencia?

Sin embargo, nos parece esencial aportar algunos matices a los argumentos antes mencionados para evitar revictimizar a los personajes femeninos en nuestro propio análisis, lo que sería en el fondo caer en la misma dinámica de desempoderamiento femenino que estamos denunciando. Así, si bien es cierto que ni Laura, ni Sandra logran escapar de la situación de peligro que les imponen los hombres narcotraficantes, cabe subrayar que ninguna de las dos es un ser pasivo; en ambos casos, son más bien las condiciones económicas y sociales en las que viven los personajes las que reducen sus posibilidades de acción.

De hecho, se puede incluso leer algunas de las acciones llevadas a cabo por estas mujeres frente a su entorno opresor como demostraciones de su agencia, revisando en este caso el concepto de agencia femenina para incluir en ello no solo las manifestaciones de la capacidad *real* de acción (en este caso, el éxito para sacarse de su situación no deseada junto a hombres violentos), sino también las tentativas y las estrategias movilizadas para hacerlo, aunque esas luego no funcionen.

En este sentido, en *Miss Bala*, Laura se evade por la ventana durante la balacera de la discoteca al inicio de la película (13:10), intenta huir del hombre de mano de Lino por la puerta trasera del local de certamen de belleza (31:16), toma la decisión de quedarse con los traficantes a cambio de la seguridad de su padre y de su hermano (41:01), contacta a su hermano y a su padre con el celular que le entregó el grupo criminal (1:12:36) —a pesar de la interdicción formulada por Lino de hablar con su familia— y decide irse sola por la playa después del concurso de belleza (1:18:40), aunque se regresa eventualmente a la camioneta del traficante y acepta la actividad sexual con él. También advierte en voz baja al General Salomón Duarte de que lo están intentando matar y de que los están escuchando (1:39:29), contradiciendo los planes de Lino y de su grupo. Estas tentativas de huida y actos de rebeldía emprendidos por la joven tijuanesa, sin ser suficientes para cambiar el rumbo de

los acontecimientos, sí por lo menos dan cuenta de la inteligencia y de la voluntad de Laura de resistir de manera creativa y persistente a la narcoviencia (Molina-Lora, 2013: 241). El mero hecho de que ella quiera participar al concurso de Miss Baja y usar su cuerpo como un “recurso” para sacarse de la pobreza deja entrever que el cuerpo de Laura no es exclusivamente sometido, sino que lo percibe también como un agente posibilitador, una herramienta, un capital o un medio más para abrirse las puertas de una nueva vida y mejorar su situación (Molina-Lora, 2013: 241), siempre de acuerdo, sin embargo, con los principios narcoculturales según los que “el cuerpo en las mujeres y el crimen en los hombres son maneras válidas de salir de pobres” (Rincón, 2013: 22).

En cuanto a Sandra en *El otro sueño americano*, también moviliza unas cuantas estrategias para lograr su liberación, aunque todas fracasan. Además de intentar negociar y mostrarse convincente con el conductor para que la deje ir, intenta escaparse y salir corriendo (3:47), demostrando que está dispuesta a actuar y a intentar todo para irse, antes de finalmente llorar y suplicar a Genaro que le devuelva su libertad. Hasta la felación que le da a Genaro en un intento desesperado de comprar su libertad, si bien puede interpretarse como un acto de sumisión femenina como se ha hecho antes, también podría leerse como otro acto más realizado deliberadamente por la protagonista para lograr sus fines y mejorar su situación. La sonrisa que esboza inmediatamente después de este acto parece de hecho confirmar esta lectura, como si Sandra estuviera consciente de su talento para dar sexo oral.

Considerándolo bien, parece entonces que a pesar de que los personajes de ambos títulos no puedan evadir la violencia sobre sus cuerpos, son sin embargo personajes fuertes, astutas e inteligentes, y en este sentido es posible que los directores de ambas películas no hayan creado personajes tan desprovistos de agencia como lo dejaban suponer tanto la primera lectura de los metrajes como la fatalidad de la violencia y el final infeliz de las protagonistas estudiadas.

## 8. Conclusiones

A la luz de estas consideraciones, creemos que aunque el destino trágico de los personajes de Laura (*Miss Bala*) y Sandra (*El otro sueño americano*) se inscribe dentro de un proceso de denuncia cinematográfica del sometimiento corporal femenino a la narcoviencia patriarcal, es decir, a la violencia teñida de machismo y de desprecio hacia el género femenino que es perpetuada por los grupos narco, se puede criticar la fatalidad con la que *Miss Bala* recrea y perpetúa las representaciones arquetípicas de género, situación que también se percibe en el cortometraje *El otro sueño americano*, presentado en el presente artículo como soporte. Al poner en escena la impotencia femenina para poner fin a su sumisión al narcopoder ejercido por los hombres traficantes, las dos películas contribuyen en cierta medida a la naturalización cinematográfica del discurso patriarcal sobre la mujer, tal como lo denuncia Creed (1987). Con esta afirmación, no estamos proponiendo minimizar la importancia de la violencia de género en México, ni mucho menos negar su existencia; la apuesta es por una reivindicación de las representaciones femeninas en el espacio cinematográfico que se sitúen fuera del arquetipo de mujer-víctima-débil-dominada frente al narcotraficante hombre-verdugo-fuerte-dominante (Mercader, 2012: 236).

Películas como *Miss Bala* aciertan en llevar a la pantalla la difícil realidad que sufren las mujeres en un contexto de narcoviencia; esta denuncia cumple un papel fundamental en la toma de conciencia de la gravedad y de la magnitud de esta problemática y de sus repercusiones sobre las mujeres. Sin embargo, parece que la imposibilidad de superar la imagen de una mujer sin recursos ni esperanzas frente a las necropolíticas del mundo narco refuerza y afirma el destino sin salida de las mujeres en el mundo patriarcal violento de la frontera estadounidense.

Ahora bien, consideramos, al igual que De Lauretis (1987), que hay que reivindicar la agencia femenina presente en los discursos dominantes en vez de simplemente presentar estos discursos como opresivos. Por esta razón, también convenimos que tanto *Miss Bala* como *El otro*

*sueño americano* hablan de una configuración femenina de ficción que toma decisiones propias y emprende acciones de manera activa, a pesar del fracaso sistemático de sus iniciativas. Cabe preguntarse no obstante si este tipo de agencia es suficiente para lograr la construcción de una emancipación femenina en el imaginario mexicano o si convendría apuntar hacia un modelo aún más empoderado (*empowering*) de mujer. Queda también por estudiar, en el marco de una investigación futura, en qué medida el tratamiento del tema de la narcoviencia de género por directoras mujeres como Lourdes Portillo, quien produjo el documental *Señorita extraviada* (2001), difiere de esta aproximación masculina, posibilitando la presentación de una voz y de un punto de vista que rompan con el cine hecho por y para hombres.

## Notas

1. Este artículo es una versión enmendada y ampliada de un trabajo publicado en la revista *Hispanophone*, revista de estudiantes del programa de Estudios hispánicos (Université de Montréal).

2. Ahora bien, cabe precisar que el hecho de que Sandra esté presentada como objeto de la mirada no significa por ello que el director adhiera a la visión machista que está omnipresente en su cortometraje. Al contrario, los títulos finales dejan muy clara la intención de denuncia que atraviesa la obra de Arroyo, con un uso del pretérito perfecto que además vincula los crímenes y las desapariciones con el presente (Castro-Ricalde, 2015: 571-572). Dicha función denunciadora del corto se puede leer también en la presencia breve de unas cruces pintadas de color rosa que aparecen por la ventanilla (2:52) y que invitan a entender el destino horrible de Sandra como parte de un fenómeno más amplio que es el feminicidio (Castro-Ricalde, 2015: 570, 572).

3. Si es cierto que el título de la película, *Miss Bala*, presenta al personaje femenino como protagonista absoluta de la película, dicho título no le reconoce ni una identidad ni una existencia fuera del certamen de belleza y de la exposición a la violencia. En este sentido, el título parece más bien anonimizar al personaje; Laura no es Laura, sino una *Miss*.

4. Conviene sin embargo precisar que no solo los cuerpos de mujeres son instrumentalizados por el narcopoder y relegados a la vida nuda: lo son también los de algunos hombres. Los cadáveres masculinos

nos, ya sea los de enemigos traficantes o de agentes estadounidenses de los servicios de lucha contra el tráfico de drogas, son frecuentemente colgados de los puentes y viaductos y usados como medios de comunicación por los grupos de narcotraficantes que se sirven de estos cuerpos para pasar mensajes a los cárteles rivales, a los servicios de policía o al gran público. En la película de Naranjo, por ejemplo, el cadáver de un agente infiltrado de la DEA, después de haber sido aplastado por una camioneta y arrastrado en la ruta por el cuello, es colgado de un viaducto como demostración en el espacio público de la fuerza y del poder del grupo La Estrella. El grupo usa el cadáver para lanzar una advertencia a las fuerzas del

orden que intentan perjudicar las actividades del grupo (1:27:14).

5. Pensemos por ejemplo en el momento en el que Laura y Lino están sentados en el asiento de atrás de una camioneta después de haber dejado los cadáveres enfrente de la embajada de los Estados Unidos: Lino está instalado en el asiento del medio y tiene un brazo alrededor de su cuello (27:31). Otro ejemplo es cuando la cara de Lino se acerca gradualmente a la de Laura en su cama y aparece en la parte derecha del encuadre (43:12).

## Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (1951). *The Origins of Totalitarianism*. Nueva York: Harcourt-Brace.
- Arroyo, E. (Director) (2004). *El otro sueño americano*. [DVD]. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Costachica Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Bongertman, E. (2014). *La enunciación de la identidad marginal: el Justiciero en el melodrama de la narcocultura mexicana*. Leiden: Leiden University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Castro-Ricalde, M. (2015). "No olvides, no olvides": la construcción de la memoria en *El otro sueño americano* de Enrique Arroyo (2004)". *Revista Iberoamericana*, 251, 569-582. doi: 10.5195
- Colín-Rodea, M. (2014). "Miss Bala, la normalidad del mal y la dimensión psicológica del miedo". En *Changes, Conflicts and Ideologies in Contemporary Hispanic Culture*, pp.432-452. Fernández Ulloa, T. (ed.). Cambridge: Cambridge Scholar Publishing. Recuperado de [http://www.csub.edu/~tfernandez\\_ulloa/changes.pdf](http://www.csub.edu/~tfernandez_ulloa/changes.pdf)
- Creed, B. (1987). "Feminist Film Theory: Reading the Text". En *Don't Shoot Darling! Women's Independent Filmmaking in Australia*, pp. 280-313. Blonski, A., Creed, B. y Freiberg, F. (eds.). Richmond: Greenhouse Publications.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Fregoso, R. L. & Bejarano, C. (eds.). (2010). *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.
- García-Niño, A. E. (2013). La narconarrativa un subgénero literario fronterizo y binacional. *Razón y palabra*, 84. Recuperado de [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/V84/14\\_Garcia\\_V84.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/V84/14_Garcia_V84.pdf)
- González-Rodríguez, S. (2012). *The Femicide Machine*. Los Ángeles: Semiotext(e).
- Héau-Lambert, C. (2014). El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identi-

- tario?. *Sociedad y discurso*, 26, 155-178. Recuperado de <https://journals.aau.dk/index.php/sd/article/download/1097/926>
- Lagarde & de los Ríos, M. (2010). "Preface: Feminist Keys for Understanding Femicide". En *Terrorizing Women: Femicide in the Américas*, pp. xi-xxvi. Fregoso, R. L. y Bejarano, C. (eds.). Durham y Londres: Duke University Press.
- Mbembe, A. (2003). *Necropolitics* (trad. Libby Meintjes). *Public Culture*, 15(1), 11-40. Recuperado de [https://people.ucsc.edu/~nmitchel/achille\\_mbembe\\_-\\_necropolitics.pdf](https://people.ucsc.edu/~nmitchel/achille_mbembe_-_necropolitics.pdf)
- Mercader, Y. (2012). Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas*, 36, 209-237. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf>
- Molina-Lora, L. (2013). Narrativas de tráfico en la producción cultural de México, Colombia y España. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 38(1), 229-247. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/pdf/24388690.pdf?refreqid=excelsior:d1a4c276a65eaebe7fbc490fbd609030>
- Mongrel Media. (2011). *Miss Bala* [libro de la película]. Toronto: Mongrel.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. doi: 10.1093. (1989 [1981]). Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). En *Visual and Other Pleasures* (pp.29-38). Mulvey, L. (ed.). Basingstoke: Macmillan.
- Naranjo, G.(Director) (2011). *Miss Bala*. [DVD]. México: Canana Films, 20th Century Fox.
- Pannetier-Leboeuf, G. (2016). Cine mexicano y narcoviolencia patriarcal: los casos de *Miss Bala* y *El otro sueño americano*. *Hispanophone*, Recuperado de <http://hispanophone.ca/2016/04/08/cine-mexicano-y-narcoviolencia-patriarcal-los-casos-de-miss-bala-y-el-otro-sueno-americano/> (Consultado el 19 de mayo de 2017)
- Pantaleo, K. (2010). Gendered Violence: An Analysis of the Maquiladora Murders. *International Criminal Justice Review*, 20(4), 349-365. doi: 10.1177/1057567710380914
- Radford, J. & Russell, D. E. H. (1992). *Femicide, the Politics of Woman Killing*. Buckingham: Open University Press.
- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro – un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *MATRIZES*, 7(2), 1-33. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/matriz/article/viewFile/69414/71991>
- Rivelois, J. (1999). *Drogue et pouvoirs: du Mexique aux paradis*. París: L'Harmattan.
- Santamaría-Gómez, A. (coord.). (2012). *Las jefas del narco*. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado. México: Grijalbo.
- Sibila, D. A. & Weiss, A. J. (2014). Narco Culture. *The Encyclopedia of Theoretical Criminology*, 1-4. doi: 10.1002/9781118517390.wbetc195
- Valenzuela, J. M. (2002). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.
- Wright, M. W. (2011). Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 36(3), 707-731. doi: 0097-9740/2011/3603-0015.

### Sobre la autora

**Gabrielle Pannetier Leboeuf** es doctorante en estudios hispánicos en cotutela entre Université de Montréal y Paris-Sorbonne (Paris IV). Es también encargada de curso para el programa de estudios latinoamericanos en el departamento de literaturas y de lenguas del mundo (Université de Montréal). Premiada de una Beca de Estudios Superiores de Canadá Joseph- Armand-Bombardier (BESC-CRSH).

¿Cómo citar?

Pannetier-Leboeuf, G. (2017). ¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico. *Comunicación y Medios*, (36), 43-54.

# Análisis interseccional de las relaciones de poder en la película *Amor de Ulrich Seidl*

## *An intersectional analysis of power relations in the Ulrich Seidl's film Love*

**Violeta Alarcón-Zayas**

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España  
violeala@ucm.es

---

### Resumen

La mirada que propone *Amor* (2012, Austria-Alemania-Kenia), que inicia la trilogía de *Paraísos*, de Ulrich Seidl, coloca al espectador en un dilema incómodo. El film pone de manifiesto tanto la mirada patriarcal como la colonial. En este artículo se investiga desde la interseccionalidad qué papel juegan los dispositivos de sexualidad en las relaciones de dominación que se representan. Se propone discernir qué tipos de relaciones de poder se establecen entre los personajes, cómo funcionan las fronteras nacionales y/o sociales, y cómo se gestionan los conflictos culturales. Se analizan las relaciones sexuales de la protagonista, poniendo de manifiesto diversas fronteras sociales, lingüísticas, de género, edad y clase, y a la vez cuestionando el concepto hegemónico de amor romántico. Finalmente se analiza cómo se resuelven los conflictos de racialización sexualizada a la hora de negociar las relaciones sexuales y qué papel juega la dominación colonial en el film.

### Palabras clave

Amor romántico; turismo sexual; autenticidad; interseccionalidad; dominación.

### Abstract

"Love" (2012, Austria-Germany-Kenya), the first film of "Paradise", Ulrich Seidl's trilogy, proposes a perspective which situates the viewer in an uncomfortable dilemma. The film will reveal both the patriarchal and colonial look. Faced with this confrontation, we wonder from the "intersectionality theory": what is the role that sexuality devices play in relationships of domination according to the film representation. We intend to discern what types of power relationship have been established between the characters, how borders work here and how cultural conflicts are managed. We will analyze some of sex relationships of the protagonist focusing on the courtship moments which reveal diverse linguistic, social boundaries of gender, age and class, where hegemonic concept of romantic love is questioned at the same time, its function as a technique of power is showed. In the same way, we will check if these conflicts are solved or not during sex negotiations, and what is the role that colonial domination plays in the film.

### Keywords

Romantic love, sexual tourism, authenticity, intersectionality, domination.

**Imagen 1.****1. Introducción**

*Amor* relata el viaje a Kenia de Teresa, una austriaca de unos cincuenta años, madre soltera de una adolescente, que por recomendación de una conocida busca una aventura amorosa con un nativo ¿Se trata de un relato sobre la búsqueda frustrada del amor de una mujer madura occidental, presionada por los ideales hegemónicos de la belleza y el amor, o bajo este argumento subyace un discurso anticolonialista y crítico contra la explotación sexual? ¿Podría decirse que se trata de una película política? Ante la provocación que suponen tanto el tema como el enfoque que propone el cineasta y documentalista Seidl, nos preguntamos: ¿qué papel juega la mirada colonialista en la interacción sexual entre la protagonista y los nativos africanos? El enfoque de la película coloca al espectador en una situación incómoda, porque pone de manifiesto contradicciones entre distintos tipos de opresión. Al situarse desde la perspectiva de Teresa, se empatiza desde el principio con ella y, en sus relaciones de flirteo, se presenta como emocionalmente subordinada al varón. No obstante, esto supone sólo atender a las relaciones de género, entendidas como un patriarcado universal, en las que el rol masculino constituye el papel dominante en todo contexto. Pero como recuerda Butler (2001), es imposible desligar el género de las intersecciones culturales, económicas y políticas en que invariablemente se producen y se mantienen. Critica las ideas de patriarcado universal y la dicotomía masculino/femenino, porque considera que ambas operan

desligando a las mujeres de la clase, la etnia y demás ejes de relaciones de poder que constituyen la identidad. Por tanto al mirar desde la perspectiva de la protagonista, nos situamos del lado del privilegio de clase y de raza, puesto en evidencia al revelarse la situación de pobreza y marginación racial de los hombres con los que interactúa.

Por otra parte, las relaciones eróticas que sometemos a análisis se enmarcan en el contexto de la prostitución masculina dentro del turismo sexual, actividad asociada en la historia mayoritariamente a las mujeres y escasamente tratada en hombres que comercian con su sexualidad. La prostitución masculina es visibilizada en este film sin caer en la estigmatización, pero aún así se plantea como la sexualidad "ilegítima", que desde la dialéctica occidental se opone a la "legítima" del noviazgo y el matrimonio, como aquello opuesto al ideal del amor romántico. Además la prostitución en el contexto del África Subsahariana se muestra como consecuencia de la colonización, donde la evocación de la esclavitud funciona como telón de fondo del imaginario erótico que sostiene el intercambio económico-sexual entre África y Europa.

Nuestro objetivo por tanto consistirá en desentrañar qué perspectiva ofrece *Amor* respecto a las diversas relaciones de poder que plantea y discernir si hay una intención crítica política y en tal caso en qué medida se compromete con las situaciones de opresión expuestas.

**2. Marco teórico****2.1. Enfoque general**

Realizaremos fundamentalmente un análisis interseccional (Crenshaw, 1989), concepto procedente del feminismo afroamericano de los 80 como crítica al etnocentrismo de la mirada blanca, occidental y burguesa del feminismo contemporáneo que olvidaba la exclusión que sufrían las mujeres afroamericanas en EEUU. Crenshaw utilizó este término para explicar el modo en que operaban conjuntamente la raza

y el género en las situaciones de opresión que vivían las afroamericanas. Este concepto enfatiza la interacción de múltiples identidades y experiencias de exclusión y subordinación en las diversas localizaciones sociales, otorgando voz y visibilidad a todos los grupos marginados. Se trata tanto de localizaciones como de procesos a través de los que la raza, el género, la orientación sexual, la clase, o la edad adquieren sentidos particulares, y señalan campos de organización donde la desigualdad se reproduce históricamente. El análisis discursivo se realizará bajo esta perspectiva, apoyándonos especialmente en el discurso decolonial (Fanon, 2009; McClintock, 1995) y los estudios sobre el sexo transaccional (Meekersa & Calves, 1997) para referirnos al tipo de turismo sexual que aparece en el film y contextualizar las diferentes relaciones de dominación escenificadas en el ritual del cortejo y la seducción heterosexual.

Por otro lado, incorporaremos elementos del análisis cultural de las imágenes y las visualidades para abordar las representaciones y estereotipos de "lo femenino" y "lo masculino", sus interacciones (De Lauretis, 1992). Así mismo interpretaremos el género como una tecnología (De Lauretis, 1987) en la que confluyen necesidades, deseos, experiencias, derechos y exigencias tanto para mujeres como para hombres, según los roles asignados y las expectativas sociales fijadas y naturalizadas.

## 2.2. Discurso amoroso

Cuando hablemos de amor, nos basaremos en los análisis sociológicos sobre el amor romántico (Illouz, 2010; Esteban, 2011) que refieren un tipo de relación que:

(...) tiende aquí y ahora a enfatizar el amor por delante de otras facetas humanas y subrayar el amor-pasión frente al resto; que incita a la búsqueda de la trascendencia, incluso de la felicidad, a través del amor, y se convierte así en la modernidad en un sustituto de la religión; (...) y otorga el máximo valor a cualquier proceso amoroso que implique superar dificultades; que idealiza la relación e hipertrofia la parafernalia amorosa. (Esteban, 2011: 44)

Este tipo de amor se caracteriza por ser una relación heterosexual, sensual y monógama, que se concibe como fusión o entrega total al/otra desinteresada, amor como refugio de los males del mundo y que se entiende como realización personal, especialmente para la mujer. El sexo legítimo es aquel bendecido por la relación amorosa romántica que se contrapone a cualquier otro tipo de interacción sexual, especialmente a aquella que es estigmatizada precisamente por la mediación económica.

## 3. Metodología

En el presente artículo procederemos mediante la combinación de la perspectiva de la teoría fílmica, esto es, analizando el lenguaje fílmico y sus lógicas internas. Desde la perspectiva semiótica estudiaremos el modo de enunciación, dónde y cómo se coloca el enunciador y dónde se sitúa al enunciatario (Filinich, 1998) respecto a las relaciones de poder que se establecen en el relato audiovisual. En concreto, analizaremos el modo de representación de las relaciones erótico-afectivas e interraciales a partir de los elementos fílmicos básicos como el tipo de planos, la composición de éstos, los colores, los sonidos, la iluminación, así como el campo de visualidad (Burch, 1969).

## 4. La ficción documental: contexto y antecedentes de Amor

Si en general las obras artísticas se resisten a ser encasilladas en definiciones muy cerradas o fijas, no será diferente al tratar las producciones fílmicas, siendo el cine el arte más heterogéneo y complejo. Con frecuencia resulta complicado clasificar un film, a menudo sus características rebasan las del género al que en principio podría adscribirse, pero para no caer en el extremo opuesto y conferir que cada obra constituye en sí un género, se acuñan términos intermedios para subsanar las rígidas dicotomías canónicas.

En los libros clásicos de Historia del Cine suelen imperar clasificaciones férreas de los géneros filmicos, y entre ellas la gran demarcación entre el documental y la ficción. No obstante, a partir de la II Guerra Mundial aparece una crítica a esta sistematización que se pretendía absoluta y sin fisuras. El Cine Moderno genera interrelaciones nuevas entre la ficción y el documental, surgiendo diversas formas de hacer cine, como lo demuestra el Neorrealismo italiano, con exponentes como Rossellini con films como *Roma, ciudad abierta* (1945), y que supondrá el origen del cine social o realismo social. Posteriormente también otros directores mezclan lo real y la ficción en la denuncia social como Buñuel en *Los olvidados* (1950) o Bresson en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), en films experimentales como el falso documental de *Fraude* (1973) de Orson Welles o en la *Nouvelle Vague*, en especial las difícilmente clasificables obras de Godard como *Todo va bien* (1972).

Seidl ejemplifica perfectamente esta mezcla o mestizaje, que transgrede la distinción tradicional "ficción/documental". De hecho, él mismo reniega del término documental para referirse a sus películas "documentales" a las que señala como "calculated arrangements", y algunos autores se han referido a sus obras como "docudramas" (Busche, 2005). Tanto las temáticas como las técnicas filmicas y narrativas que emplea en sus ficciones y documentales son muy similares, dando apariencia de ficción a los documentales y aportando verosimilitud y realismo a las películas de ficción. Esta estética que baila entre lo real y lo teatralizado evoca una clara herencia del cine Dogma 95, observándose la influencia de las famosas reglas de "castidad" que propusieron Von Trier y Vinterberg, quienes buscando un cine más "real" prohibían los efectos especiales, la intervención en los decorados, el sonido o la iluminación, y proponían rodar cámara en mano, con actores no profesionales, como en *Los idiotas* (1988) y *Celebración* (1988).

El cine de Seidl es heredero también de los documentales de ficción y denuncia social que nos retrotraen a hitos en el cine social como la colombiana *Agarrando pueblo* (1977) de Mayo-

lo y Ospina. *Amor* continúa esta tradición de mestizaje, donde a través de un guión de ficción trata una realidad social concreta en los escenarios donde acaece, con actores no profesionales mediante un guión donde cabe la improvisación, así como la aparición de "personajes figurantes" (Didi-Huberman, 2014) o habitantes de la comunidad keniana retratados como telón de fondo. Encontramos en el cine de autor numerosos ejemplos de estas ficciones que narran historias reales rodadas en su entorno y a veces incluso con la participación de sus protagonistas interpretándose a sí mismos, como *Koker* (1987-1994) Kiarostami sobre las vicisitudes de la vida rural en Irán; o la poética y cruel *Las tortugas también vuelan* (2004) Ghobadi que retrata la vida de los refugiados kurdos en la guerra de Irak; o *Ciudad de Dios* (2002) de Meirelles y Lund, rodada en las favelas brasileñas bajo autorización del narcotráfico; o la huelga de sexo realizada por las mujeres de un pueblo turco recreada por Mihailean en *La fuente de las mujeres* (2011). En esta línea de mestizaje, la trilogía de Paraíso se aleja de las grandes producciones *mainstream* y se coloca del lado del cine independiente y de autor desde la denuncia y sátira social, planteando realidades cuanto menos incómodas, de forma realista y verosímil, median- te un relato de ficción.

## 5. El mito erótico colonial de África

*Amor* (2012) resulta irónica desde el título. En primer lugar porque nos coloca ante un género, el drama romántico y erótico, que hegemónicamente se asocia con un relato dentro de las coordenadas que establece el pensamiento amoroso romántico. Teresa busca cumplir su sueño erótico en Kenia desde este imaginario, pero lo que se encuentra es una teatralización grotesca que oculta un tipo de prostitución colonialista, que no es explícita, y que se ha denominado *sexo transaccional* (Meekersa & Calves, 1997), donde se intercambian bienes y dinero en un marco no ocupacional, donde la racialización y la desigualdad de clase juegan un papel fundamental

Por otro lado la trilogía *Paraíso* (2012), al ubicar este primer film en una ciudad costera de Kenia, cuyo nombre no se menciona, y que evoca la idea de la aventura amorosa en un país desconocido y exótico, refuerza el imaginario colonial europeo según el cual África y América fueron convertidos en “porno-trópicos”: el contexto paradigmático de la aberración sexual, del exceso y de la anomalía (McClintock 1995:22). Al igual que entonces, aunque se pretende invisibilizar el racismo, las imágenes contemporáneas reproducen la cosificación de los cuerpos colonizados: una posición ambigua que oscila entre la atracción y la repulsión. El sueño exótico de África y la expectativa de los encuentros eróticos procede de las técnicas de reclutamiento de tropas colonizadoras, que prometían encuentros sexuales con mujeres negras que se suponía ofrecían lo que no podían (no debían) dar las mujeres “decentes” blancas, y se utiliza como reclamo turístico. Por tanto, los cuerpos negros y fornidos con el torso desnudo trabajando y amenizando actividades en la piscina del hotel u ofreciendo baratijas en la playa, aluden irremediablemente a la esclavitud:

(...) como las desgracias, las imágenes nunca vienen solas, ni se las reconoce fuera de colecciones y redes imaginativas virtuales. Las imágenes siempre adhieren algún imaginario social, son a la vez parte y resultado de esos imaginarios. Y éstos, además de recopilaciones o repertorios virtuales, consisten en matrices de producción y reproducción de imágenes (Abril, 2012: 31).

Esto forma parte del imaginario colonial, entroncando con una tradición etnocéntrica que sostienen la literatura y el cine románticos, en las que se idealiza la aventura amorosa de la mujer occidental con un amante de otra cultura, salvaje y misterioso. Un hombre africano supone un estereotipo de galán exótico que suspira por la piel blanca de las europeas sin importar la edad o los cánones de belleza hegemónica. De hecho Fanon (2009) explica el deseo del hombre negro hacia la mujer blanca y los mitos entorno a esta relación como una vía de auto-realización, de ascenso y reconocimiento social del hombre negro. Al querer ser reconocido como blanco, desde el racismo interiorizado, el negro

entiende que puede alcanzar dicho estatus a través del amor de la mujer blanca, que legitimaría su blancura desde la dialéctica hegeliana: “Al amarme, me prueba que soy digno de un amor blanco. Se me ama como a un blanco. Soy un blanco. Su amor me abre el ilustre corredor que lleva a la plenitud total” (Fanon, 2009: 52). En este imaginario el negro debe según Fanon poner su ser a prueba:

toda ontología se vuelve irrealizable en una sociedad colonizada y civilizada (...) La ontología, cuando de una vez por todas se admite que deja de lado la existencia, no nos permite comprender el ser del negro. Porque el negro no tiene ya a ser negro, sino a ser frente al blanco (2009:111).

Los nativos africanos conquistan a la protagonista para ascender socialmente, tanto a nivel identitario como económico. Así, la perspectiva erótica previsible por el título del film resulta torcerse en una mirada que pone en evidencia la tensión entre lo patriarcal, clasista, racista y colonialista en las relaciones sexuales de la protagonista.

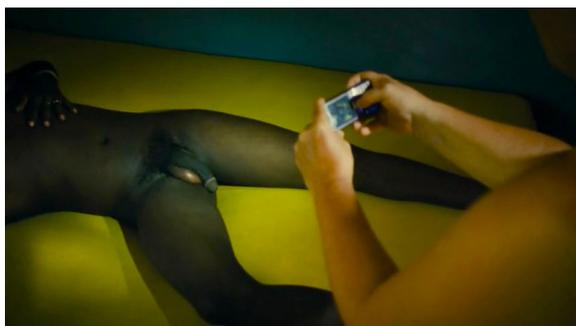
## Imagen 2. Trabajadores de piscina.



Frente a la mirada habitual que hipersexualiza el cuerpo femenino, en este film se hipersexualizan los cuerpos masculinos mediante las mismas técnicas fílmicas que observa Mulvey (2002) en la objetualización de la mujer en el cine, haciéndonos *voyeurs* en algunas ocasiones y en otras obligándonos a ver a través de la mirada erotizante que las turistas ejercen sobre los cuerpos masculinos africanos. En especial se refuerza el mito de la potencia sexual del hombre negro, incidiendo en la mirada explícita sobre sus ge-

nitales (Imagen 3), cuyas dimensiones han sido mitificadas. Esta esencialización cultural inscrita en el cuerpo del hombre negro, la *fetichización* de su pene, forma parte del imaginario racista colonial que cosificaba a los esclavos, comparando sus atributos sexuales con los del ganado (Lengellé, 1971). Este mito se renueva y refuerza mediante planos que parecen ideados para ser imágenes fijas, donde el intenso colorido y la cuidada composición de los contrastes, ofrecen los cuerpos de los jóvenes africanos en posiciones de sumisión, trabajando casi desnudos (Fig.2), vistos siempre desde arriba o fragmentando sus cuerpos, y así poniendo énfasis en sus genitales y musculatura (Romero-Bachiller, 2007).

**Imagen 3.** Teresa fotografiando a su amante dormido



## 6. Fronteras: conflictos y acuerdos

### 6.1. Barreras en la tierra y la piel

Desde el principio se coloca al enunciatario como cómplice de Teresa, aparentemente vulnerable en un país desconocido, asediada por decenas de hombres cuyos intereses no se nos aparecen claros. Por ser una mujer tímida que viaja sola, así como sus miedos e inseguridades que comparte con la amiga que se encuentra en el hotel, se presenta como frágil y en peligro, partiendo del estereotipo de la vulnerabilidad de la mujer sin compañía y protección masculina.

Esta percepción, aparte de patriarcal, está ligada a la mirada racista y colonial, pues la amenaza, los "otros", son los kenianos, los "negros":

"Frente a los cuerpos «no-marcados», aquellos presentados como «marcados» son reiterada y compulsivamente incorporados a su condición de «otros»" (Romero-Bachiller, 2007: 39). Son concebidos como una alteridad absoluta frente a la que se construye la propia identidad, y de esta forma se les trata desde el paternalismo hasta la desconfianza y el miedo, desde la explotación a la criminalización o a la hipersexualización, fortaleciendo las fronteras jerarquizantes. La separación y confrontación de los cuerpos en función de la pigmentación de la piel funciona como dispositivo de dominación: "el cuerpo deviene un espacio privilegiado en la conformación, marca y delimitación de las ficciones proyectadas de la 'nación'" (Romero-Bachiller, 2007: 40). De esta forma, los conflictos y las fronteras culturales, son presentados desde una perspectiva colonialista y racista, que naturaliza la desigualdad.

El racismo subdivide la humanidad en una jerarquía de razas dotadas de cualidades morales e intelectuales desiguales que se expresarían en sus rasgos fenotípicos distintivos. (...) el sentido común y no tan común suele suponer que las discriminaciones sociopolíticas resultan de diferencias de hecho. El racismo científico decimonónico no es, sin embargo, más que una versión histórica concreta del naturalismo occidental moderno que contrapone la cultura a la naturaleza, la sociedad a la biología, como si se tratara de ámbitos obviamente disociados y distintos de la experiencia humana (Stolcke, 2014: 86).

Las fronteras territoriales plasman las fronteras de clase en base al color de la piel y la cámara nos sitúa del lado del privilegio, de lo "civilizado" (colonizador/a) frente a lo "salvaje" (colonizado/a). La burguesía occidental ha levantado suficientes barreras y alambradas para no temer realmente la competencia de aquellos a quienes explota y desprecia. El racismo burgués occidental respecto del negro y del *bicot*<sup>1</sup> es un racismo de desprecio; un racismo empujador del otro (Fanon, 2011: 45).

Vemos las líneas que separan jerárquicamente lo blanco de lo negro unidireccionalmente, Teresa avanza siempre de espaldas al espectador, nos

es imposible verla de frente, desde la perspectiva de los nativos, porque accedemos a Kenia desde la visión occidental. La cámara nos hace salir de espaldas al hotel, desde la zona restringida a los turistas y trabajadores, y avanzando hacia el terreno que Teresa va a explorar como colona, a través del camino que abre:

Vemos a través de los ojos de nuestra cultura y de nuestra experiencia de lectores de textos visuales, (...) al mirar y hacer mirar seleccionamos, de modo consciente o no, lugares de enunciación construidos y asignados como posiciones sociales: la mirada patriarcal, la mirada de clase dominante (quien no baja los ojos frente a quien ha de bajarlos, etc.), la mirada de sujeto resistente, o cómplice, o indiferente a la dominación del otro, etc. (Abril, 2012: 28)

En la playa hay una zona acordonada donde los turistas blancos colocan sus tumbonas. Se trata de una frontera "simbólica" racial y clasista, y efectivamente material en el territorio, barrera segregadora que se refuerza con la vigilancia a lo largo del cordón, que realizan día y noche los guardas. "En los casos en que el espacio cultural tiene un carácter territorial, la frontera adquiere un sentido espacial territorial, la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental" (Lotman, 1996: 27). Como vemos en las imágenes 4 y 5 Los turistas pueden acceder como colonos al territorio extranjero, mientras que su pequeño *resort* es infranqueable, por eso los nativos esperan inmóviles frente a la frontera, al otro lado, para ofrecer bisutería, relojes, gafas de sol, o hacer de guías por la ciudad.

Los colores son fundamentales en el orden de la visualidad al tratar el choque cultural y la construcción de la desigualdad. Predominan los contrastes y los colores vivos (verdes, azules, naranjas, amarillos), acordes con la idea hegemónica sobre África, pero en especial se juega con el contraste de la piel de las turistas, muy rubias y pálidas, con la piel azabache de los kenianos. Pese a que evidentemente operan los mecanismos racistas en los que "la fetichización de cierta pigmentación epidérmica implica además una jerarquización racializada/racista que posiciona lo blanco en un lugar de privilegio frente a ciertos «otros» «coloreados» u «oscuros» –lo

blanco permanece como carente de color-" (Romero-Bachiller, 2007: 212). A diferencia de lo que ocurre en Occidente donde se invisibiliza la "blanquitud", en la película se enfatiza a causa del contraste continuo. La demarcación colonial del "otro", según Fanon (2009), obliga al negro a construirse frente al blanco, tensión que pone de manifiesto que el colonizado no tiene otro papel que ser el "otro", porque el colonialismo determina los límites en que se puede producir esa representación, y para el negro, o para el colonizado, no existe posibilidad de acceso a esa otredad porque ella determina su condición de sujeto. La interseccionalidad revela la desigual opresión sobre los cuerpos racializados, sometidos según una racionalidad colonial y racista: no se puede escapar de ser negro ni de ser mujer, esencias construidas dialécticamente desde el poder.

#### Imágenes 4 y 5. Teresa atravesando la frontera



## 6.2. Ficción y autenticidad a través de la visualidad

**Imagen 6.** Teresa, su amiga, y el barman en el hotel



Alentada por las otras turistas (Imagen. 6), Teresa se dejará seducir por los nativos, e intentará en tres ocasiones mantener una aventura romántica, una relación sexual “legítima”, en la que lo económico no medie. Todas sus interacciones sexuales desarrollarán el mismo esquema de cortejo ritual: entrará en contacto con los varones en la playa, que se le acercarán con diferentes excusas y estrategias. Cuando ella transite la frontera física y se exponga, ellos tomarán la iniciativa (Imagen 7), y la conducirán al otro lado de la barrera que demarca el territorio seguro para los turistas, para llevarla a su territorio, al barrio de las favelas. El blanco, o aquí la blanca, se adentra en el misterioso mundo de los negros, mundo al que el enunciatario solo podrá acceder a través de lo que le permiten ver a Teresa. “Lo visual, “lo que se ve”, se relaciona siempre con lo que no se ve” (Abril, 2012: 21). Para mantener la fantasía de “paraíso amoroso”, se veda todo lo que pueda arruinar la ilusión. Apenas veremos mujeres nativas o niños, ni tampoco extrema miseria, hambre, vejez o enfermedades. Aunque todo se perciba de fondo, sólo veremos en primer plano a hom-

bres jóvenes, musculosos y sonrientes, avanzaremos en su viaje a través de la cosmovisión idealizadora colonial. Teresa no puede acceder a lo auténtico, la “autenticidad” como observa MacCanell (2003), se escenifica y teatraliza en la experiencia turística paradisíaca y el simulacro del noviazgo, generando una realidad que no es la local ni la extranjera.

**Imagen 7.** Teresa asediada en la playa



Quien mejor percibe el anhelo de Teresa es su segundo idilio, el joven Munga, a quien Teresa elige, porque frente al resto que la asedia, él

se muestra más cauto y sutil. En el minuto 41 del film ambos personajes caminan juntos por las calles de barro de la aldea, entre las chabolas y puestos de bisutería, ropa, telas, bolsos y cinturones. La cámara les sigue por detrás, muy próxima, en un plano medio que tiembla según avanzan. De fondo, se percibe a los "personajes figurantes", la gente que habita en las chabolas, pero desenfocados, borrosos, secundarios, como un elemento de fondo inalcanzable para el espectador (Imagen 8 a y 8 b).

**Imagen 8 a y 8 b.** Munga le habla del amor a Teresa mientras pasean por su barriada



El enunciador propone mirar desde la perspectiva de un intruso, es decir, desde fuera. De hecho los personajes figurantes que miran a la cámara con extrañeza, escrutan recelosos y con curiosidad a través de la lente. Por ejemplo, un motorista se da la vuelta y se queda mirando a cámara divertido, atraviesa y viola "la cuarta pared", nos inquieta con la mirada, acentuando la impresión de realismo documental. La historia amorosa invisibiliza la realidad circundante, la pobreza es borrada por la aventura que persigue la turista. Además, Munga cada vez que ella se detiene la apremia. Durante este trayecto mantienen un diálogo que inicia el ritual de seducción:

- Teresa: ¿Vienes aquí con todas las mujeres?
- Munga: No, sólo tú. (Ríe, la señala mientras lo dice para subrayar)
- Teresa: ¿Traes aquí a todas las mujeres? (Sonríe y se detiene)
- Munga: Noooo, sólo tú (Agarrándola por el hombro y empujándola para que siga caminando entre risas)
- Teresa: (Riendo y deteniéndose de nuevo) Dime la verdad, ¿a cuántas mujeres has traído aquí?
- Munga: No, sólo tú.
- Teresa: ¿No? ¿Sólo yo?
- Munga: Sí (cogiendo al fin su mano y conduciéndola por otra calle). Por aquí cariño.
- Teresa: ¿Cariño? Ja, Ja, Ja
- Munga: Sí.
- Teresa: ¿No estás casado?
- Munga: Sí, no estoy casado.
- Teresa: Pero yo soy muy vieja y tú eres muy joven.
- Munga: (Se detiene, la mira juntando y separando los índices) El amor no es fin.
- Teresa: ¿El amor no es fin?
- Munga: Yeah
- Teresa: (Deletreando en alemán) El amor es eterno.
- Munga: El amor es eterno.
- Teresa: Yo creo que el amor a veces se termina.
- Munga: Oh nooo, no. En Europa, en Europa puede, en África no.
- Teresa: ¿En África es diferente?
- Munga: Sí. (Muy sonriente)
- Teresa: ¿En África el amor es para siempre? (Ríe a carcajadas)
- Munga: Sí, sí, sí.
- Teresa: Eso sería estupendo.

Se comunican en una mezcla de alemán e inglés como lenguas puente, que él maneja de forma muy rudimentaria, pero con el vocabulario necesario para galantear. Conoce las fórmulas cliché, lo que desea escuchar la mujer occidental. La clave es manejar los tópicos y reglas del imaginario romántico. Gracias a su interacción sexual con otras turistas domina las estrategias de galanteo y responde satisfactoriamente a las preguntas de Teresa, aunque siempre riendo, que enfatizan el sentido teatral del ritual. Gracias al *habitus*, "esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada" (Bourdieu, 1997: 40) conoce las reglas del juego para obtener lo que persigue. Teresa

desconfía, pero al mismo tiempo se siente arrebatada al ver cumplidos los requisitos del amor romántico: ella es la única, la primera a la que trae a su aldea; está libre de compromisos; y en África el amor es infinito. El ritual del cortejo supone una serie de cronotopos apropiados para el amor, gestos incitadores, acciones pautadas, palabras apropiadas y palabras prohibidas, supone todo un ceremonial heterosexual donde se acentúan los roles masculino y femenino. "La parafernalia y la ritualización amorosa es todo lo contrario a la naturalidad" (Esteban, 2010: 51). Todo está meticulosamente medido. El amor romántico dinamita las fronteras y supera los conflictos. "La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa" (Lotman, 1996: 25). El amor se supone que es un lenguaje universal. Teresa cegada por su deseo de ser deseada por encima de todo, se rinde ante las afirmaciones de Munga.

En la frontera cultural se produce un proceso de adaptación, el pueblo colonizado incorpora a sus prácticas la teatralidad sexualizada de la cultura colonial para obtener beneficios comerciales, desde la subordinación. Conjugan además elementos culturales propios como la risa constante, el contacto físico muy próximo, la mirada a los ojos, los discursos directos y simples. Aunque sus recursos lingüísticos son limitados, despliegan los aparatos de la conquista, amoldándose a los deseos que el imaginario occidental expresa en la publicidad: "El amor en África es eterno, no conoce límites". Munga maneja el mito del amor que todo lo supera: edad, tiempo, idioma y raza para crear el escenario que ella persigue. El concepto de "autenticidad" de MacCannell (2003) caracteriza la experiencia perseguida por el turista, una experiencia única, auténtica y, nunca experimentada previamente. Esto es lo que otorga valor al viaje: vivir lo típico de una comunidad o región. En este caso, la protagonista desea vivir el amor como se vive en África, con un keniano de verdad: "La búsqueda de la autenticidad está marcada por etapas en el pasaje desde el frente hasta la parte trasera" (MacCannell, 2003: 140).

El cortejo continúa cuando llegan al pequeño habitáculo que él pretende su casa. Es una sola estancia, con escaso y pobre mobiliario, pintada de azul oscuro que resalta el vestido celeste de Teresa. Él la deja allí, para buscar vino de Palma que describe como el "mejor de África", para una situación especial, y le explica que es tradición que los varones se lo den a beber a la mujer que cortejan. Teresa observa la casa encantada y le escucha embelesada. Mientras él no está, ella se perfuma el cuello, las axilas, y la entrepierna, ejecutando un tipo de ritual para agradecer al varón, dentro de una serie de técnicas inculcadas socialmente:

Tenemos los juegos en solitario o en grupo (de fantasía, lectura, muñecas, maquillaje y cuidado de la imagen, disfraces,...), sobre todo en la infancia y juventud, además de todo tipo de prácticas de interacción social y anticipación (...). Rituales sociales donde se enfatiza la heterosexualidad y donde (sobre todo las mujeres) aprenden lenguajes, técnicas y actitudes que tienen que ver con la presentación de una misma y con la educación de los sentidos, el movimiento y la ocupación del espacio, la comunicación. (Esteban, 2011: 51)

Cuando él llega cumpliendo su rol masculino, se emborrachan y fuman marihuana a oscuras, y después salen a un bar. En el minuto 47'06" nos encontramos con un plano idéntico al de la secuencia comentada. De nuevo parece que caminando tras ellos, esta vez por la noche, por una carretera mal asfaltada donde el estrépito de los vehículos que circulan dificulta escuchar la conversación. Ellos mismos no se escuchan bien y deben gritar y repetir las frases una y otra vez.

- Teresa: ¿Esto te parece bien?
- Munga: ¡Sí!
- Teresa: ¿Conmigo?
- Munga: ¡Sí! No hay problema...
- Teresa: ¿Nada es un problema para ti?
- Munga: ¿Qué?
- Teresa: (En alemán) ¿Es un problema para ti?
- Munga: ¿Problema?
- Teresa: ¿Para ti?
- Munga: ¿Por qué?
- Teresa: Si caminamos así. La gente pensará

que estamos juntos.

- Munga: No hay problema.

- Teresa: Jajaja, no puedo creerlo. No puedo...¡- Cuidado! (Pasa muy cerca una camioneta). No puedo creerlo.

- Munga: Si, la gente cree que si voy contigo tengo dinero, dinero, dinero.

- Teresa: ¿Tú tienes dinero?

- Munga: La gente cree que consigo dinero de ti. Si...

- Teresa: ¿Tú quieres dinero?

- Munga: ¿Yo? No, no dinero. Amor. Es amor. Sí, es amor.

En la secuencia anterior Munga buscaba la mano de Teresa constantemente, ahora, tras haberla embriagado en su refugio, la agarra firmemente sin soltarla. Mientras ella muestra algún pudor por la edad, a él exhibirla le otorga una posición social ante los ojos de los otros nativos. Él mismo lo explicita. Por esto los hombres que se acercan a Teresa intentarán aferrarse a su mano, pues ir de la mano de una mujer blanca indica que es "suya", que la presa ha sido conquistada. Las mujeres son concebidas como objetos y por ser blancas, como fuente de dinero y prestigio.

(...) las mujeres son tratadas como instrumentos simbólicos que, al circular y hacer circular las señales fiduciarias de importancia social, producen o reproducen el capital simbólico, y que al unir e instituir relaciones, producen o reproducen capital social. (Bourdieu, 2000: 131)

De hecho, cuando la pareja camina de la mano los otros hombres apartan la mirada. No obstante, pese a que el machismo y la objetualización de la mujer son evidentes, este comportamiento no difiere mucho del trato general de los nativos con los turistas de ambos sexos en países sometidos a relaciones de subordinación económica y política a través del turismo como forma de pseudo-colonialismo. Es decir, aquí los nativos manejan una serie de signos y símbolos para comunicarse entre sí semejantes a los que se emplean en los diferentes tipos de negocio y comercio callejero: desde los guías, los taxistas, los mercaderes, los vendedores de estraperlo, los mendigos, etc., para expresar cuáles son "sus clientes". Munga está demostrando que

ha conseguido su objetivo, que ha seducido a una "rica" de la que saca o va a sacar provecho económico.

De nuevo la conversación se zanja con la alusión al amor, palabra mágica junto al famoso "akuna matata". El tópico aprendido: el amor como algo desinteresado. Teresa sospecha, pero se deja engatusar. Munga ahora se muestra introspectivo, ya no ríe, y progresivamente expresará menos entusiasmo, abstraído en sus pensamientos, pero su transformación radical se opera una vez mantienen relaciones sexuales. Deja de mostrarse alegre, sonriente y hablador, y se torna huraño e inapetente sexualmente. Ella insiste en sacarle de su hermetismo y él entonces entona una letanía interminable de desgracias, accidentes y carencias que sólo pueden solventarse con dinero. Nunca pedirá para él, sino para familiares o vecinos. En el sexo transaccional no se explicita la prostitución, no se pide dinero a cambio de sexo, sino que se establece una pseudo-relación de noviazgo en la que el/la prostituto/a ascienden socialmente (Meekersa & Calves, 1997). Así, cuando Munga considera que no obtiene suficiente dinero y regalos, desaparece sin dar explicaciones.

### Imagen 9 a y 9.b. Venganza de Teresa



Teresa le busca desesperada hasta que un tiempo después descubre en la playa la verdad: la supuesta hermana de Munga a la que entregaba generosamente el dinero, en realidad es su esposa. Se acerca a la pareja, le tira del pelo a Munga y le pega una paliza. Mientras Teresa grita furiosa y él gime sumiso, la mujer se aparta con su bebé en brazos. La pareja acepta su rabia porque la han engañado, pero además, se establece una situación de subordinación por aceptar dinero. Teresa se siente legitimada a ejercer la violencia, por ser blanca, pero sobre todo, porque ha invertido un dinero en su ex-amante, un dinero que consolidaba la relación sexual. Se es "rico para darles a los pobres"(...) Se posee para dar. Pero se posee también al dar. (Bourdieu, 1997: 202)

El tener dinero, que en un principio parece pesarle a Teresa, y el supuesto desinterés con el que lo daba, sustentaba un oscuro sentimiento de superioridad. Daba esperando "fidelidad", atar a Munga a través del agradecimiento y la deuda, la traición justifica la venganza, incluso la violencia., ¿pero realmente es justa esta agresión? No habrá una respuesta satisfactoria hasta el final, donde se decidirá qué tipo de poder predomina en las relaciones eróticas de la película. Teresa, decepcionada, intentará una tercera aventura, pero al descubrir que el esquema de la relación se repite casi de manera idéntica Teresa la cortará.

#### Imagen 10. Showboy bailando



#### Imagen 11. Showboy siendo ridiculizado



Finalmente las otras turistas la incitarán a probar la prostitución abiertamente preparando una fiesta-orgía por su cumpleaños con un jovencísimo *showboy*, que bailará evocando la esclavitud con su vestuario y posturas sumisas. Teresa aceptará su situación privilegiada al humillar al joven bailarín de *streptease*. Juntas lo acosan y ridiculizan para después expulsarlo cuando no logra cumplir sus expectativas sexuales como "varón", atribuyéndolo a carencias viriles e incluso a la homosexualidad (Imagen 10 y 11). De nuevo podemos señalar cómo opera la interseccionalidad, pues no sólo se discrimina y somete al sujeto por su condición racial y social, sino que funciona así mismo una discriminación sexualizada en cuanto existe una sospecha de orientación sexual estigmatizada.

Tras esta experiencia, la protagonista se reafirma en su situación de poder, y frustrada por el fracaso reiterado, prueba con el barman del hotel a quien trata como a un esclavo introduciéndole en su habitación y dándole órdenes frías y autoritariamente: desde que se duche, a que toque su cuerpo, le bese los pies y finalmente le realice sexo oral (Fig. 12). Durante gran parte de esta secuencia él permanecerá de espaldas o de perfil a la cámara, lejos y distante. Su rostro serio y retraído, su voz casi imperceptible y sus ademanes tensos e inseguros: su *habitus* delata en él una vida de siervo, pero no la de un trabajador sexual. Teresa se mantiene seca e imperativa, la mayor parte de sus planos son de frente. Segura en su territorio, rodeada de colores pastel, donde predominan el rosa y el blanco que contrastan con el estridente colorido de la zona africana, ejerce sin pestañear su autoridad. La estética colonial intensifica la confrontación de

los cuerpos desnudos, enfatizando las barreras entre ambos personajes y la resistencia pasiva del barman.

El hombre intentará atender a las exigencias sexuales de ella, pero desacostumbrado a este tipo de relaciones, como él mismo explica, será incapaz de complacerla. Teresa, derrotada en su afán por sentirse objeto de deseo, le expulsa con voz temblorosa mientras él se marcha precipitadamente. La situación de subordinación que se establece es claramente colonialista. De hecho, ya no se trata de sexo transaccional ni de prostitución, sino de la dominación desde el privilegio blanco, de una imposición basada en el miedo del trabajador a perder su empleo. Aunque la película termina con Teresa llorando, ya no podemos seguir siendo sus cómplices sin aprobar abiertamente la opresión colonial. En la trayectoria sexual del personaje percibimos las diferentes subordinaciones que señala Foucault:

Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete. (Foucault, 1988: 7)

Observa Foucault (1988:7) que hay tres tipos de luchas, “las que se oponen a las formas de dominación”, “las que denuncian las formas de explotación”, y las que denominan luchas “contra la sujeción, contra formas de subjetividad y de sumisión”. Teresa sufre la subordinación patriarcal como mujer, siente el rechazo y la presión estética sobre un cuerpo que no se amolda a los cánones estereotípicos hegemónicos. Por otro lado está sometida por el ideal de amor romántico donde su realización depende de su capacidad para inspirar un deseo sexual único en el varón. Pero esta situación de sometimiento a los dispositivos patriarcales, se contraponen a la situación de privilegio social y racial que ella ostenta frente a los kenianos.

Por tanto, al final del film se comprueba sin ambigüedad la situación de esclavitud encubierta que padecen los kenianos. Teresa se quitará el disfraz de lo políticamente correcto ejerciendo el abuso sin caretas. No obstante, la mujer blanca fracasa al ser incapaz de doblegar el deseo de los kenianos: el mito del negro que ansía a la mujer blanca como realización se desvanece, no vemos racismo interiorizado, sino una resistencia.

**Imagen 12.** Barman besando los pies de Teresa.



## 7. Conclusión

La frustración y soledad de una mujer de clase media que envejece y anhela ser deseada se torna una frívola evidencia de la explotación de las antiguas colonias por parte de los países occidentales: las colonias no quieren a sus colonos, al igual que los nativos no aman a las turistas. El pícaro y el prostituto africano buscan sobrevivir por lo que asumen la fetichización racial de la que son objeto desde Occidente, y se amoldan a los deseos eróticos de las colonas pero sin interiorizar dicha erótica. La explotación sexual contemporánea se disfraza de amor romántico, y el dispositivo sexual y de pareja se emplean como técnicas de dominación para enmascarar la explotación sexual, es decir, la simple explotación del rico al pobre, del colono al colonizado, de Europa a África, del amo al esclavo, del blanco al negro. Ante la aparente dominación y manipulación masculina, frente a la teatralidad de los roles de la relación heterosexual normativa, impera la dominación del dinero, de la raza y la clase, no la patriarcal, que aunque presente, pierde peso ante el resto de factores que atraviesan las relaciones de poder expuestas.

A partir de la perspectiva interseccional aplicada al cine como tecnología social que refuerza,

debilita, y produce significados, se pone en evidencia lo artificial de las construcciones sociales y la complejidad de las relaciones de dominación. Concluimos por tanto que la crudeza del lenguaje y la mirada desde los que se construye el film de Seidl, constituyen una denuncia de cómo Occidente continúa esclavizando y obligando a África a someterse y prostituirse a través de renovadas formas adoptadas por el colonialismo. Muestra también cómo funciona la racialización pornográfica de los negros en el imaginario colonial de Occidente. Y todo esto a través de la argucia de hacer mirar al enunciatario desde la perspectiva de la explotadora. La técnica de la ficción documental introduce al espectador desde un lugar comprometido en una realidad donde las relaciones de poder y opresión le exigen posicionarse.

## Notas

1. El término francés "bicot" significa literalmente "cabrito", y se convierte en el siglo XX en un apelativo peyorativo que utilizan los europeos del norte de África para referirse a los autóctonos norteafricanos y los racistas en Francia para referirse a los inmigrantes árabes. (Pames, 1998) y (Rat, 1999).

## Referencias Bibliográficas

- Abril Curto, G. (2012). "Tres dimensiones del texto y de la cultura visual". *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 9, 15 -35.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Barth, F. (1997). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México DF: Fondo Económico de Cultura.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burch, N. (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Busche, A. (2005). "Seidl, Ulrich". *Encyclopedia of the Documentary Film 3-Volume Set*. Ed. Ian Atkin: Routledge.

- Crenshaw, K. (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *The University of Chicago Legal Forum* 140, 139-167
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ed. Cátedra.
- De Lauretis, T. (2002). La tecnología del género. En T. De Lauretis. *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Esteban, M<sup>a</sup> L. (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fanon, F. (2011). *Los condenados de la tierra*. Bilbao: Matxingune taldea.
- Filinich, M. I. (1998). *La enunciación*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Foucault, M. (1988). "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*. México DF. 50 (3), 3-20.
- Illouz, E. (2010). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Katz.
- Kelly, R. (2001). *El título de este libro es Dogma 95 (Noventa y cinco)*. Madrid: Alba.
- Lengellé, M. (1971) *La esclavitud*. Barcelona: Oikos-tau.
- Lotman, I. M. (1996) *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Frónesis.
- MacCannell, D. (2003). *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- McClintock, A. (1995). *Imperial leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge.
- Meekersa, D. & Calves, A. (1997). "'Main' Girlfriends, Girlfriends, Marriage and Money: The Social Context of HIV Risk Behavior in Sub-Saharan Africa". *Health Transition Review* 7, 361-375.
- Mulvey, L. (2002). "Placer visual y cine narrativo". En Wallis, B.(ed) *Arte después de la Modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: AKAL.
- Pames, A., Iñesta, E. & Lozano, W. (1998) "El perro y el color negro, o el componente valorativo en los fraseologismos" en: *Léxico y fraseología*, eds. Juan de Dios Luque Duran, Antonio Palies
- Romero-Bachiller, C. (2007). "El exotismo de los cuerpos y la fetichización de la mirada en la producción de las «mujeres inmigrantes» como «otras»". En M.<sup>a</sup> José Sánchez Leyva & Alicia Reigada (eds.). *Crítica Feminista y Comunicación* 3, 186-214, Sevilla: Comunicación Social ISBN: 84-96082-39-3
- Stolcke, V. (2014). "¿Qué tiene que ver el género con el parentesco?". En *Cuadernos de Pesquisa* 44 (151), 176-189, Enero/Marzo.

Sobre la autora

**Violeta Alarcón Zayas** es profesora de Secundaria de Lengua y Literatura. Licenciada en Filosofía (UCM), realizó el Máster de Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación (UCM) y el Grado de Lengua y Literatura Españolas (UNED). En la actualidad es investigadora PhD en el Doctorado de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas (UCM).

¿Cómo citar?

Alarcón-Zayas, V. (2017). Análisis interseccional de las relaciones de poder en la película *Amor de Ulrich Seidl*. *Comunicación y Medios*, (36), 55-69.

# Imaginario catastrofista en REC bajo el yugo del discurso televisivo

## *Catastrophe imaginary under the yoke of television discourse in REC*

**Andoni Iturbe-Tolosa**

Universidad del País Vasco, Bilbao, España.

andoni.iturbe@ehu.eus

---

### Resumen

El presente artículo se centra en el análisis de la primera entrega de la saga de cine fantástico y de terror más importante del cine español. Creemos que *REC* es un ejemplo paradigmático que entronca tanto con el imaginario catastrófico como con el discurso mediático, por lo que se opta por la vía de la intertextualidad y el análisis del discurso para analizar dicha película emblemática: estructuras de discurso que nos permiten apuntalar hacia una estrecha interrelación entre el cine y la televisión en el audiovisual contemporáneo. La investigación concluye que, efectivamente, *REC* no es deudora solo de la narrativa fílmica sino de los resortes del reportaje contemporáneo al tratarse de un reportaje-ficción.

### Palabras clave

REC; cine fantástico; imaginario; reportaje; rema.

### Abstract

The present article focuses on the analysis of the first part in the *REC* saga, one of the most important fantasy-horror film franchises in Spanish cinema. We believe that *REC* is paradigmatic for the manner in which it links the catastrophe imaginary with media discourse, and thusly, we opted to analyze this emblematic movie by examining its discourse structures and intertextuality, allowing us to underpin a close interrelation between cinema and television. The investigation concludes that *REC*, in effect, is indebted not only to traditional film narrative structures, but that it also draws on the conventions of contemporary TV reporting in its dealing with a fictional news report.

### Keywords

REC; fantastic film; imaginary; TV report; rhome.

## 1. Introducción

La primera parte de la saga de terror *REC* (2007) se convirtió en todo un acontecimiento cinematográfico en España y en países menos interesados en el consumo habitual de producciones españolas. La primera producción de la franquicia tuvo 1.428.926 espectadores tan solo en España y obtuvo 8.196.213,75 euros de recaudación. En Francia reunió a más de 500.000 espectadores y tuvo muy buenos resultados en México y Hong Kong (Tato, 2014:122). Prueba de su éxito internacional fue el *remake* hollywoodense *Quarantine*, estrenado en el 2008.

En el libro oficial sobre la saga, Guillermo Tato (2014) subraya que la productora Filmax apostó por producciones más baratas ante la situación del mercado audiovisual, que empezaba a acusar los estragos derivados de la piratería y los inicios de una crisis galopante. Finalmente, el presupuesto de la primera película de la saga ascendió a 1,2 millones de euros, capitalizados en el Instituto de Crédito Oficial, la Generalitat de Cataluña, el Instituto Catalán de Finanzas, el Ministerio español de Cultura, Castelao Producciones y Filmax Entertainment, una de las empresas audiovisuales más consolidadas del panorama español. El acuerdo entre TVE y Canal Plus se concretó justo unos días antes del estreno, a película vista.

Fernández (2014:275), alma mater de Filmax y citado por Guillermo Tato, aboga por el término "productos de concepto" como parte de la política de producción; es decir, proyectos que tuvieran cabida en el mercado internacional y garantizaran un sello de calidad reconocible sin tener que depender de los intereses de una cadena televisiva. Proyectos, en definitiva, de presupuestos medios que escapasen de los intereses de una multinacional. Las películas de terror se erigieron en parte indispensable del "concepto Filmax"<sup>1</sup> gracias al éxito de *El maquinista* (2004), *Los sin nombre* (1999) y *Darkness* (2002).

*REC* llegó a cabo una estrategia de contención comunicativa casi insólita incluso dentro de la productora, que llegó a tener dos nombres distintos para confundir al personal y a la prensa

(*Bombers* o *Rabia 6* fueron los títulos originales para elevar la confusión): "Esa voluntad de jugar al despiste se vio potenciada por la velocidad con la que se realizó todo" (Tato, 2014:45). El ocultismo sobre el producto se mantiene incluso con el guión, que no está disponible en el depósito legal de la Biblioteca Nacional de Madrid (España) ni en la Filmoteca española ni en cualquier otro formato consultado por este investigador.

Tato (2014:46) recalca que el *teaser* se creó para las primeras preventas en el American Film Market. Se rodó el 19 de octubre de 2006 en el mismo edificio en el que se iba a rodar la película: "El *teaser* resume en cierta medida la esencia de *REC*: el plano secuencia, la sensación de claustrofobia y, sobre todo, el ascenso al infierno donde tanto los personajes como los espectadores se encontrarán con el terror máximo".

El *spot* televisivo se hizo viral. En él se ve la inmersión de los espectadores de una sala de cine gracias a la complicidad del Festival Internacional de Sitges (España), que dio permiso para la colocación de las cámaras. La sala del Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Sitges fue testigo de las reacciones (reales) de los espectadores, que cedieron sus derechos de imagen a Filmax. Como se advierte en el libro oficial de *REC*, el responsable de comunicación del filme consiguió que algunos informativos, en horario de *prime time*, accedieran a la emisión del *spot* como parte del material de información. En el segundo fotograma, una espectadora cierra los ojos alterada por el miedo que le produce el filme, y en el tercer fotograma vemos la misma reacción bajo la nota de "más de 1.200.000 espectadores".

Según las notas de los directores incluidas en el dossier de prensa, decidieron contar esta historia a modo de reportaje de televisión, "como una grabación". *REC*, por tanto, apela directamente a la interrelación entre el cine y la televisión y sobre el uso de la cámara digital para concluir ese "efecto de lo real". El dossier de prensa asevera que

se trataba de evitar mecanismos del suspense y de la narración cinematográfica y dejar que la acción se desarrollara ante nosotros como si fuese real, imparable. Como si estuviese vida. Que todo sucediese de verdad" (...) Creamos artificialmente una situación de horror extremo y la dejamos desarrollarse. Crecer.

El uso de la cámara digital ha sido una evolución natural de las películas de *horror movie* en la que se podría clasificar *REC*. El cambio digital sirvió para aumentar la apariencia de descuido formal y de verosimilitud pese a la contrariedad que ocasionaba todavía en 2006 la filmación digital. Finalmente, trabajaron en cuadros progresivos para provocar una mayor textura televisiva. *REC* adopta así una forma propia para que el espectador –principalmente español–, acostumbrado a la mecánica de los reportajes televisivos, esté inmerso y familiarizado con este tipo de relato.

La crítica española (2007) –nos centraremos en Cahiers du Cinema España– colocaba la cinta en "una especie de parodia terrorífica de *Aquí no hay quien viva*"<sup>2</sup> o en el sometimiento de "un vulgar documental televisivo –"España directo" o "Espejo Público"– en un año donde desde las mismas páginas se tiende a subrayar la idea del costumbrismo televisivo de otras tantas cintas, como *Siete mesas de billar francés*, de Gracia Querejeta y *Mataharis*, de Iciar Bollain.

## 2. Marco teórico

Creemos en la línea de Pedraza (2008) que los temas relativos al imaginario necesitan una constante atención y actualización al tratarse de un universo vivo y pulsante, sobre todo por las relaciones entre el imaginario cultural y las creaciones imagéticas e imaginarias de los medios de comunicación contemporáneos. Por tanto, consideramos relevante el estudio del imaginario desde varias vertientes: por un lado, desde la textualización del reportaje entendido como un happening (Luhman, 2000) y desde la matriz cultural<sup>3</sup> y discursivo en el que se produce la película.

Luhman (2000) diferencia entre diferentes eventos en relación a la noticia y al reportaje (eventos-exposición; eventos-aparición y eventos-resultados). Los eventos exposición serían sucesos únicos, imprevisibles y naturales (atentados, catástrofes, fenómenos naturales). Serían los *happenings* originales del periodismo (hechos fortuitos y hallazgos). Su grado de excepcionalidad y su inmanencia no mediática hacen que se imponga el evento por encima de sus interpretaciones. Como dice Langer (2000), estas noticias siguen guardando una asombrosa similitud con la mitología de los elementos del cosmos: tierra, aire, fuego y agua.

Recordemos la frase de Balaguero y Plaza en el dossier de prensa (2007):

Se trataba de evitar los mecanismos del suspense y de la narración cinematográfica y dejar que la acción se desarrollara ante nosotros como si fuese real, imparable. Como si estuviese viva. Que todo sucediese de verdad (...) Así que decidimos colocar todas las piezas del horror en un escenario y darles vida. Dejar que ellas mismas actuaran por sí mismas, sin que nadie manipulase lo que iba a suceder. Creamos artificialmente una situación de horror extremo y la dejamos desarrollarse. Crecer. Ya sólo era cuestión de grabarla. De dejar constancia. Como si nosotros fuéramos también parte del horror que habíamos creado.

La presente investigación se enmarca dentro de la interrelación entre el cine y la televisión en el audiovisual español (Iturbe, 2016). *REC* no se puede entender solamente desde los estudios fílmicos sino que es fruto de la intertextualidad y la intermedialidad<sup>4</sup> con el mundo de la televisión –concretamente con el reportaje televisivo– y con el ecosistema de la cultura de masas<sup>5</sup>.

Los estudios fílmicos tienden a emplear el rizoma *deleuziano* para analizar la *textualización* de varias obras fílmicas. El estudio del rizoma permitió, por poner un caso destacado, desglosar la obra de Pedro Almodóvar (Seguin<sup>6</sup>, 2009). El ensayo sobre el corpus de las películas de Almodóvar concluía que los rizomas multiplican sus núcleos hasta llegar a disolver su centralidad. Almodóvar, tal y como han estudiado investiga-

dores como Smith<sup>7</sup> (2006), Iturbe (2016), Gómez (2014), es uno de los autores españoles que con mayor profusión ha adoptado y construido el universo televisivo en sus películas. Smith, por ejemplo, va más allá al sugerir que películas como *Kika* (1993) debieran ser estudiadas desde los estudios televisivos.

**Tabla 1:** claves principales del discurso narrativo e informativo en *REC*

La ordenación informativa en el reportaje versus la ordenación narrativa del cine. La ordenación informativa o macroestructural del discurso formal informativo es una jerarquía en función de la novedad de la información expuesta (Luhman, 2000:45). *REC* altera ese orden: el final resulta más sorprendente. Cuando empiezas un reportaje, tal y como afirma J.M. Almagro (2013:30), lo normal es que vaya en sentido descendente: sacar algo que impacte al principio, que se mantenga el desarrollo y que la parte menos atractiva quede al final, porque se supone que ahí el espectador ya está enganchado. La función fílmica, en cambio, altera este orden.

Narrativa televisiva versus narrativa cinematográfica. Los directores de la película querían evitar la narración cinematográfica, y en ese sentido asumen su influencia televisiva. "Empezamos a pensar en el formato de la telebasura, de la telerrealidad (...) La idea de plantear un falso reportaje se unió a esa cosecha de propuestas de estilo que barajaban los directores. (...) Como un programa convencional de telerrealidad que sigue a los trabajadores nocturnos se podía convertir en algo terrorífico" (Tato, 2014:32).

Sucesos y acontecimientos. Los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar constituyen el material de una fábula (Bal, 1985). *REC* reformula el concepto del reportaje como *happening* (Luhman, 2008) y como acontecimiento principal. "Se nos ocurrió la idea del tiempo real. Hacer una película de terror con cámara subjetiva, pero sobre todo que sucediese en tiempo real. Que el espectador se viese implicado en ella y no pudiese separarse, porque aquello estaba sucediendo ante sus ojos, al mismo tiempo que él lo estaba viendo" (Tato, 2014:31).

Rema y/o rizoma. El rema<sup>8</sup> se trata de un enunciado que contiene información nueva por oposición al tema. En eso consiste, precisamente, *REC*: introduce un rema, información nueva (el ático referencial de la niña Medeiros). No se trata de un punto de inflexión según el canon tradicional de la narración cinematográfica sino la aparición de una presencia/información nueva que no se llega a clausurar/ aclarar durante las cuatro películas de la saga.

Fuente: Elaboración propia

Consideramos que la primera parte de la saga está mediatizada bajo el yugo y la influencia de la televisión, que tiende hacia un relato de corte catastrofista que entronca con los parámetros contemporáneos del cine de terror y de cine fantástico. Por otro lado, creemos que se trata de una película clave por su contribución a la construcción televisiva en el universo fílmico español. Y que se trata de un caso que va más allá del metadiscursos del propio género fantástico (Rodríguez, 2011:150) o de la construcción de la técnica de un falso reportaje (González-Laiz, 2013:275).

Partimos de la base de que el texto fílmico (Zunzunegui, 1994) es

el lugar de encuentro de elementos provenientes de universos conceptuales muy diferentes (...) y que puede ser precisamente el mestizaje que proponga el cuerpo textual concreto el elemento decisivo para la comprensión de la apuesta estética planteada(40).

Hasta ahora, los estudios sobre *REC* habían alertado de su relación con el mundo del videojuego (González, 2014). El investigador mexicano considera que existen grandes rasgos de sintonía entre ese tipo de narrativas y el texto fílmico: ambiente nocturno, la función auxiliar de los personajes secundarios, construcción de planos claustrofóbicos, vulnerabilidad del campo de visión (de espaldas); la amenaza que proporciona el sonido; la presencia de las escaleras o la activación de la rabia por parte de la cámara que enfoca a las criaturas; experimentación religiosa y médica.

Sin embargo, sin obviar esta influencia, consideramos que *REC* tiene otras influencias provenientes de la tradición literaria y cinematográfica, como veremos, y una presencia determinante de las formas del discurso del reportaje televisivo. Olivares (2011) en su libro sobre Jaume Balagueró, coguionista y codirector de la película objeto de análisis, analiza la presencia de la televisión en sus textos fílmicos. Los considera ejemplos de “apocalipsis catódico” hasta el punto de componer

los versos trágicos, el hórrido baile de máscaras, además de lo siniestro y lo ominoso de una generación que en plena noche sueña con casas encantadas y durante el día vive el espanto de una existencia plasmada en pantallas serviles del panóptico, los televisores de nuestros hogares alineados (100-101).

Jaume Balagueró es, junto a Pedro Almodóvar, el director español que más cita la palabra “televisión” en sus guiones (Iturbe, 2016): una presencia constante y simbólica en el cine de Paco Plaza y Jaume Balagueró. Por poner un ejemplo, en la opera prima de Jaume Balagueró, *Los sin nombre* (1999), basada en una novela de Ramsey Campbell, guarda una presencia significativa al aparato televisivo. El guión consultado de la película convoca dieciséis veces al término “televisor”, presencia que remarca el imaginario simbólico y físico dentro de su universo diegético.

### 3. Metodología

Nos basaremos en el análisis del discurso que va a tener en cuenta tanto la microestructura formal (noticiabilidad) como la macroestructura formal (la representación en forma de noticia) y por último la superestructura formal (ideología y el imaginario construido). Estas serían las tres estructuras básicas (Manchón, 2014:18):

1. Microestructura formal: noticiabilidad.
2. Macroestructura formal (tematicidad). La representación en forma de noticia/reportaje.
3. Superestructura formal (ideología-imaginario).

## 4. Análisis

### 4.1. Microestructura formal

La noticiabilidad del reportaje de *REC* no es del todo transparente: el equipo desplazado al parque de bomberos pretende grabar cómo viven y cómo trabajan los bomberos. El equipo técnico está formado por una reportera y su cámara que están haciendo un reportaje en una estación de bomberos con la intención de retratar la profesión de estos, su modo de vida y sus situaciones de riesgo. El reportaje construido en *REC* no tiene un objetivo claro: tan solo observar, narrar o subrayar cómo trabajan y viven los bomberos. Ángela Vidal es la reportera de *Mientras Usted duerme*, un programa que realiza reportajes nocturnos.



**Fotograma 1.** La reportera intenta hacer una entrada sobre el seguimiento de una dotación de bomberos que espera su próxima salida. Llegamos a ver incluso las tomas falsas: el punto de vista es el del cámara de televisión llamado Paco con el que interactúa y prepara el reportaje. Está en el interior de parque de bomberos y nos dice qué veremos “cómo viven, cómo duermen y qué comen”, entrando por tanto en el terreno privado-intimo.

El primer entrevistado es un tal Andreu, un bombero en la vida real. Ángela, una reportera deseosa de reproducir un acontecimiento intenso, no le presta mucha atención. Le dice a Paco, al cámara, que si el tal Andreu es aburrido, no hace falta que le grabe, y así ahorran cinta. La reportera se prueba el casco y dice que “va a ser la heroína”. Entra en el comedor y ahí les presentan a Manu y a Alex, los dos únicos actores infiltrados que llevan dos días conviviendo con sus nuevos compañeros. Les prueban los micrófonos y preguntan a Alex sobre su trabajo:

sobre las operaciones rutinarias, los rescates de mascotas. Pero las expectativas de la periodista apuntan hacia metas más ambiciosas.

Justo en el momento en el que estaban encestando y jugando al baloncesto, se escucha la esperada sirena que hace que todos, bomberos y el equipo televisivo, salgan juntos de forma urgente. Desde el principio, la cámara resulta un acompañante incómodo en un pasillo relativamente estrecho, donde entran apiñados. "Aparta la cámara", suelta el agente más joven. A lo lejos, vemos a la mujer mayor, de pie, con rastros de sangre. Intentan tranquilizarla, pero ella no emite palabras. La luz de la cámara molesta al policía y trastorna aún más a la anciana, que la vemos con más detalle.

Ángela tiene claro que deben grabar cueste lo que cueste, incluso el ataque de la anciana al policía más veterano. En el momento en el que son apartados, vemos la aparatosidad del ataque gracias a la presencia constante de la cámara, el ojo del espectador durante todo el largometraje.

El caos se apodera de la escena, que requiere una coreografía orquestada hasta que llega uno de los pocos cortes del filme. Los bomberos llevan el cuerpo del policía al portal. Mientras tanto, la reportera parece más preocupada por la grabación: "Grábalo todo, por tu puta madre". Tienen que dejar el cuerpo ensangrentado en el portal ya que tienen el orden de no salir fuera.

*REC* consta de tres espacios diferentes: el lugar público de trabajo (el parque de bomberos) y el edificio de viviendas. Desde el principio, se observa el deslizamiento de lo informativo hacia lo privado (veamos dónde duermen y comen los bomberos), así como el aspecto convivencial de grupo, tal y como sucede en el rellano del inmueble, que se desliza hacia la construcción de lo docudramático. Por tanto, la noticiabilidad sería tanto la convivencia como la gestión de una hipotética crisis.



**Fotograma 2.** Ángela Vidal, cada vez inmersa en su papel de reportera encerrada junto a otros vecinos en el inmueble. La entrada, la intervención de la periodista desde el lugar de los hechos, dice lo siguiente: "Son casi las dos de la mañana y seguimos encerrados e incommunicados en este edificio al que acudimos acompañando a los bomberos al principio de la noche (...) La policía no nos deja salir" (la gestualidad extrema obedece a ese momento en el que la periodista asume las riendas de la diégesis).

## 4.2. Macroestructura formal

Es el vestíbulo de la casa (infectada) el centro de las operaciones de la construcción del reportaje. El vestíbulo del edificio precintado funciona como un laboratorio donde se practica y se examina a los vecinos-concursantes que se eliminan y se inculpan mutuamente. Las entrevistas de la reportera acentúan las dudas y los reproches mutuos y evidencian la necesidad de confesarse ante la cámara. Entiende Lipovetsky (2009) que los juegos de telerrealidad se posicionan en el espacio de la autenticidad, la intimidad y la emisión en directo y no en el gran espectáculo ni en la ficción cinematográfica.

Aunque el reportaje-ficción de *REC* no se podría encontrar en la parrilla televisiva española contemporánea, los nuevos hipergéneros han

fraguado formatos que han primado tendencias docudramáticas en España justamente a partir de 2008, un año después del estreno la película. *REC* no se podría entender o contextualizar sin la dinámica de esos espacios de éxito que han transformado el hábito de consumo del público. Por tanto, la representación (macroestructura formal) tiende hacia la docudramatización.

En la hipertelevisión, según Gordillo (2009), la televisión espejo se convierte en televisión ratura, "pues ya no es el edificio de lo cotidiano sino de lo ordinario". El ambiente que se respira en el vestíbulo, con los vecinos provistos de algún tipo de estereotipo o rol definido, refleja el carácter primitivo de la esencia de ese formato televisivo. El inmigrante chino, que no para de trabajar en una empresa textil y no se relaciona con los demás; la madre, ajena a la realidad, que no quiere ver los problemas de su hija; el vecino responsable y organizado; el personaje latinoamericano, autocomplaciente y coqueto que desconfía de los inmigrantes...



**Fotograma 3.** El aspecto vodevilésico o sainetesco por el que transita *REC* embebe de las raíces más productivas del cine español. Los directores, además, subrayan que tuvieron ciertas reservas para que no se descontrolara esa tendencia: "No queríamos que pasara el límite del vodevil-sainete, con el subtrama del peluquero con el cámara" (audioguía del making of recuperado del dvd).

Rios Carratalá (1997) concluye que la localización habitual de las películas con gran presencia

de lo *sainetesco* es precisamente un edificio de un barrio popular donde "conviven unos determinados personajes"(30). La producción de la película adaptó parte del guión al espacio real que se encontró el equipo, como la empresa textil regentada por unos ciudadanos chinos.

Además, los vecinos, preocupados y alterados por la presencia del equipo de televisión, cambian o amplifican su testimonio dependiendo de sus intereses. François Jost (1997) sostiene que en los programas de telerrealidad sería más correcto emplear la expresión "televisión de fingimiento de papeles". Un término que se ajusta al *casting* de los personajes-vecinos que conviven en un espacio cada vez más reducido (del edificio a las escaleras; de las escaleras al vestíbulo). Los actores interiorizaron el fingimiento de papeles propio de la telerrealidad. Alberto Miralles (2000) sostiene que los intérpretes de cine deben evitar ciertos gestos como la mano en la barbilla al pensar o acciones como morderse el labio al considerar que son "recursos poco orgánicos que evidencian las limitaciones de los actores"(188-189).



**Fotograma 4.** La interpretación, inevitablemente, está contagiada o hecha para ser vista en el programa televisivo *Mientras usted duerme*. Así es como se debería entender y analizar esta intervención, que se aleja de algunas recomendaciones canónicas del arte cinematográfico?

### 4.3 Superestructura formal (imaginario)

La segunda parte del relato sería la que hace referencia a la niña Medeiros. La función del rema es aportar información nueva. En ese sentido, juega un papel clave en este segundo relato donde el espectador se pregunta qué es lo que pasa en el ático donde se observa la presencia de un ser/monstruo. ¿Qué es lo que vemos? ¿Y qué es lo que ha pasado en ese lugar lleno de objetos, referencias hemerográficas y presencias religiosas? Pasamos a una superestructura formal donde prevalece el sentido de un nuevo imaginario de lo fantástico. El rema aporta información nueva sobre un nuevo personaje: la niña Medeiros y provoca más preguntas que respuestas.

Entramos en el territorio del imaginario religioso y fantástico. Todorov (1975) realiza una serie de matizaciones sobre el cine fantástico: lo extraño, que parece ser sobrenatural y lo maravilloso, que está gobernado por leyes desconocidas. Todorov (1975) basa su calificación en las relaciones que se producen en el seno del texto entre el mundo real y "otro" o la apariencia de éste, según el punto de vista de los personajes o del personaje principal. A su vez, el mundo fantástico es dual, pero en él lo real tiene más importancia y peso que lo sobrenatural.

Cyrulnik (1999: 83), en cambio, habla del apagamiento de lo "imperfecto doloroso", del futuro angustiante y del condicional irritante. Todo aquí al mismo tiempo; la disposición de un click, sin esperar o tratar con la duda: "haga todo ahora"; "diviértase ya"; "querer es poder", palabras del orden de la sociedad del entretenimiento, introducidos por Charles Mellman (2003) al hablar de la economía psíquica de la contemporaneidad.

Esta visión se cumple en *REC*: con el ya famoso "grábalo todo". El enunciado "Pablo, grábalo todo por tu puta madre" de la película muestra el obsesivo mensaje sobre la materialidad de la grabación y la presencia/ausencia de la condición contemporánea. Cyrulnik (1999) dice que las estrategias de elaboración semiótica generadas por el hombre proceden de una transforma-

ción del miedo primitivo del mundo percibido/vivido para la angustia del mundo de lo no-perceptible, de lo representativo.

Las dudas sobre la ontología y la lectura de las imágenes es otro punto que merece ser analizado. En *REC 2*, la primera vez que los GEOX (Grupo Especial de Operaciones de España) entran en el ático descubren el programa iconográfico en torno a la posesión de la Niña Medeiros, uno de los agentes dice: "Tan solo son niños".

"No, no lo son", responde el cura, revestido de técnico de San(t)idad. La imagen pierde su parte referencial, y ya no es posible distinguir entre el cuerpo orgánico y el sujeto. A partir de ahí, comienza la opacidad de la imagen.



**Fotograma 5.** Es significativo que el rostro del niño esté borrado por el paso del tiempo y la imagen religiosa y jerárquica de la composición nos remite a la perspectiva jerárquica bizantina, donde en primera instancia vemos al niño y al fondo vemos la figura de un cristo. Imagen de *REC-2*.

## 4. Conclusiones

El cine, como industria de lo imaginario, comparte con los *mass media* (deudora de una función mimética) la función imaginaria. Por un lado, gracias a la noticiabilidad de la microestructura formal, el espectador se llega a involucrar en la gestión del reportaje-ficción: una construcción del reportaje abierto, opaco, que no se sabe a dónde va a llegar.

A través de la macroestructura formal llegamos a ver una representación entre diferentes personajes que conviven en un rellano y tratan de inculparse: una representación de tintes saietescos y una construcción *docudramatizada*. Por otro lado, el relato avanza gracias al rema, y entra en el terreno del imaginario religioso y sobrenatural.

El reportaje es, sin duda, un género en constante renovación tanto en radio como en televisión ya que en el nuevo milenio ha adoptado nuevas formas y estructuras: transformaciones estéticas, narrativas, a nivel de montaje y de edición. Y *REC* es un ejemplo de ello. Un filme que se construye bajo formas televisivas y concretamente bajo la estetización del reportaje-ficción y el yugo del discurso televisivo.

## Notas

1. Filmax, una de las productoras que cuenta con una división de televisión, es responsable de algunos de los hitos más sonoros del cine español al estrenar *Los abandonados* (2007), de Nacho Cerdá, en Estados Unidos antes que en España.

2. Exitosa serie de ficción emitida por Antena 3 (España). Llegó a superar el 40% de audiencia.

3. Los estudios clásicos sobre el imaginario consideran, entre otros, los siguientes aspectos fundamentales: su fundación mitológica, sus matrices culturales, sus *desdoblamientos* en las artes (incluyendo intensos estudios sobre el imaginario icónico en las artes plásticas y en el imaginario literario).

4. Existen varias aproximaciones al estudio de la intermedialidad: estudios literarios y narrativos e intertextualidad, entre otros.

5. El cine de Almodóvar se nutre, entre otros factores, de la intertextualidad procedente del ecosistema de la cultura de masas, dando como fruto una atrevida hibridación de géneros. "Citas de género mediáticos tan variados aportan un comentario implícito a las convenciones representacionales de la televisión y del cine tradicionales" (Gubern, 2005:51).

6. Jean Claude-Seguin (2009:113) sugiere que las obras de Almodóvar deben ser estudiadas con análisis semióticos originales incluso cuando aborden las ficciones, los núcleos independientes, geografías delimitadas o territorios autónomos y la presencia

de lo catódico como "capa que superpone sobre la planicie, un desdoblamiento o tal vez una excrescencia del territorio que va penetrando sus fronteras" (2009:133).

7. Desde los estudios culturales, Paul Julian-Smith (2006:151) subraya la importancia que adquiere el mundo de la televisión en el cine almodovariano hasta concluir que los estudios académicos televisivos nos servirían de guía para comprender y evaluar el impacto y el diálogo entre ambos campos motivados por la regularidad de su producción; familiaridad o reconocimiento de su arte y su conexión con lo popular, características que emanarían del universo catódico.

8. Dentro del marco de la teoría del discurso, muchos autores (Prince, 1988; Valldubí & Vilkkuna, 1998, van Donzel & Koopmans-van Beinum, 1998; Ostendorf & Bates, 2001; Halliday & Matthiessen, 2004 nos han hablado de la dicotomía tema-rema.

9. Tal y como subraya Paco Plaza, citado por Tato (2014:84), "a los actores les decíamos que no se cortaba nunca. Si alguien se equivocaba, debía tirar para adelante. Les decíamos que tenían que vivirlo como un documental".

## Referencias bibliográficas.

- Almagro J.M. (2013). Sobre el reportaje. En. García Aviles, J.A.; del Campo E., Arias F. (ed.). *El reportaje televisivo. Hibridación y auge del género*. VIII Jornadas Internacionales de Periodismo UMH. Elche: Diego Marín.
- Balagueró, J. *Los sin nombre* (DL 915141). Consultado en Biblioteca Nacional de Madrid (España).
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Cyruknik, B. (1999). *Do sexto sentido*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Cahiers du Cinema-Caiman Cuaderno de Ediciones (2007), 5,6,7.
- Canet, F. & Prósper J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gómez, A. (2012). El modelo de televisión en el cine de Pedro Almodóvar. Fonseca, *Journal of Communication*, 4, 60-81. <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12048>
- González, A (2014, marzo). La influencia del videojuego en el lenguaje audiovisual contemporáneo: Los juegos Horror Survival y su influencia en REC. Trabajo presentado en el V Coloquio Internacional Cine Iberoamericano Contemporáneo en Guadalajara (México).
- González Laiz, G. (2013). Lo fantástico en el último cine español: adopción, reinención y fusión del género a través de Memorias del Ángel caído, Fuera de cuerpo y La hora fría. *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2, 261-284.
- Gordillo, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial síntesis.
- Gubern, R. (2003). *Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar*. Trabajo presentado en el Primer Congreso Internacional de Pedro Almodóvar. El cine como pasión, Cuenca
- Halliday, M.A.K. & Matthiessen, C. (2004). *An introduction to Functional Grammar*. New York: Routledge.
- Iturbe, A. (2016). Cine y televisión: construcciones televisivas en el universo fílmico español (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, España). Recuperada de [addi.ehu.es/.../10810/18393/1/TESIS\\_ITURBE\\_TOLOSA\\_ANDONI.pdf](http://addi.ehu.es/.../10810/18393/1/TESIS_ITURBE_TOLOSA_ANDONI.pdf)
- Jost, F. (1997). *El simulacro del mundo*. México: U.N.A.M.
- Langer, J. (2000). *La televisión sensacionalista. El periodismo popular y las "otras" noticias*. Barcelona: Paidós Comunicación 112 debates.
- Lipovetsky G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Luhmann, N. (2000). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos.
- Manchón M., L (2014). *Discurso informativo 2.0. La estructura formal, textual y oral de la noticia en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.
- Mellman, C. (2003). *O homem sem gravidade-gozar a qualquer preço*. Río de Janeiro: Cia. De Freud.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. París: Klincksieck.
- Miralles, A. (2000). La dirección de actores en el cine. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

- Ostendorf, M. & Bates, R. (2001). Modeling Pronunciation Variation in Conversational Speech using Syntax and Discourse. EN IRTW on Prosody in Speech Recognition and Understanding Molly Pitcher Inn, Red Bank, NJ, USA (online).
- Pedraza, P. (2008). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca: Cuadernos de Mangana (46).
- Prince, E. (1988). The ZPG Letter: Subjects, Definiteness, and Information-status (online). Consultado el 25/02/15.
- REC (2007). Dossier de prensa. Recuperado de <http://www.filmmax.com>
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez, M.-S. (2011). *Le Fantastique dans le cinema espagnol contemporain*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Seguin, J.-C. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Filmoteca Regional. Francisco Rabal.
- Tarín, F.J. (2006). *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera del campo en el texto fílmico*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Tato, G. (2014). REC. El libro oficial. Barcelona: Timun Mas.
- Todorov, T. (1975). *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cornwell: Cornwell University Press.
- Van Donzel, M.E. & Koopmans-van Beinum, F.J. (1998). Pitch accents, boundary tones, and information structure in spontaneous discourse in Dutch. Trabajo presentado en el Congreso Intonation: Theory, Models, and Applications, Atenás (Grecia).
- Valldubí, E. y Vilkkuna M (1998). On Rheme and kontrast. *Syntax and Semantics*, 29, 79-108.
- Zunzunegui, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.

#### Sobre el autor

**Andoni Iturbe-Tolosa** es profesor adjunto en el departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad Pública Vasca (EHU/UPV). Obtuvo el grado de doctor con mención internacional en Comunicación Social gracias a una tesis doctoral sobre las interrelaciones entre el cine y la televisión en el universo fílmico español. Es Licenciado en Periodismo.

#### ¿Cómo citar?

Iturbe-Tolosa, A. (2017). Imaginario catastrofista en REC. Bajo el yugo del discurso televisivo Andoni. *Comunicación y Medios*, (36), 70-80.

# Retrato de la ciudad derrumbada como edificación de una mirada fotoperiodística: El viaje de Elsa Medina por la Ciudad de México

*The portrait of the ruined city as the construction of a photojournalistic way of looking. The journey of Elsa Medina in Mexico City.*

**Marion Gautreau**

Universidad de Toulouse 2 – Jean Jaurès, Francia  
marion.gautreau@yahoo.com

---

## **Resumen**

A través del análisis de las fotografías que Elsa Medina tomó de las consecuencias del terremoto que afectó duramente a la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985, pretendemos observar cómo se construye la mirada fotoperiodística que después pondría al servicio de los periódicos *La Jornada* (Ciudad de México) y *El Sur* (Estado de Guerrero). Con profesionalismo y gran dominio de la cámara, propone el retrato variado de una ciudad herida.

## **Palabras clave**

Terremoto ; México DF ; 19 de septiembre de 1985; Elsa Medina ; fotoperiodismo.

## **Abstract**

With the analysis of the photographs that Elsa Medina took of the consequences of the earthquake that hit Mexico City the 19th of September of 1985, we want to observe how the photojournalistic way of seeing does construct itself. After that, Elsa Medina will work at the newspapers *La Jornada* (Ciudad de México) and *El Sur* (Estado de Guerrero). With professionalism and knowing very well how to use her camera, she offers the portrait of a wounded city.

## **Keywords**

Earthquake, Mexico City, 19th of September of 1985, Elsa Medina, Photojournalism.

## 1. Introducción

Como la mayoría de los habitantes de la Ciudad de México que no vivían muy lejos del centro de la urbe, a las 7 horas y 19 minutos del día jueves 19 de septiembre de 1985, Elsa Medina sintió la fuerte y larga sacudida que transformó por varios meses algunos barrios de la capital en un desolado campo de batalla. Su hijo pequeño, de unos 7 años, estaba cruzando la avenida frente a su edificio para ir a la escuela. Ella bajó a buscarlo, volvió a subir a su departamento y recuerda que al volver, afortunadamente, entró la llamada telefónica de su padre para asegurarse de que no habían sufrido ningún daño (Gautreau, mayo 2017). Fue la última llamada que recibió en varios días ya que después colapsaron las redes telefónicas y las noticias se recibían por radio o a través de la prensa escrita. A menos que se desplazaran a pie para ir a observar la situación en detalles, los capitalinos no podían tener información precisa sobre el paradero de sus amigos y parientes.

A diferencia de la mayoría de los habitantes de la Ciudad de México, Elsa Medina decidió salir a la calle, no a buscar a conocidos y familiares sino a sacar fotografías para retratar el derrumbe de los edificios y el desamparo de la gente. En 1985, Elsa Medina no se definía todavía como fotoperiodista ya que no trabajaba aún en prensa, ni siquiera como freelance, y ejercía otras actividades que le permitían vivir, en particular el diseño gráfico<sup>1</sup>. Sin embargo, cuando uno revisa los negativos realizados a lo largo de la jornada del 19 de septiembre, se puede afirmar sin lugar a dudas que en esa fecha Elsa Medina ya era fotoperiodista y poseía el conjunto de cualidades requeridas para ejercer esa profesión: curiosidad, determinación, técnica y, sobre todo, una mirada puesta al servicio de la información.

En las siguientes líneas, invitamos al lector a un recorrido a través de la Ciudad de México, desde la estación de metro Etiopía hasta la estación Hidalgo, desde la Colonia del Valle hasta la Alameda Central, desde el edificio de la SCOP<sup>2</sup> hasta las ruinas del Hotel Regis<sup>3</sup>. En este trayecto nos detendremos en los rostros y en las

fachadas de los edificios retratados por Elsa Medina para analizar los mecanismos de su mirada. El sismo de 1985, mayor catástrofe natural para la capital mexicana en el siglo XX, constituye un “laboratorio” ejemplar para el fotoperiodista ya que reúne varias características: se trata de un acontecimiento imprevisto y súbito; provoca consecuencias dramáticas de inmediato y a largo plazo; la necesidad urgente de encontrar a las víctimas vivas provoca un sinfín de escenas efímeras relacionadas con las labores de rescate; la vida cotidiana en las calles afectadas por el temblor se transforma durante la jornada del 19 de septiembre y los días siguientes. El fotógrafo siente la urgencia de retratar esta situación que oscila entre la vida y la muerte, el desamparo y la necesidad de actuar, consciente de que ese día marca una ruptura en la historia contemporánea de la ciudad al definirla para siempre como una ciudad herida<sup>4</sup>.

Este texto propone los primeros avances de una investigación de mayor amplitud que se está llevando a cabo sobre el trabajo fotoperiodístico de Elsa Medina entre los años 1985 y 2000. Si bien Medina es reconocida tanto por el gremio de los fotoperiodistas como por los historiadores de la fotografía como una profesional cuyo trabajo es necesario salvaguardar, difundir e incluso, a veces, rescatar para que forme parte de la memoria visual de las últimas décadas del siglo XX en México, no existen monografías sobre su producción, ni trabajos de investigación que ahonden mucho más allá de sus fotografías más icónicas. El propósito de nuestro trabajo es tener acceso tanto a los negativos<sup>5</sup> de la autora como a las imágenes publicadas en los periódicos, y en particular en el diario *La Jornada* donde trabajó de 1986 a 1993, en la Ciudad de México, y de 1997 a 1999 como corresponsal del periódico en la ciudad de Tijuana. Las imágenes analizadas en el presente texto no fueron publicadas en su momento pero nos interesan porque demuestran la capacidad de reacción de la fotógrafa ante la gravedad de una catástrofe natural y un manejo de la cámara que no se deja llevar por la emoción sino que cumple con los requisitos de un auténtico reportaje. El análisis de la producción de Elsa Medina se completará en futuras publicaciones para ir dando cuenta de la evolución de su mirada.

## 2. Una catástrofe que agudiza los sentidos

Si bien el sismo de 1985 se analiza generalmente con la distancia como una catástrofe que ha marcado un antes y un después en la población capitalina con el nacimiento de la concientización de la sociedad civil frente a la gestión de su vida cotidiana urbana (Leal Martínez, 2014), el sismo fue, ante todo, una experiencia sensorial y emocional fuera de lo común. La Ciudad de México experimenta frecuentemente terremotos pero la sacudida del 19 de septiembre de 1985 fue la más devastadora por su magnitud – 8.2 en la escala de Richter – y duración en una zona conocida por la morfología específica del subsuelo del centro de la ciudad: “la onda sísmica quedó atrapada en el terreno acuoso del ex lago” y amplificó la resonancia de la onda dañando así mayoritariamente edificios de entre 7 y 12 pisos (Rueda, 2012). El registro de la experiencia física de un terremoto es casi imposible de hacer. ¿Cómo conservar la sensación de desequilibrio y de mareo causada por los movimientos del suelo? En los años ochenta, difícilmente se podían grabar los sonidos producidos por los objetos que se caen, las paredes que se fisuran y causan pánico. El registro más evidente –aunque se realice a posteriori del momento mismo de la catástrofe– es el registro visual que permite encapsular los daños materiales a los edificios, los procesos de rescate, los rostros del dolor postraumático.

El día 19 de septiembre de 1985, la fotógrafa toma más de 300 fotografías. Baja a una tienda de fotografía para pedir fiados algunos rollos ya que estaba sin material para un día entero de trabajo y sin dinero para comprar sus rollos (Gautreau, diciembre 2016). Este acto refleja claramente la actitud de entrega hacia la información visual que guiaba los gestos de Elsa Medina a mediados de los años 1980. Sobrepone a sus propias angustias por la vida de sus parientes o amigos, la necesidad de registrar las consecuencias de la catástrofe telúrica. A diferencia de los fotógrafos de prensa acreditados –cuyas imágenes del sismo fueron inmediatamente publicadas y pasaron rápidamente a la posteridad– como Marco Antonio Cruz o Andrés Garay<sup>6</sup>, Elsa

Medina camina sin rumbo preciso, sin orden de trabajo por parte de una agencia o de un periódico, con las indicaciones que le van dando las personas que están en la calle; retrata los primeros vidrios rotos y edificios afectados en las calles de las Colonias Del Valle y Narvarte hasta llegar al edificio de la SCOP por la calle Xola. Dos rollos se le van frente a la Secretaría de Comunicaciones; en la parte alta del edificio, los últimos cuatro pisos fueron dañados por la sacudida, quedando uno de ellos completamente aplastado y con las cortinas ya inútiles colgando sobre la fachada (Ver Imagen 1).

### Imagen 1.



Edificio de la SCOP. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

Esta fotografía simboliza el daño sufrido no solo por los trabajadores de la SCOP, sino el daño sufrido por todo un país. Se trata de un edificio público construido en los años cincuenta que lleva la marca del nacionalismo cultural impulsado en la Posrevolución. En la parte baja del edificio se encuentran gigantescas esculturas y murales hechos con “mosaico mexicano” en las paredes laterales. Entre estas realizaciones artísticas de Juan O’Gorman, Francisco Zúñiga y José Chávez Morado –entre otros– se puede observar en posición central la bandera mexicana. Está rodeada de ventanas con vidrios rotos y la presencia de dos helicópteros es señal de las primeras actividades de rescate.

**Imagen 2.**

Grupo de personas frente al edificio de la SCOP. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

En torno al edificio destruido aparecen los primeros rostros del dolor, testimonio de la emoción causada por el trauma de un suelo que ya no es sinónimo de firmeza. Con los murales, las esculturas y la estructura torcida de la SCOP como telón de fondo, una mujer conmovida es abrazada por un hombre que intenta ofrecerle algo de seguridad después de los minutos de terror vividos y el desamparo frente a la magnitud de los destrozos (Ver Imagen 2). Con un encuadre cerrado, Elsa Medina también aísla el rostro entristecido de una mujer cuya mirada se pierde hacia la derecha mostrando su impotencia (Ver Imagen 3.) Son pocos los retratos del dolor entre los negativos de la fotógrafa. A medida que va transcurriendo el día y que sus pasos la llevan hacia el Centro histórico, la mirada de Medina va a dejar de lado la emoción para centrarse en el retrato de la destrucción y de los intentos por organizar los rescates y restablecer algo de orden en medio del caos. Esta evolución en sus imágenes refleja las distintas etapas por las que pasan los seres humanos confrontados a un terremoto. En un primer momento priman

el miedo durante el sismo, el estupor frente a las destrucciones, la angustia por la vida de las personas que los rodean; pero rápidamente, la razón se sobrepone a las emociones y guía hacia la acción. Según observan los autores del artículo “Los comportamientos humanos en situaciones de catástrofe”:

Las investigaciones de las neurociencias demuestran que el ser humano rara vez se paraliza con un solo tipo de comportamiento; en general se observa un encadenamiento de reacciones comportamentales. Las primeras suelen ser reacciones instintivas que dejan lugar después a reacciones razonadas en función de las zonas del cerebro implicadas en el tratamiento de la información (Provitolo et al., 2015).

**Imagen 3.**

Mujer. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

### **3. Las consecuencias inmediatas del sismo: las destrucciones y el rescate**

A más de treinta años del sismo, en diciembre de 2016 (Gautreau, diciembre 2016), hemos intentado reconstruir con Elsa Medina y la ayuda de sus negativos el recorrido exacto que hizo

por la Ciudad de México entre la mañana y el anochecer del 19 de septiembre. Pero la memoria es traidora y fue imposible detallar todas las calles por las que caminó la fotógrafa aunque sí logramos listar los diferentes barrios y puntos estratégicos de la ciudad por los que transitó. A continuación haremos un esbozo de su trayecto. Desde la calle Adolfo Prieto en la Colonia del Valle, se dirige hacia el metro Etiopía y por Xola hasta la SCOP, seguramente en su coche que vuelve a dejar en su casa después de sacar unas cincuenta fotografías en los alrededores de la Secretaría de Comunicaciones. Ya sin vehículo, se dirige por la avenida Coyoacán hacia el metro Chilpancingo y sube por Insurgentes hacia el norte fotografiando las calles perpendiculares a la gran avenida. Al llegar a la altura de la Glorieta de la Cibeles en la Roma Norte, baja hacia el sur hasta llegar al cruce de la avenida Tamaulipas con la calle de Juan Escutia. Sigue por Nuevo León y la calle de Chilpancingo y se dirige hacia la escuela de su hijo. Decide dejarlo en casa de unos amigos para seguir con su labor fotográfica, en compañía de su amiga y compañera de cámara, Flor de María Cordero. Ninguna de ellas poseía credencial de prensa pero, aun así, deciden ir al Centro de la ciudad donde llegan a media tarde. Aproximadamente entre las cinco de la tarde y el anochecer, recorren un camino que empieza en los alrededores del Monumento a la Revolución y sigue por la calle de la República hacia la avenida Reforma y el metro Hidalgo para prolongarse por la Alameda Central, la avenida Juárez y la calle Niño Perdido (actualmente Eje Central). Elsa Medina recorre más de diez kilómetros y fotografía una decena de edificios dañados, algunos de ellos convertidos en símbolos del terremoto de 1985 como el edificio del Copicentro.

El carácter aleatorio, arbitrario, del terremoto que destruye algunos edificios dejando intactos a otros se refleja en la fotografía de dos edificios contiguos que no tuvieron la misma suerte (Ver Imagen 4)<sup>7</sup>. Los dos pisos superiores del edificio de la derecha están completamente destruidos y sus paredes oblicuas amenazan con derrumbarse del todo. Al contrario, el edificio de la izquierda parece haber sido dañado únicamente en la pared contigua, como si su vecino tirara

de él en el momento de la sacudida. Recordemos que, a consecuencia del sismo de 1985, se hará pública una gran polémica sobre el estado de las construcciones en el Distrito Federal y, sobre todo, la corrupción en el sector de la construcción que habría permitido que se autorizaran edificaciones que no respetaban las normas antisísmicas. El *punctum* de la imagen de Medina lo constituyen los dos personajes tras los cristales rotos de sus ventanas en el edificio que sigue en pie. Parecen diminutos y reflejan la impotencia del ser humano frente a la violencia telúrica que se desató unas horas antes. A pocos metros de ellos –aunque no lo puedan ver tan bien como los que los observan desde la calle– los muebles y las cortinas del piso superior a su izquierda amenazan con caerse por la fachada ya inexistente.

#### Imagen 4.



Edificios afectados por el terremoto. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

El mismo contraste se refleja en la imagen que la fotógrafa tomó inmediatamente después<sup>8</sup> (Ver Imagen 5). En este caso sí se puede situar geográficamente con precisión la toma gracias a la presencia de una reproducción escultórica de la Venus de Milo. Esta escultura se encuentra (y ya se encontraba en 1985) en el cruce de las avenidas Álvaro Obregón e Insurgentes. El ángulo de toma oblicuo le da movimiento a la imagen. La Venus se encuentra en el primer plano a la derecha, mientras que los escombros de un edificio ocupan el segundo plano de la izquierda de la imagen. Una decena de transeúntes camina al pie de los destrozos y muchos de ellos están

observando las placas de cemento en equilibrio. El encuadre bastante cerrado sobre los escombros da la sensación al observador de que están a punto de caerse sobre las personas en la calle, surtiendo así un efecto metafórico del sismo: el 19 de septiembre de 1985 se les derrumbó el mundo a los defeños<sup>9</sup>. La Venus constituye un contrapunto ambivalente; es símbolo de mutilación por la ausencia de sus brazos – a imagen y semejanza de la capital mexicana ese día –, pero al no haber sido afectada por las ondas del sismo, se yergue fuerte y garante de estabilidad en medio de la catástrofe.

### Imagen 5



Edificios afectados por el terremoto en el cruce de las avenidas Álvaro Obregón e Insurgentes. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

Estas dos fotografías tomadas hacia el mediodía del día 19 de septiembre reflejan el carácter dual de las catástrofes naturales y de los sismos en particular: la violencia de la onda sísmica se enfrenta a la estabilidad de ciertas construcciones, la vida humana cohabita con la destrucción material, el desamparo y la angustia dejan paso a la acción.

Al empezar su registro visual de la tarde, Elsa Medina toma la fotografía que se va a convertir en su imagen más emblemática del terremoto, a pesar de no haber sido publicada en los medios en los días siguientes. Como ya lo hemos mencionado, Medina no trabajaba en ese entonces para ningún periódico y no tuvo a bien proponer sus imágenes a la prensa. Sin embargo, el análisis de su archivo nos permite afirmar sin lugar a dudas que, por su calidad y expresividad, sus

tomas habrían recibido una acogida favorable por parte de los periódicos. Pero ése es el destino de los negativos; no siempre encuentran una mirada inmediata y nos ofrecen así el placer de redescubrirlos décadas más tarde, dándonos la posibilidad de rescatar vivencias a veces olvidadas. La imagen en cuestión (ver Imagen 6) fue tomada en la calle de José María Iglesias, al norte de la Plaza de la República. El edificio destruido en el segundo plano es el Hotel Principado en el que perdieron la vida más de cien personas ese día. Dominan en la imagen tonalidades de grises, como si el aire estuviese saturado de polvo de cemento resultado de los derrumbes. En esta atmósfera borrosa sobresale la bandera inclinada hacia un grupo de personas que intentan rescatar a los prisioneros de los escombros del hotel. Una mirada atenta permite observar que la bandera está al revés, con el águila de cabeza, como colgando del nopal. Una bandera izada al revés puede ser señal de toma (de un edificio, un barco, un país, etc.) por el enemigo o señal de peligro. Además de asociar el emblema de la nación mexicana a la destrucción, Elsa Medina subraya con esta imagen el dolor de los defeños y la necesidad urgente de ayuda; el tema de la ayuda extranjera se convirtió de hecho en otra de las polémicas ligadas a la catástrofe.

Más allá de su intensa carga estética y simbólica con relación al 85, esta fotografía es muy significativa para la trayectoria profesional de su autora. En 1985, Elsa Medina tomaba talleres de fotografía en el CUEC<sup>10</sup> de la UNAM con Nacho López, reconocido fotógrafo mexicano de los años 1950 que ella considera hasta la fecha como su principal maestro. Junto con otros jóvenes fotógrafos (y Andrés Garay como líder) crearon el Grupo MOFI (Movimiento Fotográfico Independiente) para intentar sistematizar el trabajo fotográfico y organizar exposiciones<sup>11</sup>. La pertenencia a ese grupo seguramente la impulsó a salir a la calle con su cámara el 19 de septiembre de 1985, aunque solo fuera para confrontar sus imágenes con los otros miembros de los talleres y del Grupo MOFI. Meses más tarde, en 1986, la ENAH<sup>12</sup> organizó su concurso anual de fotografía sobre el terremoto. Nacho López y algunos de sus alumnos – entre ellos

Elsa Medina – entraron al concurso como colectivo y ganaron el segundo premio (Gautreau, mayo 2016). Para anunciar los premios del concurso, el periódico *La Jornada* – diario independiente de izquierdas fundado en 1984 y muy leído entre los círculos intelectuales y culturales mexicanos – escogió la fotografía de “la bandera de cabeza” para anunciar la premiación<sup>13</sup>. Elsa asegura que esa publicación dio pie a que aceptaran hacerle un examen para entrar como fotógrafa en *La Jornada*, examen que consistía en cumplir órdenes fotográficas durante 10 días. Realizó su examen en julio de 1986 y su primera fotografía fue publicada en el periódico el 25 de julio de 1986 iniciando una larga colaboración con el diario, que solo acabaría definitivamente a finales de los años noventa.

### Imagen 6.



Bandera de cabeza. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

Sin saber que ha tomado una fotografía que tendrá un exitoso y largo destino, Elsa Medina

prosigue su camino hacia el Centro histórico de la Ciudad, barrio que sufrió los mayores daños durante el terremoto. Según recuerda la fotógrafa (Gautreau, diciembre 2016), desde el Monumento a la Revolución, siguió su camino hacia el Paseo de Reforma por el cual subió hasta el metro Hidalgo, bajando luego por la calle del Doctor Mora que bordea la Alameda Central del lado oeste. Al llegar a la esquina de esta calle con la avenida Juárez (al sur de la Alameda) se encontró con las ruinas del Hotel Regis que habría de convertirse en uno de los íconos visuales del 85<sup>14</sup>. No se centró, como otros fotógrafos, en el letrero ya inútil del hotel, sino que hizo varias tomas de la avenida Juárez, con el Monumento a la Revolución como punto de fuga (ver Imagen 7). La hoja de contactos permite observar una diez tomas en torno al edificio del Regis, con encuadres más o menos cerrados y diferentes personajes (policías, bomberos) que van apareciendo y desapareciendo del escenario. Una de estas tomas (ver Imagen 8), realizada con gran angular, deja ver el caos en el que se había convertido la avenida Juárez pocas horas después de la sacudida. Los escombros ocupan la parte inferior de la fotografía, a la derecha, son las ruinas del hotel. Varias personas intentan desplazarse entre los metales retorcidos y los pedazos de cemento arrancados. Bajo un cielo de atardecer nublado, borroso por la presencia de un polvo característico de este día de catástrofe, el Monumento a la Revolución sigue en pie pero se ve como tachado por una viga de cemento oblicua. Esta imagen ofrece una visión apocalíptica de la ciudad, tanto por los derrumbes como por la atmósfera general, algo irreal y misteriosa, que se desprende de las tonalidades de grises. No obstante, al observar detenidamente la hoja de contactos, vemos que unos minutos (o segundos antes), Elsa Medina había girado su cámara hacia el este, fotografiando el otro lado de la avenida Juárez y la Torre Latinoamericana, intacta. En estas tomas, no hay edificios caídos, la calle está limpia y se pueda transitar por ella sin tener que sortear ningún obstáculo. Resalta nuevamente el carácter arbitrario de las destrucciones materiales tras el sismo.

Imagen 7.



Hoja de contactos. Centro histórico de la Ciudad de México. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

**Imagen 8.**

Avenida Juárez, hacia el oeste. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

**Imagen 9.**

Rescate de un niño atrapado en los escombros. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

Otro aspecto del 19 de septiembre es la organización de los rescates registrada desde varios puntos de vista. Retomando lo que podría ser considerado casi como un cliché en la visualidad de los terremotos, retrata a un niño en una

camilla transportado por varios civiles entre las ruinas de su edificio (Ver Imagen 9). La ausencia de fuerzas del orden público se hace patente en esta imagen como en otra en la que una mujer intenta regular el caótico tráfico de la ciudad (Ver Imagen 10). Una de las grandes quejas ciudadanas después del sismo fue la ausencia de reactividad por parte del gobierno y la desorganización de los poderes municipales y federales frente a la catástrofe. Varias imágenes de Medina pueden ilustrar la idea de que policías y bomberos se encontraban desbordados por la magnitud de los derrumbes. Un policía solitario encima de un montón de escombros sostiene su inútil ametralladora con una mirada al vacío (Ver imagen 11) mientras otro se apoya en el poste de un semáforo (Ver imagen 12). Con las ruinas de varios edificios a sus espaldas y un cartel “no hay vuelta en U” que domina su silueta, el policía parece encarnar el hecho de que “no hay vuelta atrás” para una ciudad profundamente herida.

Imagen 10.



Una mujer intenta organizar el tráfico. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

**Imagen 11.**

Policía. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

**Imagen 12.**

Policía en el centro histórico. 19 de septiembre de 1985<sup>15</sup>. © Elsa Medina

**4. El poder de la vida cotidiana**

Sin embargo, y como ocurre desde tiempos inmemoriales en todos los puntos del planeta afectados por catástrofes naturales, la gente se levanta y se organiza para recuperar su dignidad y el control de su cotidianeidad. En los días siguientes al 19 de septiembre, Elsa Medina vuelve a empuñar su cámara para registrar una ciudad que tiene que vivir a pesar del caos. Realiza lo que podríamos considerar dos reportajes diferentes: unos 150 negativos de día en las calles del centro de la capital y más de 200 negativos, de noche, de las labores de rescate y evacuación de escombros en la Secretaría de Trabajo<sup>16</sup>. Estas tomas ya no se centran tanto en los edificios caídos sino más bien en los habitantes de la Ciudad y sus quehaceres. La necesidad del día a día triunfa frente al abatimiento y a la resignación. Los capitalinos necesitan comer, informarse, ir a trabajar cuando se puede o buscar soluciones de alojamiento si se quedaron sin vivienda. Estas imágenes de la vida cotidiana en la ciudad de México demuestran que Elsa Medina poseía ya una gran maestría en el arte de captar instantes urbanos. Esta habilidad cobrará todo su sentido en las páginas de *La Jornada*, ya que el periódico les dio mucha libertad a sus fotógrafos, en particular en los años 1980, para realizar imágenes de la vida diaria en la capital, al margen de sus órdenes de trabajo. John Mraz recalca la importancia de este tipo de imágenes a finales del siglo XX para dar a ver las desigualdades:

La vida cotidiana en la fotografía de la nueva generación no cae en lo folclórico, amarillista u oficial. Intentan descubrir y representar la realidad de México en fotografías que insistentemente documentan las diferencias de clase que tanto definen al país. En lugar de disfrazar la extrema injusticia de la distribución de la riqueza nacional con la fórmula "todos somos mexicanos y por tanto todos somos iguales", sus elocuentes imágenes van directo al meollo (Mraz et al., 1996: 54).

**Imagen 13.**

Los zapatos siempre limpios. 19 de septiembre de 1985. © Elsa Medina

**Imagen 14.**

Comiendo un helado. Septiembre de 1985. © Elsa Medina

Todas las fotografías que podríamos calificar como imágenes de la vida cotidiana – salvo la del hombre al que le están boleando los zapatos (ver imagen 13) – fueron tomadas a partir del 20 de septiembre y en ellas no aparece la necesidad urgente e inmediata de informar sino una mirada atenta al ser humano en tiempos apocalípticos. Hay que imaginarse las calles de la ciudad todavía llenas de escombros para medir el alcance del usualmente anodino gesto la

compra de un helado (ver Imagen 14). Con aparente indiferencia hacia el Volkswagen aplastado, vendedor y cliente retoman el hilo de los intercambios comerciales habituales en la ciudad. El acto profundamente vitalicio de comer se repite en el retrato de las personas sentadas en una mesa en la calle bajo el sano consejo de “lávese las manos antes de comer” (ver imagen 15). En estas imágenes triunfa la cotidianidad frente a la violencia del terremoto y resalta la dignidad de los capitalinos, en particular con la toma del padre de una familia de desalojados sentados en el borde de una fuente junto a sus pertenencias rescatadas (ver imagen 16). Está en actitud de esperar, pero ¿a qué y a quién? ¿Familiares, una camioneta para mudarse o un milagro? Nuevamente un detalle captado en el encuadre por Elsa Medina funciona como metáfora de la catástrofe que acaba de herir la ciudad: una muñeca parece aplastada por un gran bolso reflejando la fragilidad de los humanos y sus construcciones en casos de temblores fuertes. La problemática de los miles de desalojados por el sismo del 85 se condensa en esta toma subrayando la importancia de un techo propio para vivir con dignidad.

**Imagen 15.**

“Lávese las manos antes de comer”. Septiembre de 1985. © Elsa Medina

**Imagen 16.**

Esperando un alojamiento. Septiembre de 1985. © Elsa Medina

## Consideraciones finales

Después de haber acompañado a Elsa Medina por el recorrido que la llevó a retratar las heridas materiales y el dolor humano de una ciudad que tambaleaba después del sismo del 19 de septiembre de 1985, podemos afirmar que Medina ya era fotoperiodista y que ese día construyó y llevó a cabo un verdadero reportaje fotográfico. Lo urgente, era registrar, aunque no fuera para informar con inmediatez. La calidad de sus imágenes, la variedad de los temas que cubrió y la acuciosa mirada con la que enfocó algunos sujetos demuestran su maestría en el manejo de la cámara y su rapidez en la realización de un encuadre suficientemente significativo para proponer un micro-relato visual. Paradójicamente, la crónica de un terremoto –que redescubrimos a través de una revisión sistemática de sus negativos– va desvelando la construcción de una mirada. Esa mirada que por más de quince años estuvo exclusivamente al servicio de la información con un punto de vista siempre contundente.

### Imagen 17.



La información primero. Septiembre de 1985. © Elsa Medina

## Notas

1. Para mayor información sobre la trayectoria de Elsa Medina como fotoperiodista, véanse las siguientes referencias: John Mraz. (2016). La coartada perfecta de Elsa Medina, Puebla, Casa de las Culturas Contemporáneas. 31 p.; “Crónica personal de pequeños sucesos”. En Alfonso Morales Carrillo (Dir.), “Viajes al Centro de la Imagen III. Aproximaciones al fotoperiodismo mexicano”, Luna Córnea n°35, México D.F., CONACULTA, Centro de la Imagen, pp. 200-211.; Luis Jorge Gallegos. (2011). Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 367-394.; así como la entrevista en línea: [https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/elsa\\_medina\\_castro\\_un\\_regard\\_photographique\\_marion\\_gautreau.34763](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/elsa_medina_castro_un_regard_photographique_marion_gautreau.34763)

2. Centro SCOP, Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, situada en el cruce de la avenida Universidad y de la calle Xola, Colonia Narvarte.

3. Hotel Regis, situado entre las calles Cristóbal Colón, Doctor José María Luis Mora, Balderas y avenida Juárez, Centro histórico. En este predio se edificó posteriormente la Plaza de la Solidaridad.

4. Este artículo se terminó de escribir en octubre de 2017, a pocos días del terremoto que sacudió al país el 19 de septiembre de 2017, exactamente 32 años después del terremoto de 1985. Esta coincidencia abre una nueva herida en la historia de la capital mexicana y la visualidad de esta reciente catástrofe también deberá ser analizada en los años venideros.

5. La consulta de los negativos es difícil ya que la mayoría de ellos se encuentran en el Archivo fotográfico de La Jornada que no tiene acceso abierto al público en general, ni política de reproducción y difusión de las fotografías que resguarda, más allá de las páginas del periódico. Elsa Medina conserva los negativos del 19 de septiembre de 1985 en su propia casa y nos proporcionó las hojas de contacto digitalizadas de estos negativos.

6. Estos fotógrafos trabajaban para La Jornada en 1985. El 22 de septiembre de 1985, el periódico publica una doble plana exclusivamente compuesta por imágenes del impacto del sismo titulada “Vivir, después de todo” y les otorga los créditos a los dos fotógrafos anteriormente citados así como a Arturo Fuentes y Luis Humberto González. La fotografía más icónica de esta catástrofe es la que se titula “Edificio Nuevo León en Tlatelolco” de Marco Antonio Cruz.

7. Se desconoce la dirección exacta de estos edificios, pero, por la posición del negativo en las tiras, es

probable que se sitúen en una calle perpendicular a la avenida Insurgentes, a la altura de las colonias Roma o Condesa.

8. La imagen 4 es el negativo 43 y la imagen 5 el negativo 44 de la misma tira de 36 negativos.

9. Defeño: habitante del DF (Distrito Federal).

10. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

11. «No teníamos dinero, pero papel fotográfico, café y chupecito sí». (Gautreau, mayo 2016)

12. ENAH: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

13. Desde entonces, la fotografía de « la bandera de cabeza » se ha vuelto a publicar numerosas veces. Ilustra por ejemplo la portada del libro *Imágenes y testimonios del 85* (el despertar de la sociedad civil)

publicado en el año 2000 por la UVyD (Unión de Vecinos y Damnificados "19 de septiembre").

14. La Jornada publica el 20 de septiembre en la página 3 una pequeña fotografía del Hotel Regis (sin créditos de autor exactos). La imagen de las ruinas del hotel tomada por Enrique Metinides el 19/09/1985 es una de las más célebres.

15. Esta imagen está directamente sacada de la hoja de contactos ya que no se pudo tener acceso al negativo original. Se observa la marca azul que muestra que había sido seleccionada por la fotógrafa como una de las imágenes relevantes de su reportaje del 19/09/1987.

16. También realizó en diciembre de 1985 (junto con muchos otros fotógrafos que, a diferencia de ella, llevaban credencial de prensa) un registro completo de la demolición del edificio de la Secretaría de Trabajo.

## Referencias Bibliográficas

- Gallegos, L. (2011). "Elsa Medina". En *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica. Pp. 367-394.
- Gautreau, M. (Mayo de 2017). Entrevista con Elsa Medina. Ciudad de México, México.
- Gautreau, M. (Diciembre de 2017). Entrevista con Elsa Medina, diciembre de 2017, Toulouse, Francia.
- Martínez, A. (2014). "De pueblo a sociedad civil: el discurso político después de 1985", *Revista Mexicana de Sociología* 76, núm. 3 (julio-septiembre), México, D.F, pp.441-469
- Medina, E. (2016). "Crónica personal de pequeños sucesos", En Alfonso Morales Carrillo (Dir.), "Viajes al Centro de la Imagen III. Aproximaciones al fotoperiodismo mexicano", *Luna Córnea* n°35, México D.F., CONACULTA, Centro de la Imagen, pp. 200-211.
- Mraz, J. (1996). *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano (1976-1996)*, México D.F.: CONACULTA, Centro de la Imagen.
- Mraz, J. (2016). *La coartada perfecta de Elsa Medina*. Puebla: Casa de las Culturas Contemporáneas.
- Provitolo, D., Dubos-Paillard, E., Verdière, N., Lanza, V., Charrier, R. Bertelle, C. & M. Aziz-Alaoui. (2015). «Les comportements humains en situation de catastrophe : de l'observation à la modélisation conceptuelle et mathématique ». *Cybergeo: European Journal of Geography* [En línea], Systèmes, Modélisation, Géostatistiques, document 735. DOI : 10.4000/cybergeo.27150
- Rueda, A. (2012). La física del temblor defeño, Instituto de Física, UNAM. [En línea] [http://www.fisica.unam.mx/noticias\\_fisicatemblor2012.php](http://www.fisica.unam.mx/noticias_fisicatemblor2012.php) (consultado el 4 de julio de 2017).

Sobre la autora

**Marion Gautreau** es profesora-investigadora en el departamento de Estudios hispánicos e hispanoamericanos de la Universidad de Toulouse 2 – Jean Jaurès (Francia) desde el año 2008. Forma parte del Laboratorio de investigación FRAMESPA que desarrolla proyectos relacionados con la imagen y la historia. Actualmente, es coordinadora del proyecto CNRS titulado “Fotoperiodismo y fotografía documental en México desde 1968: historia visual e historia nacional”.

¿Cómo citar?

Gómez-Rodríguez, G. (2017). Cultura de la legalidad en notas sobre delitos de la prensa mexicana. *Comunicación y Medios*, (36), 97-112.

# Cultura de la legalidad en notas sobre delitos de la prensa mexicana

## *Culture of lawfulness in news articles about crime in the Mexican press*

**Gabriela Gómez-Rodríguez**

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México  
gabygomez79@gmail.com

**Frida Viridiana-Rodelo**

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México  
frida.rodelo@academico.udg.mx

---

### Resumen

Partiendo de la premisa de que los medios de comunicación pueden contribuir al fortalecimiento de una cultura de la legalidad, se analiza la presencia de mensajes reforzadores de cultura legal en la prensa escrita mexicana. Mediante un análisis de notas de seis periódicos con sede en las ciudades de Culiacán, Sinaloa (*El Debate, Noroeste, Primera Hora*), y Guadalajara, Jalisco (*Mural, El Informador, El Occidental*), concluimos que los diarios analizados contribuyen poco a la formación de la cultura de la legalidad en un país con alzas en sus tasas de delitos.

### Palabras clave

Cultura de la legalidad; periódicos; delitos; Sinaloa; Jalisco.

### Abstract

Based in the premise that media can contribute to the enforcement of a culture of lawfulness, the presence of messages reinforcing a legal culture in the Mexican newspapers is analyzed. After analyzing a sample of articles from six newspapers based in the cities of Culiacan, Sinaloa (*El Debate, Noroeste, Primera Hora*) and Guadalajara, Jalisco (*Mural, El Informador, El Occidental*), we found that these newspapers contribute little to the formation of a culture of lawfulness in a country with spikes in its rates of crime and violence.

### Keywords

Culture of lawfulness; newspapers; crime; Sinaloa; Jalisco.

## 1. Introducción

En México, país en el que las tasas de delitos han aumentado en los últimos años, parece fundamental que sus ciudadanos conozcan y respeten las leyes que rigen su entorno. Para hablar de cómo son las actitudes de los individuos hacia las normas, se ha empleado el concepto de *cultura de la legalidad*.

Requisito del Estado de derecho, la existencia de una cultura de la legalidad implica que los ciudadanos conocen y tienen apego por las normas jurídicas, pero además, en un entorno democrático, implica también que estos reconocen la importancia de observar los derechos propios y ajenos así como los principios democráticos (Salazar Ugarte, 2006). Esto se debe a que la legalidad puede darse (o ser impuesta) sin que haya observancia de derechos y legitimidad. Para Salazar-Ugarte (2006), es por esta razón que en una cultura de la legalidad democrática “la legitimidad de las normas camina de la mano con su cumplimiento” (30).

En un contexto donde constantemente se cometen delitos, los medios de comunicación son una de las fuentes más importantes de información de la ciudadanía. Por tanto, los medios pueden tener una gran influencia en las actitudes de las personas hacia las leyes y normas de convivencia (Godson, 2000). Asimismo, el reciente cambio en el sistema mexicano de justicia penal decretado en 2008 y con plazo límite de implementación de ocho años involucra a los medios de comunicación. Para Lara Klahr (2012), este sistema de justicia penal acusatorio “implementado adecuadamente contribuirá a que en México haya pleno derecho a la justicia, y a que los periodistas y los medios accedan a información veraz y equilibrada gracias al principio de publicidad, que se materializará crecientemente a través de las audiencias públicas previstas por dicho modelo acusatorio” (17). Lo anterior implica que los medios informen sobre los delitos cometidos, sus sanciones, y den seguimiento al proceso legal respetando en todo momento los principios de presunción de inocencia y respeto a las víctimas. Así, los medios de comunicación cumplirían un papel fundamental para que las

personas se informen sobre los sucesos de todo tipo y conozcan las leyes. Es posible, por tanto, reforzar —aunque también desincentivar— a través de los medios de comunicación, actitudes compatibles con la cultura de la legalidad.

Bajo el supuesto de que la sociedad es influenciada enormemente por la información noticiosa que recibe, algunos investigadores han medido la presencia de contenidos reforzadores de la cultura de la legalidad en medios de Monterrey, Nuevo León y del Distrito Federal (Ciudad de México) (Lozano, Martínez & Rodríguez, 2012; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2014; Sánchez, 2013).

Para Lozano, Martínez & Rodríguez (2012), “en su papel de transmisores de la información periodística, [los medios de comunicación] tienen un impacto decisivo en la formación, cambio y refuerzo de percepciones, actitudes y conductas con respecto a cualquier tópico social, cultural o político” (3). Respecto a este papel de los medios, diferentes estudios han argumentado que los medios divulgan información que no contribuye a que la sociedad se forme una opinión más fundamentada sobre sucesos que son tan comunes (Gómez & Rodelo, 2012; Hernández & Rodelo, 2010).

Es por ello que en el contexto de violencia que se vive actualmente —no solo en México, sino en gran parte de la región latinoamericana—, analizar los mensajes de cultura de legalidad dentro de notas periodísticas procedentes de regiones con diferentes sistemas de medios y situación de presencia de grupos de la delincuencia organizada revelará en qué medida los medios refuerzan o dejan de reforzar actitudes que favorezcan el apego a la ley y el respeto de los derechos, en dos de las regiones con mayores índices de violencia y delitos en México y que hasta el momento no habían sido estudiadas. De esta manera, se analiza la contribución de la prensa escrita en la construcción de una cultura de la legalidad en las entidades mencionadas. Los resultados evidencian el modesto papel que están teniendo los periódicos en Jalisco y Sinaloa en la construcción de una cultura de la legalidad.

## 2. Contexto del estudio

Para Garzón (en Sánchez-Hernández, 2013) la relación entre violencia y legalidad puede trazarse en un esquema con cuatro formas de interacción: (a) ciudadanos violentos (atribuir la violencia a las personas en general como forma inmediata para la resolución de sus conflictos en un escenario de escaso ejercicio de la legalidad por parte del Estado); (b) Estado fuerte (autoridades que logran reducir los índices de delitos y existe poca violencia); (c) todos contra todos (incidencia de altos niveles de violencia y altos niveles de ilegalidad); y (d) monopolio ilegal (hay elevados índices de actividades ilegales, pero violencia controlada).

En opinión de Garzón, México se ubica en el tercer caso ("todos contra todos"). Sánchez Hernández (2013) considera que no es suficiente contar con un "aparato institucional fortalecido", sino que es necesario que quien infrinja la ley sea señalado también por sectores de la sociedad distintos del poder judicial. Los ciudadanos, entonces, tienen un papel importante al ser observadores de que la ley se cumpla. Ante esto, cabe preguntar: ¿conocen los ciudadanos las leyes en México? ¿Saben cuál es la legislación y las penas que se deben cumplir tras infringir algún delito?

El panorama no es alentador: según Casar (2015), los mexicanos desconocen en gran medida la ley, pues la Segunda Encuesta Nacional de Cultura Constitucional señala que 92.8 % de los mexicanos conoce poco o nada de lo que establece la carta magna (Casar, 2015). Entre las causas de lo anterior estarían la poca utilidad que los mexicanos le encuentran a conocer las leyes, el escaso valor que le asignan a conocer los preceptos legales (pues si no favorece o si parece injusta la ley es válido dejar de obedecerla), y que los mexicanos creen que la ley está hecha para favorecer a los políticos y a los ricos y, además, consideran que la justicia se imparte en México de forma parcial (Casar, 2015).

Aunado a esto, los mexicanos han expresado a través de encuestas de opinión pública una baja confianza en las instituciones. Según una en-

cuesta realizada por Consulta Mitofsky (2015), las instituciones en que más confían los mexicanos son la universidad (7.3 en una escala de 1 a 10) y los medios de comunicación (6.6); mientras que la institución en la que menos confían es la policía (5.3). La media de confianza en las instituciones es de apenas 6.2.

Los datos anteriores hayan eco en la encuesta de Tello y Garza (2000). Aplicada a habitantes de una zona popular de la Ciudad de México, esta encuesta indica que la inseguridad era un problema "muy agudo". 21.2 % de los entrevistados opinaron que la ley no sirve para nada o que sirve a los intereses de las autoridades (29.2 %), mientras que 32.3 % opinaron que sirve para enriquecer a los ricos y políticos (Tello y Garza, 2000). De esta manera, se plantea, podemos darnos idea acerca de por qué "la ley no significa mucho para los mexicanos" (6). Para Tello y Garza (2000) "mientras no nos planteemos con seriedad y rigor el tema de la legalidad, difícilmente estaremos en condiciones como sociedad de hacer frente al problema de la inseguridad". Estos datos revelan la apatía y la desconfianza de la sociedad en las instituciones garantes de la seguridad pública.

En cuanto al papel de los medios en la socialización de la cultura de la legalidad, de acuerdo con Casar (2015), los medios impresos publicaron 502 notas periodísticas y 27 titulares de periódicos con la palabra "corrupción" en 1996, mientras que en 2014 se publicaron 29505 notas y 2587 titulares con esa palabra. Casar afirma que este incremento no necesariamente implica un aumento en la corrupción; lo relaciona con una mayor libertad de expresión, ya que en los últimos años se ha incrementado el acceso a la información pública. Desde entonces, los medios han dedicado más espacio a estos temas, y su mayor exhibición incide en la manera en que la sociedad los percibe.

También ha cambiado la representación mediática de los delitos: Para Kessler (2011), "la inseguridad es una sección cotidiana en los noticieros; la profusión de imágenes, la cámara en el lugar de los hechos, la actualización constante del delito en los diarios *on line* van enhebrando

una trama sin fin de situaciones, datos y noticias" (13). La inseguridad, afirma, es un asunto que ya no solo compete a las grandes urbes, sino que se convierte en asunto nacional (Kessler, 2011).

La percepción de corrupción en las instituciones mexicanas consideradas pilares de la democracia (partidos políticos, poder legislativo) es elevada. Asimismo, las instituciones dedicadas a la seguridad y procuración de justicia son las que más inspiran desconfianza en la población (Casar, 2015). Esta autora señala también que las autoridades del sistema de justicia aparecen como las "más susceptibles de engendrar desconfianza por su comportamiento presuntamente corrupto y poco profesional" (Casar, 2015: 23).

Los problemas expuestos en los párrafos anteriores son compartidos por otros países de la región latinoamericana: datos del reporte Latinobarómetro (2016) sugieren un crecimiento del sentimiento de inseguridad y de la percepción de que la delincuencia es el problema más importante. En ese mismo reporte se señala que el porcentaje de latinoamericanos que reporta haber sido víctima de un delito en el último año (2016) fue de 36%; mientras que 88% de la población teme ser víctima de un delito. Como señala Reguillo (2005), la región latinoamericana comparte tres procesos "que agudizan en mayor o menor medida un sentimiento de indefensión y una crisis expandida" (2): la percepción de que "el Estado y sus instituciones no pueden hacerse cargo de los problemas que tenemos" (2); la falta de inclusión; y la percepción de que "delincuencia y el crimen organizado están ganando la batalla, sin que la ley pueda hacer nada" (2).

### 3. Sinaloa y Jalisco: contexto de violencia y percepción de confianza en las instituciones

Sinaloa es un estado que ha tenido altos niveles de violencia desde décadas antes del escalamiento ocurrido durante el periodo 2006-2012,

cuando Felipe Calderón diera a conocer la política federal de combate al crimen organizado. En Sinaloa, se registraron 1.434 personas desaparecidas durante ese periodo (Centro de Investigación y Capacitación Propuesta Cívica en Rodelo, 2015), lo cual coloca a la entidad en el cuarto lugar por número de casos. Tres empresas producen los diarios más importantes del estado de Sinaloa: Grupo Debate (*El Debate*, *La I*, *La Sirena*), Editorial Noroeste (*Noroeste*, *Primera Hora*) y la Organización Editorial Mexicana (*El Sol de Sinaloa*).

Por otra parte, Jalisco incrementó durante el sexenio de Felipe Calderón sus tasas de homicidios y secuestros, además de sufrir por primera vez en su historia bloqueos de vías y ataques a la población por parte de grupos de delincuencia organizada. En el año 2007 se registraron en Jalisco 26.305 robos mientras que para 2011 se documentaron 35.937. Los robos a bancos aumentaron de 5 (2007) a 111 (2011); los homicidios aumentaron de 445 en 2007 a 1.529 en 2011 (Jalisco Cómo Vamos, 2012 e INEGI, 2012). En febrero de 2011 se registraron siete bloqueos en distintas partes del Área Metropolitana de Guadalajara; en marzo de 2012, 16, y el 25 de agosto del mismo año, 22 (Gómez-Rodríguez, Méndez-Pupo & Cortés-Lozano, 2015).

En Jalisco aparecen nuevos periódicos y se cierran otros. El ecosistema mediático se transforma, pero los diarios con mayor penetración continúan. En 2015 cerró *La Jornada Jalisco*, así como *La Prensa* y *El Sol de Guadalajara* (ambos de la cadena Organización Editorial Mexicana). Los periódicos generalistas con mayor tirada son *El Informador*, *Mural*, *Milenio Jalisco*, *Más por Más* y *El Occidental*. El diario sensacionalista con mayor tiraje es *Metro*, editado por el Grupo Reforma.

### 4. Método

Para este estudio se usó como método el análisis de contenido, elegido por su potencial para caracterizar textos de forma objetiva y confiable. Fueron analizadas las notas periodísticas

de una semana construida aleatoriamente de ejemplares del año 2013 de seis publicaciones periódicas con sede en las ciudades de Culiacán (*El Debate*, *Noroeste*, *Primera Hora*,  $n = 244$ ) y Guadalajara (*Mural*, *El Informador*, *El Occidental*,  $n = 113$ ). Las notas fueron recuperadas de la base de datos Emerging Markets Information Service (*Mural* y *El Occidental*) y digitalizaciones de ejemplares impresos (*Noroeste*, *Primera Hora*, *El Informador* y *El Debate*). La unidad de análisis fue la nota periodística sobre delitos. El criterio de selección fue que la nota mencionara la comisión de algún delito o *presunto* delito y que la nota se ubique ya sea en la sección de información local o en la sección de *seguridad* o equivalente del periódico.

El propósito de los dos criterios anteriores fue, por un lado, enfocarnos en las notas en las que en mayor medida vamos a encontrar el tema de la legalidad y donde, desde nuestro punto de vista, hay mayor necesidad de reforzar una cultura de la legalidad. Por otro lado, al analizar las notas de las secciones locales y de seguridad nos enfocamos casi exclusivamente en las notas producidas dentro de la propia organización periodística y que representan en mayor medida sus valores y rutinas de producción de noticias (es decir, descartamos de esta manera textos de la sección de información nacional, que suelen reproducir piezas sindicadas). Una excepción de lo anterior son las notas sindicadas que se incluyen en las secciones de seguridad con el propósito de complementarla, fenómeno que ocurrió en el periódico *El Debate*.

El instrumento del análisis de contenido fue el libro de códigos publicado en Rodelo (2015), el cual está basado en la operacionalización del concepto de cultura de la legalidad realizada por Lozano, Martínez & Rodríguez (2012). Los ítems de principios de la legalidad son mensajes directos de promoción de la cultura de la legalidad. Así, por ejemplo, el principio 1: "La sociedad conoce la mayoría de las normas y leyes. Las personas de una sociedad conocen las partes esenciales de las leyes más importantes del documento oficial que rige a estas" es operacionalizado en el ítem "La nota hace referencia explícita a las leyes infringidas en el hecho criminal

o que necesitan ser aplicadas para sancionarlo" (Lozano et al., 2012).

Por su parte, los ítems de estilo también miden rasgos que repercuten en la cultura de la legalidad: la presencia de juicios de valor sobre los personajes de la nota invita a los lectores a realizar juicios paralelos acerca de los involucrados, lo cual puede interferir en el proceso judicial. La presencia de insultos, términos dramáticos y adjetivos, así como el énfasis en delincuentes por encima de víctimas y contexto apela a los sentimientos en vez de invitar al razonamiento acerca del problema social implicado en el relato del suceso. El ensalzamiento del acto delictivo es contrario a una actitud favorable a la legalidad; lo mismo toda justificación del maltrato de los detenidos. Por último, la ausencia de fuentes alternas a las gubernamentales implica que el de las autoridades es el único discurso que merece ser consignado y considerado verdadero u oficial en cada caso. El libro de códigos utilizado se anexa al final de este artículo.

Tres personas realizaron la codificación de las notas periodísticas. Se midió la fiabilidad intercodificador de todas las variables del estudio en una muestra aleatoria de 10% de las unidades de análisis, teniendo cuidado en que una misma persona no repitiera alguna nota previamente codificada. Se obtuvo una media aritmética de porcentaje de acuerdo (fórmula Holsti) de 86.6, lo cual se consideró aceptable; y una media aritmética de kappa de Cohen de 47.3, el cual puede interpretarse como débil (McHugh, 2012).

En cuanto al análisis estadístico inferencial, se confeccionaron tablas de contingencia para evaluar mediante pruebas de independencia ji cuadrada la significatividad estadística de la ubicación de la publicación (Sinaloa o Jalisco) en la presencia de los distintos rasgos de las notas.

## 5. Resultados

Como resultados del análisis de contenido de nuestro corpus de notas, se obtuvieron indicios acerca de la presencia de contenidos reforzados

res de la cultura de la legalidad en periódicos de Jalisco y Sinaloa, así como de la relevancia de la sede del periódico, el tipo de periódico y tipo de organización de medios. Se identificaron un total de 357 notas, 244 (68%) en periódicos de Culiacán y 113 (32%) en periódicos de Guadalajara. La distribución por periódico se especifica en la Tabla 1. El periódico de la muestra que más notas sobre delitos publicó durante la semana construida fue *El Debate*; esto se debe, como se indicó en la sección de método, a que esta publicación complementa su sección de información local sobre delitos con notas breves de sucesos ocurridos en otras entidades federativas obtenidas mediante sindicación.

Las notas del *corpus* tuvieron como extensión una media de 234 palabras (DE = 189). En los periódicos de Culiacán, 56% de las notas fueron acompañadas por fotografías; el único periódico de Guadalajara en que se midió esta condición tuvo una menor proporción de notas acompañadas de fotografía (40%).

La presencia de principios reforzadores de cultura de la legalidad en los periódicos de ambas ciudades se muestra en la Tabla 2. Los periódicos con sede en Guadalajara presentan en mayor medida los principios de mencionar el delito cometido, denunciar delincuencia y mencionar necesidad de castigo (principios 1, 7 y 4, respectivamente), mientras que los periódicos con sede en Culiacán presentan en mayor medida los principios de mencionar el delito, presunción de inocencia, denunciar delincuencia (1, 5 y 7, respectivamente). En los diarios de las dos entidades, el tipo de contenido menos mencionado fue la necesidad de cambiar o modificar leyes (principio ocho) y la conveniencia de respetar la ley (principio 2). En la segunda columna de la misma tabla puede verse la frecuencia relativa para el total de la muestra. En general, el principio con mayor presencia en los contenidos de la muestra fue el de mencionar el delito o leyes infringidas (presente en 40 % de las notas).

**Tabla 1.** Frecuencia y extensión de las notas sobre delitos por periódico

<i>Periódico</i>	<i>Sede</i>	<i>Notas sobre delitos</i>	<i>Importancia (media de palabras)</i>	<i>Presencia de fotografía</i>
<i>El Debate (ED)</i>	Culiacán	150	195	56%
<i>Noroeste (N)</i>	Culiacán	23	265	48%
<i>Primera Hora (PH)</i>	Culiacán	71	238	59%
<i>El Informador (INF)</i>	Guadalajara	35	280	40%
<i>Mural (M)</i>	Guadalajara	65	235	SD
<i>El Occidental (Occ)</i>	Guadalajara	13	469	SD

Nota: la presencia de fotografía no se midió en *Mural* ni *El Occidental* por obtenerse esta parte de la muestra en EMIS. La muestra de *El Occidental* y *Noroeste* incluyeron únicamente cinco días.

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 2.** Presencia de principios reforzadores de la cultura de la legalidad por ciudad sede de la publicación (porcentaje)

<i>Principio</i>	<i>Todos (%) n = 357</i>	<i>Culiacán (%) n = 244</i>	<i>Guadalajara (%) n = 113</i>	<i>Sig.</i>
1. La nota menciona delito o leyes infringidas o aplicables	40	31	59	***
2. La nota menciona la necesidad o conveniencia de respetar la ley o critica la falta de respeto a la ley	7	3	14	***
3. La nota menciona la necesidad de que distintos actores trabajen juntos	13	7	25	***
4. La nota menciona la necesidad de aplicar castigos o de combatir la impunidad	18	12	31	***
5. La nota evita referirse a sospechosos como delincuentes, asumir su culpabilidad o bien hace referencia a su derecho a un juicio justo	31 (39)	18 (40)	30 (37)	
6. La nota menciona el apoyo a las víctimas de delincuencia o menciona la necesidad de ayudarlos	13 (15)	12 (15)	16 (16)	
7. La nota denuncia o condena la delincuencia o la corrupción, menciona la necesidad de combatir o bajar su incidencia	28	18	51	***
8. La nota menciona la necesidad de cambiar o modificar las leyes	4	0	12	***

Notas: No aplica este principio en todas las notas por no mencionar a sospechosos. Entre paréntesis se indica la proporción de notas que presentan el principio a partir de las notas en las que puede darse. (b) No aplica en todas las notas por no mencionar a víctimas. Entre paréntesis se indica la proporción de notas que presentan el principio calculada a partir de las notas en las que puede darse \*\*\*:  $P < 0.001$ .

Fuente: Elaboración propia

También se midieron diferentes rasgos de estilo de las notas relevantes para la promoción de principios de la legalidad (ver Tabla 3). Los periódicos con sede en Guadalajara presentan en mayor medida la inclusión de testimonios ciudadanos (44 % de las notas), y el uso de adjetivos (37 % de las notas), mientras que los periódicos con sede en Culiacán presentan en mayor medida los rasgos de estilo al centrarse más en delin-

cuentes que en víctimas y consecuencias (43 % de las notas) y la identificación de involucrados (28 % de notas). En la segunda columna de la misma tabla pueden verse la frecuencia relativa para el total de la muestra. En general, el rasgo más común es que las notas suelen centrarse más en los delinquentes que en las víctimas y consecuencias sociales.

**Tabla 3.** Presencia de rasgos de estilo por ciudad sede de la publicación

<i>Rasgos de la nota</i>	<i>Todos -(%) n = 357</i>	<i>Culiacán (%) n = 244</i>	<i>Guadalajara (%) n = 113</i>	<i>Sig.</i>
1. El mensaje incluye testimonios, declaraciones, exigencias o propuestas de los ciudadanos	25	16	44	***
2. El mensaje incluye términos dramáticos	22	25	14	***
3. El mensaje incluye adjetivos calificativos	25	19	37	***
4. El mensaje incluye insultos	6	7	2	*
5. El mensaje incluye juicios de valor negativo sobre la calidad moral o humana de los protagonistas	6	6	7	---
6. El mensaje incluye juicios de valor positivo sobre la calidad moral o humana de los protagonistas	4	3	6	+
7. El mensaje describe el acto delictivo o al presunto delincuente en términos heroicos o ensalza su comportamiento o cualidades	1	1	1	---
8. El mensaje justifica, promueve o defiende la violencia institucional y el maltrato de los detenidos o presuntos delincuentes	3	3	3	---
9. El mensaje se centra más en los presuntos delincuentes que en las víctimas, consecuencias sociales de sus acciones o leyes y normas violadas o no aplicadas	39	43	32	+

10. El mensaje identifica mediante nombre y apellido a individuos detenidos o presuntamente involucrados en el hecho antes de que haya sentencia judicial	27	28	27	---
11. El mensaje presenta datos estadísticos o antecedentes generales que ayudan a comprender el problema	12	9	20	**

Nota: \*\*\* $P < 0.001$ ; \*\* $: p < 0.01$  \* $: p < 0.05$ ; + $: p < 0.10$

Fuente: Elaboración propia

## 6. Conclusiones

Ante la entrada en rigor del nuevo sistema de justicia penal en México, el papel de los medios de comunicación es crucial para la formación de una cultura de la legalidad. Con todo, el mencionar claramente el delito o leyes, principio de cultura de la legalidad con mayor presencia en los periódicos analizados, se cumple en menos de la mitad de las notas. Parece, por tanto, deficiente la manera en que los medios están dando cobertura a los temas de delitos, ya que se concentran en informar sobre los hechos, sin datos sobre las normas y el proceso jurídico en torno al suceso. Asimismo, es muy bajo el cumplimiento del principio de respetar de presunción de inocencia de sospechosos y detenidos, a pesar de estar fundamentado en el artículo 20 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

En cuanto al estilo, las notas analizadas carecen en su mayoría de contexto, mención de consecuencias o implicaciones sociales y testimonios de ciudadanos. Tampoco se da seguimiento a los sucesos, cuestión que ocasionará dudas a los lectores sobre cómo se impartió la justicia y acerca de si se cumplió el debido proceso.

En general, se observaron diferencias significativas entre las características de las notas de los periódicos de Sinaloa y Jalisco (extensión de las notas, uso de imágenes, principios reforzadores

y rasgos de estilo entre ciudades). Estas pueden deberse a los valores periodísticos al interior de las redacciones de las organizaciones de medios<sup>1</sup>. Otra posible causa puede ser las diferencias en las tasas de delitos de alto impacto, pues si bien en ambos casos estas pueden caracterizarse como altas, las tasas delictivas de Sinaloa superan a las de Jalisco. A pesar de no provenir de una muestra que represente estadísticamente a todos los periódicos mexicanos, estos resultados pueden dar una idea de la forma en que los medios a lo largo del país comunican los hechos delictivos.

En suma, los periódicos en dos de las entidades con mayores índices de delitos y violencia en México presentan escasos contenidos que refuercen la cultura de la legalidad. A pesar de lo anterior, insistimos en que el cambio en el sistema de justicia penal que entró en vigor en 2016 en México obliga a los medios de comunicación a asumir su papel de reforzar en la ciudadanía la cultura de la legalidad a través tanto del uso correcto de la nueva terminología como del cumplimiento de la responsabilidad de garantizar la presunción de inocencia, el respeto a las víctimas, así como los derechos a la vida privada, la intimidad y los datos personales de los involucrados en los procesos judiciales. No menos importante resulta además proveer de contexto al lector dentro de las notas para permitir una comprensión integral de los problemas de seguridad. Al exponer el papel que

los periódicos tienen en la promoción de una cultura de la legalidad, creemos que podemos hacer un llamado de atención para que los medios no solo mexicanos, sino de América Latina, sean conscientes sobre su función social. Como propone Lara Klahr, la función de los medios es "de watchdog en busca de que dicho sistema [de justicia penal] transite eficazmente del obsoleto modelo de justicia inquisitorio al acusatorio" (2012: 17).

En vista de la dificultad para obtener índices altos de fiabilidad intercodificador en esta investigación, futuras indagaciones sobre el tema

deberán de seguir mejorando los ítems propuestos para evaluar la cultura de la legalidad y dedicar especial cuidado al entrenamiento de codificadores.

### Notas

1. Por ejemplo, el editor de El Occidental, uno de los diarios que en mayor medida mencionaron los delitos cometidos, tiene experiencia en el abordaje de temas jurídicos y manifestó interés en que su equipo de reporteros conociera el sistema de justicia con el fin de aportar mejor información a los lectores, de acuerdo con una entrevista realizada por Gabriela Gómez y Yarimis Méndez en 2014.

## Referencias Bibliográficas

- Casar, A. (2015), *México: Anatomía de la corrupción*. México: Instituto Mexicano para la Competitividad & Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE),
- Consulta Mitofsky (2015), *México: Confianza en instituciones 2015*. Disponible en: <http://consulta.mx/index.php/estudios-e-investigaciones/mexico-opina/item/575-confianza-en-instituciones> [Recuperado el 21 de septiembre de 2016]
- Godson, R. (2000). Guide to developing a culture of lawfulness. *Trends in Organized Crime*, 5(3), 91-102.
- Gómez-Rodríguez, G., Méndez-Pupo, &, Cortés-Lozano, M. (2012), "Cobertura de la violencia en la Zona Metropolitana de Guadalajara: del protagonismo en los medios en el gobierno panista a la contención informativa con el PRI". En Del Palacio-Montiel, Celia (Coord.), *Violencia y periodismo regional en México* (pp. 203-253), México: Juan Pablos Editor.
- Gómez-Rodríguez, G. & Rodelo, F. (2012), "El protagonismo de la violencia en los medios de comunicación". En Rodríguez Gómez, G. (Ed.), *La realidad social y las violencias. Zona metropolitana de Guadalajara* (pp. 319-352), Guadalajara: Incide Social / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Hernández, M. E., & Rodelo, F. (2010). Dilemas del periodismo mexicano en la cobertura de "La guerra contra el narcotráfico": ¿Periodismo de guerra o de nota roja. *Entretejidos comunicacionales* (pp. 193-228), Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- INEGI (2012), "Defunciones por homicidios". Disponible en: [http://www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general\\_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=](http://www.inegi.org.mx/lib/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=) [Recuperado el 21 de septiembre de 2016]
- INEGI (2015), "Boletín de prensa 276". Disponible en: [http://www.inegi.org.mx/salade-prensa/boletines/2015/especiales/especiales2015\\_07\\_4.pdf](http://www.inegi.org.mx/salade-prensa/boletines/2015/especiales/especiales2015_07_4.pdf) [Recuperado el 23 de diciembre de 2015]

- Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) (2014), Proyecto "Medios y cultura de la legalidad". I reporte trimestral. Disponible en: <http://mediosyculturalegal.com> [Recuperado el 12 de octubre de 2014]
- Jalisco Cómo Vamos (2012), Así Vamos en Jalisco. Reporte de indicadores sobre calidad de vida. Disponible en: <http://www.jaliscocomovamos.org> [Recuperado el 21 de septiembre de 2016]
- Kessler, G. (2011), *El sentimiento de Inseguridad. Sociología del Temor al Delito*, México: Siglo XXI.
- Lara-Klahr, M. (2012), ¡Son los derechos! Manual para periodistas sobre el sistema penal acusatorio. Disponible en: <http://www.justiciapenalbcs.gob.mx/Uploads/Documentos/Manual%20del%20periodista-Marco%20Lara%20Klahr.pdf> [Recuperado el 21 de septiembre de 2016].
- Latinobarómetro (2016), Informe anual. Disponible en: <http://www.latinobarometro.org>
- Lozano, J. C., Martínez F. J. & Rodríguez, F. A. (2012), "Border news media coverage of violence, organized crime, and the war on drugs, and a culture of lawfulness. A content analysis and a discussion of possible policy-oriented measures". Disponible en: <http://puentesconsortium.org> [Recuperado el 18 de enero de 2014]
- McHugh, M. L. (2012). Interrater reliability: the kappa statistic. *Biochemia Medica*, 22(3), 276-282.
- Reguillo, R. (2007). Horizontes Fragmentados: Una Cartografía de los miedos contemporáneo. En *Diálogos de la comunicación*. Disponible en: <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/75/75-revista-dialogos-horizontes-fragmentados.pdf>
- Rodelo, F. (2015), "Sinaloa: ejercicio del periodismo y cultura de la legalidad en el tratamiento de la delincuencia". En Del Palacio-Montiel, C. (Coord.), *Violencia y periodismo regional en México* (pp. 327-363), México: Juan Pablos Editor.
- Salazar-Ugarte, P. (2006), *Democracia y (cultura de la) legalidad*. México: Instituto Federal Electoral.
- Sánchez-Hernández, C. (2013), "La cultura de la legalidad y su cobertura en la prensa nacional mexicana". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 411-425. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18127008022> [Recuperado el 21 de septiembre de 2016]
- Tello, N. y C. Garza (2000), "La cultura de la legalidad, antídoto de la inseguridad" (p. 34), En *Este País*, núm. 116.

Sobre las autoras

**Gabriela Gómez-Rodríguez** es profesora investigadora titular del Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Doctora en Comunicación por la Universidad de Concordia, Montreal Canadá (2009). Profesora en la Licenciaturas en Comunicación Pública y Sociología, así como en la Maestría en Comunicación de la Universidad de Guadalajara.

**Frida Rodelo** es profesora de la Licenciatura en Comunicación Pública de la Universidad de Guadalajara y Doctora en Ciencias Sociales por la misma institución. Sus intereses de investigación son el análisis de encuadres en el periodismo y la situación del ejercicio de la libertad de expresión de periodistas y trabajadores de medios.

¿Cómo citar?

Corral-Velázquez, G. (2017). Comunicación pública y promoción del turismo en Querétaro. *Comunicación y Medios*, (36), 115-126.

Ejemplos de Notas publicadas

Detienen a “coyote” que vendía licencias de conducir falsas

Un “coyote” que operaba en los alrededores de la Secretaría de Movilidad fue detectado ayer por la mañana realizando la venta de una licencia de conducir apócrifa a una mujer que acudió a refrendar el documento. El hombre fue puesto a disposición de la autoridad competente para su consignación.

Se sorprendió a José Oscar Flores Rodríguez, de 41 años de edad, quien se ofreció como gestor para refrendar la licencia de conducir de una usuaria a cambio de un pago de mil 200 pesos; el documento resultó ser falso, informó la Secretaría de Movilidad.

La dependencia relata a través de un comunicado, que al aproximarse al edificio de la Secretaría de Movilidad la usuaria fue abordada por el “gestor”, quien le ofreció la renovación de su licencia sin hacer ningún trámite y, debido a la urgencia que tenía, aceptó “el trato”.

Una vez que Flores Rodríguez fue descubierto por el personal de seguridad interna de la Secretaría de Movilidad, quedó en evidencia que tenía en su poder la licencia de la usuaria, aunque ésta resultó ser apócrifa.



EN FRAGMENTO. Un policía va conducido al sujeto detenido.

El documento tenía impreso un número de licencia, pero correspondía al de otra persona cuyo trámite es completamente legal.

Según la Secretaría de Movilidad, del hecho registraron dos evidencias por un lado, que dentro de la dependencia no hay personal colu-

diado con los llamados “coyotes” y, por otro, que los usuarios no deben exponerse a ser timados.

La dependencia pidió a los ciudadanos evitar recurrir a los “coyotes”, ya que el trámite de renovación de licencia se efectúa en alrededor de 20 minutos y el del documento nuevo en 40 minutos.

Jalisco

El Informador

16 de julio de 2013, p. 5b.

28 de noviembre de 2013, p. 7-A.

Jueves 28 de noviembre de 2013

EL INFORMADOR

PANDRAMA LOCAL

PÁGINA 7-A



LOS CONTENEDORES LOCALIZADOS. Una persona quedó bajo investigación; otras lograron huir.

TLAJOMULCO REPORTE DE VECINOS EN LA DELEGACIÓN BUENAVISTA

Hallan en una casa 80 mil litros de hidrocarburos

Personal de la Fiscalía General del Estado aseguró ayer una finca en construcción en donde había contenedores con unos 80 mil litros de hidrocarburo. En el sitio se aseguró a un individuo que se encuentra bajo investigación: Pablo de Jesús Zúñiga Díaz, de 45 años y vecino de Zapopan.

Vecinos reportaron a personas sospechosas en una finca con ingreso por la calle Cuauhtémoc, en Buenavista, Tlajomulco. Cuando los elementos de la Fiscalía llegaron, varias personas huyeron hacia un cerro cercano; no fueron localizadas pese a un operativo.

Dentro de la finca fueron localizados nueve contenedores de diferentes tamaños en los que había hidrocarburo. Además había un camión, con caja seca, de la marca Kodiak, con placas JF-18086, además de tres motocicletas y un vehículo Accord negro, con placas JKK-7073.

Sobre la localización del hidrocarburo se le dio vista al Ministerio Público Federal.

# Canainpesca detecta la incursión 'hormiga' de pangas en altamar

> Se detecta a siete embarcaciones menores pescando en la zona de Topolobampo

## REDACCIÓN

debate@debate.com.mx

—Mazatlán. La Canainpesca denunció la incursión "hormiga" de pangas en altamar por la zona de Topolobampo durante el primer sobrevuelo realizado en los litorales de Sinaloa. Violando flagrantemente la veda del camarón en esa zona restringida para las embarcaciones menores, se encontraron a siete pangas con las artes de pesca saqueando el producto. Juan Carlos García, gerente del organismo de productores, alertó de la situación para que se tomaran las medidas necesarias por quienes operan el programa de

## Violan leyes

Se encontraron a siete pangas con las artes de pesca saqueando el producto.

vigilancia en la entidad y no se dispere el furtivismo en la zona norte, como ha ocurrido en otros años.

> **Ambiente ordenado.** El sobrevuelo en el resto de las franjas que antes eran puntos críticos de los furtivos, el fin de semana estuvieron tranquilos, a pesar de que existen muchas quejas de los pescadores de bahía de que han encontrado poca producción y de tamaños chicos. "En otras zonas se vie-

ron tranquilas, desde el aire, como las bocas de Agiabampo y del campo pesquero de La Reforma, que siempre han sido muy conflictivos", expresó el directivo del organismo de productores.

"Esto es un encendedor que se está prendiendo y que se manda un mal mensaje a los demás de que pueden salir, conforme pasen los días".

> **La denuncia.** El hecho fue denunciado, desde ayer directamente por el dirigente de la Cámara Nacional Pesquera al director de Inspección y vigilancia Rigoberto García Soto para que reforzara el operativo en esa zona, donde se ya se prendió un foco rojo.

El tema es más que delicado porque si se protegen unas bocas y se descuidan otras, podría registrarse la incursión masiva de pangas, como ocurrió entre Los Mochis y Topolobampo, en la temporada de capturas del 2011-2012.

> **La advertencia.** Por parte de la Unión de Armadores del Litoral Pacífico, existe la intención de que si se detecta la incursión masiva de pangas ribereñas a las zonas pesqueras de altamar, en ese momento se adelantarán las capturas, cuyo inicio oficial se tiene programado para el próximo domingo. ♣

>>> MÁS INFORMACIÓN EN:  
[www.debate.com.mx](http://www.debate.com.mx)

# Padre de familia acusa al Seguro Social de negligencia médica

> Señala que le provocaron daños irreversibles a su bebé en parto

## CAROLA ROJO

carolajo@debate.com.mx

—Luis Enrique Jiménez Avilez relató que su esposa, Eunice Villa Arredondo, fue obligada a dar a luz por medio de parto normal, a pesar de que las indicaciones eran que fuera por cesárea, lo cual le ocasionó daños irreversibles al bebé.

El padre del recién nacido señaló que el niño sufrió fractura de costillas, moretones en rostro y cuerpo y daños en el cerebro.

> **Proceso.** Recordó que en la clínica 36 del IMSS se explicó la orden de que el parto fuera por cesárea, pero al llegar al Hospital Regional número 1, la doctora que atendió a Villa Arredondo desechó el expediente y optó por ordenar que se le practicara un parto normal, el sábado 23 del presente mes.

Durante el tiempo que duró la labor de parto, los docto-

res se mostraron herméticos a dar cualquier información, y después de casi tres horas salieron a informar que el parto fue todo un éxito. Sin embargo, Jiménez Avilez se dio cuenta de que esa noticia era falsa cuando vio a su hijo el día lunes.

"Lo miré hasta el lunes, entubado, vendado de la cabeza, y le pregunté al doctor si se les cayó o qué le pasó, y es cuando me dijo que se atoró y tuvo complicaciones; y el bebé, si se logra, va a tener secuelas. Si se logra, va a ser un niño especial", comentó.

Ayer seguían la madre y el recién nacido internados en el hospital.

"Si a ella la dan de alta, el bebé se va a quedar internado porque dice el doctor que puede tener secuelas, ya sea del corazón, del cerebro, y el brazo que no le funciona, porque dice el doctor que cuando el bebé se quedó atorado, se murió por un instante por falta de aire y se



> Luis Enrique Jiménez.

le pudo haber dañado parte de la caja torácica", añadió. Jiménez Avilez teme por su bebé y la condición en la que quede, porque necesitará atención especial, lo cual es complicado por su situación económica, ya que su esposa también trabaja para ayudar a la manutención de sus demás hijos. Puntualizó que en el hospital no le han dado información sobre los doctores que atendieron a su esposa, por lo que pide la intervención de las autoridades. ♣

>>> MÁS INFORMACIÓN EN:  
[www.debate.com.mx](http://www.debate.com.mx)

Sinaloa  
El Debate

Septiembre 9, 2013. p. 22A

Noviembre 28, 2013. p. 6A

**ARTÍCULOS  
MISCELÁNEOS**



# Comunicación pública y promoción del turismo en Querétaro

## *Public Communication in Touristic Promotion. A review in Queretaro*

**Gabriel Corral-Velázquez**

Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México  
corral@uaq.mx

---

### **Resumen**

La promoción turística del estado de Querétaro se propone como un ejemplo de comunicación pública. Desde 1997 se ha articulado a las ventajas competitivas de la entidad federativa, tanto a la publicidad oficial como a la figura del gobernador. Se examina, por medio del análisis de discurso, su estructuración y la propuesta de imagen construida desde los valores promovidos por cada regido, desde esa fecha, 1997, hasta 2015.

### **Palabras clave**

Unicación Pública; Discurso; Promoción turística

### **Abstract**

Queretaro state's touristic promotion is proposed as example of public communication. Approximately since 1997 it has been articulated to the competitive advantages of the state, as well as to the official publicity and the figure of the governor. In this paper, through the use of discourse analysis, we examine its structure and the image that is been constructed from the values promoted by each administration, since that time and until 2015.

### **Keywords**

Public communication; discourse; touristic promotion

## 1. Introducción

La promoción del turismo de ciudades ha crecido en los últimos años. Esta exposición, para el caso de Querétaro, no es una simple campaña de publicidad como si de una marca se tratara. Ha venido implicando, entre otras cosas, construir una idea de la ciudad anclada principalmente a la difusión de las obras gubernamentales o de la imagen que del gobernante en turno se quiera construir. Aproximadamente desde 1997 se ha estructurado un discurso de promoción turística que aprovecha las características de Querétaro como ciudad industrial, económicamente activa y sobre todo tranquila, de manera conjunta con los atractivos que a nivel turismo puede ofrecer. Esta promoción turística se ha presentado en casi la mayoría de los casos articulada a la figura del gobernador con un discurso que se sostiene a partir de los valores agregados que se utilizan en la publicidad oficial.

En este trabajo se plantea ofrecer, a partir de ejemplos concretos, un análisis del discurso de la promoción turística con la finalidad de conocer los elementos discursivos principales con los cuales se elabora la estrategia de promoción turística en la ciudad de Querétaro. Esta propuesta es un ejercicio de comunicación pública, que se entiende como la forma de comunicación que genera una sociedad para discutir los asuntos de interés colectivo aprovechando el lugar que la comunicación ha tomado en el ejercicio de los gobiernos contemporáneos. La comunicación pública plantea como punto de partida la idea de un espacio de deliberación y actuación colectiva. Un lugar donde se discute en pro de la acción común sobre aquellos bienes y valores que inciden en la vida colectiva.

El espacio de lo público conecta dos discursos: el privado y el público. Los debates entremezclados de ideología, lucha por la hegemonía y propaganda, revisten los intereses privados en la máscara del interés público. Entre el dominio de la autoridad pública o el Estado, de un lado, y el dominio privado de la sociedad civil y de la familia, del otro lado, surge esta nueva esfera de "lo público: una esfera pública burguesa integrada por individuos privados que se reúnan

para debatir entre sí sobre la regulación de lo civil y la administración del Estado" (Thompson, 1998:84).

Con el inicio del debate sobre la modernidad del Estado y la necesidad de abrir los asuntos públicos a los actores que participan en la sociedad civil, es preciso acotar definiciones: el espacio de lo público refiere a lugar donde se lleva a cabo el debate sobre los asuntos de interés colectivo gracias a la visibilidad de los actores que producen un intercambio del discurso, el cual es capaz de sostener legítimamente creencias capaces de arraigar en una sólida cultura política. McChesney (1999) afirma que los medios han asumido un papel dominante en todo debate sobre asuntos públicos mientras los ciudadanos, poco a poco, se han ido alejando del debate. Las discusiones en torno a la política, se han convertido en mercancía y como tal cosa se presentan en los grandes medios de comunicación, dejando de lado el contenido esencial que es motivar el debate en torno a los temas de interés común.

Esto tiene diversas aristas con implicaciones en el entorno de la vida social. En primer lugar, refiere a lo público, es decir a asuntos que nos conciernen a todos los actores sociales que nos relacionamos a partir de instituciones y normas, más allá del gobierno, pero que de igual forma lo involucran. En segundo lugar, derivado de la relación con el Estado se establece lo concerniente a la administración pública como parte de los bienes que posee una determinada sociedad y que abarca en buena medida las discusiones en torno a lo público. Por último, la relacionada con la comunicación centrada en el intercambio simbólico entre los miembros de una sociedad concentrada básicamente en los dos puntos anteriores; en las relaciones con las instituciones y en la que se construye para formular un discurso que articule de manera democrática la información, mediada o mediática, entre las instituciones y la sociedad civil.

A partir de ello conviene señalar *lo público* como una configuración social compleja cuya constitución es necesario clarificar (De León, 2009). Desde hace tiempo diversos autores (Arendt,

Habermas, Thompson) se han dado la tarea de definir a nivel conceptual el concepto *público* con la finalidad de establecer puntualmente el perímetro de acción que corresponde a ese ámbito en la vida social. Existe, con base en los planteamientos de dichos autores, una convención general que afirma que los asuntos de interés colectivo y los espacios de deliberación social forman parte de la definición que se construye en torno a *lo público*. Como ejemplo de ello podemos señalar: los movimientos de la sociedad civil, quienes al demandar participación en la agenda pública y el derecho a la visibilidad precisan la comprensión y la ampliación del ámbito de *lo público* en la esfera política para interpretar este fenómeno de manera adecuada, o los actuales procesos electorales. En este sentido se puede afirmar que lo público es el constructo formativo de una identidad colectiva mediante la apropiación cultural de la historia y de la producción y reproducción de formas simbólicas, reconstruyendo así los puentes entre el espacio público y el espacio privado.

En esta línea apuntan Demers y Lavigne (2007), quienes afirman que la democracia deliberativa superó, poco a poco, la simple puesta en escena de representantes institucionales y políticos elegidos en ciclos electorales para abrirse a toda clase de "representantes" de grupos, corrientes y opciones, pero esta plaza pública mediática siempre estuvo bajo control de los grandes medios de comunicación generalistas. Este dominio fue impugnado gracias a la reivindicación de un "derecho de acceso a los medios" para todos los grupos de la sociedad civil, distintos a los hegemónicos actores políticos (Demers & Lavigne, 2007: 68). El problema es que lo público se encuentra cada vez más identificado con aquello que aparece en los medios de difusión. La construcción de espacios de debate se centra principalmente en lo que se construye a través de la *massmediación* y se presupone que se encuentra poco identificado con sus audiencias. La opinión pública que los medios fabrican tiene cada vez menos debate y menos crítica. La nula representación de la sociedad civil facilita la asimilación del discurso político al modelo de comunicación predominante en el espacio de lo público.

La construcción de espacios de debate se centra principalmente en lo que se construye a través de la *massmediación* y se presupone que se encuentra poco identificado con sus audiencias. La opinión pública que los medios fabrican tiene cada vez menos debate y menos crítica. La nula representación de la sociedad civil facilita la asimilación del discurso político al modelo de comunicación predominante.

La comunicación pública, entonces, queda en manos de unos pocos mediadores que deciden quién aparece y quién desaparece del escenario manipulando, el sentido dialógico de la opinión pública. En ello la comunicación pública analiza el conjunto de fenómenos de producción, tratamiento, difusión y retroacción de la información que refleja, crea y orienta los debates y los temas públicos; la comunicación pública, es entendida no solamente como el quehacer de los medios, sino también de las instituciones, las empresas, los movimientos y los grupos que intervienen en la plaza pública (Demers & Lavigne, 2007).

## 2. Metodología. El discurso como vehículo para analizar la comunicación pública

El discurso permite el reconocimiento del imaginario social. De acuerdo con Van Dijk (2006), el discurso es el conjunto de interacciones comunicativas propias de un grupo o sociedad, el contexto, su integración a la práctica cotidiana de los integrantes de un grupo y su categorización, secuencialidad y funcionalidad de los niveles y dimensiones del discurso, así como la cognición social. El discurso puede establecer la posición de los actores frente a situaciones sociales, plantea significaciones e interpretaciones del entorno. El abordaje del discurso permite observarlo en el sentido formal, que refiere a lo que dice y contextual, es decir, de acción e interacción.

En el espacio de lo público, los actores toman posición a partir de su acción discursiva, que se manifiesta en prácticas concretas. La acción del

discurso no refiere solamente al ejercicio lingüístico sino que se hace patente a partir de prácticas de referencia. En este sentido, es relevante puesto que permite analizar, en conjunto, discursos y prácticas referentes a la comunicación pública y a la trama de significaciones que de ello se quiera conocer. Hay que señalar, en este sentido, que el discurso como práctica social y los sujetos que producen las formas discursivas deben estar inscritos dentro de un proceso social claro y que permita comprender la relación que existe. Por ello, el discurso se analiza a partir de posiciones y subjetividades. En el discurso el actor manifiesta su posición respecto del tema y hace énfasis en las referencias a las que se encuentra afiliado. Las posiciones refieren al lugar que ocupa dentro de los actores involucrados en la esfera pública. Esto quiere decir que el actor, al formar parte del debate, su discurso lo identifica y a partir de éste toma posicionamiento.

En este sentido conviene una inspección general del texto, discurso, previa a cualquier análisis; para después penetrar en el tejido de dispositivos lingüísticos, retóricos y semióticos que lo componen; y finalmente distinguir efectos ideológicos, de apropiación del sentido común y de naturalización. Éstas se realizaron explotando los dispositivos retóricos y semióticos que permiten un análisis ágil cuando se han identificado temas centrales de interés en el discurso. En general, se atendió un análisis semántico y de las praxis discursivas.

De esta forma se retoman para el análisis, tres aspectos:

a) El discurso debe inscribirse dentro de un proceso social. Es un ejercicio discursivo que asume una posición determinada dentro del entorno en el cual es producido y por ende hace referencia a aspectos sociales, culturales e ideológicos.

b) Todo discurso remite de manera implícita o explícita a un sistema de relaciones y representaciones sociales preexistentes. Los cuales siempre hacen referencia a una escala de valores dominantes o subalternos en constante lucha, y cuya articulación compleja y contra-

dictoria definen la conformación de una sociedad.

c) El discurso se presenta como una práctica ritual, atada a aspectos culturales dentro de un marco social de significación.

Para llevar a cabo el análisis y comprender la relación entre comunicación pública y discurso se recuperaron las marcas que utilizaron los gobiernos estatales entre 1997 y 2015.

Al mismo tiempo, se revisaron las diferentes imágenes que utilizaron las administraciones gubernamentales en las diferentes publicaciones<sup>1</sup>. A partir de ello se identificaron las representativas y las que sirvieron para promocionar las administraciones gubernamentales. Esta selección es la que se analiza en las siguientes páginas. El vínculo entre discurso y lo público es básico y complementario. Thompson (1998) considera el espacio público como el constructo formativo de una identidad colectiva mediante la apropiación cultural de la historia y de la producción y reproducción de formas simbólicas, reconstruyendo así los puentes entre el espacio público y el espacio privado.

La comunicación pública a partir de los discursos permite abrir la puerta a los debates entremezclados de ideología, lucha por la hegemonía y propaganda, los cuales revisten los intereses privados en la máscara del interés público. Entre el dominio de la autoridad pública o el Estado, de un lado, y el dominio privado de la sociedad civil y de la familia, del otro lado, surge esta nueva esfera de "lo público": una esfera pública burguesa integrada por individuos privados que se reunían para debatir entre sí sobre la regulación de lo civil y la administración del Estado (Thompson, 1998: 84).

En lo referente a la promoción y política del turismo autores señalan

han sido considerables los cambios que la planificación y la toma de decisiones enfocados al turismo [que] se han venido desarrollando por parte de los grupos interesados en tal actividad, el Estado ha redefinido los roles que le han permitido mantener un "orden" entre or-

ganismos públicos, privados y comunidades locales para alcanzar el desarrollo turístico que hasta nuestros días ha sido posible, sin embargo, han sido visibles tan claramente las dificultades en la correcta orientación en cuanto a la gestión de las políticas turísticas, que pueden ser clasificadas en diferentes etapas (Martínez et.al., 2012 p.420)

Por otro lado, De los Monteros et.al. (2012) consideran que

en la promoción turística la selección de las imágenes, los textos publicitarios o las relaciones públicas encaminadas a la construcción de la imagen de un destino operan bajo este proceso de selección de temas en los que se seleccionan los atributos y elementos identitarios que caracterizan a la oferta y que, se supone, modificarán las expectativas con respecto al tiempo de ocio y atraerán visitantes. (De los Monteros et.al., 2012:1411)

En este marco se encuadra el análisis que se presenta, buscando relacionar la promoción del turismo en Querétaro como una marca específica articulada a la comunicación pública de las entidades gubernamentales. El análisis que se presenta en primer lugar permite reconocer dos vertientes importantes, la primera la emergencia del nombre Querétaro como emblema de marca<sup>2</sup> y por otro lado el reconocimiento de los referentes históricos y culturales que refuerzan la marca con la cual se promociona el estado turísticamente.

Al finalizar el análisis tendremos elementos para plantear la vinculación entre la promoción turística de la entidad a la promoción política de la administración estatal. Así mismo, la observación de los rasgos coincidentes entre una y otra como parte de la estrategia de comunicación pública de los gobiernos estatales.

Para el análisis se recuperan solo las imágenes que fueron representativas de los gobiernos estatales. Son tres administraciones gubernamentales (1997 a 2015) cada una de seis años (periodo constitucional de los gobiernos de los estados (provincias) en México) Cada gobierno ha diseñado una imagen que identifica su perio-

do. En el análisis que se presenta, se recuperan elementos del análisis del discurso, esto es se plantea a la imagen como elemento discursivo y productor de significado al mismo nivel que otros discursos.

### **3. Querétaro, asideros culturales y discurso.**

Como se ha señalado, el discurso permite relacionar los significados con las prácticas sociales y culturales. Una de las características principales, relacionadas con la vida pública en Querétaro, es la falta de conflictos; incluso en los momentos de transición y alternancia política que se dieron en la década de 1990. Las voces disidentes han sido, por norma, escasas o poco visibles. En ello se sostiene que tanto la esfera pública de Querétaro como la propia cultura política dominante están estrechamente ligadas al desarrollo económico-industrial de la región. La capacidad de adaptación de las élites tradicionales a los cambios de coyuntura habidos en el entorno económico y político, sobre todo a partir de los años cuarenta, tuvo como resultado la transformación de los hacendados en empresarios (Nieto, 2000: 105) y la cooptación de cuadros políticos, intelectuales y personal migrante que fueron incorporándose, en forma armónica, al poder empresarial y político de Querétaro. Para Morales (1998) existieron tensiones y diferencias por el control político del Estado, en especial, cuando en la primera mitad del siglo XX los hacendados tuvieron que lidiar con el colapso del latifundismo y la nueva política de sustitución de importaciones que derivó en el acelerado proceso de industrialización, generando una nueva clase de empresarios-políticos que desafiaron el ancestral poder de los ganaderos (Morales, 1998).

Sucedió que en un período no mayor a cuatro décadas, Querétaro pasó de ser una entidad eminentemente rural, enraizada en actividades agropecuarias, a un estado urbano e industrializado, basado en los sectores secundario y terciario, sea industria, comercio o servicios. Señala González (2013) que esta intensa actividad

industrial modificó la estructura poblacional y comenzó a atraer a trabajadores migrantes a los centros urbanos de Querétaro. La demografía, estable desde el virreinato hasta 1940, cambió de raíz. El nulo crecimiento poblacional se aceleró a partir del último tercio del siglo XX provocando un aumento considerable en la población que habita Querétaro.

A este respecto existen dos tendencias claras: la desconcentración de la planta industrial de la zona metropolitana de la Ciudad de México y los sismos del valle de México en 1985. Estas dos situaciones provocaron desplazamientos masivos, complementados por el constante flujo migratorio de trabajadores del interior del país. En 1980 la población residente en la ciudad era de apenas 215.976 personas. Para el año 2000, la cifra rebasa el medio millón de habitantes: 536.463 en total, hoy en día la ciudad rebasa el millón de habitantes. En dos décadas, Querétaro duplicó su población.

En referencia a la vida política, la prolongada reforma del Estado mexicano promovida durante los años ochenta y noventa, impactó en todas las instancias de gobierno tras la lenta desintegración del partido-estado que fue el PRI. En esta progresiva pérdida de la verticalidad autoritaria, las entidades federativas asumieron sus propios procesos de modernización y democratización. El caso de Querétaro es ejemplar en ese sentido. A partir de 1997 se dio la alternancia electoral como consecuencia de las reformas constitucionales que dieron pie al cambio político, cuyo mayor éxito se presenta con la llegada del Partido de la Revolución Democrática a la jefatura del Gobierno del Distrito Federal el mismo año que Querétaro convertía a Acción Nacional en el primer partido del estado, resultado que marcó una etapa transicional democrática anhelada por décadas. Desde aquel entonces, el estado cuenta con tres alternancias electorales en la gubernatura estatal, así como numerosos cambios en los gobiernos municipales y en la misma legislatura.

Estos aspectos quizás parezcan poco relevantes al momento de hablar del turismo o de la comunicación pública articulada a la promoción turística, sin embargo, se considera que es im-

portante señalarlo, puesto que son los ejes principales sobre los que se construye el discurso político sobre Querétaro. Es decir, el discurso que se construye en la promoción política del estado se sostiene básicamente en la paz social y política de la entidad, discurso que se utiliza de la misma manera en la promoción turística de los últimos años.

#### **4. Perspectiva del Discurso en Comunicación Pública**

Para llevar a cabo el análisis del discurso se recupera la idea del discurso como práctica social desde Van Dijk (2006). Para el autor, el discurso como práctica social se entiende como el conjunto de interacciones comunicativas propias de un grupo o sociedad, el contexto, la adopción del discurso como práctica social de los integrantes de un grupo y su categorización, la secuencialidad y funcionalidad de los niveles y dimensiones del discurso y la cognición social. El discurso puede establecer la posición de los actores frente a situaciones sociales, plantea significaciones e interpretaciones del entorno. Este abordaje del discurso permite enfocarlo en el sentido formal, que refiere a lo que dice y a su contexto es decir acción e interacción.

Hay que señalar en este sentido que el discurso como práctica social y los sujetos que producen las formas discursivas deben estar inscritos dentro de un proceso social claro y que permita comprender la relación que existe. Por ello el discurso se analizará a partir de posiciones y subjetividades. En el discurso el actor manifiesta su posición respecto del tema y hace énfasis en las referencias a las que se encuentra afiliado. Las posiciones refieren al lugar que ocupa dentro de los actores involucrados en la esfera pública. Esto quiere decir que el actor al formar parte del debate identifica su discurso y a partir de éste toma posicionamiento. En este sentido se retoman para el análisis tres aspectos que son importantes:

a) El discurso debe inscribirse dentro de un proceso social. Es un ejercicio discursivo que asume

una posición determinada dentro del entorno en el cual es producido y por ende hace referencia a aspectos sociales, culturales e ideológicos.

b) Todo discurso remite de manera implícita o explícita a un sistema de relaciones y representaciones sociales preexistentes. Los cuales siempre hacen referencia a una escala de valores dominantes o subalternos en constante lucha y cuya articulación compleja y contradictoria definen la conformación de una sociedad.

c) El discurso se presenta como una práctica ritual, atada a aspectos culturales dentro de un marco social de significación.

El análisis de discurso para este trabajo que se desarrolla permite un acercamiento para la explicación de los fenómenos políticos. Como señala Cham (2003) los discursos no son "algo que refleja la realidad, tal y como sucede, sino que más bien construyen representaciones de esta. De igual forma ayudan a construir representaciones de las prácticas sociales, de los actores que intervienen en estas y de las relaciones que se establecen entre ellos" (Cham, 2003).

## 5. Análisis. Discurso y Promoción del Turismo

El año 1997 es, para muchos, un año partea-guas en la historia reciente de Querétaro. A esta afirmación se suscribe este análisis ya que es cuando un partido político de oposición ganó la alcaldía y el gobierno del estado. La victoria del candidato del Partido Acción Nacional consolidó una serie de retoques en la gestión y supuso un cambio en el personal político. Se asignó nueva visibilidad de la clase empresarial que tomó el control de la política antes reservada a grupos de universitarios o cetemistas; lo cual trae como consecuencia una serie de modificaciones en la vida pública de la entidad. Si bien, ha sido un proceso histórico, social y político que no ha concluido se puede tomar como punto de partida para comprender la configuración de la comunicación pública gubernamental y el discurso correspondiente.

Para hacer un recuento histórico conviene señalar algunos datos que se recuperan y que sirven para hacer una vitrina respecto del tema. Al finalizar el gobierno de Enrique Burgos (1991 – 1997) Querétaro no era ni lejanamente un destino turístico importante. En la entidad había 121 hoteles, es decir, aproximadamente 5.380 habitaciones de hotel. La mayoría de ellos establecidos en Querétaro capital, Tequisquiapan y San Juan del Río. Al año la entidad recibía poco más de 900.000 turistas divididos por mitad entre negocios y ocio. Solo 50.000 de estos eran extranjeros (INEGI al 31 de diciembre de 1996). En un lapso de veinte años el mapa turístico y la oferta ha crecido de manera exponencial.

Una vez iniciado el proceso de alternancia política, con el gobierno de Ignacio Loyola Vera (1997 – 2003) se puede señalar que éste fue principalmente un gobierno de transición. A nivel político acarreó un sinnúmero de conflictos con diversos sectores políticos, empresariales y educativos de la entidad. Sin embargo, es de los primeros gobiernos en utilizar una marca como sello distintivo de su gestión. *Unidos por Querétaro* fue el emblema que Loyola Vera (1997 – 2003) utilizó para promocionar su gobierno y a la ciudad de Querétaro en aquellos años. Con este emblema Loyola Vera inició la promoción de la entidad de la mano del entonces secretario de turismo del Estado, Raúl Parisi Arau. La gestión de Parisi, resulta relevante puesto que es él quien desarrolla la primera campaña importante de promoción turística en la entidad.

Esta campaña la desarrolló a partir de la promoción del nombramiento de la ciudad de Querétaro como patrimonio cultural de humanidad, declaratoria que otorgó UNESCO en 1996. Articulada al *Unidos por Querétaro* gobierno del estado aprovechó de manera importante la promoción para construir una campaña que estableciera en el mapa del turismo nacional la ciudad y el estado de Querétaro.

El hecho de que el gobierno de Loyola sea llamado *gobierno de transición*, no significa que no tuviera una estrategia de comunicación pública. Ignacio Loyola y su equipo de comunicación tuvieron la posibilidad de establecer

algunas *reglas del juego*<sup>3</sup> que sus sucesores han sabido aprovechar de manera importante; entre ellas nuevas relaciones entre los medios de comunicación y el poder político, así como la construcción de gabinetes de imagen que han servido de manera importante para la construcción del discurso mediático que promociona las entidades gubernamentales. La imagen insignia del gobierno del Estado durante este sexenio era una "i" (de Ignacio) con una "q" (de Querétaro) que engloba en la figura del gobernador y el estado como uno solo, al final la idea del "*Unidos por Querétaro*" aprovechaba la coyuntura de la alternancia y agrupaba los diversos sectores entre ellos el turismo (Ilustración 1).

**Ilustración 1.** Primer logotipo de la marca Querétaro (1998)



Fuente: Anuario Económico 2000.

Al terminar el sexenio de Ignacio Loyola, Querétaro tenía una ocupación hotelera del 60% anual y tenía el objetivo claro de ser el primer destino turístico del interior del país. Durante el sexenio de Francisco Garrido (2003 – 2009) se rediseñó el sistema de comunicación pública de la entidad. Con un discurso de crecimiento y de empuje industrial, la marca Querétaro cambió de manera importante.

Es también durante este sexenio (2003 – 2006) que se consolida una marca y una imagen en lo que a turismo se refiere. El rediseño de la marca Querétaro se realizó de 2005 a 2009. La estrategia, de acuerdo a la empresa encargada de la misma, consistió en definir variables estructurales (esencia, valores, estilos y productos turísticos) para posicionar a Querétaro como un destino turístico apacible, de calidad, que ofrece múltiples opciones al viajero.

Durante este sexenio Querétaro se convierte en el primer destino sin playa del país y el séptimo de entre todos (1.764 millones de visitantes casi el doble de los que se tenían en 1996 y 65 % de ocupación hotelera durante 2006). 92 % de los visitantes provienen de diferentes partes de la república (62 % del Valle de México, otros provienen de Guanajuato, Jalisco, y Nuevo León con 5 % cada uno) y el 8 % restante proviene principalmente de Canadá y los Estados Unidos. Hay 226 hoteles sumando 8.239 habitaciones. El turismo representa un ingreso de 2.611 millones de pesos (Gobierno del Estado, 2014).

Para la promoción y rediseño de la marca se desarrollaron más de 200 materiales para los distintos departamentos de comunicación, desde la papelería institucional hasta las diferentes campañas de publicidad, cuidando todos los detalles, desde la cartografía y el tono de los textos hasta la paleta de color en las fotografías. Con esta meta el gobierno del Estado llevó a cabo un programa de difusión más enfocado a posicionar en los planos industriales y de turismo de negocios la entidad sin descuidar el objetivo del turismo de recreación. Manuel González Valle, Secretario de Turismo (2003- 2006), planteaba en un discurso los objetivos de la gestión en materia de promoción turística:

Una de las prioridades es potenciar al factor humano para la prestación de mejores servicios; Yo soy un creyente de la capacitación, en la medida en que nosotros apostemos por nuestra gente, en esa misma medida vamos a ser mucho más competitivos, en esa misma medida vamos a poder prestar mejores servicios, que es lo que está demandando la gente que viene de fuera a visitarnos (Diario de Querétaro, 2006).

En la segunda mitad del sexenio, articulado al proyecto de consolidación industrial y de construcción de infraestructura del gobierno de Garrido, Esther Carboney Echave, Secretaria de Turismo (2006 – 2009), hacía referencia al crecimiento del 7% en la ocupación turística con una derrama económica de más de 3 mil millones de pesos. Gobierno del Estado realizó obras de infraestructura turística en los dieciocho municipios, la inversión estimada por las autoridades

gubernamentales estimaba 107 millones de pesos. Al respecto señalaba la funcionaria:

El gobernador del estado le ha apostado mucho a la cuestión del turismo y es por ello que se ha trabajado para concretar proyectos que beneficien a todos. Como es el caso del cableado subterráneo en Querétaro, imagen urbana en muchos de los municipios y por supuesto que seguiremos trabajando para dar por concluido todos los proyectos para seguir manteniendo los números arriba (Diario de Querétaro, 2008).

En la misma nota se da cuenta de los proyectos relacionados con del cableado subterráneo de la ciudad de Querétaro, así como el desarrollo en el *Pueblo Mágico* de Bernal y por supuesto en la zona serrana como lo son las misiones franciscanas del municipio de Jalpan de Serra, en el cual se pretende convertirlo en el Segundo *Pueblo Mágico* del estado de Querétaro<sup>4</sup>.

En lo referente a la imagen y comunicación pública, durante este sexenio, la Secretaría de Turismo realizó la inversión de más de 30 millones de pesos en la promoción del estado y en la consolidación de la marca Querétaro. Querétaro en estos años utilizó dos emblemas de marca en la promoción política: “Querétaro es mejor” y “Querétaro va en grande” (Ilustración 2). Las dos producciones comunicacionales apuntaban, como ya se señaló, al desarrollo y al impulso en infraestructura.

**Ilustración 2.** Marca Querétaro en impresos oficiales (2003-2009)



Fuente: Gobierno del estado de Querétaro, 2008.

El sexenio de José Calzada ha sido una continuidad en materia de turismo. El secretario de turismo Mauricio Salmón Franz ha mantenido la *marca Querétaro* reformada en 2009 y ha consolidado el turismo de negocios, principalmente. La oferta hotelera ha crecido en la capital y el portal <http://www.queretaro.travel/> (Ilustración 3) se convierte en el principal motor de búsqueda de la oferta turística local.

**Ilustración 3.** Logotipos de la marca turística Querétaro



Fuente: Secretaría de Turismo, Gobierno del estado de Querétaro, 2015

Los datos que se arrojan en cuanto a los principales destinos dentro del estado son Querétaro capital (70% del turismo), San Juan del Río (14%), Tequisquiapan (9.2 %), y el resto lo abarcan Bernal (Ezequiel Montes) y la Región de la Sierra Gorda. El sólido crecimiento del sector se debe a la mezcla entre el turismo de negocios como de ocio, que mantienen altos los niveles de ocupación hotelera.

En el discurso, la imagen del gobierno de estado desde 2009 (Ilustración 4) ha sido “gobierno de soluciones”, al mismo tiempo que “Querétaro cerca de todos”. Incluso mezclándolo con la consigna publicitaria “Soluciones cerca de todos”.

**Ilustración 4.** Logotipos de la administración gubernamental 2009-2015



Fuente: Gobierno del estado de Querétaro, 2015.

En la vida política, el gobierno de José Calzada ha utilizado como parte de su discurso referencial a Querétaro, la paz social y su crecimiento económico, por encima de la media nacional. Impulsado por un fuerte apoyo popular, y de los sectores político y económico, este gobierno ha podido establecer de manera importante la marca Querétaro como una de las más visibles a nivel nacional. Con ello la imagen del gobernador se ha podido promover tanto a nivel local como alrededor del país. Incluso al interior del estado se desarrolló una campaña para promocionar el turismo local que fue aprovechada por el gobierno del Estado para hacer enfático el hecho de vivir en el estado en las condiciones de paz y prosperidad social, esta campaña tenía como emblema de marca: “#suertudo, vives en Querétaro” (Ilustración 5).

**Ilustración 5.** Suertudo, vives en Querétaro (2009-2015)



Fuente: Secretaría de Turismo, Gobierno del estado de Querétaro, 2015.

Resulta curioso, sin embargo, ya que este sexenio, en materia de comunicación pública, puede ser uno de los más cerrados y menos proclive a la crítica, limitando el ejercicio de debate público en los espacios destinados a la deliberación. Es decir, la deliberación se ha convertido en una simple promoción de la figura gubernamental aprovechando el fomento de la actividad turística y económica de la entidad.

## 6. Conclusión: Comunicación Pública, Discurso y Promoción Turística

Como se ha visto en el recorrido histórico analizado a través de imágenes y discursos oficiales de la ciudad de Querétaro, cada uno de los sexenios gubernamentales ha buscado imprimir un sello particular en la promoción política y turística de la entidad. Esto muestra que el discurso construido refiere a aspectos concretos sobre la realidad que se quiere construir desde las entidades gubernamentales y el cual se busca posicionar en los grandes medios de difusión como parte de una estrategia de comunicación pública y política.

Como se señalaba anteriormente el discurso como comunicación pública refiere a tres aspectos que es necesario destacar en los ejemplos propuestos.

En primer lugar, el discurso debe inscribirse dentro de un proceso social. La promoción turística forma parte del proceso comunicativo que el gobierno del Estado ha utilizado como parte de la imagen gubernamental. Es un ejercicio que se asume dentro del entorno político para hacer referencia a aspectos que cada gestión quiere destacar. Cada gobierno ha utilizado estrategias de imagen y promoción resaltando la paz social de la entidad, el crecimiento económico y el desarrollo de la infraestructura. Estableciendo como parte del discurso valores culturales e ideológicos que reconocen arbitrariamente como queretanos.

En segundo lugar, todo discurso remite de manera implícita o explícita a un sistema de relaciones y representaciones sociales preexistentes. Cada uno de los discursos que se han plasmado en el recorrido que se ha presentado refiere a un sistema de relaciones existentes entre diversos sectores de Querétaro. En ellos se hace énfasis sobre todo a momentos particulares o a intereses de los propios gobiernos. Por ejemplo, el gobierno de Loyola aprovecha la coyuntura política; el gobierno de Francisco Garrido realza el progreso industrial y económico, el cual ar-

ticula la promoción turística y el desarrollo de infraestructura; y, por último, el de José Calzada quien fortalece su discurso gubernamental en la paz política y la seguridad del Estado, utilizando una frase coloquial.

Este sistema de relaciones discursivas que utiliza la clase política permite que se articulen los intereses de actores políticos, económicos en conjunto con distintos espacios de la sociedad civil, buscando un espacio de posicionamiento. En tercer lugar, el discurso se presenta como una práctica ritual, atada a aspectos culturales dentro de un marco social de significación. Finalmente, el discurso y los emblemas de promoción están relacionados directamente con aspectos que la administración en turno quiere resaltar.

La comunicación pública siempre ha existido, los gobiernos adquieren facultades para mantener informada a la opinión pública, al mismo tiempo que es una obligación que está establecida en las democracias liberales. Dejando de lado el debate de si los gobiernos en México corresponden o no a democracias consolidadas o de qué tipo, lo cierto es que se están construyendo mecanismos, perfectibles, para difundir turísticamente las entidades. El debate del cual este trabajo da cuenta es la fórmula que se está utilizando para, al mismo tiempo de promocionar turísticamente, promocionar la figura del gobernante en turno o determinados programas de gobierno. El debate es, en este sentido, si forma

parte de la obligación gubernamental o si forma parte de fomentar la personalidad, más allá de un ejercicio de comunicación pública.

## Notas

1. Se identificaron publicaciones tales como: Anuarios económicos, informes gubernamentales, promociones turísticas.

2. Marca es el término que utilizan los especialistas en el tema para hacer referencia al diseño estético y promocional del nombre; si bien Querétaro no es un producto sí refiere al sentido que se le hace a la promoción de la entidad.

3. Los gobiernos anteriores, Mariano Palacios Alcocer (1985 – 1991) y Enrique Burgos García (1991 – 1997) no utilizaron un emblema o un logotipo para identificar su administración. En los eventos oficiales o en la propaganda gubernamental utilizaban el escudo oficial del estado de Querétaro.

4. El término “reglas del juego” se utiliza para referir a los acuerdos (no escritos) que regulan la relación entre la prensa y los poderes (Corral, 2006). Con el cambio de gobierno en 1997 se habla de que estas relaciones pasaron de la subordinación política propia de los regímenes del PRI a un régimen de coacción económica por medio de la publicidad oficial, justo a partir de la “venta” de la marca Querétaro o del gobierno en turno.

5. Querétaro cuenta al día de hoy con cuatro pueblos mágicos: Las cabeceras municipales de Tequisquiapan, Cadereyta de Montes, Jalpan de Serra y la delegación Bernal en el municipio de Ezequiel Montes.

## Referencias Bibliográficas

- Arendt, H. ([1983]2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Cham, G. (2003). *Teoría del Discurso. Estrategias Periodísticas*. Guadalajara: UDG.
- De León, S. (2009). *Cambios en la configuración de la comunicación pública en México: el caso del periodismo político en Aguascalientes. Tesis de doctorado en estudios científico sociales*. Guadalajara: ITESO.
- Demers, F. & Lavigne, A. (2007). La comunicación pública: una prioridad contemporánea de investigación. *Comunicación y Sociedad*, n° 7, Nueva época. DECS UDG.
- González-Gómez, C. (2013). “Una interpretación sobre la construcción del espacio urbano: Querétaro, de la tradición a la modernidad y de la modernidad a la globali-

- zación". En Bassols, M. (ed.). *Procesos de construcción de espacios urbanos en ciudades mexicanas*. Siglo XIX y XX. (En prensa).
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. México: Gustavo Gili.
- Martínez, M., Osorio, M., Castillo, M. & Arellano, A. (2012) Hacia una caracterización de la Política Turística. *Pasos* Vol. 10 N° 3 págs. 417-428
- McChesney, R. (1999). *Rich Media, Poor Democracy*. University of Illinois Press: Illinois
- Morales, M. (1998). *La nueva generación de políticos queretanos*. UAQ, México.
- Nieto, J. (2000). *Del Hacendado al Empresario*. México: UAQ-CUMDES.
- Pardo, N. (2007). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. Santiago de Chile: Frasis.
- Pardo, N. (2010). "Representaciones de la política de seguridad democrática en el discurso de Álvaro Uribe Vélez: ¿Estado comunitario?". *Discurso y Sociedad*, vol. 4, n° 1.
- Poblete, C. (2011). "Estrategias de legitimación del discurso de los diputados en la Acusación Constitucional en contra de la Ministra de Educación de Chile". *Signos*, vol. 44.
- Thompson, J. (1993). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM.
- Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós: Buenos Aires.
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria* (comp.). Barcelona: Gedisa.

Sobre el autor

**Dr. Gabriel A. Corral Velázquez** es profesor de tiempo completo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro (México). Actualmente coordina el proyecto de investigación: "Debate Público y Visibilidad. Un análisis desde el Espacio Público".

¿Cómo citar?

Corral-Velázquez, G. (2017). Comunicación pública y promoción del turismo en Querétaro. *Comunicación y Medios*, (36), 115-126.

# Información corporativa en línea de las televisiones públicas europeas y sus relaciones con la audiencia\*

## Online corporate information and audience relations of the European public broadcasters

**Carmen Costa-Sánchez**

Universidad de La Coruña, La Coruña, España  
Carmen.costa@udc.es

**Miguel Túnnez-López**

Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España  
miguel.tunez@usc.es

---

### Resumen

La transformación del modo de comunicar y de relacionarse socialmente que han supuesto las webs 2.0 y 3.0 ha generado un mayor dinamismo en las formas, soportes y dinámicas de la comunicación y está obligando a las instituciones a proyectar un discurso y una imagen acordes a su identidad y, a la vez, a procurar recibir un *feedback* de sus actuaciones, escuchar para mejorar o proponer contenidos que interesen a los usuarios. La presente investigación identifica y analiza el posicionamiento *online* y los principales parámetros de información corporativa incorporados a la web de las empresas públicas de televisión en España, Portugal, Francia, Italia, Reino Unido y Alemania. Los resultados de analizar la información corporativa, financiera, de responsabilidad social, transparencia, código ético, guías de actuación y los canales de comunicación con las audiencias apuntan a un discurso de transparencia en la forma, pero unidireccional.

### Palabras clave

Televisión pública; comunicación corporativa; Europa; información corporativa; Web 2.0.

### Abstract

Webs 2.0 and 3.0 have led the transformation in the way to communicate and to interact socially that has meant a greater dynamism in the forms, supports and dynamic of the communication and this is forcing to the institutions to project a speech and an image in accordance with their identity and, at the same time, to try to receive a feedback of their actions, listen to improve or propose contents that interest to the users.

The present work identifies and analyses the on-line positioning and the main parameters of corporate information presents in the web of the public television companies in Spain, Portugal, France, Italy, United Kingdom and Germany. The results from the analysis of corporate and financial information, social responsibility and transparency reports, ethical codes, action guides and communication with the audiences show transparency in the form but an unidirectional communication.

### Keywords

Public television; corporate communication; Europe; corporate information; Web 2.0.

---

Recibido: 31-01-2017/ Revisado: 21-03-2017 / Aceptado: 06-06-2017 / Publicado: 30-12-2017  
DOI: 10.5354/rcm.v1i36.45100

\*Proyecto *Indicadores de gobernanza, financiación, rendición de cuentas, innovación, calidad y servicio público de las RTV europeas aplicables a España en el contexto digital* (Referencia CSO2015-66543-P) del Programa estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, subprograma estatal de Generación de Conocimiento del Ministerio de Economía y Competitividad de España, cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea.

## 1. Introducción

Los principales canales públicos europeos han sido especialmente estudiados respecto a su función de programación y servicio público. La presente investigación aporta un punto de vista novedoso al enfocar el interés en su gestión de imagen corporativa en el entorno *online*. Bajo el contexto actual de crisis económica y cuestionamiento de su necesidad, los entes públicos necesitan persuadir acerca del valor añadido que agregan a su comunicación 2.0. El estudio apunta a diversas estrategias que ensalzan la transparencia o la importancia de las audiencias en términos de contenido, aunque muestran carencias en la gestión bidireccional de sus relaciones con los públicos.

## 2. Marco teórico. Las televisiones públicas europeas y compromiso 2.0

Los cambios que se derivan de la evolución social y tecnológica, así como la necesidad de rendir cuentas a la ciudadanía son dos de los principales ajustes que afrontan las televisiones públicas en Europa. Tras la crisis económica y sus consecuencias para los medios de comunicación públicos y privados, las entidades de titularidad pública buscan explicarse a la sociedad. Como ya Bonsón y Escobar adelantaban en 2004, es necesario que la información que las empresas dirigen a sus *stakeholders* no se limite a la que establece la legislación mercantil.

La generalización de los servicios Web ha supuesto un reto de adaptación y adecuación al nuevo medio que no todas las cadenas han afrontado de forma similar (Sánchez-Castillo, 2011). Como apunta Manfredi (2011) en Europa se ha creado un mapa audiovisual complejo caracterizado por la fragmentación de audiencias y la ruptura del monopolio de distribución, producción y emisión. En esa situación,

La digitalización de los procesos, la atomización de las audiencias, la multiplicación de la

oferta de libre acceso mediante la TDT y la consolidación de Internet y los nuevos medios como dispositivos de consumo conducen hacia una nueva etapa en la dinámica y el alcance de la televisión pública (Manfredi, 2011:51).

En la actualidad, el ambiente que rodea a las entidades es el de un mayor dinamismo en las formas, soportes y dinámicas de la comunicación. Bajo el paradigma 2.0, las instituciones no solo proyectan un discurso y una imagen, que se pretende acorde a su identidad, sino también buscan recibir un *feedback* de sus actuaciones, escuchar para mejorar o proponer contenidos que interesen a los usuarios (Costa-Sánchez, 2014).

Las entidades de televisión pública, como entidades organizadas, también experimentan esta nueva necesidad pero quizás incluso de un modo más acuciante. Como entes de titularidad pública, deben prestar atención a la misión institucional y de servicio público a la que se deben, y trasladar dicha filosofía a las relaciones con los públicos. Todo ello bajo una sombra que se extiende sobre ellas desde hace algún tiempo y que cuestiona su necesidad, su modelo de gestión y sus actuaciones y que ha llevado a la desaparición de Canal 9 en España o de la ERT griega en 2013. El cuestionamiento privado y político de su sistema de financiación pública ha obligado a las respectivas corporaciones a incrementar sus niveles de transparencia sobre el destino de los fondos y sobre la necesidad de mejora de su reputación (Fernández & Campos, 2013).

La comunicación en las organizaciones constituye una herramienta de gestión que ayuda, entre otras funciones, a la misión adaptativa de la entidad en términos internos-externos. Ello quiere decir que contribuye a lograr el éxito de los objetivos organizacionales en unas coordenadas de contexto determinadas.

Aunque la atención sigue puesta en el ofrecer servicio público que genere amplias audiencias, la relación comunicativa con los ciudadanos interactiva ha pasado a ser parte fundamental del capital relacional de las organizaciones entendido como "el valor que tiene para una empresa las relaciones, internas y externas, que

mantiene [con] todos los *stakeholders*” (Tejedo, 2013:194).

Esta gestión de intangibles relacionales vinculados a la información corporativa supone que las televisiones han de hablar de sí mismas más allá de los contenidos o productos que emiten y han de explicarse para ser comprendidas, ser accesibles, ser útiles y ser transparentes. La actividad que desarrollan, en especial delicada dado el impacto político y sociocultural que generan en los ciudadanos, origina que se acentúe la necesidad de una mayor transparencia de cara a la sociedad (López & Manfredi, 2013).

Y, además, han de dar un paso más allá y convertirse en estandartes de su propio compromiso de servicio público en la arena digital porque a través de los modos de actuar se acaba de fijar la identidad y se condiciona la imagen que de ella tienen los ciudadanos. La identidad (lo que la organización transmite) y la imagen (lo que perciben los públicos) en una síntesis conceptual que parte, en sintonía con Christensen y Askegaard (2001), desde la semiótica y de la lingüística. Según la perspectiva semiótica en el proceso de representación de Peirce: el objeto es la organización, pero se presenta indistintamente su personalidad (*identidad*) como objeto y como signo que crea otro signo en quien lo recibe, el interpretante, que lo dota de significado (*imagen*). Y la lingüística considera el significante y el significado como partes del signo y su referente (Saussure, 1983) e incluso al análisis de las incertidumbres de la percepción de Moles (1966) asocia la imagen a la percepción como redundancia.

Identidad e imagen interfieren y se complementan con la cultura organizacional o el modo de hacer las cosas. Asumiendo que la identidad de la organización es el conjunto de señales que ésta envía a la sociedad como elementos que la identifican (Chaves, 2005). La identidad visual no es resultado de un discurso provocado, denotativo y connotativo, en el que confluyen lo que la organización dice y lo que quiere que se diga de ella, sino que la identidad corporativa incluye cómo se comporta, cómo se relaciona, cómo y qué comunica, los símbolos que usa y

los rasgos que la diferencian de otras organizaciones. Es el carácter de la organización, por eso también se habla de personalidad corporativa,. La identidad corporativa es la suma del comportamiento, la comunicación y el simbolismo que definen a la organización (Van Riel, 1986).

La identidad proyectada por las televisiones “transmite una cultura y una realidad institucionales que se construyen de manera dinámica en la negociación entre agentes con intereses diversos” (Moreno, 2007: 2) y puede considerarse pública porque, entre otras razones, se trata de identidad de instituciones de titularidad pública que difunde en soportes propios (Moreno, 2007: 3). Es evidente que ese comportamiento podría derivar, incluso, hacia un análisis de la actitud de actuación y de compromiso con el entorno. Por eso se revisa también el nivel de visibilidad que se da a las acciones de Responsabilidad Social Corporativa<sup>1</sup> (RSC).

Admitiendo que la RSC es un concepto complejo sobre el que aún no se ha cerrado el debate académico, nos aproximamos a su conceptualización asumiendo que la Responsabilidad Social Corporativa es un modelo de gestión que tiene como fin último la sostenibilidad y que está integrada en la razón de ser de la organización (Forética, 2009). Las decisiones organizacionales, por tanto, se adoptan tomando en cuenta los valores, políticas y criterios éticos y morales ligados a la transparencia y rendición de cuentas a la sociedad que rebasan las obligaciones legales existentes (Valarezo, 2009). Se busca mejorar la productividad y aumentar la rentabilidad sin pasar por encima del bienestar social y económico de empleados y colaboradores, ni tampoco de las expectativas de la comunidad en la que opera en la perspectiva de lograr desarrollo económico, social y ambiental como premisas de su gestión responsable (Tuñez, 2011).

Sin embargo, comunicar o no públicamente la gestión de la Responsabilidad Social es motivo de debate y cuando menos “puede resultar complicada” (Kotler, 2009: 753). Gestionar comunicación en torno a la Responsabilidad Social puede acarrear conflictos éticos y morales similares a los que surgen cuando se plantea comu-

nicar la filantropía, aunque la Responsabilidad Social no es una acción filantrópica.

Lo que no se ve, sí existe, pero no se proyecta socialmente. Los valores de una empresa deben ser conocidos, comunicados y acreditados. Son la referencia básica que moldea las políticas de responsabilidad social... (Forética, 2009).

Las organizaciones socialmente responsables aspiran al crecimiento sostenible tanto de las organizaciones como de las comunidades que interactúan con ella. Gestión e intangibles son palabras claves en el desarrollo de la responsabilidad social corporativa. Gestionar responsabilidad es definir el comportamiento de la organización atendiendo a varios parámetros fundamentales, siempre desde el compromiso y la transparencia: ciudadanía corporativa, ética, gobierno corporativo, inversión socialmente responsable, vinculación con públicos, calidad del clima laboral, cuidado en la cadena de valor, contribución con el ambiente, sostenibilidad, memorias anuales y comunicación estratégica.

Como explica Túñez (2016), es tiempo de lograr el equilibrio para que los procesos comunicativos y las relaciones entre la organización y sus públicos se produzcan no solo a través de un modelo simétrico bidireccional (Grunig & Hunt, 1984) sino en lo que, podríamos etiquetar como *modelo de simetría* interactiva, es decir, relaciones que se desarrollan entre actores con conductas independientes pero situados en planos de igualdad y de influencia mutua, en la que ambos tienen capacidad de emisión masiva, de iniciativa en el manejo de sus relaciones, y de respuesta individual o grupal a sus comunicaciones. Y han de hacerlo manteniendo lo que se ha definido como *compromiso 2.0* que viene a decir que:

en la participación en los entornos 2.0 no basta con la presencia, sino que se exige también la contribución activa tanto de los creadores como de los usuarios, intercambio opiniones y contenido, de manera que ambos obtengan beneficios (Túñez & Sixto: 2001, 5).

No se han localizado, no obstante, análisis comparativos rigurosos de los contenidos corporati-

vos de las televisiones públicas y la mayoría de las aportaciones que se realizan se centran en analizar contenidos divulgados pero no acostumbra a prolongarse para revisar la potencialidad de la interacción con los usuarios. La singularidad de esta investigación radica en que se interesa por la información de las televisiones públicas sobre sí mismas para aproximarse a sus niveles de transparencia, de honestidad y de compromiso social que influyen en su reputación como corporación.

### 3. Metodología

#### 3.1. Objetivos

El presente trabajo tiene como objetivo realizar una aproximación al posicionamiento *online* de las principales televisiones públicas europeas.

Interesa descifrar además si se mantiene una comunicación unidireccional con públicos y audiencias a través de la web o si se ha avanzado hacia formas de participación bidireccionales, máxime teniendo en cuenta que se analizan entidades definidas como servicio público. Las posibilidades de participación de los usuarios parten en primer lugar de crear contenido pensando en sus intereses como uno de los públicos más importantes de la organización, teniendo en cuenta que debieran existir por y para los contribuyentes dada su financiación en base a los presupuestos del Estado y/o la aportación directa de los ciudadanos. En segundo lugar y en cuanto a canales, la web corporativa aglutina las distintas fórmulas de participación de las audiencias como matriz que abre otras vías de interacción y nutre de contenidos a otras plataformas. Como se ha concluido en estudios previos:

Ninguno de los tres canales desaprovecha la oportunidad de establecer una sinergia entre la página de la cadena de televisión y los fans de Facebook. Un recurso que se emplea tanto en los mensajes dirigidos a niños como jóvenes (Fernández & Díaz-Campo, 2014: 192).

Por lo tanto, se ha elegido como objeto de estudio la web corporativa *online* por ser la delegación de la empresa o institución en la Red y suponer la principal plataforma corporativa existente al amparo del actual paradigma 2.0 (Martí, Álvarez & Domínguez, 2010). Se ha recopilado información sobre lo que las televisiones publican sobre sí mismas en cuanto a medio, a su carácter de servicio público, a sus productos informativos, a sus productos de entretenimiento, su financiación y rendición de cuentas, a sus reseñas o informes sobre sus actividades de responsabilidad social, sus actitudes proactivas con la generación de relaciones unidireccionales o bidireccionales con sus públicos online, las posibilidades de interacción real y su comunicación formal sobre dinámicas y organismos de control y sobre financiación y rendición de cuentas.

El objetivo no es tanto analizar pormenorizadamente cada uno de estos conceptos sino el uso global que se hace de todos ellos como elementos básicos para intentar determinar cuál es el discurso comunicacional global con el que se dirigen a la sociedad y poder determinar si ese discurso se centra en acciones de corte generalista (medios difusores de información de actualidad), de seguimiento de la competencia

(promoción de la oferta informativa y de programas), de participación e interacción social con la sociedad, o de puesta en valor de servicio público y de los beneficios y las obligaciones (control y transparencia, principalmente) que eso conlleva en el espacio comunicacional, político y social de cada país.

### 3.2. Muestra y método.

La investigación resulta novedosa al carecerse de un estudio comparativo similar a nivel europeo. Aunque ha sido foco de interés en investigaciones recientes el grado de participación de las audiencias en los canales establecidos por las televisiones públicas para ello (Sánchez-Castillo, 2011; Monedero-Morales, 2013; Azurmendi, 2015), no se ha profundizado de manera transversal, además de comparativa, en la intención comunicativa conjunta de sus webs corporativas.

Para el desarrollo de la investigación se ha recurrido una muestra intencional o por conveniencia (y por tanto no probabilística) formada por RTVE (España), France Télévisions (Francia), RAI (Italia), BBC (Gran Bretaña), RTP (Portugal) y ARD/ ZDF (Alemania).

**TABLA 01.** Muestra objeto de estudio.

#### WEBS Y TELEVISIONES ANALIZADAS

País	Tv	Denominación	Web analizada
Alemania	ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (Consorcio de instituciones públicas de radiodifusión de la República Federal de Alemania).	<a href="http://www.ard.de">http://www.ard.de</a>
	ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen (Segunda Televisión Alemana).	<a href="http://www.zdf.de">http://www.zdf.de</a>
España	RTVE	Radiotelevisión Española.	<a href="http://www.rtve.es">http://www.rtve.es</a>
Francia	FT	France Télévisions (Primer grupo audiovisual francés)	<a href="http://www.francetelevisions.fr">http://www.francetelevisions.fr</a>
Gran Bretaña	BBC	British Broadcasting Corporation (Corporación Británica de Radiodifusión)	<a href="http://www.bbc.com">http://www.bbc.com</a>
Italia	RAI	Radiotelevisione Italiana (Radiotelevisión Italiana)	<a href="http://www.rai.it">http://www.rai.it</a>
Portugal	RTP	Rádio e Televisão de Portugal (Radio y Televisión de Portugal)	<a href="http://www.rtp.pt">http://www.rtp.pt</a>

Fuente: Elaboración propia.

Para el análisis de las webs corporativas, entre el periodo de mayo a septiembre de 2016, ambos incluidos, se seleccionaron y determinaron un conjunto de ítems de análisis que contribuyesen a medir el grado de presencia y de transparencia de la información corporativa y de gestión, la accesibilidad de los contenidos institucionales o los canales de diálogo y relación con las audiencias. En concreto:

- Información corporativa disponible: Historia, misión, visión y valores, miembros del consejo de administración, cifras clave, recursos humanos, etc.
- Información de Responsabilidad Social Corporativa o memorias de sostenibilidad disponibles.
- Información financiera y balances económicos disponibles.
- Otros indicadores informativos: portal o apartado de transparencia, código ético, guías de actuación, estudios e informes sobre programación y audiencias, etc.
- Canales de comunicación con las audiencias: redes sociales, defensor del espectador, creación de una comunidad *online* u otras herramientas que conviertan al usuario en el centro de su actividad, de cara a responder a la pregunta: ¿existe un compromiso 2.0 con los públicos? ¿Se puede hablar de una transparencia 2.0?

Para medir no solo el discurso planificado y estructurado de la web, sino la intención comunicativa *online* menos clara y evidente, también se ha prestado atención al posicionamiento *online* de dichos canales en Google realizando búsquedas con el nombre completo, el acrónimo, y con televisión más el nombre del país, al tipo de contenidos priorizados en portada, a la presencia de términos clave en los menús de navegación o al grado de accesibilidad de los contenidos ofrecidos.

Cabe anticipar que el que se presenta solo es un estudio exploratorio inicial a modo de primera aproximación a la orientación del discurso público global de las televisiones públicas a través de sus contenidos *online*, que se continuará en trabajos posteriores para determinar la ima-

gen de los principales canales públicos televisivos a nivel europeo y español.

## 4. Resultados

### 4.1. Análisis de la información corporativa *online* por cadenas

#### 4.1.1. ARD

Conocida popularmente como *Das Erste* (*La Primera*), la ARD ofrece abundante información corporativa en un apartado web literalmente denominado *Esto es la ARD* en el que el canal concentra las explicaciones acerca de su filosofía, sus objetivos, indicadores de calidad, competencia periodística, cultura, premios y reconocimientos, jóvenes y adolescentes, integración e inclusión. Dentro de esta página hay una sección, *ARD intern*, en la que figuran, entre otros, los datos financieros y las memorias anuales.

Incluye en el apartado de mediateca un video<sup>2</sup> sobre qué hace con los ingresos la ARD, de interés dado que en Alemania se paga un impuesto por tener televisión y radio en casa, una tasa única por hogar que es de 17,50 euros. A la ARD le corresponden 12,37 euros, mientras que la ZDF y demás radios perciben 5,13. Pertenecen a la ARD: Tagesschau24, EinsPlus, Einsfestival, ARD-Alpha, Anteilig PHOENIX, KiKA, ARTE, 3sat así como los servicios de teletexto y visionado *online*<sup>3</sup>.

La información sobre RSC es, también, muy completa e incluye posicionamientos del ente público sobre determinados temas que le afectan directa e indirectamente. Hay disponible, igualmente, información sobre mecanismos de control y de todas las comisiones, gremios, etc., que cuentan mayoritariamente con web propia. Tiene y enlaza al defensor de la audiencia, a redes sociales (Facebook, Twitter, YouTube y Google+) y a un servicio de prensa para periodistas bajo acreditación<sup>4</sup>, con información sobre formación y posibilidades laborales, estatutos y,

entre otros temas, bases jurídicas a nivel nacional e internacional (información).

Dentro de las comisiones y gremios, se subdividen por Länder y delegaciones, de modo que las quejas se tienen que dirigir a cada uno de ellos<sup>5</sup>. A su vez estas comisiones, tienen sus propias webs con información local acerca del canal en cada caso. A mayores existe la "redacción del espectador"<sup>6</sup>. El/la espectador/a puede plantear preguntas que le son respondidas, se puede hacer por teléfono (número gratuito) o por email de 9 a 23 horas.

#### 4.1.2. ZDF

La ZDF, que en portada prioriza contenidos de entretenimiento, aporta información corporativa albergada en un enlace en letra de tamaño reducido que figura al pie de la web. Dicho apartado contiene información acerca de objetivos, gestión, organigrama, así como la participación de entes externos con porcentaje y propietario/a y/o representante, actividades diversas del canal/ente, compra publicitaria, oferta programática y temas de actualidad/prensa.

En la web se ofrece un código de conducta. No hay información propiamente dicha sobre financiación y balances, pero sí un apartado a modo de organigrama de quien se encarga de las finanzas y temas legales, etc. ZDF ofrece mucha más información de *merchandising*, coproducciones, productos licenciados, incluso *apps* para descargar (de pago). Dispone, además, de tienda *online*, gran parte dedicada a sus personajes *Mainzelmännchen* de dibujos animados infantiles. Enlaza con las redes sociales Facebook, Twitter, YouTube y Google+.

#### 4.1.3. RTVE

A la información corporativa se accede desde los enlaces de la parte inferior derecha de la página. En *Rtve corporación* incorpora contenidos sobre recursos humanos, transparencia, comunicación, contratación y comercial<sup>7</sup>. La información como Servicio Público no se destaca, pero aparece en la parte corporativa y, durante la revisión, se localizaba una imagen de carrusel (4

imágenes) como Servicio Público, referente de calidad. Se prioriza en imagen, pero no es de fácil acceso. Se describe en el apartado *Quiénes somos*, que está dentro de *Sobre nosotros*: "Una empresa pública e independiente"<sup>8</sup>. La búsqueda en Google conduce a noticias si se realiza como RTVE y a entretenimiento (programas) si se hace con TVE. Es web de corporación multimedia que, de modo global, se enfoca a priorizar los contenidos de actualidad informativa.

Los datos sobre Responsabilidad Social tampoco aparecen destacados pero se localizan como noticia en la parte corporativa, dentro de Informes: *"RTVE da cuenta de su actividad cada año en la Memoria de Servicio Público y Responsabilidad Corporativa y en el Informe de Progreso del Pacto Mundial"*. La información sobre órganos de control es un apartado de la información corporativa, con una pestaña sobre control parlamentario. En la pestaña de transparencia se localiza la información económica y estadística: cuentas, contratos, presupuestos, fiscalización, resoluciones de compatibilidad y nuestras cifras<sup>9</sup>.

Hay enlace al defensor de la audiencia y botones para compartir contenidos en Facebook, Twitter y Google+. También habla de "muchos espacios abiertos a la participación" y da normas<sup>10</sup>, pero no son espacios destacados ni lugares reales de encuentro interactivo con la audiencia.

#### 4.1.4. France Télévisions

En portada prioriza el entretenimiento a través del destaque de la programación de los distintos canales. No obstante, si se accede a través de *francetv.fr* se prioriza lo informativo (noticias) seguido de entretenimiento, programación y cultura, pero es una web más centrada en los contenidos de los canales y con poca información corporativa. Su información corporativa revisa la historia, misión/visión y un informe anual a modo de síntesis sobre balance, audiencias, cadenas, programación, gestión, creación audiovisual, digitalización, mejores momentos del año. Es el documento informativo más completo. Puede leerse una síntesis en la web o descargarse en formato pdf.

Google conduce directamente a *francetelevisions.fr*, una página que está pensada para los telespectadores. Al entrar aparece en la cabecera *francetelespectateurs* y el menú de la página sitúa al espectador como eje de contenido.

Específicamente, en el aspecto económico ofrece la posibilidad de descargarse el informe anual<sup>11</sup>. También hay un apartado de cifras clave en el que se sintetiza lo más importante sobre los recursos, el coste de la parrilla, los resultados, la evolución del capital propio o las audiencias.

En transparencia y control, remite al *Conseil consultatif des programmes*<sup>12</sup>, formado por espectadores que anualmente evalúan la programación y buscan la manera de mejorarla. Poca información sobre la dirección/consejo de administración ya que solo figuran los nombres y roles y ninguna referencia a las trayectorias o currículums de sus miembros.

Enlaza con Facebook, Twitter, YouTube, LinkedIn, Instagram, Pinterest y Google+. Cada canal dispone de un servicio de relación con el espectador (SRT), con un número de teléfono y *e-mail*. Además, tienen el club del espectador<sup>13</sup>. Hay una clara intención de hacer participar al espectador, de crear canales de escucha y de implicarlo. Es por ello que la web en sí misma pretende ser un ejercicio de transparencia y de concentración de toda la información corporativa disponible (no solo relativa a la identidad de la organización, ni a su actividad como grupo televisivo, sino la información sobre su gestión) y de los canales de participación de las audiencias.

#### 4.1.5. BBC

Prioriza como presentación web las noticias de actualidad y *about the bbc*: las noticias de la BBC y sobre la BBC. La información corporativa está disponible y detallada sobre política, normas, *accountability*, Responsabilidad Social<sup>14</sup> y sobre la oferta de programas y servicios de la BBC en todo el mundo<sup>15</sup>.

Es una web puramente informativa que incluso se convierte por sí misma en un medio de información, un portal con noticias sobre la BBC y

con las noticias de la BBC como fuente informativa. No obstante, historia, misión y valores y los fundamentos de la BBC como servicio público también están en la web<sup>16</sup>, así como los balances económicos, incluidos los salarios<sup>17</sup>. Incorpora información sobre audiencias<sup>18</sup>.

No hay espacios de participación propia en redes sociales, sin embargo permite compartir sus contenidos en los perfiles de sus visitantes en Facebook y en Twitter. Hay opción para visionar sus contenidos en otras lenguas: ruso, español, persa, portugués... hasta un total de 28 idiomas. Los temas destacados varían en cada versión.

#### 4.1.6. RAI

La RAI engloba una oferta multimedia de servicios (radio, televisión, centros de producción, teledifusión y publicidad entre ellos). Se analiza *rai.tv* (no *rai.it*), que, además, es el primer enlace no pagado que ofrece Google y conduce a una página de programación y canales tanto de radio como de tv, pertenecientes a la RAI. En la parte superior de la página (destacado), puede accederse al directo de *rai notizie*.

El apartado *Grupo Rai* incluye la información corporativa con una descripción del grupo principal y otras sociedades del grupo, la misión y el organigrama. Incluye un apartado de Documentos que ofrece *Lo statuto della nuova RAI Radiotelevisione Italiana*, el contrato de servicio y el código ético. Se detecta, además, un portal de transparencia (*Rai per la trasparenza*) no integrado en la web sino en una web independiente<sup>19</sup>. Incluye aspectos de gobernanza, administración y control, consejo de administración, balance, inversión en el sector audiovisual, calidad de la oferta de programación, balances, anticorrupción, recursos humanos y procedimiento para asignar contratos. La mayor cantidad de información se encuentra en este portal de transparencia. La priorización de la misión informativa en la web es limitada: en *rai.tv* con el enlace a video en *streaming* de lo que emiten en el canal de noticias, y en *rai.it* sobre todo se prioriza la programación a la carta o la emisión en directo (*programmi on demand u ora in onda*).

A través de la web se puede acceder a todos los balances financieros desde 2011 a 2015 y en RSC destaca que periódicamente realizan una monitorización de la calidad de la programación. Además, también de forma frecuente, elaboran un balance de reputación corporativa, en el que miden la opinión de los ciudadanos sobre: tv, radio, web, televideo, cine. Publica información de mecanismos de control y publica los nombres y los perfiles de los miembros del Consejo de Administración. Enlaza con Facebook, Twitter, YouTube y Google +.

#### 4.1.7. RTP

En su web prioriza noticias de actualidad. En la parte inferior derecha de la página se localiza la información corporativa: historia, misión, organigrama, órganos de dirección, la normativa legal sobre RTP, la política de compras y de producción de programas y la identidad gráfica de todos los canales. Sin embargo, la referencia como Servicio Público no aparece como tal destacada y ni siquiera se menciona en pestaña de historia sino que se limita a la sección de Misión<sup>20</sup>. En el apartado de información legal está la *Informação financeira*, aunque el último dato en la fecha de revisión de la web (julio de 2016) era del año 2014.

Hay un *Relatorio de sustentabilidade* con carácter anual -de 2010 a 2014<sup>21</sup>-, pero no hay un informe específico de RSC. No se encuentra balance anual aunque, sí se referencian campañas específicas dentro de la iniciativa RTP+ “para dar visibilidad a causas de solidaridad social”<sup>22</sup>.

También en la pestaña Marco Legal se incluye el Plan de prevención de riesgos de corrupción, el código de ética y la evaluación de los Principios de Buen Gobierno, pero no hay pestaña específica sobre los modos de control<sup>23</sup>. Permite enlace de contenidos a redes sociales (Facebook, Twitter, You Tube, Instagram y Flickr) y también una Newsletter.

#### 4.1.8. A modo de síntesis comparativa

A modo de síntesis, se comparan a continuación (Tabla 2) los principales ítems vinculados con

la identidad relatada en las webs corporativas analizadas, así como los elementos vinculados a la intencionalidad comunicativa del mensaje de transparencia y compromiso con la sociedad y las audiencias. Se recoge la estructura web que alberga estos contenidos como indicador de la orientación en el mensaje. Puede observarse cómo mientras en el caso de RTVE, se ha creado un apartado web de transparencia dependiente de RTVE Corporación, en el caso de la RAI la principal información corporativa se vehicula por medio de una web propia que incluye el compromiso de la cadena italiana por la transparencia. El canal británico lo circunscribe al cómo trabajamos (filosofía o valores corporativos), mientras que el portugués lo hace depender del apartado legal. Los matices suponen diferencias en cuanto a su apuesta por la transparencia: a) completa (caso RAI) o complementaria (resto de canales); b) desde la óptica de la legalidad (RTP), de la identidad (RTVE), de las acciones (France Tv y ARD) o de los valores corporativos (BBC).

Tampoco las audiencias tienen la misma importancia en el conjunto de webs analizadas. En la web francesa se encuentra mayor espacio, mayor información detallada y el compromiso del canal con sus audiencias, mientras, por ejemplo, la web italiana o la portuguesa no visibilizan ningún apartado específico.

En cuanto a los informes y memorias de responsabilidad social, es quizás la web británica la que ofrece información más detallada a este respecto categorizada y segmentada además en relación a los públicos a los que afecta.

**TABLA 02.** Comparativa de televisiones públicas europeas. Fuente: Elaboración propia

	IDENTIDAD CORPORATIVA	RSC/ SOSTENIBILIDAD	TRANSPARENCIA	AUDIENCIAS
RTVE	RTVE Corporación.- Sobre nosotros	RTVE Corporación. RC. Memoria de servicio público y responsabilida d social (hasta 2013)	RTVE Corporación.- Transparencia (información institucional, económica y de relevancia jurídica)	RTVE Corporación. Transparencia. Oficina del defensor ( defensor del espectador).
RTP	A RTP. Organigrama, historia y misión	Quadro legal. Relatorio de sustentabilidad e (hasta 2014)	Quadro legal. Plano de prevenção de riscos de corrupção Quadro legal. Código ético Quadro legal. Informação financeira	Ningún apartado específico
ARD	Intern.ARD.de. - Esto es la ARD	Responsabilida d Social Corporativa	Datos financieros y memorias anuales	Defensor de la audiencia
France TV	Grupo.- Historia y misión	Acciones. Responsabilida d Social y medioambienta l (informe de emisiones 2014)	Grupo. Informe anual 2015 (cuentas, cadenas, audiencias, programación, recursos humanos y gestión)	FranceTelevisions& Vous.- Es el apartado más amplio dedicado a los telespectadores (club, consejo consultivo, etc.)
BBC	About the BBC.- INside the BBC.- Who we are (valores e historia)	About the BBC. Inside the BBC. How we work.- Corporate Responsability // Sustainability	About the BBC. Inside the BBC. How we work. Accountability. BBC Annual Report and Accounts 2015/16	About the BBC.- Inside the BBC.- How we work.- Accountability.- Audience information
RAI	Rai per la transparencia.- Misión, organigrama, historia	Sin apartado específico	Toda la web bajo la etiqueta de transparencia (web independiente). Incluye apartado	Sin apartado específico.

Fuente: Elaboración propia.

## 5. Discusión y conclusiones

Las entidades públicas televisivas analizadas coinciden en priorizar en su web la entrada directa a contenidos informativos de actualidad y en emplear la información como elemento destacado, lo que equivale a proyectarse a través de una de sus funciones, la de informar.

La intención comunicativa que prevalece, por tanto, es la que identifica televisión pública con contenidos informativos con la intención de convertirse en fuente de información de referencia para los ciudadanos, tanto a nivel de información general como de deportes.

La excepción es la BBC que promueve noticias sobre sí misma y las convierte en material con el que crear/reforzar imagen. La proyección a través de la información de actualidad equipara restrictivamente el carácter de televisión de servicio público al de medio de noticias, como si se limitara su potencial *online* al de reproducir/replicar sus contenidos de los tiempos informativos.

La investigación pone de relevancia el interés generalizado en todas ellas por la transparencia como característica del discurso emitido. Destaca el caso italiano que desarrolla una web específica con dicho nombre ([www.rai.it/transparenza](http://www.rai.it/transparenza)) dentro de la que se incluye un apartado bajo la sección de anticorrupción, donde se explican las normativas y medidas asignadas al rol de responsable de prevención de la corrupción y puestas en marcha en el marco del Plan trienal de prevención de la corrupción 2016-2018<sup>24</sup>. El caso italiano es, por lo tanto, uno de los más conscientes, en acciones comunicativas, de la necesidad de rigor y transparencia y esto se visibiliza en términos comunicativos. RTVE dispone también de un apartado web bajo la etiqueta de transparencia, mientras que la BBC habla de *accountability* (dentro del contenido sobre *cómo trabajamos*), mientras que la RTP y France Télévision son las únicas que no emplean dicha denominación expresa para etiquetar sus informaciones sobre balances e informes.

En esta primera aproximación es destacable, además, la coincidencia casi global de trabajar

entornos *online* con participaciones interactivas simuladas de la audiencia. No hay interacción real (2.0) sino comunicación direccional (1.0).

McNamara (2010) sintetiza las implicaciones de la Web 2.0 para las Relaciones Públicas en las siguientes: a) una comunicación verdaderamente bidireccional; b) la ruptura del paradigma del control; c) nuevas habilidades para el *engagement* en la conversación *online*; d) nuevas formas de monitorizar los medios; e) el replanteamiento de cuestiones vinculadas a la privacidad y la reputación. Los nuevos medios digitales presentan propiedades dialógicas, interactivas, relacionales y globales que los convierten en un mecanismo perfecto para el paradigma de gestión estratégica de las relaciones públicas (Grünig, 2009). Pero los espacios de encuentro en redes sociales no son comunidades de multiparticipación interactiva del medio y sus seguidores, sino presencias casi simbólicas limitadas en varios casos a facilitar de modo instantáneo que los contenidos que el medio tiene en su web puedan ser compartidos en los perfiles que cada usuario tiene en redes sociales. Lo que acontece en las redes deriva del modelo web y concordamos con Díaz-Campo (2014) en que resulta una asignatura pendiente de los sitios web de las principales cadenas de televisión la creación de contenidos por parte del usuario, ofreciéndole un rol más proactivo. Según Berthon et al. (2012), los tres elementos determinantes para los profesionales de la comunicación y el *marketing* en el siglo XXI son la web 2.0, los *social media* y los usuarios creativos. Faltan espacios que den cabida a dicha creatividad en las plataformas de los principales entes públicos europeos.

Los mecanismos de participación tienen excepción destacada en el caso de la ARD alemana, de la BBC británica y del buque insignia francés. France Télévisions supone un paradigma por haber orientado todo el esfuerzo de comunicación corporativa e imagen hacia el telespectador, hasta el punto de que la web de acogida del grupo de titularidad pública es Francetéléspectateurs. Además, ha generado comunidad por medio del club de telespectadores, de entre quienes se eligen los participantes en el consejo consultivo de programación. Dispone de la figura del media-

dor televisivo al que pueden dirigirse las audiencias para cada uno de los canales. Ha incorporado dinámicas *gamificadas* para hacer participar a los públicos y mantenerlos fieles a la marca.

En cuanto al flujo de información corporativa, la información detallada y actualizada de los mecanismos de control y los estados financieros es, mayoritariamente, información disponible pero de baja accesibilidad y poco explotada visualmente. La investigación constata otro elemento de interés, pues la función de servicio público debe abarcar también la información disponible en la web corporativa, si ésta no es accesible o no está planteada desde el punto de vista de las audiencias, se ensombrece dicha intencionalidad, que debe ser transversal a todas las arenas comunicativas de las marcas televisivas de titularidad pública. También en cuanto al calado de la información, los modelos resultan irregulares. Frente a opciones como la de la BBC de hacer públicos hasta los salarios, otras como la RTP solo llegan a balances de hace dos años.

La presente investigación esboza un estado general de la situación y confirma la necesidad de profundización por niveles. El estudio es una aproximación inicial a los contenidos web y al manejo de relaciones con públicos y audiencias, y se enmarca en un amplio proyecto de análisis que pretende identificar y analizar los indicadores de gobernanza, financiación, innovación y calidad de servicio público de las televisiones europeas para, una vez identificados, trabajar sobre la potencial elaboración de indicadores sintéticos aplicables a las televisiones públicas en España. La necesidad de medir se ha convertido en una de las prioridades de la gestión de la comunicación online para conocer los resultados obtenidos a nivel de imagen, reputación y posicionamiento. La dificultad de medir intangibles convierte la generación de indicadores en una herramienta que se pretende resulte de utilidad para llegar a resultados objetivables y comparativos.

## Notas

1. El Consejo de Europa incorporó la Responsabilidad Social Corporativa a la agenda de la Unión Europea

en la reunión de Lisboa, en mayo de 2000 y pronto presentó el libro verde a modo de referencia para fomentar la RSC en las organizaciones europeas. Desde noviembre de 2010 la Responsabilidad Social está normativizada en la ISO 26000, una guía de trabajo que establece las líneas de actuación definidas por la Organización para la Estandarización.

2. <http://www.daserste.de/specials/service/zuschaue-rrredaktiondaserste-100.html>

3. El gráfico con el desglose por apartados/contenidos está disponible en [http://www.ard.de/home/intern/dieard/17\\_50\\_Euro\\_Rundfunkbeitrag/309602/index.html](http://www.ard.de/home/intern/dieard/17_50_Euro_Rundfunkbeitrag/309602/index.html).

4. <https://presse.daserste.de/login.aspx?check=1>

5. [http://www.ard.de/home/intern/gremien/Programmkritik\\_und\\_\\_beschwerde/679212/index.html](http://www.ard.de/home/intern/gremien/Programmkritik_und__beschwerde/679212/index.html)

6. <http://www.daserste.de/specials/service/zuschaue-rrredaktiondaserste-100.html>

7. <http://www.rtve.es/rtve/20140707/esquema-web-corporativa/968460.shtml>

8. <http://www.rtve.es/rtve/20140512/quienes-somos/937847.shtml>

9. <http://www.rtve.es/corporacion/transparencia/>

10. [http://www.rtve.es/comunes/normas\\_participacion.shtml](http://www.rtve.es/comunes/normas_participacion.shtml)

11. <http://ftv.jnhebergement.com/sites/default/files/pdf/2016/07/20/RAPPORT%20ANNUEL%20FINANCIER%202015.pdf>

12. <http://ccp.francetelevisions.fr>

13. <http://leclub.francetv.fr>

14. <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/> y <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/>

15. <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/whatwedo>

16. <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/howwework/reports/ara>

17. <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/managementstructure>

18. <http://www.bbc.co.uk/aboutthebbc/insidethebbc/howwework/accountability/audienceinformation/>

19. <http://www.rai.it/trasparenza/Rai-per-la-Trasparenza-46397dc7-65cc-41ef-b3cb-0b76ae9a838b.html>
20. <http://media.rtp.pt/institucional/rtp/missao>
21. <http://media.rtp.pt/institucional/informacao/relatorio-de-sustentabilidade-2/>
22. <http://media.rtp.pt/institucional/mais-rtp/rtp/>
23. <http://media.rtp.pt/institucional/informacao/avaliacao-dos-principios-de-bom-governo/>
24. <http://www.rai.it/trasparenza/Anticorruzione-99ea10ed-e5d7-4e64-bf5f-6406185e7c2a.html>

## Referencias Bibliográficas

- Azurmendi, A. (2015). "Un espacio público por conquistar. La participación institucionalizada de las audiencias en las televisiones de proximidad españolas y europeas como indicador de transparencia para la gobernanza de los medios de comunicación". *Derecom*, 19, 01-32.
- Berthon, P. R., Pitt, L. F., Plangger, K. & Shapiro, D. (2012). "Marketing meets Web 2.0, social media, and creative consumers: Implications for international marketing strategy". *Business horizons*, 55(3), 261-271. doi: 10.1016/j.bushor.2012.01.007
- Bonsón, E. & Escobar, T. (2004). "La difusión voluntaria de información financiera en Internet. Un análisis comparativo entre Estados Unidos, Europa del Este y la Unión Europea". *Revista Española de Financiación y Contabilidad*, XXXIII (123), 1063-1101.
- Chaves, N. (2005). *La imagen corporativa. Teoría y práctica de la identificación institucional*. Barcelona: Gustavo Gili. Tercera edición. (Primera edición: 1988).
- Costa-Sánchez, C. (2014). "El cambio que viene. Audiovisual branded content". *Telos*, 99, 84-94.
- Curras, R. (2010). "Identidad e imagen corporativas: revisión conceptual e interrelación". *Teoría y praxis* (7), 9-34.
- Díaz-Campo, J. (2014). "Las cadenas de televisión españolas en Internet: un estudio sobre la calidad de sus sitios web". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(1), 67-84. Fernández Gómez, E., & Díaz-Campo, J. (2014). "Los canales temáticos infantiles y juveniles en Facebook: análisis de los perfiles de Disney Channel, Boing y Neox". *Comunicación y Hombre*, 10, 179-194.
- Fernández-Lombao, T. & Campos-Freire, F. (2013). "La Responsabilidad Social Corporativa en las radio-televisiones públicas de Europa". *Cuadernos. Info*, (33), 145-157.
- Forética (2009). *La Comunicación de la RSE. Propuestas para un modelo de comunicación responsable*. Colección Cuadernos de investigación y divulgación sobre Responsabilidad Social. Volumen 13. Madrid: Cinca.
- Grunig, J. E. (2009). "Paradigms of global public relations in an age of digitalisation". *PRism*, 6 (2), 1-19.
- Kotler, P., Keller, K.L., Cámara, D. & Mollá, A. (2009). *Dirección de Marketing*. Madrid: Pearson. Decimosegunda edición.
- López, A. M. & Manfredi, J. L. (2013). "Análisis de la transparencia de las páginas web de los principales medios de comunicación audiovisuales en España". *Trípodos*, 1(32), 45-62.
- Macnamara, J. (2010). "Public communication practices in the Web 2.0-3.0 mediascape: The case for PRevolution". *PRism* 7(3). Recuperado el 23 de marzo de 2017 de [http://www.prismjournal.org/fileadmin/Social\\_media/Macnamara.pdf](http://www.prismjournal.org/fileadmin/Social_media/Macnamara.pdf)

- Manfredi Sánchez, J.L. (2011). "Escenarios y retos de la televisión pública en España". *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (1), 49-62.
- Martí, D., Álvarez, M. L. & Domínguez, S. (2010). "Reputación y responsabilidad desde webs corporativas". *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 26, 1-22.
- Moles, A. & Costa, J. (1999). *Publicidad y Diseño. El nuevo reto de la comunicación*. Buenos Aires: Infinito.
- Monedero-Morales, R. (2013). "Transparencia y participación ciudadana en las televisiones locales públicas andaluzas: la web 2.0. como fórmula para aumentar la confianza del público". *RiUMA*. Recuperado el 25 de agosto de 2016 de <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6828>
- Moreno, A. (2007). "El discurso de identidad de la televisión pública. La autopromoción de Televisión Española". *Telos*, 71, 1-10.
- Sánchez-Castillo, S. (2011). "Los encuadres noticiosos de portada en las webs de las televisiones españolas: convergencia digital y nuevos discursos informativos". Recuperado el 30 de agosto de 2016, de <http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/011.pdf>
- Saussure, F. (1983). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- Tejedo-Romero, F. (2013) "Estrategia de comunicación corporativa de las empresas socialmente responsables: análisis del Capital Relacional como base de las relaciones empresa-stakeholders". *Zer*, (18), 191-213.
- Túñez, M. (2015). Modelo de simetría interactiva en Comunicación organizacional [Interactive Symmetric Model of Organizational Communication]. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 6(2), 5-7.
- Túñez, M. (2011). *La gestión de la comunicación en las organizaciones*. Sevilla/Zamora: Comunicación Social Ediciones.
- Túñez, M. & Sixto, J. (2011). "Redes sociales, política y Compromiso 2.0: La comunicación de los diputados españoles en Facebook". *Revista Latina de Comunicación Social*, (66), 210-246. DOI: 10.4185/RLCS-66-2011-930-210-246 / CrossRef link
- Valarezo, K. (2009). "La comunicación de la RSC debe fundamentarse en la ética y veracidad". Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna.
- Van Riel, C. (2003). "Nuevas Formas de la Comunicación Organizacional". *Razón y Palabra*, (34), agosto-septiembre, 2003).
- Disponibile en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n34/cvanriel.html>
- Van Riel, C. (1997). *Comunicación corporativa*. Madrid: Prentice Hall.

Sobre los autores

**Carmen Costa-Sánchez** es Doctora en Comunicación por la Universidad de Santiago de Compostela y profesora de Comunicación Corporativa en la Universidade da Coruña. Co-autora de *Comunicación corporativa. Claves y escenarios* (ed. UOC) y de *Estrategias de Comunicación multimedia* (ed. UOC).

**José Miguel Túñez-López** es Doctor en Periodismo por la Universidad Autónoma de Barcelona y Profesor de Comunicación Organizacional y de Estrategias de comunicación en la Universidad de Santiago de Compostela. Premio Nacional de Periodismo Reina Sofía.

¿Cómo citar?

Costa-Sánchez, C. & Túñez-López, M. (2017). Información corporativa online de las televisiones públicas europeas y sus relaciones con la audiencia. *Comunicación y Medios*, (36), 127-141.

# Transformaciones de la televisión en Guatemala (1986-2017): de la televisión analógica a la multiplataforma digital

## *Transformations of Guatemalan television (1986-2017): From analog to multiplatform television*

**Cicibel Lucas**

Universidad Complutense de Madrid, España  
cicibelucas@yahoo.com

---

### Resumen

La televisión guatemalteca pasa por tres etapas que parten con el fomento de la televisión privada comercial y la anulación de la televisión pública, continúa con la proliferación de contenidos extranjeros en la programación y, más tarde, la transformación digital de la comunicación con la consecuente ampliación de la oferta televisiva y los cambios en la comunicación social. El texto presente reflexiona sobre las particularidades de la programación y los contenidos televisivos, describe los efectos de la digitalización de la televisión y profundiza en la incidencia política empresarial en un marco comunicacional multiplataforma. El resultado alcanzado demuestra la necesidad de impulsar cambios en las leyes usufructuarias de los canales de televisión nacional y lo relacionado con la Televisión Digital Terrestre, promover la calidad de la programación de la televisión nacional y asegurar el acceso a Internet y la regulación de su uso.

### Palabras clave

Televisión comercial; plataformas comunicacionales; programación de contenidos; convergencia; Internet.

### Abstract

Guatemalan television goes through three stages that start with the promotion of private commercial television and the annulment of public television, the proliferation of foreign content in programming and later, the digital transformation of communication with the consequent expansion of entertainment and changes in social communication. The present text reflects on the particularities of programming and its contents, describes the effects of digitization in television system and delves into the political and business influences in a technology framework of multiplatform communication. The results achieved demonstrate the necessity to drive reforms in three ways, first regulate the usufructuary law of television channels and all related with Digital Terrestrial Television, improve the quality of national programming television and ensure the Internet access and regulate its use.

### Keywords

Commercial television; communicational platforms; contents programming; convergence with Internet; political and business impact.

## 1. Introducción

La televisión en Guatemala tiene muchas particularidades, técnicas, legislativas, empresariales y de producción de contenidos que difícilmente pueden desligarse para entender la manera en que se desarrolla. De esa forma, el entretenimiento y la información que ha aportado en las últimas tres décadas (1986-2017) ha ido modificándose poco a poco, pero manteniendo elementos que conllevan una evolución poco equilibrada. El elemento más reseñado a lo largo del período de análisis es la relación de los políticos de turno con quienes tienen el usufructo de explotación de los cuatro canales de transmisión en abierto, y que se traduce en tendencia monopolística y escasa calidad de sus contenidos programáticos, manteniéndoles enfrentados con otros grupos televisivos y plataformas digitales que realizan más esfuerzos por llevar programas menos parcializados al televidente.

Nuestro objetivo general es determinar las transformaciones de la televisión en un marco de influencias políticas, empresariales y tecnológicas, mediante una contextualización actual, en la que se visualicen los entramados políticos empresariales, la oferta de contenidos televisivos y el cambio de modelo con la transformación digital y la convergencia con Internet. Los objetivos específicos se sitúan en: a) describir las incidencias políticas que han marcado el desarrollo de la televisión pública y privada; b) conocer el rol privatizante de la televisión que promueven las emisoras privadas de contenidos genéricos en detrimento de la televisión pública; y c) conocer los efectos de la transformación digital de la televisión en los procesos de comunicación social.

Nos hacemos la siguiente pregunta: ¿cómo ha evolucionado la televisión en Guatemala, desde la apertura democrática en 1985, pasando por la firma de los acuerdos de paz en 1996, la concentración de los derechos de explotación de la televisión y el impacto tecnológico en la producción y difusión nacional en el siglo XXI? En ese mismo entorno, habrá que responder también a: ¿cuáles son los contenidos de entretenimiento que ofrecen los canales, cómo es la información noticiosa y cómo promueve la res-

puesta a las demandas de los usuarios en tiempos de comunicación en múltiples plataformas?

La hipótesis es que la televisión ha evolucionado en la ampliación del espectro televisivo comercial, mas no en el impulso y funcionamiento de la televisión con contenidos de interés formativo, informativo y de entretenimiento. Especificidades marcadas por las incidencias políticas y empresariales, y, en medio de las cuales, la convergencia con Internet y al acceso a múltiples plataformas, han permitido una evolución más acorde a las necesidades sociales.

## 2. Marco teórico

A fin de trazar nuestro mapa referencial para el análisis, partimos de una discusión conceptual en tres pasos. Primero, los vínculos entre los políticos y empresarios con enfoque en la corriente de la economía política de la comunicación, ampliamente definida con diferentes tendencias y directrices de estudio, entre las cuales la siguiente definición de Vincent Mosco se adapta a nuestro análisis: "en un sentido estricto, economía política es el estudio de las relaciones sociales, particularmente las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, la distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación" (2006: 59).

En tanto, utilizamos las dos líneas que establecen los profesores Gómez y Sánchez luego de una recopilación de conceptos y líneas de investigación, determinadas por el impacto del capitalismo global en las industrias culturales y de la información, ideas que dibujan un perfil de acción: la primera, en la búsqueda de la naturaleza económica de los medios de comunicación y los sistemas comunicativos, y su relación con la estructura social más amplia; y la segunda, en la observación específica de cómo la propiedad, los mecanismos de financiación (por ejemplo, la publicidad) y las políticas públicas influyen en los contenidos y el comportamiento de los medios (Gómez & Sánchez, 2014: 4).

Para entender mejor, César Bolaño nos presenta con clara semejanza:

destacamos aquella acción de los grupos políticos por manejar una tajada del aparato estatal (...) La articulación entre los intereses del Estado y los intereses de grupos privados específicos se da justamente por medio de una compleja red de informaciones en la cual la posibilidad de corrupción está siempre (2013: 46).

La economía política de la comunicación reflexiona en el ámbito de la digitalización, convergencia y los modelos de negocios que surgen dentro de este sector industrial, pero también sobre otras tantas líneas, en las que debe haber un ámbito diverso para proveer estrategias para las sociedades contemporáneas dentro del capitalismo (Gómez & Sánchez).

La convergencia mediática digital de la televisión con Internet se expresa en la transición de un modelo tradicional a un modelo más actual. Una fusión en la que hay flujo, contenidos, plataformas, cooperación entre industrias mediáticas y comportamiento migratorio de las audiencias (Jenkins, 2008: 14). Nos interesa resaltar las acepciones: tecnológica, comunicativa, regulatoria, de contenidos y expresiva profesional (Villanueva, 2016: 169-173). Y en el que se ha analizado el papel del usuario y las nuevas formas de consumir contenidos y de interactuar (Sánchez & Ibar, 2015), los productos y retos como industria (Drula, 2015), las hibridaciones discursivas (Marzal, 2013), los nuevos perfiles profesionales (Barrios y Zambrano, 2015), las formas de comunicación (Velásquez, 2013) y los nuevos contextos regulatorios (Crettaz, J. 2016), entre muchos más.

Sin duda, "la convergencia se ha ido configurando como un concepto profundamente complejo y pluridisciplinar" (Sánchez & Ibar, 2015: 88). Así también González Romo et. al (2014) destacan que "la convergencia mediática conforma un paradigma en el que se puede decir que la digitalización de los medios y el cambio del paradigma comunicacional son un hecho palpable e irrenunciable. La novedad y frescura del nuevo escenario dibuja un panorama rico, confuso y potencial".

En esa línea, debemos tener en cuenta las múltiples plataformas de la comunicación y la narrativa transmedia, proceso comunicacional derivado de la convergencia de la televisión con Internet. Henry Jenkins, Carlos Scolari, Kevin Moloney y muchos investigadores han planteado las aplicaciones de la narrativa transmedia en el entretenimiento y el periodismo. Oportunamente para este estudio, Carmen Peñafiel analiza relatos informativos transmedia y acota el concepto "en aquella historia o noticia cuyo contenido se fracciona de forma intencionada en diferentes plataformas y soportes, ya sean digitales o no, con el objetivo de que la comprensión absoluta se obtenga únicamente acudiendo a cada uno de esos soportes" (2016).

En nuestro análisis, la narrativa transmedia es palpable en la información noticiosa y desde donde mejor se reinventa la televisión, tanto porque es la producción más importante, como porque permite mantenerse en la vanguardia multiplataforma. Peñafiel nos habla de la necesidad mediática y de la estrategia para implicar a la audiencia de manera libre, motivándola a ver soporte tras soporte, con el fin de que realice el recorrido y se implique en la difusión de los contenidos. La televisión guatemalteca se ha adaptado a la multiplataforma entre las que Twitter, Facebook o WhatsApp permiten a los usuarios interactuar y perfilar una realidad televisiva de interacción, especialmente en el ámbito informativo.

Pasamos a un tercer eje mucho más tradicional, esto es la propuesta informativa y de entretenimiento de los canales, que como sustento en la argumentación anterior nos permiten explicar pertinente y adecuadamente los resultados que a su vez interpretan las lógicas de la programación (Gómez Escalonilla, 2002).

### 3. Estrategia metodológica

El presente estudio de tipo cualitativo se obtiene mediante las siguientes fases: a) reflexión sobre la literatura académica relacionada con la temática, la documentación legislativa y los

documentos periodísticos relevantes para sustentar la evolución de la televisión privada y pública; b) descripción y análisis de los canales 3, 7, Guatevisión, Canal Antigua, Azteca Guate y su respectivos contenidos programáticos, utilizando una muestra de las parrillas de la semana del 20 al 26 de febrero de 2017, y d) indagación en las plataformas de Internet de cada canal para observar la evolución de su papel social y el alcance del uso de las tecnologías con las que disponen.

Las muestras de la programación televisiva y las plataformas digitales se toman en 2017, año en el que se elabora el artículo y analizamos el objetivo y el contenido, así, el objetivo se refiere a informar, formar y entretener; y el contenido se refiere a realidad, ficción, deportes, variedad, música o religión, categoría a la que pertenece cada programa. Las variables utilizadas son: procedencia de la producción nacional y extranjera y las categorías de los contenidos. La técnica de observación, visualización y cuantificación de los rubros anteriores nos conduce a una descripción de cada uno de los canales y nos ayudan no sólo a plantear una visión clara de la programación, sino que contribuyen a entender la incidencia político empresarial. La misma técnica de observación y cuantificación se realiza en las plataformas digitales Twitter y Facebook de los programas informativos, como los contenidos de interés general.

## 4. Resultados

### 4.1. Transformación de la televisión en Guatemala

#### 4.1.1. Contexto socioeconómico

En el país hay más de 16 millones de habitantes de los cuales el 50% habita en el área urbana y la otra parte vive en el área rural. La media de edad es inferior a 30 años de edad. Guatemala ocupa la posición 125 de 188 del Índice de Desarrollo Humano, su economía es la más grande de Centroamérica, pero es uno de los

países más desiguales en acceso a la riqueza. La población económicamente activa está en más de seis millones de los cuales el 69.8% trabaja en el sector informal, bien en el comercio y la agricultura (Encuesta Nacional de Empleo e Ingresos, 2016). El ingreso per cápita mensual promedio procedente del salario o de las ganancias, va desde 162 y 753 dólares americanos. En materia televisiva, un 63% sitúa a la televisión como el principal medio de información y entretenimiento, un 14% utiliza la radio, el resto no accede a medios de comunicación. Las redes sociales e Internet alcanzaban el 1% (Encuesta Nacional de Condiciones de Vida, 2014).

#### 4.1.2. Evolución de la televisión comercial

La televisión guatemalteca en su concepción se crea pública y privada, pero se desarrolla básicamente en el ámbito privado. A finales de los años 50, después del fugaz intento por establecer la televisión pública a través de Canal 8 surgen, uno tras otro, los canales 3, 7, 11 y 13. Todos emitían programas mexicanos y algunas producciones propias que satisfacían al televidente hasta que llega la televisión por cable multicanales (1985) y los canales tradicionales empezaban a disminuir poco a poco sus cuotas de audiencia. Paralelamente se configura el monopolio de los 4 canales, hoy administrados por Albavisión. Canal 7 y su informativo Notisiete (1987) se posicionan como líderes de audiencia, al que se suma Telediario de Canal 3 (1998). En el plano de discusión, análisis y propuesta, Libre Encuentro (1991) fue por más de una década el único programa de formación de opinión. Sus aportes fueron relevantes en el análisis de temas de actualidad, aunque creaba polémicas por el enfoque sesgado de muchos temas, además de lo ostentoso de su producción (Lucas, 2009).

Hacia finales de la década de los 90, en un contexto sociopolítico más abierto crece la denuncia sobre la tendencia monopolística de los 4 canales, bajo el dominio de Ángel González, propietario de Albavisión y que mantiene hasta hoy fuertes vínculos con personajes políticos para favorecerse mutuamente a costa de contratos con el Estado, véase el informe de la Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala

la (CICIG) de 2015. Un episodio trascendental sucede durante el Gobierno de Alfonso Portillo (2000-2004), cuando la decadencia política y el servilismo de la información televisiva motiva la creación de los canales por cable de pago Guatevisión y Canal Antigua en 2003 (Lucas, 2009: 153-165). La salida al aire del primer noticiero nacional en la televisión de pago empieza a evidenciar la falta de compromiso en materia informativa por parte de Notisiete y Telediario, y marca un hito en los informativos con la producción y publicación de contenidos más objetivos. Ello, junto con la proliferación de canales por cable que surgieron en diversas ciudades y sus respectivas producciones, se convierte en la alternativa informativa y de entretenimiento, capaz de cautivar algo de la atención del usuario que había migrado a la televisión por cable.

En 2008 aparece Azteca Guate cuando la digitalización en la producción de contenidos es un hecho. Hacia 2009 Internet está posicionándose en el país y la televisión empieza a converger con Internet a través de sus plataformas web. YouTube y Facebook se empiezan a hacer habituales en el consumo digital de entretenimiento e información audiovisual. En ese año el caso Rosenberg una muerte anunciada a través de un video que circula por Internet demuestra que la plataforma es utilizada. Los usuarios comentan y comparten la noticia a través de Facebook, generando información y opinión. El trabajo informativo de Guatevisión, Canal Antigua y Azteca Guate frente a los canales de Albavisión ya es notablemente diferente, como lo seguiría siendo con eventos como la crisis de 2015 que ocasiona la caída del Gobierno de Otto Pérez Molina. Por su lado, Telediario, Notisiete, T13 Noticias y más reciente TN23, evitan la información que vincula a los directivos de Albavisión con los políticos acusados (El Periódico, 2016).

#### **4.1.3. El poder detrás de Albavisión**

Ángel González tiene vínculos con todos los políticos que prosperan en el poder desde hace más de tres décadas. Además de los canales de televisión, tiene emisoras de radio, y de acuerdo con el informe de la Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala (CICIG), ha con-

tribuido y promovido la corrupción e impunidad en Guatemala a través de la financiación de los partidos políticos a cambio de obtener contratos millonarios con el Estado y proteger el monopolio de las cadenas de radio y televisión. El poder de González es tal que posiciona personas en el Gabinete de Gobierno y en el Congreso para conseguir que todos ganen (2015: 49). Ello hace la prueba de la voraz economía política de la comunicación en su nivel más impune después del concepto de Alborno.

El clamor por eliminar el poder de González se ha conocido poco a poco en la medida en la que ha crecido, y apenas hay duda de que las leyes que rigen la televisión han sido hechas o modificadas a medida de las exigencias de González. Así, en el marco del consenso de Washington, la Ley de Inversiones Extranjeras (1998) en lo que concierne a la televisión y bajo la desregulación del mercado, la reducción del Estado y la privatización de bienes públicos beneficia directamente al grupo Albavisión. Igualmente, el Congreso de la República mediante el Decreto N° 34/2012 reforma la Ley General de Telecomunicaciones (1996) y permite a González maniobrar sobre el usufructo de las frecuencias televisivas en el momento en que lo desee. A eso hay que sumar la pérdida del expediente que otorgó la renovación del usufructo de los canales 3 y 7 en 2011 y los documentos que originan el derecho de las concesiones antes de que existiera la Superintendencia de Telecomunicaciones. Las leyes han sido modificadas en aquellos puntos que son incompatibles con los negocios políticos; así, cada ley que va surgiendo se adapta, y en otros casos se crea un decreto para fortalecer al grupo Albavisión en medio de sus negocios.

Si miramos a futuro, los antecedentes de la concentración de medios y el plano político ponen en duda la objetividad y la regulación de las licitaciones debido a los privilegios que ostenta Albavisión, especialmente en torno al proyecto nacional de migración de la televisión analógica a la Televisión Digital Terrestre (TDT).

#### 4.1.4. Postergación de la televisión pública

En epígrafes anteriores conocimos el contexto de la televisión comercial y la ausencia de la televisión pública, salvo algunos programas que pueden definir el interés por los audiovisuales públicos. Las frecuencias televisivas de cobertura nacional 5 y 9 recuperan la atención de la sociedad, especialmente la indígena y algunos políticos después de firmarse en 1996 los Acuerdos de Paz. Canal 5 se convierte en el año 2000 en TV Maya y es destinada a convertirse en un canal público multicultural de Guatemala. El primer proyecto televisivo lo realiza con la UNESCO al que se sumarán proyectos esporádicos con organizaciones como la Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala, con quienes produce desde 2014 Una Mirada Crítica sobre Guatemala, pero sigue siendo poco, con presupuestos efímeros. Por su lado, Canal 9 transmite como única actividad las sesiones plenarias en tiempo real, el tablero electrónico y otras noticias del Congreso de la República de Guatemala.

Con esa fragilidad, la carencia de televisión pública pasa por la voluntad y decencia política. Sus funciones deberían ser, como lo expone Belén Irgazabal, producir de manera gratuita, complementaria y competitiva, promoviendo los derechos humanos, haciendo visibles las invisibilidades de los canales comerciales, generalista en la actualidad y en la información, que promueva el desarrollo de la ciudadanía, que focalice la niñez, pero entre las más importantes, brindar servicios de información y contemplar a las minorías; una visión más europeísta si se quiere (2013: 53-54). En tiempos de la definición de la Televisión Digital Terrestre y la sociedad más presente en la actualidad nacional, es un buen momento para incidir en la implementación de la televisión pública.

#### 4.1.5. El plano tecnológico y sus retos

El paso de la tecnología analógica a la digital ha supuesto un cambio intenso en la calidad de la transmisión y la recepción de los contenidos, pero aún está pendiente la migración a la TDT para digitalizar completamente el servicio televisivo. Guatemala, como el resto de Centroamé-

rica, tiene planes de migrar a la TDT en 2022, pero ya hoy el crecimiento de las plataformas web de los medios de comunicación y el surgimiento de espacios de comunicación alternativos da cuenta de la convergencia de la radiodifusión tradicional con Internet. Ávila y Gutiérrez (2013) hacen una revisión del estado de la tecnología en el país y las metas tecnológicas y sociales que tiene por cumplir, concluyendo que si bien hay avances, el Estado no cubre la carencia del acceso a Internet en todo el país, como pendiente número uno.

En materia social, la discusión de los derechos de Internet está en sus inicios a modo de propuesta privada (González, 2017), pero la TDT vuelve a entrar en discusión porque hace falta discutir públicamente una agenda digital, así como todo lo relacionado con la conexión de los municipios del país y que se avance en las discusiones sobre el uso responsable y controlado de Internet. Otro de los retos está en la legalización de todas las empresas de cable que prestan el servicio de forma ilegal, una práctica generalizada que se hace en el 50% del total de compañías que ofrecen el servicio (Terra y Notimex: 2015). Sin duda, el retraso comparado con otros países de la región latinoamericana es importante.

#### 4.2. Programación televisiva nacional

Con las innovaciones tecnológicas ha habido una expansión de la televisión de ámbito local y nacional entre frecuencias VHF, UHF y canales por cable, siendo éstas emisoras religiosas, comerciales, públicas, noticiosas, culturales, universitarias y deportivas. Guatevisión, Azteca Guate y Canal Antigua tienen cobertura nacional en los 22 departamentos donde hay al menos una emisora local por cable.

En una investigación de la programación de los canales que realizamos hace 10 años (Lucas, 2009), establecimos que los contenidos extranjeros eran mayoritarios a los producidos localmente. Acá revisamos los contenidos y la información noticiosa actual para conocer su evolución y convergencia con Internet.

### 4.2.1. Resultados del análisis de la parrilla de contenidos

Las categorías de análisis de la parrilla de la semana del 20 al 26 de febrero de 2017 consisten en definir la procedencia de la producción y los tipos de contenidos que ofrecen. En primer lugar, la transmisión alcanza las 24 horas en casi todos los canales, es decir 168 horas de programación con contenidos propios y extranjeros que en algunos casos se retransmiten durante la semana. No hacemos la diferenciación porque no es nuestro cometido la cantidad de horas semanales sino la cantidad de programas producidos por cada canal y día. En el Cuadro 1 se muestra que Guatevisión ofrece la mayor cantidad de contenidos producidos en sus estudios o en los de sus socios. Canal Antigua produce principalmente programas informativos y de opinión y ocupa el segundo lugar. La cantidad de lo que produce el resto de canales juntos equivale a lo que producen Antigua y Guatevisión.

**Cuadro 1.**

Canales	Horas semanales de producción nacional	% producción nacional
Guatevisión	154 horas	92
Antigua	127 horas (suspende 3 horas la programación)	76
Canal 7	35.5 horas	21
Canal 3	28.5 horas	17
Azteca Guate	35.5 horas	21

Fuente: Elaboración propia a base de datos de los canales y de mi.tv/gt/programación

Siguiendo la clasificación utilizada por Gómez Escalonilla sobre los tipos de contenidos televisivos existen: ficción: concursos; realidad: los noticieros y las tertulias políticas; variedad: vehículos, bienes raíces, cocina; entrevistas, culturales, deportes, musicales y religión. Canal Antigua y Guatevisión en la programación internacional ofrecen revistas de actualidad, informativos, entrevistas y telenovelas. En la producción propia ofrecen concursos juveniles, deportes naciona-

les y extranjeros, servicios de ventas, espacios religiosos, cocina, humor, musicales, modelaje, entrevistas, culturales, informativos y tertulias políticas. Los canales 3, 7 y Azteca Guate producen noticieros, revistas matinales y deportes, el resto es programación internacional. Canal 3 produce un espacio de cocina y uno de entrevistas, a diferencia de Canal 7. La mayoría de los contenidos tiene una duración de media hora.

**Cuadro 2.**

Guatevisión, Antigua, Canales 3 y 7	Características	% producción nacional
Producción propia	Noticieros, concursos, revistas matinales, deportes, religión, música y humor.	45
Producción extranjera	Telenovelas, informativos, revistas y deportes.	55

Fuente: Cuadro de elaboración propia.

Los canales producen globalmente un 45% del total de la programación, duplicando la producción que en 2006 hacían Guatevisión, Canal 3 y Canal 7 (Lucas, 2009: 275). Es decir que se ha incrementado en 10 años, siendo 5 canales y vale resaltar que en donde más incremento ha habido es en la producción de los noticieros. El 55% de la programación sigue siendo producción internacional de entretenimiento.

Ningún canal produce reportajes, salvo excepciones, pero durante la semana del análisis no se identificaron. Los canales 3 y 7 a excepción de las revistas matinales no producen materiales audiovisuales más que los noticieros. Guatevisión contiene un alto porcentaje de televentas y Azteca Guate produce muy poco pese al impulso que tuvo inicialmente. Canal Antigua emite varios noticieros al día con mayor audiencia en la ciudad capital que en la provincia.

Los programas más relevantes de la televisión internacional retransmitidos en Guatemala, especialmente en Canal 7 son las telenovelas latinoamericanas, cuyo argumento de éxito radica en el narcotráfico (Silva, 2014), el poder, el desamor y la pobreza. Se transmiten en horarios estelares y sin duda son el contenido que más fidelización de la audiencia obtienen. En Canal

3 producen Combate, un espacio de entretenimiento con pruebas de destreza física, habilidad mental y talento.

#### 4.2.2. Programas informativos, de opinión y tertulias políticas

La información noticiosa es el mejor ejemplo de la evolución televisiva porque son casi los únicos contenidos que producen los canales; las emisiones diarias de Canal Antigua son 9.5 horas de informativos, incluyendo tertulias, entrevistas y análisis de la actualidad política. Notisiete destina 4.5 horas y Telediario 5 horas, en ambos la edición matutina es la más larga y destaca el estado del tráfico, contenido fundamental y de audiencia para paliar los problemas que padecen los capitalinos; Guatevisión produce diariamente 3 horas de informativo, a lo que hay que sumar los programas de análisis y opinión, sátira, denuncia y concienciación sobre política para hacer un total 4.5 horas. Azteca Guate produce 3 horas de informativos. En el Cuadro 3 se ve una comparación de los programas que produce cada canal.

**Cuadro 3.**

Canal	Noticieros y programas de actualidad y opinión
Guatevisión	Noticiero, Sin Reservas y Sin Filtro
Canal Antigua	Noticias a las 5,45, 7, 1 pm, 2 pm, 6 pm, 7 pm, 8 pm, 8.45 pm y 10 pm.
Canal 7	Notisiete
Canal 3	Telediario
Azteca Guate	Hechos Meridiano, Hechos de las 6, Hechos noche
TN23 Noticias(+2014)	Noticieros en distintos horario

Fuente: Cuadro de elaboración propia.

TN23 Noticias de Albavisión es un canal que emite exclusivamente noticias. Tiene frecuencia en UHF que cubre la capital y es transmitido por los canales por cable. Funciona a través de la plataforma web [www.chapintv.com](http://www.chapintv.com), matriz de producción noticiosa que luego distribuye a los demás canales del grupo.

En conclusión, los canales Antigua y Guatevisión producen más espacios de análisis, debate

y opinión sobre la actualidad nacional; Guatevisión produce Sin Reservas, espacio de opinión de actualidad, y Sin Filtro, un espacio de tertulia nocturna de actualidad. Los noticieros de Canal Antigua tienen espacios en sus emisiones para este propósito. En diez años las alternativas informativas y formativas de opinión han avanzado, mientras que el entretenimiento producido por los canales se ha quedado rezagado.

#### 4.3. Convergencia televisiva con Internet

Para analizar la transición de un medio a otro vamos a considerar las variables de acceso a Internet disponibles como referencia. Así, el servicio telefónico móvil va en crecimiento y por tanto la conexión a Internet también; por ejemplo, la Superintendencia de Telecomunicaciones registra en 2016 más de 16 millones y medio de usuarios (Prensa Libre, 2016), la ENCOVI registra el uso del celular en 82.4% de la población en 2014. La conexión a Internet en los hogares alcanza solo 12.4%. El portal de investigaciones de mercado Internet World Stats reporta 5.3 millones de usuarios de Internet en 2016 (un millón más que en 2015), lo que supone el 30% de la población. La Comisión Económica Para América Latina indica que entre 2006 y 2013 el número de usuarios ha crecido un 50% (2016: 10). Los datos son dispersos y de fechas relativas pero no coincidentes, por eso, valiéndonos del comportamiento en el uso del teléfono celular, parece poco probable que haya tantos usuarios como población y que en esa medida estén conectados a Internet, de allí que la explicación de que los consumidores frente a la posibilidad de ahorro en el precio de los servicios, adquieren hasta tres líneas telefónicas disparando así el número de usuarios.

Por tanto, resulta difícil hacer un retrato del número de usuarios de los medios audiovisuales y de las prácticas de consumo. Sin embargo, algunas pautas se pueden establecer como el tipo de consumidores, uno sería el de triple conexión (hogar + trabajo + móvil) y otro que tiene conexión en el teléfono y en el hogar, usuarios contagiados por el efecto dominó de la sociedad. Otro más es el usuario que accede solamente a los servicios de Internet público en los

cibercafés que también se incrementan en más municipios del país. Los datos anteriores nos dejan la certeza de que hay un crecimiento en la conexión a Internet en los ámbitos urbano y rural, aunque haya muchos retos tecnológicos, de infraestructura, etc., fuera de nuestro cometido en este estudio.

#### 4.3.1. Televisión, plataformas web y redes sociales

La metamorfosis de las comunicaciones no ha relegado a la radio ni a la televisión (canales abiertos y por cable), más bien, tales medios convergen con Internet desde hace más de una década. La televisión abierta sigue siendo el medio de mayor cobertura. Guatevisión, Azteca Guate y Antigua mantienen sus páginas web, mientras que los Canal 7 y Canal 3 (incluso sus programas informativos) han suspendido la página web individual en favor de la plataforma [www.chapintv.com](http://www.chapintv.com), que uniformiza la información noticiosa y organiza la programación de todos los canales del grupo, potenciándola en las redes sociales. En el siguiente cuadro se hace referencia al número de personas que gustan de los informativos Notisiete, Telediario y los canales Guatevisión, Antigua y Azteca Guate, al no tener los últimos una plataforma en Facebook o Twitter .

**Cuadro 4.** Números de seguidores en redes sociales

Canales o noticiero	Facebook	Twitter
Notisiete	2 269 543	1 077 340
Telediario	1 404 534	856 891
Guatevisión	1 927 140	876 178
Antigua	596 188	354 719
Tv Azteca	193 584	277 057

Fuente: elaboración propia con datos de las redes sociales tomados el 17/10/2017.

Los datos del Cuadro 4 indican que Notisiete tiene más usuarios en ambas redes, Guatevisión ocupa la segunda posición seguido de Teledia-

rio, mientras que el resto de programas y canales están muy por detrás de Notisiete. WhatsApp por su inmediatez e innovación también está ganando terreno en los informativos que personalizan su vínculo con el televidente y que permiten enviar reportes informativos, bajo el concepto de usuario generador de contenidos. Las cantidades de usuarios son importantes y continuarán creciendo.

Ahora veamos el estudio de Global Web Index de Centroamérica en el que se describen las tendencias del uso en las redes sociales: leer noticias y eventos (71%), comunicarse con los amigos (56%), mantener contacto con otras personas (43.9%), buscar entretenimiento (38%) y llenar espacios libres (22.4%) (ILifebelt, 2016: 17). En esa tesitura los datos no son del todo amplios para los efectos de análisis de Guatemala, sin embargo, se puede reflexionar en base a muchos ámbitos de investigación, pero sobre todo el uso de Internet que no es precisamente escaso y va en aumento.

Otra reflexión está en torno al porcentaje de personas que se comunican con los amigos, puesto que la actualidad del país, del entorno y del mundo va implícita, tal como los reenvíos de vídeos de entretenimiento y actualidad; la que sería una línea de investigación a explorar, debido a la importancia que tiene la participación ciudadana en la vida política del país. Una fuente de información valiosa para conocer a los usuarios y sus intereses está en la reproducción de contenidos, los comentarios en las noticias, las publicaciones de Facebook y Twitter, los reenvíos y la aprobación a través de marcar la opción me gusta de los temas de interés nacional o de entretenimiento (acciones en crecimiento).

Las estrategias de los canales van a la par de la tecnología y del conocimiento de sus audiencias, con lo cual la convergencia está dada, y para la televisión hay estrategias que por ahora mantienen al consumidor al frente del televisor. En ello también habrá que ver la migración del entretenimiento tradicional al entretenimiento digital, en el que los canales se actualizan y se fusionan con Internet produciendo cambios en la manera de comunicarse de los televidentes.

En el marco de los procesos de comunicación en un entorno sociopolítico más abierto y tolerante a la crítica, la información está en pleno crecimiento, con labor investigativa, de inmediatez y confrontable, lo que hace que los medios tradicionales pugnen por mantenerse a la vanguardia. De igual manera, los procesos sociales que suceden son distintos y alteran la manera en que los políticos y los empresarios sostienen un contubernio para beneficio propio. Hoy tenemos una proliferación de revistas electrónicas de investigación, opinión y propuesta que son ya de consulta y referencia obligada, entre ellos: Plaza Pública, Nómada, Soy 502; blogs informativos como El Salmón, Diario Digital, República GT; junto con los periódicos: Prensa Libre, El Periódico, Diario La Hora y otros. Todos ellos hacen de contrapeso con los medios de Albavisión, con una enorme cobertura nacional.

El acceso a Internet y con ello el uso de las redes sociales, la información de las páginas web y el intercambio de ideas y opiniones, son uno de los grandes avances del nuevo contexto mediático en Guatemala. En tres décadas se ha ensanchado la posibilidad de informar e informarse, comunicar y comunicarse; el entretenimiento también ha crecido, desde la televisión tradicional, las múltiples opciones de la televisión por cable y la interacción del usuario y televidente en los contenidos audiovisuales. Sin embargo, no todo ha sido positivo en tiempos de las plataformas digitales, los canales también utilizan las redes para mejorar el perfil de personajes públicos o tergiversar la causa de los usuarios y plataformas más beligerantes.

## 5. Conclusiones

Las etapas clave de la evolución televisiva de las últimas décadas nos ofrecen una conceptualización que permite conocer el estado actual y hacer un planteamiento sobre los retos en los que la televisión debe mejorar. Exponemos a continuación las conclusiones a las que hemos llegado, basándonos en el análisis de la programación, los contenidos informativos, la convergencia con Internet y el monopolio televisivo.

En primer lugar, la producción de contenidos audiovisuales ha evolucionado menos que el desarrollo de la televisión comercial. Forjada en sus más de 60 años en la programación de contenidos internacionales y dejando de lado la idea de televisión pública, estas producciones no tendrán un mínimo de interés hasta la firma de la paz en el país y la asignación de dos canales con apenas presupuesto de funcionamiento, en clara manifestación de falta de voluntad política.

En segundo lugar, la televisión en abierto que se venía fraguando desde principios de los ochenta como monopolio se acentúa más al amparo de alianzas político-empresariales con fines censurables, dando como resultado la producción nacional limitada a noticiarios con tendencia a promover la impunidad y la corrupción en el país.

En tercer lugar, la aparición en el año 2002 de Guatevisión y sucesivamente Canal Antigua y Azteca Guate, entre otros, el acceso a Internet y la convergencia de medios dan vida a un sistema televisivo más normalizado y alternativo a los canales de Albavisión. Las múltiples plataformas, de las que dan cuenta el número de usuarios en redes sociales y en las que la información de actualidad avanza en cantidad y objetividad, y va permeando en la población su realidad sociopolítica. Los noticiarios, tertulias y discusiones televisivas son resultado también de esa apertura mediática y trascendental. No sucede lo mismo en el resto de contenidos, puesto que en todos los canales persiste el alto porcentaje de entretenimiento de origen extranjero, especialmente en el grupo Albavisión.

En cuarto lugar, la cobertura creciente en la mayoría de departamentos y municipios del país, dan cuenta de que el acceso a Internet pese a las condiciones mejorables, sucede. Ello, junto con la implementación de la Televisión Digital Terrestre es el mayor de los retos, en gran parte por el contubernio político empresarial, altamente perceptible hasta hoy que es un peligro latente para la comunicación de los ciudadanos.

Finalmente, la transformación de la televisión y la aparición de múltiples plataformas vienen de la mano de la participación social para construir mejores comunicaciones en estos tiempos en los que es conveniente estudiar el rol de los ciudadanos y los pros y contras del Internet en Guatemala.

## Notas

1. Albavisión es una red de medios de comunicación por afiliación. En Guatemala integra los cuatro canales de la televisión abierta, tiene un canal de noticias 24 horas, un sitio web de noticias, trece estaciones de radio y el circuito de cines Alba. La radio informativa de mayor cobertura es Sonora.

2. El asesinato de Roberto Rosenberg en 2009 conmociona al país y al extranjero por el video póstumo que aparece un día después y en el que acusa al Presidente de la República Álvaro Colom y a otros funcionarios de

su desaparición. Abogado del empresario Khalil Musa, asesinado un tiempo antes, Rosenberg denuncia una teoría sobre el asesinato de Musa en el que involucra a funcionarios del Gobierno que también irían tras él. La Comisión Internacional Contra la Impunidad en Guatemala esclarece el crimen en el que establece que Rosenberg planificó su asesinato.

3. El caso de corrupción llamado La Línea provocó una serie de manifestaciones ciudadanas convocadas a través de las redes sociales, demostrando así que los canales tradicionales si bien tenían un público cautivo en las áreas sin televisión por cable, no podrían evitar la indignación ciudadana organizada en una serie de manifestaciones

4. Para tener una idea del crecimiento del uso de Internet y por ende de Facebook, entre 1995 y 2014 el número de usuarios llegó a un 22% de la población, pero entre 2014 y 2016 el porcentaje de usuarios llega a un 40%. Es decir, sólo en los últimos dos años, creció lo mismo que creció durante los primeros 9 años (Mellgar, 2016). /howwework/reports/ara

## Referencias Bibliográficas

- Ahumada-Barajas, R. (2013). *La televisión por Internet: de la convergencia a la mutación*. México: Quorum Académico, Vol. 10. N° 2, julio-diciembre (pp. 277-288). Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/1990/199028788006.pdf>
- Ávila, R. & Gutiérrez, A. (2013). *Mapping digital Media: Guatemala*. Country Report. London: Open Society Foundations.
- Berganza, G. (2011, agosto). *II Encuesta Nacional de medios, nuevos medios y elecciones*. Guatemala: Asociación para el Desarrollo, Organización, Servicios y Estudios Socioculturales.
- Barrios, A. y Zambrano, W. (2015). Convergencia Digital: Nuevos perfiles profesionales del periodista. *Anagramas*, 14 (26). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491548260012>
- Bolaño, C. (2013). *Industria cultural, información y capitalismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cepal (2016). Estado de la banda ancha 2016 en América Latina y el Caribe. Recuperado de <http://www.infobae.com/america/america-latina/2016/09/13/informe-cepal-crecio-el-uso-de-internet-en-america-latina-pero-sigue-con-baja-velocidad/>
- Comisión Internacional Contra la Impunidad en Guatemala. (2015). *Financiamiento de la política en Guatemala*. Guatemala: Editorial Serviprensa. Recuperado de [http://www.cicig.org/uploads/documents/2015/informe\\_financiamiento\\_politicagt.pdf](http://www.cicig.org/uploads/documents/2015/informe_financiamiento_politicagt.pdf)

- Congreso de la República de Guatemala (1980). *Ley De Radiocomunicaciones Decreto Ley 433 1966*. Recuperado de [http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/media\\_standards/GUA\\_Ley%20de%20Radiocomunicaciones.pdf](http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/media_standards/GUA_Ley%20de%20Radiocomunicaciones.pdf)
- Congreso de la República de Guatemala (2012). *Reformas a la Ley General de Telecomunicaciones Decreto No. 34-2012*. Recuperado de <http://old.congreso.gob.gt/archivos/decretos/2012/CCX-CV0940200010034201205122012.pdf>
- Crettaz, J. (2016). Nuevos contextos regulatorios en el sector convergente de los medios las telecomunicaciones y el entretenimiento: una propuesta de matriz de análisis. *Austral Comunicación*, 5, (1). Recuperado de <http://www.austral.edu.ar/ojs/index.php/australcomunicacion/article/view/142>
- Díaz, C. (2016). "De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina". *Nueva época*, 25, julio-diciembre, 2016, pp. 297-302. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-252X2016000100013](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2016000100013)
- Drula, G. (2015) "Formas de la convergencia de medios y contenidos multimedia: Una perspectiva rumana". En *Revista Científica Educomunicación*. Comunicar, 44 (XXII), 131-140. Recuperado de <http://www.revistacomunicar.com/index.php?-contenido=detalles&numero=44&articulo=44-2015-14>
- Gómez-Escalonilla, G. (2002). *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española desde 1956 a 1996*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Instituto Nacional de Estadística. (2016). Encuesta Nacional de Condiciones de Vida 2014. Guatemala.
- Instituto Nacional de Estadística. (2015). Encuesta Nacional de Empleo e Ingresos 2016. Guatemala.
- Irgazabal, B. (2013). "Por una televisión pública con audiencia". En *Zapping TV, El paisaje de la tele latina*, pp. 51-63. Bogotá: FES Comunicación.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence cultura: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Lucas, M. (2009). La estructura de la televisión en Guatemala: la incidencia político social y el análisis de los contenidos informativos. En Universidad Complutense de Madrid: Recuperado de <http://eprints.ucm.es/9575/1/T31307.pdf>
- Marzal, J. & Martín, M. (2011). Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea. *adComunica*, 2. Recuperado de <http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/viewFile/7/7>
- Melgar, J. (1 de septiembre de 2016). A un año del #RenunciaYa y los movimientos que siguieron en las redes. En Estudio de redes sociales en Centroamérica y el Caribe. VI Estudio. ILifebelt. Recuperado de <http://ilifebelt.com/6to-estudio-anual-ilifebelt-redes-sociales-centroamerica-caribe-2016/2016/08/>
- Mosco, V. (2006). "La Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después". *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 11. Recuperado de <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-I/EconomiaPoliticaCom.pdf>
- Peñafiel, C. (28 de abril de 2016). "Reinvención del periodismo en el ecosistema digital y narrativas transmedia". *adComunica*, 12. Recuperado de <http://www.adcomuni>

carevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/341/301

- Sacayon-Madrigal, J.L. (2016). La concentración de los Medios y Democracia en la era de la información. Estudio de caso de Albavisión en América Latina y la interferencia en la democracia de Guatemala. Portugal: (Tesis de maestría, Universidade de Coimbra, Portugal). Recuperado de <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31769>
- Sánchez, M. & Ibar, R. (2015). "Convergencia e interacción de los nuevos medios: tipología de los prosumidores entre los estudiantes universitarios". *Communication & Society*, 28 (2). Recuperado de [http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resumen.php?art\\_id=533](http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resumen.php?art_id=533)
- Velásquez, G. (2013). "Convergencia de medios y nuevas formas de comunicación". Revista *Politécnica*. 9, (16). Recuperado de <http://revistas.elpoli.edu.co/index.php/pol/article/viewFile/335/311>
- Villanueva, E. (2017). "Convergencia mediática: lecciones y preguntas desde la experiencia peruana". Revista de *Comunicación*, 16, (1). Recuperado de [https://issuu.com/revistadecomunicacion/docs/rcom2017\\_1](https://issuu.com/revistadecomunicacion/docs/rcom2017_1)

### Webgrafía

- Albavisión s/f. <http://www.albavision.tv/guatemala> (Consultada el 1 de marzo de 2017)
- Chapín TV s/f. <http://www.chapintv.com/> (Consultada el 20 de febrero de 2017)
- El Periódico. (25 de julio de 2016). Ángel González: El encantador de presidentes está molesto. Recuperado de <http://elperiodico.com.gt/investigacion/2016/07/25/angel-gonzalez-el-encantador-de-presidentes-esta-molesto/>
- González, I. (23 de febrero de 2017) Carta de derechos de internet para Guatemala. ILifebelt. Recuperado de <http://ilifebelt.com/carta-derechos-internet-guatemala/2017/02/>
- González, Z. et al. (2014). La convergencia digital de la prensa de proximidad. El caso de la prensa comarcal en Cataluña. Portal Comunicación.com. Lecciones. Recuperado de [http://www.portalcomunicacion.com/lecciones\\_det.asp?id=84](http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=84)
- Guatevisión s/f. <http://www.guatevision.com> (Consultada el 22 de febrero de 2017)
- ILifebelt. (2017). 5 factores que consolidan Facebook como la red social preferencial en latino América. Recuperado de <http://ilifebelt.com/5-factores-consolidan-facebook-la-red-social-preferencial-latino-america/2017/03/>
- ILifebelt. (2016) Estudio de redes sociales en Centroamérica y el Caribe. VI Estudio. Recuperado de <http://ilifebelt.com/6to-estudio-anual-ilifebelt-redes-sociales-centroamerica-caribe-2016/2016/08/>
- Internet World Stats. (30 de junio de 2016). Internet Usage and Population in Central America. Recuperado de <http://www.internetworldstats.com/stats12.htm>
- Laines, O (2016). Usuarios y uso de redes en Guatemala. ILifebelt. Recuperado de <http://ilifebelt.com/usuarios-uso-redes-sociales-guatemala/2016/08/>
- Mi.tv s/f. <http://mi.tv/gt/programacion> (Consultada el 20 de febrero de 2017).
- Peralta, L. (5 de julio de 2016). Cableros de Centroamérica: mercado en movimiento. Mediatelecom. Recuperado de <http://www.mediatelecom.com.mx/index.php/agencia-informativa/colaboradores/item/111249-cablers-de-centroam%C3%A9rica-mercado-en-movimiento>

- Prensa Libre. (24 de marzo de 2016). Unos 16 millones de celulares están registrados en la SIT. Recuperado de <http://www.prensalibre.com/guatemala/comunitario/unos-16-millones-de-celulares-estan-registrados-en-la-sit>.
- Sánchez, L. (5 de junio de 2015). La convergencia digital. El País. Recuperado en [http://elpais.com/elpais/2015/06/04/opinion/1433410704\\_789409.html](http://elpais.com/elpais/2015/06/04/opinion/1433410704_789409.html)
- Silva, J. (16 de marzo de 2014). El boom de la narcocultura. La Prensa. Recuperado de <http://www.laprensa.com.ni/2014/03/16/reportajes-especiales/186929-el-boom-de-la-narcocultura> (Fecha de consulta: 15/03/2017).
- Terra.com / Notimex. (27 de noviembre de 2015) Piratería al abordaje de TV de pago en Guatemala. Estrategia y Negocios. Recuperado de <http://www.estrategiaynegocios.net/centroamericaymundo/centroamerica/guatemala/gtnegocios/905790-330/pirater%EDa-al-abordaje-de-tv-de-pago-en-guatemala>

Sobre la autora

**Cicibel Lucas Cajas** es Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, Magíster en Relaciones Internacionales y tiene una Licenciatura en Comunicación Social por la Universidad Francisco Marroquín de Guatemala. Autora del libro *La Televisión en Guatemala* (2017).

¿Cómo citar?

Lucas-Cajas, C. (2017). Transformaciones de la televisión en Guatemala (1986-2017): de la televisión analógica a la multiplataforma digital. *Comunicación y Medios*, (36), 142-154.

# RESEÑAS

# Homoherejías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80

Berzosa, Alberto. (2014). *Homoherejías fílmicas: cine homose-xual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria. 385 páginas. ISBN 978-84-939935-7-3

En este libro, basado en su tesis doctoral, Alberto Berzosa analiza con un estilo cuidado y ameno una decena de películas españolas muy dispares de los años 70 y 80. El autor analiza las películas en dos de los cinco capítulos que componen el libro. En efecto, el primer capítulo se dedica a analizar los conceptos utilizados durante casi 60 páginas. Los capítulos 2 y 4 se dedican al contexto sociopolítico de la homosexualidad en las décadas estudiadas y los capítulos 3 y 5 analizan 13 películas: 6 cortometrajes en catalán: *Una senzilla història d'amor* (1970) de Ferran Llagostera; *Gais al carrer* (1977) de J. R. Ahumada; *Cucarecord* (1980) y *Buscando el camino de tu amor* (1978) del colectivo Els 5 QK's; *Actuació d'Ocaña i Camilo* (1977) del colectivo Video-Nou; *Silencis* (1982) de Xavier-Daniel; 2 documentales en catalán: *Ocaña, retrat intermitent* (1978) e *Informe sobre el FAGC* (1979) de Ventura Pons; un cortometraje en español de

Pedro Almodóvar: *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974) y por último 4 largometrajes en español: *Manderley* (1981) de Jesús Garay; *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Almodóvar.

Cada película está presentada en su contexto de aparición, con una presentación del director o del colectivo y su obra, una descripción de una o varias secuencias y el análisis de la representación de la homosexualidad como subversiva en distintos grados. Para ello, el autor ha utilizado principalmente información recogida en artículos de prensa, monografías sobre los directores, entrevistas y correspondencias personales con algunos directores. Para este esquema, el autor ha privilegiado un análisis cronológico: la década de los 70 por un lado y la década de los 80 por otro. La originalidad de

este trabajo consiste en sacar a la luz unas obras marginales en su mayoría.

Berzosa clasifica estas películas en una subcategoría del cine gay, el "cine homosexual subversivo", que subdivide a su vez en tres tipos: *underground*, militante y comercial. El cine homosexual sub-versivo se compone, según él, de películas en las que la representación de la homosexualidad trans-grede las normas sexuales dominantes.

Algunas películas son tan marginales que no se conservan copias. Es el caso del primer cortometraje analizado, *Una senzilla història d'amor* (1970) de Ferran Llagostera que incluso Berzosa no ha podido ver. Por tanto, se basa en fuentes secundarias y en conversaciones con el director para estudiar esta película militante, el "primer ejemplo de cine homosexual subversivo" según él, porque expresa en pleno franquismo un orgullo por la diferencia sexual. A pesar del carácter innovador de la propuesta de Llagostera, este cortometraje tuvo una exhibición muy marginal (principalmente en cineclubes o asociaciones de vecinos).

Ocurre algo similar con *Gais al Carrer* (1977), un cortometraje del FAGC, el Front d'Alliberament Gai de Catalunya. Se trata de un documental sobre varios acontecimientos importantes para el movimiento de liberación homosexual surgido en Barcelona. Aparece la primera manifestación del orgullo gay en España en junio de 1977, aún ilegal, entre otras manifestaciones con discursos reivindicativos contra la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que todavía condenaba a algunos homosexuales, y discursos a favor de la libertad sexual. Permite dar visibilidad al colectivo de forma militante y en catalán a pesar de una distribución y exhibición limitada.

Asimismo, varios colectivos surgieron en los ambientes *underground* de la Barcelona de los 70 como Els 5 QK's o el primer colectivo de vídeo del Estado español llamado Video-Nou creado en la Ciudad Condal en 1977. Utilizaron unos circuitos alternativos como casas de la cultura, asociaciones de vecinos, bares, la creación de un "Vídeo-Bus" -un autobús con pantallas proyectadas hacia el exterior para difundir sus obras a los transeúntes- y tuvieron, por consiguiente, una difusión muy limitada según Berzosa. En su cortometraje *Actuació d'Ocaña i Camilo* realizado en 1977, a pesar de la precariedad material, representan una imagen de la homosexualidad como un "instrumento liberador y subversivo" (155) mediante el travestismo (boas de plumas, mantones de Manila, vestido de flamenca, etc.),



shows callejeros y pornografía con una orgía e himnos religiosos.

A principios de los 80, aunque el centro cultural del Estado español se desplaza a Madrid con la famosa movida, en detrimento de Barcelona, Berzosa señala otras dos películas realizadas en la Ciudad Condal: *Manderley* (1981) de Jesús Garay y *Silencis* (1982) de Xavier-Daniel. La primera fue calificada

de erótica y, por tanto, esta clasificación la condenó a una exhibición marginal. Solo se distribuyó en Barcelona según la correspondencia del director con el autor. Más allá de temas ya abordados en otras películas anteriores como el travestismo y la pluma con Ocaña, Manderley plantea una cuestión muy novedosa sobre la sexualidad de los niños y con los niños en un contexto en el que este tema no era tabú como hoy,

pues algunos movimientos pedían “el reconocimiento de la sexualidad desde la infancia” o la liberación sexual de los niños (261).

La gran mayoría de estas películas, casi todas rodadas en condiciones precarias, tuvieron una exhibición marginal. En cambio, las películas más comerciales fueron las de Almodóvar a partir de *Pepi, Luci, Bom* y otras chicas del montón y las de Eloy de la Iglesia, pero son películas ya muy estudiadas y constan de numerosas monografías.

Por último, este trabajo nos plantea algunas dudas metodológicas y conceptuales. Resulta problemática la organización de la monografía. En efecto, solo dos capítulos de cinco analizan las películas y dos capítulos analizan el contexto. Es interesante lo que cuenta Berzosa pero quizás hubiera quedado más fluido integrar brevemente ese contexto en los capítulos sobre cine propiamente dicho, como ya lo hace el autor de hecho, pero sin sobrecargarlos con dos capítulos separados.

Por otra parte, esta categoría de “cine homosexual subversivo” no resulta muy productiva. En efecto, pese a las justificaciones del autor por limitar esta categoría a las 13 películas que selecciona, se podría decir que todo cine gay es subversivo por definición, en distintos grados según el contexto en el que aparece. Por la simple representación de la homosexualidad en la pantalla, se puede

decir que es subversivo. Obviamente, no tanto como una orgía gay con himnos religiosos cantados por Ocaña, pero por eso diría que el carácter subversivo de la homosexualidad en el cine se puede ver en casi todas las películas gays, solo cambia el grado de subversión. En consecuencia, esta categoría analizada por Berzosa de “cine homosexual subversivo” que empezaría a principios de los 70 y acabaría a mediados de los 80 no considero que resulte muy provechosa.

Asimismo, se podría plantear otro problema: ¿cómo una obra con una exhibición tan marginal y limitada puede ser subversiva? Obviamente, la subversión de estas películas reside en su misma existencia. Mas se puede señalar que el grado de subversión también depende de la recepción que tenga la misma. Para un próximo proyecto, tal vez el autor pueda analizar la recepción entre el público de la supuesta subversión o no de estas películas. A pesar de estas críticas obligadas, hay que destacar el trabajo de Alberto Berzosa por rescatar películas que en su mayoría son prácticamente inaccesibles hoy, por las entrevistas de primera mano y por la edición cuidada con imágenes de las películas en anexo.

### **Geoffroy Huard**

Universidad de Cergy-Pontoise  
geoffroy.huard@gmail.com

¿Cómo citar?

Huard, G. (2017). [Reseña de Libro] Homoheregías fílmicas:

cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80. *Comunicación y Medios*, (36), 157-159.

DOI: 10.5354/rcm.v1i36.45756

# Democracy's Detectives: The Economics of Investigative Journalism

Hamilton, James (2016) *Democracy's Detectives: The Economics of Investigative Journalism*. Cambridge: Harvard University Press. 368 pp. ISBN: 9780674545502

En un contexto de cambios tecnológicos, políticos, económicos y culturales en que se desenvuelve la industria de medios en general, y el periodismo en particular, hay un creciente interés por evaluar el periodismo de investigación a nivel global. ¿Cuál es su impacto? ¿Qué tan eficientes han sido los programas de ayuda internacional destinados a financiarlo? ¿Cuáles son sus debilidades y qué contextos lo promueven? ¿Cómo sustentarlo financiera y editorialmente? ¿Cuáles son las mejores prácticas? En esta línea está el estudio de James Hamilton *Democracy's Detectives: The Economics of Investigative Journalism*, que analiza las tendencias en la investigación periodística en medios estadounidenses durante tres décadas.

Hamilton revisó más de 12 mil postulaciones al premio anual de la asociación de editores y reporteros de investigación (IRE, por sus siglas en inglés) entre 1979 y 2010, identifican-

do los temas y problemas que el periodismo de investigación estadounidense ha cubierto, cuál ha sido su impacto, y sus modelos de producción financiera. Algunas tendencias son desalentadoras: Han disminuido las investigaciones producidas por medios locales, hay menos solicitudes de acceso a información hechas por reporteros locales y solo un puñado de medios líderes en el mercado estadounidense concentran los reportajes premiados. Otras tendencias parecen esperanzadoras, como la emergencia de actores ajenos a los medios tradicionales como organizaciones periodísticas sin fines de lucro (*ProPublica* o *Associated Press*), universidades y medios especializados (*Bloomberg* o *The Wall Street Journal*).

El periodismo de investigación es el trabajo original de un reportero o un equipo que devela algo de interés público y que otros tratan de ocultar. La novedad del trabajo de Hamilton radica en que aborda detalla-

damente las implicancias económicas de estos tres elementos: un trabajo original implica costos fijos en la producción de un reportaje (personal, instalaciones, operaciones), el interés público se traduce en lo que los economistas llaman externalidades positivas de lo que son bienes públicos, y el interés de terceros (el gobierno, empresarios) por mantener estas historias ocultas impone costos significativos para la investigación, como el uso de leyes de acceso a información, que se traduce en tiempo, pago por reproducción y uso de *software* que permita análisis de grandes volúmenes de datos y documentos, entre otros. A pesar de que las investigaciones periodísticas sí toman más tiempo y sí cuestan miles de dólares, Hamilton demuestra que también han generado miles de millones en beneficios a la comunidad.

El estudio de Hamilton es fascinante por varias razones: por la construcción y uso extensivo e intensivo de enormes bases de datos de cientos de trabajos de investigación periodística publicados en distintos soportes en Estados Unidos; porque identifica tendencias históricas en el periodismo de investigación en el país del norte que

complejizan los hitos clásicos —*muckrakers* a principios de 1900s, la guerra de Vietnam y los 1960s y Watergate en los 1970s (Capítulo 2, “Detectives, Muckrakers, and Watchdogs”), así como también relativiza el arquetipo del reportero tipo llanero solitario. El corazón del trabajo (capítulos 3 a 6), analiza en detalle los trabajos presentados y premiados por IRE en tres décadas. La extensa investigación de la que da cuenta

el libro va más allá de documentar casos o anécdotas y, más bien, navega a través de patrones y tendencias de largo alcance que incluyen qué medios han realizado este tipo de periodismo (considerando soporte y tamaño del medio y alcance de sus audiencias, por ejemplo), cuál ha sido la agenda en este periodo (según tipo de medio), con qué recursos, qué producción requirió y qué impacto tuvo, identificando para todos, además, cambios en el tiempo.

El concepto mismo de impacto es controversial, no solo en periodismo, sino que también en otras áreas de las ciencias sociales y las humanidades. ¿Cómo definirlo, cómo medirlo y por cuánto tiempo? Una investigación puede generar frutos mucho tiempo después de su publicación y cuando el público y los medios ya perdieron interés. Además, una denuncia puede

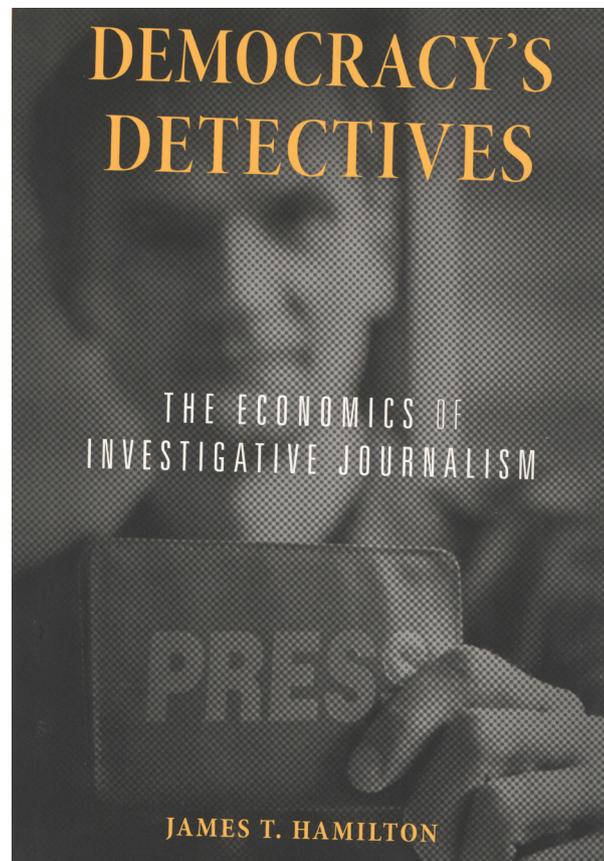
aparecer en momentos en que las agendas mediática y política están sintonizadas en otra frecuencia y, por lo tanto, no genera repercusiones.

A pesar de estas limitaciones, Hamilton analiza el impacto de corto, mediano y largo plazo del periodismo de investigación basado en la propuesta de David Protess y sus colegas, quienes describen tres tipos de efectos del periodismo de investigación: deliberativo,

blico o privado involucrado en lo que la historia devela. Finalmente, los efectos sustantivos pueden adoptar la forma de nuevas regulaciones, la creación de instituciones o cambios presupuestarios.

Así, Hamilton constata que aquellas historias que generan impactos menos costosos (como despidos o renuncias) han sido más frecuentes y que el efecto de la fiscalización de-

pende del tamaño y del tipo de medio. Hamilton calcula por primera vez el costo-beneficio del periodismo de investigación analizando tres casos de estudio: una serie publicada en 2008 por *News & Observer*, un diario local de Raleigh (North Carolina), sobre las fallas en el sistema de libertad bajo fianza; la investigación emitida en 1997 por KCBS, un canal local de Los Angeles, sobre la insuficiente fiscalización de la autoridad de salud, y una serie de artículos publicada por *The Washington Post* sobre las muertes provocadas



individualista y sustantivo. El primero se refiere a que una investigación puede gatillar la acción de organismos gubernamentales o judiciales. El segundo, a que un reportaje puede provocar el despido o renuncia de un funcionario pú-

por los disparos de la policía de Washington D.C. Hamilton identificó los costos de producir cada serie, estimó los efectos que tuvieron en políticas públicas, y calculó cuántos dólares produjo la investigación por cada dólar que el medio in-

virtió (ver pp. 112 y ss., en particular tabla 4.5, en p. 131). Los casos representan, además, diversos tipos de medios en cuanto a soporte, tamaño, ubicación y audiencias y por eso el modelo que Hamilton propone para analizar las consecuencias del periodismo investigativo en ciertas condiciones resulta atractivo para aplicarlo en otros casos y contextos.

Para el público latinoamericano, las conclusiones no parecen pertinentes en latitudes distintas (y distantes) a aquella que da sentido al trabajo: por ejemplo, Estados Unidos cuenta con una ley federal de acceso a información desde la década de los 1960s, hay un campo más o menos institucionalizado del periodismo de investigación desde los 1970s con la creación de IRE y sus miles de socios, su conferencia anual, sus bases de datos de reportajes de investigación, el periodismo asistido por computadoras desde los 1980s, y sus capacitaciones locales y nacionales. Además, el periodismo en Estados Unidos no opera bajo niveles de violencia como los que experimentan los profesionales en México y otros países centro y sudamericanos.

Sin embargo, el trabajo de Hamilton es fructífero y pertinente no solo en el contexto que lo hace posible, el campo del periodismo de investigación en Estados Unidos, sino que también en América Latina, en general, y en Chile, en particular, sobre todo porque el norteamericano es un modelo –para bien o para mal– que

los medios del continente han emulado. El libro es una fuente infinita de buenas prácticas, de estrategias colectivas, institucionales y profesionales, así como también individuales (el capítulo 7 se dedica a evaluar en detalle el impacto del trabajo de un solo periodista de investigación, en medios locales, ha tenido en su trayectoria). Otras prácticas y herramientas, ya sea por escasez presupuestaria o inmadurez del campo o adecuada capacitación, es un camino aún por explorar.

El periodismo de investigación es costoso y requiere tiempo. Pero este estudio también demuestra que en un contexto en particular, en un sistema de medios específico, con ciertas características profesionales, ha tenido impacto incluso económico. Aun cuando el periodismo de investigación representa un fragmento ínfimo de todo el trabajo en prensa, precisamente por sus altas externalidades positivas es que amerita ampliar nuestro conocimiento sobre este género en nuestros propios contextos políticos, históricos, económicos y de cultura profesional.

A pesar de que en América Latina hay una larga tradición en periodismo de investigación que algunos datan en los 1950s gracias a Operación Masacre del argentino Rodolfo Walsh (1957) y que la primera unidad especializada en investigación fue creada por el diario colombiano *El Tiempo* en los 1970s, hay una deuda en desarrollar teóricamente el campo. Buena parte de la literatura sobre

periodismo de investigación latinoamericano se basa en casos de estudios, experiencias individuales de reporteros y manuales. Los esfuerzos académicos por desentrañar las particularidades del periodismo de investigación en el continente son escasos. Trabajos como el de Hamilton llaman no tanto a emular, pero sí a recordar nuestros propios enfoques tanto en el campo del ejercicio profesional como en lo que nos falta por documentar históricamente y, así, teorizar para comprender mejor el rol de este tipo de periodismo en nuestras sociedades.

#### **Claudia Lagos**

University of Illinois at Urbana-Champaign  
clagoslira@gmail.com

¿Cómo citar?

Lagos, C. (2017). [Reseña de Libro] *Democracy's detectives. The economics of investigative journalism. Comunicación y Medios*, (36), 160-162.

DOI: 10.5354/rcm.v1i36.46954



# Objetivo y Normas Editoriales

*Comunicación y Medios* es la revista académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Es una publicación semestral que nace en 1981. Su propósito es la discusión plural sobre los principales temas que definen el campo de las comunicaciones, la industria audiovisual y el periodismo.

Desde el año 2009, *Comunicación y Medios* es editada en formato digital. Como mecanismo de revisión de originalidad, *Comunicación y Medios* somete todos los artículos que recibe a una herramienta de detección de plagio. La revista invita a profesionales, académicos, estudiantes e investigadores de este campo a colaborar en sus páginas contribuyendo con artículos, comunicaciones de investigación y reseñas, según las siguientes normas:

## Normas para la presentación de los artículos

Tanto los artículos solicitados para la revista como las colaboraciones espontáneas propuestas al Comité Editorial por sus autores, deberán atenerse a una pauta de envío para la presentación de los originales. A la vez, todo envío de artículo implica la aceptación de estas normas editoriales, además de garantizar a *Comunicación y Medios* el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Los autores que envíen sus originales a la revista *Comunicación y Medios* pueden hacerlo a través de nuestra plataforma, accediendo al [link \*\*www.comunicacionymedios.uchile.cl\*\*](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl) procurando que los artículos no sobrepasen las 6.500 palabras y las reseñas las 1000 palabras (los títulos de los artículos no deben superar los 150 caracteres).

El Editor acusará recibo en el plazo de un mes. En el caso de varios autores, se especificará cual de entre ellos asume la relación con la revista, responsabilizándose del artículo. Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación con pares ciegos, en el que se mantendrá el anonimato. Al término, el Comité Editorial informará sobre la posible publicación de los artículos seleccionados, quedando ésta condicionada a la introducción de los cambios a que hubiere lugar.

Para realizar la entrega de un artículo o reseña inédito también se debe remitir el documento original al correo electrónico del Editor responsable, Doctor Javier Mateos-Pérez ([javiermateos@uchile.cl](mailto:javiermateos@uchile.cl)).

# Convocatoria

La revista *Comunicación y Medios*, del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, recibe artículos de temática libre vinculados a estudios en comunicación para el número 37 que será publicado durante el primer semestre de 2018

Incluye dossier especial dedicado a las:

## **Ficciones televisivas contemporáneas**

**Fecha última de recepción de originales:** 15 de marzo de 2018

Revise normas de publicación de autores en: [www.comunicacionymedios.uchile.cl](http://www.comunicacionymedios.uchile.cl)

Editoras invitadas  
Ingrid Bachmann,  
Universidad Católica de Chile.  
Giuliana Cassano,  
Universidad Católica del Perú.

## **Foco temático**

La ficción televisiva es omnipresente en la vida cotidiana de las sociedades contemporáneas. En ellas se expresan los sueños y fantasías de estas, pero también sus preocupaciones, sus intereses, sus mandatos, sus normativas y sus regímenes de verdad. En la academia muchas veces estos relatos han sido observados como narrativas del entretenimiento, del tiempo libre y del goce; sin embargo, en ellas discurren y transitan problemáticas sociales, temáticas y personajes que hablan de espacios y dinámicas cotidianas, de preocupaciones e intereses, y de identidades de género, étnicas y de clase social.

Su importancia, por lo tanto, no es menor. Como señalan Sangro y Plaza (2010), el audiovisual contemporáneo en Iberoamérica ofrece un arsenal extenso de historias e imágenes que tienen influencia directa en la construcción de nuestras identidades contemporáneas. La ficción televisiva, en ese sentido, materializa nociones sobre la familia, el trabajo, las relaciones de pareja, la cultura, la ideología y el poder, y en gran medida legítima y populariza valores y percepciones que dicen cómo es el mundo que nos rodea.

El arribo del siglo XXI ha traído cambios en los procesos de producción, realización y consumo de la ficción televisiva. Las pantallas se han multiplicado y la ficción televisiva iberoamericana se produce, se realiza y se consume desde diferentes localidades; localidades que se encuentran en dinámica constante con geografías y temporalidades regionales, nacionales y globales. Así, la ficción televisiva en Iberoamérica es un espacio simbólico en diálogo permanente con escenarios contemporáneos complejos.

En este dossier temático de la revista *Comunicación y Medios* invitamos a la reflexión y la respuesta de preguntas teóricas y prácticas sobre las ficciones televisivas contemporáneas y sus discursos mediáticos en el siglo XXI. Los ejes que guían esta reflexión son:

- (1) Representaciones sociales en la ficción televisiva actual.
- (2) La industria de ficción televisiva en la sociedad contemporánea, su movilidad, sus dinámicas de producción, sus procesos de localización.
- (3) Cambios y permanencias en los discursos narrativos de la ficción televisiva actual
- (4) Consumo de ficción televisiva en distintas plataformas: transformación de las audiencias y rutinas de consumo.

**Desde *La Ville qui tue les femmes* a *La ciudad de las muertas*: el webdocumental como herramienta de indagación de la catástrofe en Ciudad Juárez**

**Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez**

**Aproximaciones a lo real en el cine de Everardo González**

**¿Víctimas del necropoder? La construcción del cuerpo femenino en el cine mexicano sobre narcotráfico**

**Análisis interseccional de las relaciones de poder en la película *Amor* de Ulrich Seidl**

**Imaginario catastrofista en REC. Bajo el yugo del discurso televisivo**

**Retrato de la ciudad derrumbada como edificación de una mirada fotoperiodística: El viaje de Elsa Medina por la Ciudad de México**

**Cultura de la legalidad en notas sobre delitos de la prensa mexicana**

**Comunicación pública y promoción del turismo en Querétaro**

**Información corporativa en línea de las televisiones públicas europeas y sus relaciones con la audiencia**

**Transformaciones de la televisión en Guatemala (1986-2017): de la televisión analógica a la multiplataforma digital**

**Homoheregías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80**

**Democracy's detectives. The economics of investigative journalism**