

COMUNICACIÓN

*Revista Internacional de Comunicación
Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*

19

Enfoque y alcance

Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales es una publicación científica de periodicidad anual, cuyo objetivo es la investigación académica acerca de temas relacionados con la comunicación audiovisual, la publicidad, las relaciones públicas, la propaganda y los estudios culturales. La revista también contempla como objetivos la teoría y la investigación en comunicación.

Por todo ello, la cobertura temática de *Comunicación* se ciñe básicamente a objetos de estudio del área de conocimiento de “comunicación audiovisual y publicidad”, si bien admite investigaciones centradas en ámbitos relacionados con dicha área, como los estudios culturales.

El público al que va dirigida la revista consiste, en general, en docentes e investigadores de Ciencias Sociales y Humanidades, y, en particular, en docentes e investigadores del Área de Conocimiento de “Comunicación Audiovisual y Publicidad”.

Indexación

DIALNET | Latindex | Dulcinea | MIAR | DOAJ | RESH | ÍnDICES CSIC | PKP Index
Google Académico

COMUNICACIÓN

Revista Internacional de Comunicación
Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales

<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/>

Revista Comunicación
N. 19 · Año 2021

e- ISSN: 1989-600X
ISSN: 1695-6206

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del equipo editorial de la publicación.



Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "Creative Commons Atribución-No-Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional".

Contacto

comunicacion@us.es
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Universidad de Sevilla
Avda. Américo Vespucio s/n
41092 Sevilla

COMITÉ EDITORIAL

Director

Dr. Juan Carlos Rodríguez Centeno
Universidad de Sevilla, España

Subdirector

Dr. Víctor Hernández-Santaolalla
Universidad de Sevilla, España

Secretaría técnica

D^{ña}. Sara Rebollo-Bueno
Universidad de Sevilla, España

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Mtr. Jonathan Alexis Taibo
Universidad de Sevilla, España

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dra. Mónica Barrientos Bueno
Universidad de Sevilla, España

Dr. Jorge David Fernández Gómez
Universidad de Sevilla, España

Dra. Irene Liberia Vayá
Observatori Cultural, Universitat de València, España

Dr. Francisco Javier López Rodríguez
Aichi Prefectural University, Japón

Dr. Antonio Pineda Cachero
Universidad de Sevilla, España

Dra. Marina Ramos Serrano
Universidad de Sevilla, España

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dr. José Ignacio Aguedad
Universidad de Huelva, España

Dr. Miguel de Aguilera Moyano
Universidad de Málaga, España

Dr. Mechthild Albert
Universidad de Bonn, Alemania

Dra. Elena Barroso Villar
Universidad de Sevilla, España

Dr. Norval Baitello Junior
Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil

Dr. Juan Benavides Delgado
Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Carmen Caffarel Serra
Universidad Rey Juan Carlos, España

Dr. Antonio Checa Godoy
Consejo Audiovisual de Andalucía, España

Dr. Antonio Chicharro
Universidad de Granada, España

Dr. Vicente C. Ficarra
ALAIPO y AINCI

Dr. Emilio Carlos García Fernández
Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. Jesús González Requena
Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Inmaculada Gordillo
Universidad de Sevilla, España

Dra. Virginia Guarinos
Universidad de Sevilla, España

Dr. Román Gubern
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo
UNED

Dr. Alberto Hermida Congosto
Universidad de Sevilla, España

Dr. Adrián Huici Módenes
Universidad de Sevilla, España

Dr. Jesús Jiménez Varea
Universidad de Sevilla, España

Dra. Virginia Luzón
Universitat Autònoma de Barcelona, España

Dr. José Antonio Mingolarra
Universidad del País Vasco, España

Dr. Norberto Mínguez Arranz
Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. Nelson Orringer
Universidad de Connecticut, EEUU

Dr. Manuel Palacio
Universidad Carlos III, España

Dr. Alfonso Palazón
Universidad Rey Juan Carlos, España

Dr. José Manuel Pérez Tornero
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Emili Prado Picó
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Carlos Reis
Universidad de Coimbra, Portugal

Dr. Juan Rey
Universidad de Sevilla, España

Dr. Miquel Rodrigo Alsina
Universitat Pompeu Fabra, España

Dr. José Romera Castillo
UNED

Dr. Serge Salaün
Université Paris III, Francia

Dr. Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia, España

Dr. Antonio Sánchez Trigueros
Universidad de Granada, España

Dr. Jean-Claude Seguin
Université Lumière 2, Lyon, Francia

Dr. Jenaro Talens
Universidad de Ginebra, Suiza
Universidad de Valencia, España

Dr. Jorge Urrutia
Universidad Carlos III, España

Dr. Rafael Utrera Macías
Universidad de Sevilla, España

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel
Universidad de Sevilla, España

Dr. Ricardo Viscardi
Universidad de la República de Uruguay, Uruguay

Dr. Santos Zunzunegui
Universidad del País Vasco, España

Índice

- p. 5** **Telenovelas turcas en el canal temático digital Nova: nuevos horizontes narrativos y de programación**
Turkish soap operas on digital thematic channel Nova: new narrative and programming horizons
Tatiana Hidalgo-Marí / Jesús Segarra-Saavedra
- p. 21** **Un conflicto desarmado. Experiencias de autoría en el vídeo musical gallego contemporáneo**
An unarmed conflict. Authorship experiences in contemporary Galician music video
Cibrán Tenreiro Uzal
- p. 41** **A Shift in Storytelling: Over the Garden Wall as a Literary Reconstruction of Dante's Divine Comedy**
Un cambio en la narrativa: Over the Garden Wall como reconstrucción literaria de La Divina Comedia de Dante
Manuel Botero Camacho / Guillermo Alonso Menchero
- p. 55** **Dentro de campo. La representación ético-estética del Holocausto a través de la película *El hijo de Saúl***
"Dentro de campo". The ethic-aesthetic representation of the Holocaust through the film Son of Saul
Cora Cuenca
- p. 77** **Entre el estereotipo y la invisibilidad: representaciones lésbicas/queer en telenovelas colombianas**
Between the stereotype and invisibility: lesbian/queer representations in Colombian soap operas
Laura Valentina Camargo Osorio
- p. 97** **Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela**
María Toscano Alonso
- p. 101** **Alegorías del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)**
Sofía Otero-Escudero

// ARTÍCULO

Telenovelas turcas en el canal temático digital Nova: nuevos horizontes narrativos y de programación

Turkish soap operas on digital thematic channel Nova: new narrative and programming horizons

Recibido: 3 de noviembre de 2020
Aceptado con modificaciones: 30 de marzo de 2021
Aceptado: 4 de mayo de 2021

Tatiana Hidalgo-Marí

Universidad de Alicante
tatiana.hidalgo@ua.es
<https://orcid.org/0000-0003-4599-5876>

Jesús Segarra-Saavedra

Universidad de Alicante
jesus.segarra@ua.es
<https://orcid.org/0000-0001-9420-5258>

Resumen

Este artículo tiene como objetivo proporcionar una taxonomía sobre la telenovela turca emitida en el canal temático español *Nova*, con el fin de determinar nuevas estrategias y narrativas en tendencia. Para ello, se combina una metodología cualitativa con el análisis del discurso que ofrece resultados sobre las diferencias y similitudes entre la telenovela turca y latinoamericana y permite detectar tendencias que están contribuyendo al posicionamiento del producto narrativo en cuestión.

Palabras clave: Cultura; Comunicación; Narración; Telenovela; Televisión; Ficción televisiva; Serie de televisión.

Abstract

This paper aims to provide a taxonomy on the Turkish soap opera issued on the Spanish thematic channel Nova, in order to determine new strategies and narratives in trend. For this, a qualitative methodology is combined with the discourse analysis that offers results on the differences and similarities between the Turkish and Latin American soap opera and allows trends that are contributing to the positioning of the narrative product in question.

Keywords: Culture; Communication; Narration; Soap opera; Television; Television fiction; Television series.

1. Introducción

La telenovela turca se ha postulado, en los últimos años, como un producto de ficción televisivo de éxito, que está gozando de muy buena acogida tanto en los países europeos como en América Latina. Estudios recientes sitúan al país otomano como el segundo exportador de ficción televisiva del mundo, superando a países como México o Brasil, punteros en la exportación de telenovelas (Camille, 2018). La WIT (World Information Tracking) señaló cinco tendencias en el mercado televisivo internacional, entre las que destacan las tramas universales, ejemplificadas por el incipiente éxito de las novelas turcas, en especial, en América Latina y España.

Desde que en el año 2007 la productora MBC emitiera la telenovela *Iklişim*, las series turcas han tenido un éxito abrumador en el mundo árabe que rápidamente se extendió por América Latina, Europa y Asia (Molina, 2013). No obstante, a principios de los años noventa, el cambio en el paradigma comunicativo de la sociedad turca quedaba patente, gracias lo que Akin denominó la apertura de “la caja mágica de Pandora” (Akin, 2009), es decir, la irrupción de canales comerciales de televisión que, poco a poco, fueron redefiniendo el consumo televisivo y las preferencias socioculturales tanto de los espectadores como de los consumidores (Ozbek 1991; Stokes, 1992).

Hasta la apertura del mercado televisivo en los años noventa, la ficción nacional turca se había centrado en la adaptación de novelas clásicas y la adaptación de miniseries de televisión históricas por parte de la TRT, el canal público y nacional del país. En el año 1999, la exportación

internacional de la ficción *Deli Yürek* marcó una nueva forma de producir, desvelando el éxito que las ficciones turcas generaban fuera de las fronteras nacionales. Junto a este fenómeno, la irrupción de las cadenas comerciales trajo consigo una inversión sin precedentes en producto seriado de ficción.

Akin (2011) ya apuntaba que, en los años previos a sus estudios, prácticamente todos los canales de televisión turcos emitían una o dos series anuales de producción propia, que obtenían gran popularidad entre la audiencia. La exportación inicial se centró en países vecinos de Asia Central, incluidos Kazajstán y Uzbekistán, donde los países comparten un origen étnico común con Turquía y rápidamente se ha extendido a una amplia gama de países, incluidos todos los países del Medio Oriente y África del Norte, Asia Central y varios países de Europa del Este: Bulgaria, Grecia, Rumania, Eslovenia, Eslovaquia, Hungría, Ucrania, Moldavia, Serbia, Macedonia y Rusia (Balli, Balli & Cereci, 2013). Todos estos flujos de exportación suscitaron el interés por los productores, que aumentaron la inversión en este producto televisivo en vista de la rentabilidad capaz de aportar tanto dentro como fuera del país, debido, entre otros factores, al coste inferior de producción en comparación con los costes de producción en países tradicionalmente exportadores de telenovelas.

La llegada de la telenovela turca a América Latina y Estados Unidos supone un fenómeno sin precedentes, especialmente si se tiene en cuenta que son los países de esta zona los padres del género, la cuna desde la que se han exportado la gran mayoría de telenovelas producidas desde los orígenes de la televisión. En canales como *Mega* (Chile) o *Telefé* (Argentina) alrededor de la mitad de la ficción seriada de la parrilla corresponde a telenovelas turcas, un fenómeno que, de forma más tímida pero latente se está replicando en España, en canales como *Nova* (Grupo Atresmedia) o *Divinity* (Grupo Mediaset).

Ante este fenómeno, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la llegada de la telenovela turca a España, a partir de un estudio taxonómico que analiza las características de dicha ficción televisiva emitida en este país. En concreto, se estudia la irrupción de la telenovela turca en el canal *Nova* del grupo español Atresmedia y el cambio de estrategia de contenido que experimenta la cadena, sustituyendo a su proveedor principal de ficción televisiva (Televisa México) por las nuevas producciones que llegan desde el país otomano.

2. Marco Teórico: Contextualización y desarrollo de la telenovela turca

La telenovela ha sido un producto con denominación de origen propio, que ha etiquetado a las ficciones seriadas latinoamericanas desde prácticamente los orígenes de la televisión. A través de la circulación de este producto cultural, se construye una de las modalidades del imaginario latinoamericano, un espacio en el que se eliminan las fronteras y surge un discurso homogéneo, basado en una imagen unificada de lo popular (Martín-Barbero, 1992).

La telenovela latinoamericana está considerada un producto televisivo de éxito no solo por la velocidad y volumen de su exportación, sino también por las características específicas de su formato. Así pues, la telenovela permite al espectador organizar la experiencia vivida y mantener la ilusión en la superación y la resolución de problemas (González-Rubín, 2007). La telenovela es-

tereotipa y estandariza personajes, lo que hace que su consumo sea sencillo, de fácil asimilación y enormemente expandible (Hidalgo-Marí, 2011; Lataban, 1995).

Cueva (1999) señala que la telenovela se sustenta en cuatro pilares fundamentales que son la continuidad, el melodrama, la pasión como herramienta de exaltación y la conclusión o el final feliz. Mazzioti (1996) añade que la circulación transnacional de los productos televisivos ha adquirido un volumen indiscutible debido a la serialidad, pero también al coste económico del producto, fácil de exportar y adaptar a otros países y a las distintas plataformas audiovisuales.

Mientras que la telenovela latinoamericana ha suscitado mucho interés en la comunidad académica, el fenómeno de la exportación de la telenovela turca todavía se encuentra “entre bambalinas” debido, probablemente, a su reciente éxito. No obstante, empiezan a proliferar estudios que analizan el fenómeno turco desde la producción y distribución (Cetin, 2014; Ozalpman, 2017) o desde las propias narrativas (Hudson, 2014; Kharroub & Weaver, 2014), destacando la importancia incipiente que adquieren los estudios de género alrededor de estos productos televisivos (Ozmen, 2011).

El mercado de las series de televisión turcas está marcado por una fuerte competencia local. Según un informe de Deloitte (2014), focalizado en el país otomano, de las 60 series producidas de media cada año en el país, casi el 50% no ejecuta más de 13 episodios, debido a la fuerte competencia entre los propios canales locales y las productoras, algo que se traduce en un índice de calidad y popularidad mayor en aquellas producciones de mayor duración.

En cuanto a su formato y duración, nos encontramos ante las producciones de ficción televisiva más largas de la historia, con capítulos que pueden durar entre 100 y 150 minutos, frente a la duración estándar de 45-60 minutos tanto para telenovelas como para en la ficción televisiva global (Hidalgo-Marí, 2018; Lacalle & Gómez, 2016), a pesar de que empiezan a emitirse capítulos más cortos, calcando una estructura similar a la de las telenovelas latinoamericanas, con una duración que oscila entre los sesenta y los noventa minutos por capítulo. Avendaño (2019) apunta que la telenovela turca cuida más el reparto y la producción: mientras que en la telenovela latinoamericana predominan los interiores, la turca se graba, en su gran mayoría, en exteriores, huyendo del escenario de cartón piedra, acercando la producción a un estilo mucho más cuidado, más propio del cine que de la puesta en escena televisiva.

Sin embargo, a pesar del esfuerzo por recrear un escenario más cinematográfico, la calidad audiovisual no sobresale en estas producciones, así como el montaje narrativo, que en algunas ocasiones presenta limitaciones formales considerables.

Siguiendo con la tradición que define al melodrama, la telenovela turca se dirige principalmente a una audiencia femenina relatando dicotomías entre el bien y el mal, la riqueza y la pobreza, la justicia y la injusticia o el amor y el desamor, a pesar de que estudios recientes constatan la reciente aparición de temas políticos y críticas sociales (Cetin, 2014), un fenómeno que no solo se detecta en la telenovela turca, sino que es extensible a otras producciones vecinas, como el melodrama indio o egipcio (Abu-Lughod, 2002).

2.1. La telenovela turca en España: El caso *Nova*

El consumo de telenovelas en España ha disminuido considerablemente si comparamos los datos con los de finales del siglo XX. La década de los noventa, incluso los primeros años del nuevo siglo, fueron tiempos en los que la telenovela latinoamericana tenía una posición privilegiada en las cadenas nacionales. Los estudios sobre el éxito e impacto de la telenovela en España (Chicharro-Merayo, 2011; Martín-Barbero, 1992: 47; Morales-Morante, 2008) coinciden en que son la estructura melodramática, las historias universales cotidianas, los personajes estereotípicos y los escenarios reconocibles, los factores determinantes de su buena aceptación por parte de las audiencias.

La producción española de telenovelas nunca ha tenido especial relevancia, si bien es cierto que existen ciertas producciones que han gozado de un éxito sin precedentes, como *El Super* (Telecinco, 1996-1999), *Amar en tiempos revueltos* (TVE1, 2005-2010) o *El secreto de puente viejo* (Antena3, 2011-), a pesar de que sus formatos no responden estrictamente al de la telenovela, sino que se entienden como híbridos que conjugan elementos de la ficción latinoamericana con rasgos propios de la ficción seriada española (Chicharro-Merayo, 2011). Cabe destacar la apuesta autonómica por estos productos, que ha abanderado la producción propia de telenovelas, apostando además por productos de éxito exportables a otras autonomías. Por ejemplo, *Poble Nou* (1994) o *Secrets de família* (1995), ambas producidas y emitidas por la cadena autonómica TV3.

En contraposición a la poca incidencia de la producción propia de telenovelas, desde el apagón analógico y la consolidación de la TDT, España vive una apuesta sin precedentes por la producción y emisión de series de televisión, dejando la telenovela relegada a la estrategia de la importación (Lacalle & Gómez, 2016). En este sentido, resulta necesario estudiar el caso de la cadena temática *Nova*, que se posiciona como la cadena líder en emisión de telenovelas¹.

Nova ha emitido un total de 112 telenovelas desde el año 2010 (ver tabla 1), de las cuales el 45% han sido de origen mexicano, producidas por Televisa, seguidas de un 27% de telenovelas de origen estadounidense, fundamentalmente de la productora Telemundo. Frente a estos datos, destaca que el 8.9% de la emisión de telenovelas se corresponde con telenovelas turcas, un dato importante si se tiene en cuenta que la primera emisión de telenovelas turcas se realizó en enero del 2018, esto es, que en poco más de un año el mercado turco ha superado al producto importado de Venezuela (4.5%), Argentina (1.79%) o Brasil (0.8%) y se sitúa casi al mismo nivel que la importación de producto colombiano (11%).

El punto de partida de la telenovela turca en la televisión española se puede situar en el año 2018, tras el lanzamiento de la telenovela *Fatmagül* (2018). No obstante, un año antes, Telecinco estrenaba *El accidente* (Telecinco, 2017-2018), una adaptación libre del drama otomano *Son* (2012), que obtuvo una media del 16.3% de *share* con 2.608.000 espectadores, apuntando una posible tendencia que, efectivamente, se consolida desde la irrupción de la ficción turca en las cadenas españolas.

¹ Según el informe anual de Barlovento Comunicación (2018) la cadena Nova (Grupo Atresmedia) se posiciona como canal temático específico de telenovelas líder, con un 2.4% de *share* global, superando al canal análogo, *Divinity*, de otro de los grandes grupos multimedia que emite en España (Grupo Mediaset).

Año	Total estrenos	México	EEUU	Colombia	Venezuela	Argentina	Brasil	Turquía
2010	18	6	6	4	1	1	0	0
2011	11	2	4	5	0	0	0	0
2012	12	7	4	0	1	0	0	0
2013	13	6	4	2	1	0	0	0
2014	8	5	2	1	0	0	0	0
2015	12	6	5	0	0	1	0	0
2016	10	8	2	0	0	0	0	0
2017	9	4	3	1	1	0	0	0
2018	9	5	0	0	0	0	0	4
2019	10	2	0	1	0	0	1	6
TOTAL	112	51	30	14	4	2	1	10

Tabla 1: Emisión de telenovelas Nova por país de origen. Fuente: elaboración propia

Tras el pistoletazo de salida de *Fatmagül* (Ay Yapım, 2018), la cadena estrenó tres telenovelas turcas en el mismo año *Amor de contrabando* (Ay Yapım, 2018), *Sila* (Fm Yapım, 2018) y *Ezel* (Ay Yapım, 2018) y seis títulos más hasta septiembre de 2019, evidenciando la apuesta firme por la telenovela otomana y posicionándose como la cadena líder en oferta de telenovelas entre todas las cadenas temáticas de la TDT española.

3. Objetivos y metodología

El objetivo principal del presente trabajo reside en aportar una radiografía sobre la forma y el contenido narrativo de las telenovelas turcas emitidas en España, en concreto, en la cadena temática *Nova*, por considerarla, según datos de audiencia², la cadena temática líder en España en lo que a la emisión de telenovelas se refiere³.

De este objetivo principal surgen otros objetivos específicos que pretenden detectar innovaciones o puntos fuertes que hayan podido contribuir a la sustitución de la telenovela latinoamericana por la telenovela turca en la cadena, a saber, nuevos estándares en la producción o en la narración que se adecuen o no a la demanda de los telespectadores y/o de la cadena. En este sentido, los objetivos específicos son:

- Conocer los estándares de producción (formatos, géneros, duración y longevidad) de las telenovelas turcas.

² Según datos ofrecidos por los Informes de Audiencias Anuales de Barlovento Comunicación, *Nova* mantiene un *share* medio del 2,2 % anual, desde 2011, superior en 0.2% al de su principal competidora, la cadena *Divinity* del Grupo Mediaset, que sitúa su media anual en un 2% de *share* medio.

³ A pesar de que el objetivo de la presente investigación está focalizado sobre la cadena *Nova*, no se puede pasar por alto la apuesta por la telenovela turca que realiza la cadena temática *Divinity* del grupo Mediaset. *Divinity*, el 23 de octubre de 2018 incorporó la primera telenovela turca de su programación titulada *Kara Sevda: Amor eterno*, a la que siguieron *Sühan: Venganza y amor*, *Stiletto Vendetta*, *Erkenci Kuş: Pájaro soñador*, *Kuzey Güney: Dos hermanos y un mismo amor*, *Amor en blanco y negro* o *İçerde: Nada es lo que parece*.

- Analizar y detectar temáticas, protagonismos y entornos comunes que permitan hablar de una taxonomía común.
- Detectar diferencias y similitudes entre el drama otomano y la ficción latinoamericana con el fin de establecer posibles innovaciones que han beneficiado al posicionamiento de la telenovela turca.

La metodología utilizada en el trabajo se caracteriza por aportar un método genuino que combina técnicas cuantitativas con análisis cualitativos. Para llevarlo a cabo se han seleccionado todas las telenovelas de origen turco emitidas en Nova desde su origen hasta el 30 de septiembre de 2019 y se han clasificado en una tabla de recogida creada *ad hoc*, donde se han registrado todos los datos relativos a control, origen, producción, formato y clasificación. Una vez realizada la clasificación de las telenovelas, todas ellas se han sometido a visionado y clasificación, atendiendo a las siguientes variables:

- Duración: por considerarla una posible alteración de las telenovelas turcas en comparación al formato norteamericano.
- Longevidad y trayectoria: se toma como referencia el número de capítulos y temporadas de las telenovelas analizadas.
- Género y subgénero: se recoge el género temático predominante y los subgéneros en caso de detectarlos.
- Temática predominante: se recoge el conflicto que da lugar al desarrollo de la telenovela.
- Temáticas secundarias: se recogen los conflictos secundarios que engloban a la estructura dramática predominante.
- Entorno y localización: se indica el lugar geográfico predominante en el que se desarrolla la acción dramática y el entorno (rural, ciudad...) en el que sucede la acción.
- Protagonismo: se indica si el protagonismo es coral o si se detectan mayores protagonismos femeninos y/o masculinos.
- Antagonismo: se indica si el antagonismo es coral o si se detectan mayores protagonismos femeninos y/o masculinos.
- Franja de emisión: se analiza la inclusión de las ficciones en las distintas franjas horarias de la parrilla televisiva (*day time*, mediodías, sobremesas, *acces prime time* y *prime time*) para valorar la relación existente entre las audiencias y la franja horaria en la que se emite.

La muestra a analizar se compone de las diez telenovelas de origen turco emitidas en la cadena Nova en España hasta el 31 de septiembre de 2019 (ver tabla 2).

Título	Productora	Día	Fecha estreno (Nova)	Temp.	Cap.	Género
<i>Fatmagul</i>	Ay Yapım	L-M-X-J-V	08/01/2018	2	80	Drama
<i>Amor de contrabando</i>	Ay Yapım	L-M-X-J-V	28/05/2018	2	54	Drama
<i>Sila</i>	Fm Yapım	L-M-X-J-V	28/11/2018	3	79	Drama
<i>Ezel</i>	Ay Yapım	L-M-X-J-V	10/09/2018	2	71	Drama
<i>Medcezir</i>	Ay Yapım	L-M-X-J-V	21/01/2019	2	77	Drama
<i>Madre</i>	Med Yapım	L-M-X-J-V	24/03/2019	1	33	Drama
<i>El secreto de Feriha</i>	Med Yapım	L-M-X-J-V	29/04/2019	2	67	Drama
<i>Elif</i>	Green Yapım	L-M-X-J-V	13/05/2019	5	940	Drama
<i>Amor prohibido</i>	Ay Yapım	L-M-X-J-V	24/06/2019	2	79	Drama
<i>Las mil y una noches</i>	TMC Film	L-M-X-J-V	15/09/2019	3	90	Drama

Tabla 2: muestra de telenovelas de origen turco emitidas en Nova. Fuente: elaboración propia.

4. Resultados

4.1. Formatos y producción de la telenovela turca

Las telenovelas turcas emitidas en Nova se caracterizan por presentar una duración dilatada de los capítulos, en comparación a la duración preestablecida de la telenovela latinoamericana y la española. Tradicionalmente, la telenovela latinoamericana, en concreto la de producción mexicana, se ha caracterizado por tener una duración alrededor de los 30 minutos (Cabrujas, 2002) o la telenovela brasileña, que se posiciona entre 30 y 50 minutos por capítulo (Figaro, 1997: 96). La telenovela turca, por su parte, presenta un modelo de producción distinto, centrado en la larga duración de los capítulos, que, como mínimo se apoyan en el patrón de los 90 minutos. Si bien es cierto que más de la mitad de las telenovelas emitidas en Nova responden a esta duración (6 de 10 casos), es necesario destacar la presencia de duraciones mayores: por ejemplo, los casos de *Medcezir*, *Madre* o *El secreto de Feriha*, presentan una duración mucho mayor, superando los 120 minutos por capítulo. El ejemplo de *Elif* es la excepción en esta variable puesto que sus capítulos tienen una duración de alrededor de 60 minutos, a pesar de que siguen siendo más largos que la media estándar latinoamericana. Cabe mencionar que la duración inferior de *Elif* puede verse justificada por la duración global de la telenovela, que supera los 900 capítulos en cinco temporadas. y su naturaleza diaria, a diferencia del resto de telenovelas mencionadas, que están diseñadas para su emisión semanal.

En cuanto a su longevidad, no se puede considerar las telenovelas excesivamente largas, si bien es cierto que lo habitual es que tengan una duración que oscile entre los 60 y los 90 capítulos, como constatan 8 de los 10 casos analizados. Según Quispe Agnoli (2009: 3) “la telenovela [latinoamericana] suele tener entre 180 y 200 episodios y se transmiten entre tres y seis u ocho meses, aunque estas características son flexibles”. Se observa, pues, que a pesar de que la duración de los capítulos es notablemente mayor, la longevidad de la telenovela turca tiene un corte temporal menor. La innovación o excepción se encuentra en la telenovela turca más corta, *Madre*

(33 capítulos) y en un caso paradigmático ya mencionado, *Elif*, con 940 episodios en cinco temporadas, recordando a culebrones mexicanos como *El amor tiene nombre de mujer* (760 capítulos), *Simplemente María* (435 capítulos), *Agujetas de color de rosa* (300 capítulos) o algunas telenovelas de éxito españolas como *Amar en tiempos revueltos* (más de 1716 capítulos en su primera versión en RTVE) o *Acacias 36* (1.114 capítulos y en emisión en el año 2019).

Un elemento innovador en la producción de la telenovela turca es la estructuración de la programación en temporadas, algo que ni la telenovela latinoamericana ni la española han aplicado en su oferta audiovisual. Tal y como se observa en el análisis, exceptuando el caso de *Madre* (1 temporada, debido a su escasa duración y *Elif*, por su longevidad), el producto turco se estructura mínimo en dos temporadas (*Fatmagul*, *Amor de contrabando Ezel Medcezir*, *El secreto de Feriha* y *Amor prohibido*) y solo *Sila* y *Las mil y una noches* se estructuran en tres temporadas. Obviamente no se trata de una apuesta decisiva por la estructura seriada de temporadas, pero permite augurar cierta hibridación en la forma, acercándose a la tendencia global alrededor de los productos seriados que, a pesar de no ser un fenómeno nuevo, se ha visto incentivada, en gran parte, por el auge de la ficción en VOD e *in streaming*.

En cuanto a los días y la franja de emisión, las telenovelas turcas en *Nova* se emiten siempre de lunes a viernes (el espacio de fin de semana está destinado a otro tipo de programación) y han copado la franja de *prime time* de la cadena. Todas las ficciones otomanas han sido emitidas en dicha franja, si bien es cierto que algunas como *Sila* o *Ezel*, por su coincidencia en antena con otros productos turcos, se han visto desplazados al *acces prime time*. En cualquier caso, la ficción turca ocupa un lugar privilegiado en lo que a la franja de emisión se refiere, respondiendo a la lógica estratégica de la programación televisiva latinoamericana, en la que la telenovela se emite en “*prime time* donde se redime la comunicación familiar” (Orozco, 2006: 12) frente a la tendencia española a emitir la telenovela en la franja de sobremesa/tarde y reservar el *prime time* para productos de ficción nacional (Quispe Agnoli, 2009: 7).

4.2. Tramas y narraciones

El único género detectado en las telenovelas turcas emitidas por *Nova* es el género dramático. Todas las ficciones hacen alusión al género canónico, debido, en parte, a la herencia latinoamericana pero también a la propia naturaleza de la telenovela. En cuanto a las tramas narrativas, la telenovela turca presenta un escenario innovador en relación con las telenovelas latinoamericanas, si se tiene en cuenta que las temáticas principales buscan conflictos y escenas más exóticas y de suspense. La telenovela latinoamericana “como subgénero particular dentro del melodrama, presenta algunas particularidades narrativas. Dramatiza, sobre todo, las dificultades y conflictos románticos, de ahí que suele estructurar su trama principal en torno a un triángulo amoroso” (Chicharro-Merayo, 2011: 190). En la telenovela turca se detecta que el conflicto amoroso, el triángulo o la lucha por el amor imposible están presentes. Sin embargo, en los casos analizados, suele desarrollarse como trama principal acompañada de tramas paralelas más enfocadas al suspense, la acción o la recreación de conflictos exóticos y ajenos a la dicotomía de amor/desamor.

No obstante, merece la pena detenerse en aquellas telenovelas en las que el subgénero se aleja del romance. *Amor de contrabando*, por ejemplo, representa un drama próximo a la intriga, con detalles propios del *thriller* psicológico y de la narrativa de suspense. La telenovela cuenta las vivencias de un agente de policía que, tras encontrar el cadáver de su prometida junto al cadáver de un empresario poderoso, iniciará una investigación para esclarecer los motivos del crimen. En el desarrollo, el protagonista se relacionará con la hija del empresario asesinado, desarrollando una trama personal a lo largo de la historia. Se trata de una narración cargada de investigación, de debate moral, de deontología, pero también de misterio, incógnitas y subtramas exóticas que alimentan el relato. El drama amoroso existe y forma parte de la línea conductora del diálogo narrativo, pero no es la trama principal. Se está, pues, ante una innovación narrativa más próxima a lo que Acosta-Alruzu (2003) denominó “telenovelas de ruptura” que al paradigma narrativo tradicional de la telenovela latinoamericana.

Algo similar ocurre con la telenovela *Medzedir* que, a pesar de haber estado catalogada por algunos repositorios como drama juvenil, presenta gran variedad de temas alejadas del conflicto amoroso. En *Medzedir*, la delincuencia, las problemáticas juveniles (adicciones, drogas, fiestas, inconformismo y redes sociales, entre otras) es un hecho, pero también lo son temáticas derivadas de la desigualdad social, la diferencia de clases y los conflictos de poder. Además, la serie introduce el debate sobre los prejuicios sociales, la hipocresía o la importancia del dinero como clave de poder. La trama amorosa aparece a medida que avanza la narración, no es un elemento presente desde el comienzo de la telenovela, a pesar de que en los últimos episodios adquiere mucha importancia. A pesar de ello, la importancia es coral, es decir, convive con la trama social, con el discurso de clases y los conflictos del personaje principal, por lo que, de nuevo, se detecta el intento innovador de modificar la lógica narrativa tradicional de la telenovela.

El caso de *Ezel* conjuga la narración amorosa con una narración propia de los productos de acción. En la telenovela, los robos, la corrupción, el engaño o la traición adquieren posiciones privilegiadas, unidas a escenarios carcelarios, suburbios y ambientes más propios del cine de acción que de una telenovela. El drama amoroso existe y supone una narración importante, pero, al igual que ocurre en *Medzedir*, aparece cuando la narración principal, la que supone el detonante de la historia, ya está avanzada.

A pesar de que se detectan innovaciones significativas en las narraciones, el resto de los casos analizados revive el paradigma amoroso como punto de partida, punto de inflexión y final, apostando por la estructura tradicional, el final feliz y el castigo de los villanos. Amor, desamor, conflictos de intereses, conflictos familiares, lucha de clases y amores imposibles por esferas económicas distintas son núcleos narrativos presentes, heredados de la telenovela latinoamericana. Sin embargo, se introducen muchas más cuestiones morales y éticas (como se aprecia, por ejemplo, en *Fatmagül*) que conflictos basados puramente en el amor y el desamor y la controversia entre ricos y pobres, en una apuesta más contemporánea que pretende acercarse a los conflictos y situaciones más actuales. También se introducen nuevas narrativas relacionadas con la representación de modelos familiares contemporáneos, alejando la narración principal de la dicotomía amor/desamor. La recreación de nuevos modelos familiares es un elemento directamente heredado de las tendencias en formatos ficcionales (Hidalgo-Marí, Tous-Rovirosa

y Morales-Morante, 2019; Lacalle e Hidalgo, 2016), algo que no había tenido hasta el momento, demasiada incidencia en la telenovela como refleja la telenovela. Este hecho se constata en la narración de la telenovela *Madre*, en la que la trama principal se desenvuelve en la relación familiar de la protagonista y una de sus alumnas a la que adopta tras descubrir que sufría maltratos en su núcleo familiar. También se aprecian innovaciones en el relato de *Las mil y una noches*, al introducir modelos familiares desestructurados y temáticas latentes como son la prostitución, la lucha frente a enfermedades y los conflictos éticos sociales, sin perder de vista, eso sí, el costumbrismo y la doble moral canónica que desprenden los papeles de los protagonistas.

Un elemento interesante sobre la estructura narrativa es el punto de acción. Siguiendo con la forma de proceder de la serie convencional, cada capítulo presenta un punto de inflexión, un elemento de acción que provoca esa necesidad sobrevenida de la propia serialidad. La telenovela latinoamericana, según expone Gallardo (2009), era mucho más lenta, y la acción dramática se desarrollaba cada seis u ocho capítulos. El drama otomano se asemeja más a las producciones norteamericanas o europeas de ficción, en las que cada capítulo debe contener su propio núcleo dramático de acción.

Si se pormenoriza en los detalles de las narraciones se observa que la telenovela turca está ambientada, esencialmente, en Estambul, un hecho que se justifica por la necesidad de las empresas productoras de desplazarse a la ciudad tras la liberación de la televisión privada turca en los años 90. Por cercanía y atendiendo al juego que aporta la propia estética de la ciudad, proliferan las grabaciones en exterior, algo distinto a lo que ocurría en la telenovela latinoamericana en la que predominaban los relatos recreados en interior. Todos los casos analizados se desarrollan en un entorno cosmopolita, de ciudad, alejándose de los escenarios rurales que han caracterizado, durante décadas, el contexto de la telenovela latinoamericana. Los escenarios rurales, cuando aparecen, suelen utilizarse como refugios de huida, idílicos, donde muchas veces se desarrolla la relación romántica de los personajes. Así, son relatos mucho más actuales, enmarcados en los problemas y conflictos de la ciudad, que apuestan por una recreación de relatos reales, vivos y coetáneos con el espectador. Sin embargo, a pesar de que los relatos se desarrollan en el contexto de la ciudad, se debe tener en cuenta que se trata de escenarios exóticos que mantienen la esencia cultural de la historia que sustentan y, por ende, se consigue el doble objetivo: ambientar los problemas y relatos en un escenario mucho más contemporáneo, alejándolo del imaginario rural pero, a su vez, mantener esa vinculación con el mundo exótico y desconocido para las audiencias transnacionales, que supone uno de los puntos clave de la configuración de la telenovela turca. Como caso excepcional, destaca la apuesta por un escenario mucho más rural en la telenovela *Sila*, en la que la protagonista vuelve a Mandin, su ciudad de origen, a buscar sus verdaderas raíces y parte de la historia se desarrolla en esta ciudad más rural, en un guiño a los escenarios convencionales que han suscitado interés alrededor de las telenovelas latinoamericanas.

4.3. Configuración de los personajes

En cuanto a la configuración de los personajes, se detecta que existe un protagonismo mayor de

las mujeres que de los hombres si se habla de personajes principales. En cinco de los diez casos de análisis la mujer es la que desarrolla la trama principal de la historia y a su alrededor se recrean los conflictos paralelos que alimentan la narración principal. Este protagonismo femenino viene condicionado por el reflejo de un personaje femenino todavía dependiente: *El secreto de Feriha*, por ejemplo, muestra cómo una mujer es capaz de inventar toda su vida para ser aceptada por un grupo de clase social más alta o *Sila*, que se ve obligada a casarse de forma comprometida y sin desearlo para salvar la vida de su hermano. En *Amor prohibido*, la protagonista, a pesar de pertenecer a una clase privilegiada y vivir rodeada de lujos, está sometida al control de los hombres y poco puede hacer para escapar.

Cuando los hombres son los protagonistas de las narraciones otomanas, son aventureros, valientes y poderosos, capaces de todo para conseguir sus objetivos, como se constata en *Ezel* o *Medzedir*, en las que los hombres, con más o menos recursos, se representan capaces de salir y superar cualquier situación mientras que la representación de las mujeres sigue siendo hegemónica y dependiente de la figura del hombre.

En la construcción narrativa de los personajes se detecta que se juega al intercambio de roles: los buenos pueden ser malos y los malos se pueden convertir en buenos. Se trabaja mucho la psicología del personaje, de tal forma que los villanos simpatizan con el espectador y los buenos proponen debates morales que cuestionar.

5. Conclusiones

Tras la exposición de los resultados de los análisis realizados, se puede afirmar, en primer lugar, que la telenovela turca es un producto narrativo que, a pesar de mantener muchos elementos en común con la producción latinoamericana, se define a ella misma como innovadora, gracias a la apuesta por nuevos elementos, de formato y producción, pero también narrativos que configuran un producto con sello de identidad propio.

No se habla solamente de denominación de origen y cambios culturales que afecten al imaginario audiovisual del producto de ficción, sino de algo mucho más arriesgado: la apuesta por un formato híbrido, que conjuga los valores más arraigados a la telenovela latinoamericana con rasgos distintivos de las grandes producciones de las series de televisión internacionales; una combinación que se puede considerar como un subgénero híbrido, a caballo entre la telenovela y la serie, entre la ficción más tradicional y la más innovadora, una apuesta audiovisual en la que, en algunos casos, los límites quedan difusos.

Como se ha podido demostrar en el apartado de resultados, la telenovela turca apuesta por capítulos mucho más largos y estructura la vida de los productos audiovisuales en temporadas, en línea a la tendencia a la ficción internacional, algo que la telenovela no había explotado, al centrarse en capítulos de corta o media duración y una única temporada. Los productos estudiados son productos longevos, con muchos capítulos de duración. Además, la exportación de la telenovela turca se postula como un producto de *prime time*, dejando la franja de la sobremesa al culebrón latinoamericano, una estrategia de programación televisiva que, hasta el momento, no se había llevado a cabo en España, aunque sí en los países productores latinoamericanos.

Esta apuesta por el *prime time* permite vislumbrar una apuesta por la ficción otomana y una consideración de calidad, probablemente superior a la consideración que se tenía de las telenovelas latinoamericanas, si bien es cierto que la estrategia de programación viene condicionada, también, por la innovación en las temáticas y relatos. No obstante, debemos tener en cuenta que se programan telenovelas turcas en otras franjas horarias, aunque el *prime time* ha sido utilizado estratégicamente por la cadena en cuestión.

En cuanto a las temáticas y relatos, se concluye que la telenovela turca apuesta por temas más actuales y contemporáneos, a diferencia de la cotidianeidad y el relato rural que han perpetuado las telenovelas latinoamericanas. El suspense, la intriga, la acción tiene cabida en el drama otomano, además, de forma protagonista. Si bien es cierto que se perpetúan roles y patrones tradicionales (de género, de diferencia social, de clases sociales y/o conflictos amorosos), se vislumbra una apuesta por temáticas menos recurrentes como la lucha de clases, la ruptura con los patrones establecidos, el debate moral sobre el funcionamiento del mundo o la propia forma de concebir el amor. No se puede olvidar que, al fin y al cabo, el conflicto dicotómico entre amor y desamor sigue teniendo mucho peso, pero se ve desplazado a una posición coral para introducir tramas y relatos más propios de la ficción televisiva internacional en formato de series. Incluso temas como el narcotráfico, las mafias o la vida en las cárceles encuentran en el drama turco su espacio, algo no detectado en términos generales en la telenovela latinoamericana y que, sin embargo, es una de las tendencias actuales en la ficción televisiva internacional (y, en especial, entre la nueva producción de ficción *in streaming* y VOD).

En cuanto a los personajes, se ha detectado que sigue existiendo una forma hegemónica de representar a las mujeres dependientes del hombre. A pesar de que en muchos de los dramas turcos la mujer es la protagonista, sus posibilidades de empoderamiento están mermadas por la sociedad que sustenta el relato. Los roles representados siguen marcados por una sociedad desigual y la construcción social femenina sigue la fórmula de representación del drama latinoamericano. No obstante, como matiz, es necesario tener en cuenta cómo es la sociedad que sustenta el producto audiovisual en cuestión, a pesar de que la producción, en estos momentos, está enfocada a la exportación del producto.

Otra innovación de la telenovela turca frente a la latinoamericana es la configuración de personajes alternativos en lo que a su rol se refiere. Mientras que la telenovela latinoamericana apostaba por una configuración sólida de personajes protagonistas y antagonistas, de personajes buenos y villanos, en la ficción otomana se detecta una verosimilitud en los papeles: los buenos no son tan buenos o los malos pueden convertirse en buenos en un momento dado; una innovación de los roles temáticos que parece ser heredada de las nuevas macro producciones internacionales, en las que la construcción estética y narrativa de los villanos plantea cuestiones éticas y morales que, en algunos casos, aproximan al villano a la comprensión y la simpatía del receptor.

A modo de conclusión, nos encontramos ante un producto audiovisual innovador, que conjuga elementos tradicionales de la telenovela latinoamericana con rasgos en formato y en contenido propios de las grandes producciones de ficción audiovisual (no telenovela). Esta conjugación se ha convertido en un producto muy demandado por los públicos y por las cadenas, hasta el punto de que muchas de ellas han bifurcado su oferta programática hacia el drama turco. La

hibridación que caracteriza a este nuevo producto audiovisual permite dotarlo de un sello de autenticidad propio, una nueva forma de entender la telenovela, alejándola de los patrones clásicos, tradicionales y acercándola a una esfera más actual, más contemporánea que responde a las necesidades y reclamos de la audiencia consumidora.

Referencias bibliográficas

- ABU-LUGHOD, Lila (2002): "Egyptian Melodrama: Technology of the Modern", en *Media worlds: Anthropology on new terrain*, nº 21, pp. 75-102.
doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332003000200005>
- ACOSTA-ALRUZU, Carolina (2003): "I am Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings: The Production, Representation, Consumption of Feminism in a Telenovela", en *Critical Studies in Media Communication*, nº 20(3), pp. 269-249.
doi: <https://doi.org/10.1080/07393180302775>
- AKIN, Altug (2009): "Dirty Seeds of Media Transformation in Turkey: The Vertigo of Communication, the Young Party (Genc Parti) and the Democratic Deficit", en *Eastbound* (2). Recuperado de <http://eastbound.eu/2010/akin>
- AKIN, Altug (2011): "Cuando se abre la caja mágica de Pandora. Desarrollo de los medios en Turquía", en *Infoamérica: Iberoamerican Communication Review*, nº 6, pp. 97-114. Recuperado de <https://bit.ly/2BVe5bh>
- AVENDAÑO, Tom C. (2019): "Las telenovelas turcas conquistan España", en *El País*, 22 de febrero. Recuperado de <https://bit.ly/2KLefqw>
- BALLI, Faruk, BALLI, Hatice O. & CEBECI, Kemal (2013): "Impacts of exported Turkish soap operas and visa-free entry on inbound tourism to Turkey", en *Tourism Management*, nº 37, pp. 186-192. doi: <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2013.01.013>
- BARLOVENTO COMUNICACIÓN (2019): "Análisis televisivo 2018". Recuperado de <https://bit.ly/2NqVEAD>
- CABRUJAS, José Ignacio (2002): *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- CAMILLE FERREIRA, Gabrielle (2018): "O resgate do melodrama: uma análise do interesse das telespectadoras brasileiras", en *Congreso COMUNICON 6º Simposio Internacional*. Recuperado de <https://bit.ly/32NmVTC>
- CETIN, Emre (2014): "The "Politicization" of Turkish Television Dramas", en *International Journal of Communication*, nº 8, pp. 2462-2483. Recuperado de <https://bit.ly/36iaDFK>
- CHICHARRO-MERAYO, María del Mar (2011): "Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género", en *Comunicación y Sociedad*, nº 24(1), pp. 189-216. Recuperado de <https://bit.ly/2N24tLG>

- CUEVA, Álvaro (1999): *Lágrimas de cocodrilo: historia mínima de las telenovelas en México*. México: Tres Lunas.
- DELOITTE (2014): "World's most colorful screen. TV series sector in Turkey". Recuperado de <https://bit.ly/2JAOPfi>
- FIGARO, Roseli A. (1997): "La telenovela brasileña en el mercado internacional", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, n°3(6), pp. 33-47.
- GALLARDO, Francisco A. (2019): "Turquía se ha reencontrado con la esencia de las telenovelas", en *Diario de Sevilla*, 10 de febrero. Recuperado de <https://bit.ly/2Wut5GK>
- GONZÁLEZ-RUBÍN, Beatriz (2007): "La telenovela como fenómeno social", en *Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (Monterrey)*. Recuperado de: <https://goo.gl/Cj8uso>
- HIDALGO-MARÍ, T. (2011). El castigo de la mujer antagonista en las telenovelas: estandarización y conservadurismo en el desenlace fatal. En Mateos-Martín, C., Ardèvol-Abreu, A. y Toledano-Buendía, S. (Coords.), *La comunicación pública, secuestrada por el mercado* (p. 33). La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- HIDALGO-MARÍ, T. (2018). La comedia familiar española desde la apertura del mercado televisivo hasta el apagón analógico: Formatos, audiencias y producción (1990-2010). *Comunicación y Sociedad*, 31(2), 39-50. doi: <https://doi.org/10.15581/003.31.2.39-50>
- HIDALGO-MARÍ, Tatiana; TOUS-ROVIROSA, Anna. & MORALES-MORANTE, Luís. F. (2019): "Los modelos familiares en la comedia televisiva española (1990-2010)", en *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 74, pp. 1-11. doi: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1318>
- HUDSON, Leila (2014): "Neopatriarchy in Syrian and Turkish Television Drama: Between the Culture Industry and the Dialect Imagination". en *Media Evolution on the Eve of the Arab Spring* (pp. 127-138). Palgrave Macmillan, New York.
- KHARROUB, Tamara & WEAVER, Andrew. J. (2014): "Portrayals of women in transnational Arab television drama series", en *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, n° 58(2), pp. 179-195. doi: <https://doi.org/10.1080/08838151.2014.906434>
- LACALLE, Charo & GÓMEZ, Beatriz (2016): "The representation of workingwomen in Spanish television fiction", en *Comunicar*, n° 24(47), pp. 59-67. doi: <https://dx.doi.org/10.3916/C47-2016-06>
- LACALLE, Charo y HIDALGO-MARÍ, Tatiana (2016): "La evolución de la familia en la ficción televisiva española" en *Revista Latina de Comunicación Social*, n° 71, pp. 470-483. doi: <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1105>
- LATABAN, Ant (1995): *Consumo de telenovelas por estudiantes de universidades privadas*. Mexico Puebla: Universidad de las Américas Puebla.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1992): *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MAZZIOTI, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Barcelona: Paidós

- MOLINA, Lucía (2013): “El papel de la ficción televisiva en la situación sociolingüística del árabe”, en *RAEL: revista electrónica de lingüística aplicada*, nº 12, pp. 101-110.
Recuperado de <https://bit.ly/2Pv1OT7>
- MORALES-MORANTE, Luís F. (2008): “Telenovela latinoamericana en España: Identidades culturales y confluencias comerciales”, en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 104, pp. 52-59. Recuperado de <https://bit.ly/31Xd4dn>
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo (2006): “La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?”, en *Comunicación y Sociedad*, nº 6, pp. 11-35.
<https://bit.ly/2X9EI68>
- OZALPMAN, Deniz (2017): “Transnational Viewers of Turkish Television Drama Series”, en *Transnational Marketing Journal*, nº 5(1), pp. 25-43. doi: <https://doi.org/10.33182/tmj.v5i1.386>
- OZBEK, Meral (1991): *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. Estambul: İletisim.
- OZMEN, Seckin (2011): “Global Culture And The Representation Of Otherhood In A Popular Turkish Television Drama”, en *International Journal of Arts & Sciences*, nº 4(24), pp. 143.
Recuperado de <https://bit.ly/2qFaoED>
- QUISPE AGNOLI, Rocío. (2009): “La telenovela latinoamericana frente a la globalización: Roles genéricos, estereotipos y mercado”, en *Revista Académica La Mirada de Telemo*, nº 2.
Recuperado de <https://bit.ly/2XE29oF>
- STOKES, Martin (1992): *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.

// ARTÍCULO

Un conflicto desarmado. Experiencias de autoría en el vídeo musical gallego contemporáneo

An unarmed conflict. Authorship experiences in contemporary Galician music video

Recibido: 16 de noviembre de 2020
Aceptado con modificaciones: 3 de marzo de 2021
Aceptado: 4 de mayo de 2021

Cibrán Tenreiro Uzal

Universidade de Santiago de
Compostela
cibran.tenreiro@usc.es
<https://orcid.org/0000-0002-5867-4740>

Resumen

En las dos últimas décadas algunas voces han aplicado el concepto de autoría al vídeo musical. Igual que sucedió con el cine, esto genera un conflicto, ya que se identifica un trabajo de carácter industrial como un medio de expresión individual, pero esta expresión choca con las limitaciones derivadas de las exigencias de la industria discográfica. En este artículo abordamos la cuestión de la autoría en el videoclip desde algunas experiencias en Galicia, un sistema cultural periférico en el que varios condicionantes del formato en el ámbito mainstream (en el que se centra habitualmente el estudio del videoclip) desaparecen.

Palabras clave: vídeo musical, cine, autor, Galicia, periferia.

Abstract

In the last two decades, some voices have applied the concept of authorship to music video. As it happened with cinema, this creates a conflict, as they identify an industrial work as a means of individual expression, but this expression clashes with the limitations originated by the demands of the record industry. In this article we tackle the issue of authorship in music video from some experiences in Galicia, a peripheral cultural system in which several determinants of the format in the mainstream field (where the study of music video is usually centered) disappear.

Keywords: music video, cinema, author, Galicia, periphery.

1. Introducción. Autoría y videoclip

El vídeo musical es, por lo menos en dos aspectos, un espacio de conflicto. Mirando las cifras de visualizaciones de los clips de “Despacito” (Luis Fonsi, 2017 [dirigido por Carlos Pérez]) o “Shape of You” (Ed Sheeran, 2017 [dirigido por Jason Koenig]), situadas entre los 5.000 y los 7.000 millones, no sería descabellado pensar en el vídeo musical como el formato audiovisual más popular hoy en día, pero la historia del arte muestra cómo es habitual que las obras no gocen a la vez de popularidad y prestigio. Ahí está el primer conflicto. El cine, por ejemplo, tardó un tiempo en pasar de ser un espectáculo de barraca a ser un medio de expresión artística estudiado en las universidades (por ejemplo, David Bordwell [2018] ha señalado su percepción de estos cambios entre los años 60 y 70, en la que aparecen los “film majors” en algunos campus estadounidenses). En esa transición, la prensa especializada en cine y la academia fueron preocupándose cada vez más por quién dirige las películas y las implicaciones creativas de sus decisiones. Con la televisión (en particular con la ficción seriada) o los videojuegos sucede a menudo lo mismo, ya que en ese proceso de dotar al entretenimiento de una consideración artística, la cuestión de la autoría juega un papel fundamental.

El concepto de “autor” aplicado al cine fue popularizado en los años 50 por los críticos de *Cahiers du cinéma*. En concreto, François Truffaut (1954) contraponía el cine de autor a una tradición de calidad en el cine francés, basada en gran parte en adaptaciones literarias. En una entrevista de 1977 (criterioncollection, 2014) oponía las figuras de cineastas como los encargados de esas

adaptaciones (que trabajarían anónimamente y “no tienen mucho interés”) a las de aquellos que tienen “algo que decir” y “ciertas ideas sobre la vida, o el cine, o el mundo” (que convertirían en interesante todo lo que hacen por la permanencia de esas ideas). La denominada *politique des auteurs* fue popularizada posteriormente en el mundo anglosajón a través de figuras como Andrew Sarris, que utilizó el término “*auteur theory*” y contribuyó a sintetizarla señalando en ella tres criterios de valor para identificar la autoría de los cineastas: la competencia técnica, la personalidad distinguible y el “significado interior” que sale de la tensión entre la personalidad de la persona que dirige la obra y su material (Sarris, 1963). El “auteurismo”, considerado por Antoine de Baecque “la idea crítica más célebre de la historia del cine” (2003: 19), sirvió así para identificar una persona concreta (con unos rasgos estilísticos y temáticos recurrentes) como creadora y emisora del discurso de las obras cinematográficas, aún tratándose de trabajos colectivos dentro de un sistema industrial. Esta idea ayudó a asentar el cine como forma artística, tal como señaló John Caughie al identificar el desarrollo de este autorismo como “simplemente la instalación en el cine de la figura que había dominado las otras artes durante más de un siglo: el artista romántico, individual y auto-expresivo” (1981: 10). Ese modelo se extiende desde los cineastas identificados como artistas por los críticos pioneros del “auteurismo” hasta la figura del *showrunner* (Blakey, 2017), que funciona casi como reclamo comercial en series de éxito de las últimas décadas y consolida una figura autoral en el modelo de producción de la ficción televisiva. Sin embargo, en el vídeo musical la aplicación del modelo autoral es menos rotunda, quizás por el carácter del formato: si preguntamos al gran público de quién es el vídeo de “Despacito”, la respuesta será, casi con seguridad, que es un vídeo de Luis Fonsi, y no un vídeo del director portorriqueño Carlos Pérez.

A mayores de esa tensión entre popularidad y reconocimiento, el otro aspecto conflictivo del vídeo musical también se relaciona con la autoría, y tiene que ver con la jerarquía que existe entre la música y las imágenes. Si en su momento fue controvertido defender la idea de que en un arte colaborativo (e industrial) como el cine las películas son la obra de la persona que las dirige, en el caso del videoclip no se puede eludir su carácter promocional, y la autoría de las imágenes convive con la autoría de la canción a publicitar, que las precede. El sociólogo de la música Simon Frith (1988: 215-216) indicó, en una de las primeras aproximaciones teóricas al formato, que el público atribuye la autoría del clip al autor o autora de la música que acompañan. Desde la óptica de los estudios fílmicos, Claire Shaffer (2018: 8) propone pensar en la canción como el guión del videoclip, señalando también la imagen pública de la banda o artista como un factor que predetermina el carácter de la obra. La libertad creativa de quien dirige un videoclip estará, además, limitada por la entidad que contrata, sea la compañía discográfica o la banda/artista de forma directa. Por lo tanto, ¿es posible encontrarnos con artistas que utilicen el vídeo musical como un medio de expresión personal? ¿Con personas que desarrollen en él una identidad creativa propia, con motivos estéticos y temáticos repetidos en diferentes obras?

Aunque sea con matices, hay motivos para pensar que sí. En su tesis doctoral, Tristan Fiddler abordaba esta cuestión y señalaba que el vídeo musical representa “una intersección entre la autoría de la persona que dirige y la del artista musical, presentando una rivalidad de significado para la audiencia” (2008: 55). Desde principios de los 90, este conflicto entre autorías que el

formato acoge ha ido, en cierta manera, equilibrándose. La MTV, en aquel momento el principal medio de difusión del formato, empezó a indicar en pantalla el nombre de la persona que dirigía cada video. Poco a poco apareció una generación de artistas que encontraron en el vídeo musical una serie de características aptas para la experimentación creativa: presupuestos menores que en el cine, ausencia de la obligación de narrar, posibilidad de integrar formas visuales diversas... La posterior entrada con éxito en la industria cinematográfica de figuras del vídeo musical como Michel Gondry o Spike Jonze y, como señala Fiddler, la influyente serie de DVDs Directors Label (donde cineastas como los citados comisariaban selecciones de sus propios videoclips) naturalizó el hablar de autoría en el formato. Volviendo al inicio, si nos preguntamos de quién son los videoclips de “Hardest Button to Button” (2003) (The White Stripes, 2009)¹, “Come Into My World” (2002) (Kylie Minogue, 2010) o “Bachelorette” (1997) (Björk, 2019), no será sorprendente que, a pesar de la presencia musical y física de The White Stripes, Kylie Minogue y Björk, sean rápidamente reconocidos como vídeos de Michel Gondry atendiendo a su carácter onírico, traducido en paradojas temporales y espaciales a través del uso de efectos visuales. Por lo tanto, el espacio para desarrollar esa identidad autoral existe en medio de una serie de tensiones, de un modo comparable al que puede existir en medio de las exigencias comerciales del cine de Hollywood. Jennifer Rodríguez López (2017: 234-35) ha propuesto la noción de “videoclip de autor”, entendiendo como tal aquel en el que “se evidencian las decisiones técnicas y estéticas tomadas por el director, mostrando a partir de ellas un estilo propio que lo caracteriza como autor y que lo identifica como tal”. La diferencia entre este videoclip de autor y el cine de autor podría estar en que el discurso que identifica autores y autoras en películas está plenamente consolidado en el ámbito crítico y el académico, mientras el vídeo musical (como decíamos) no goza de la misma atención y reconocimiento. La proximidad del formato a la publicidad, que podría volver contraproducente para el producto (la canción y la banda/artista) la atención a la persona autora, es un factor que también puede contribuir a explicar esta situación.

Con todo, ese conflicto entre autorías señalado por Fiddler o, previamente, por Sally Stockbridge (1991) se estudia prácticamente siempre en el ámbito *mainstream*, del que forman parte la mayoría de ejemplos analizados de un gran número de obras sobre el formato (Sedeño Valdellós, 2002; Frith, Goodwin y Grossberg, 2005; Vernallis, 2013; Illescas, 2015; Shaviro, 2017). Este factor prima los modelos industriales sobre otras formas de producción, pero el videoclip, igual que el cine, existe en las obras de grandes equipos y presupuestos a la vez que en creaciones prácticamente individuales. La intención de este artículo es abordar la naturaleza del videoclip en ese segundo tipo de obras y en un sistema cultural periférico como es el de Galicia, donde en los últimos quince años han aparecido una serie de experiencias que, en sus esquemas de relación entre artista musical y artista visual, crean espacios nuevos para la expresión en el contexto del vídeo musical, desarmando en cierta manera el conflicto que encontramos en general en el formato.

2. El videoclip en Galicia

Si la historia general del videoclip como formato está ligada a la promoción de productos de la

¹ Cuando la fecha de publicación del vídeo en YouTube es diferente de la fecha original de su aparición, esta se indica entre paréntesis antes de la referencia.

gran industria discográfica, la historia del videoclip en Galicia es diferente por la ausencia de una industria propia con una capacidad económica potente. Así, los hitos locales del formato, si observamos los que recoge *Galicia en Clips* (Fernández Rego y Portero, 2012) no están relacionados con grandes presupuestos o el impacto de la imagen de determinadas bandas, sino con el aprovechamiento de circunstancias aptas para la experimentación estética más inmediata. En los años 80, artistas visuales como Xavier Villaverde, Antón Reixa o Antonio Segade utilizaron el formato en paralelo a su incursión en la videocreación, diluyendo en ocasiones la separación entre ambos ámbitos en obras con música de Os Resentidos o Viuda Gómez e Hijos. En los 90, el programa infantil de Televisión de Galicia *Xabarín Club* (1994-actualidad) comenzó a promover la grabación de canciones de la escena musical del momento y la realización de videoclips utilizando recursos de la cadena autonómica, tanto por parte de miembros de su equipo (Ricardo Llovo, Suso Iglesias, etc.) como por colaboradores externos como Víctor Coyote o Mikel Clemente. A partir de 2000, los hitos surgen de una producción mucho más numerosa, partiendo del abaratamiento del acceso a dispositivos de grabación y edición digitales y la aparición de YouTube como principal espacio de distribución (algo que, a nivel mundial, ha supuesto otra alteración en el formato por la aparición de videoclips realizados por *fans*, como indica Sedeño Valdellós [2012]). Muchas obras destacadas de estas diferentes épocas tienen en común el uso (entre la reivindicación y la ironía) de iconos de la cultura y el paisaje gallego, el aprovechamiento de técnicas de bajo presupuesto (con un peso mayor de la postproducción, y en particular del *chroma*, que del rodaje) y una atención crítica escasa para su impacto popular, probablemente por ocupar el formato un espacio marginal tanto en la prensa musical como en la cinematográfica. Es algo que se extiende a la academia, que sí se ha aproximado desde numerosos ángulos, por ejemplo, al Novo Cinema Galego (Pérez Pereiro, 2014; Martínez Martínez, 2015; Ledo Andión, 2019) pero no ha encontrado un punto de entrada al vídeo musical.

3. Metodología

La identificación de la persona que dirige una obra audiovisual como autor o autora se lleva a cabo habitualmente a través de la búsqueda de estilemas, entendiendo este concepto de una manera equivalente a su uso en la filología: un rasgo o constante de un estilo (Lázaro Carreter, 1980: 172). Rodríguez López (2017: 234) indica que el estilo estudia al autor y a la obra “como materialización de una idea, plasmada en la materia a través de la técnica” y se basa también en la búsqueda de estilemas autorales para identificar el “videoclip de autor”. En ese sentido, el análisis que proponemos tendrá en cuenta la aparición recurrente de esos rasgos autorales tanto en el aspecto formal de los videoclips como en su contenido, pero siempre trazando la relación entre los estilemas y el modelo de producción de las piezas.

Precisamente, el interés de estudiar la autoría en el vídeo musical desde un contexto diferente al *mainstream* está en aplicar una teoría pensada inicialmente para un modelo industrial a obras que funcionan con modelos diferentes, sean de carácter profesional, semi-profesional o *amateur*. Actualmente, en el ámbito *mainstream* las compañías discográficas funcionan en general como la entidad que encarga y arbitra la realización de los clips, que han dejado de ser objetos puramente promocionales para convertirse en obras que generan su propio retorno económico

al monetizarse a través de Vevo o YouTube (Shaffer, 2018), y han eliminado a menudo el crédito, que instauró MTV en su momento, a la persona que dirige el clip. En el sistema cultural gallego, la función promocional del formato se mantiene de manera más clara, pero la relación se da en muchos casos de manera directa entre artista musical y artista visual (a quien normalmente sí se acredita su trabajo) por la escasa influencia de los sellos discográficos locales y el habitual recurso a la autoedición, documentado por Fernández Rego (2019). Como es lógico, se trabaja desde equipos reducidos o, en ocasiones, individuales, y es poco habitual que los vídeos musicales sean la principal fuente de ingresos de las personas que los realizan. En este contexto, los códigos del formato se vuelven menos rígidos y es relativamente sencillo encontrar estilemas en la obra de diferentes autores y autoras (por ejemplo, los elementos estéticos y narrativos del cine de género utilizados por parte de Xaime Miranda o la proximidad de la cámara a los cuerpos habitual en los vídeos de Sara Iglesias), o incluso localizar en algunos vídeos la continuidad de algunos trazos de la obra cinematográfica de las mismas personas (como en los puntuales vídeos musicales de Ramiro Ledo o Peque Varela).

Con todo, en este artículo no buscaremos simplemente identificar los estilemas, porque, como hemos visto, también es relativamente sencillo encontrarlos en los vídeos musicales del *mains-
stream*. La intención es identificar experiencias en las que esas constantes estilísticas aparecen bajo un modo de relación entre artista visual y artista musical en el que se desactiva el conflicto entre autorías señalado previamente o la jerarquía entre música e imagen habitual en el formato. De ese modo es también posible analizar la relación entre los modelos de producción alternativos y las obras que resultan de ellos. Para hacerlo, nos centraremos en tres casos que suponen diferentes modos de relación dentro de la tendencia general: en el caso de Iconoscopio, se trata de un proyecto colaborativo que buscó explícitamente la ruptura (a nivel estético y económico) con el esquema habitual de relaciones del vídeo musical bajo el que funcionaron previamente Juan Lesta y Belén Montero. En el caso de los clips de Adrián Canoura para Baiuca, el proyecto se puede entender en cierta manera como una entidad multidisciplinar que incluye tanto la música como la imagen. En el de Rubén Domínguez, el artista musical es también el artista visual que se ocupa de elaborar los vídeos de sus canciones. La elección de estos casos entre otros posibles se debe principalmente al hecho de que, dentro del ámbito del videoclip en Galicia, tanto Domínguez como Canoura y Lesta y Montero cuentan con una obra extensa, lo que hace más sólida la identificación de estilemas y permite además trazar relaciones entre la parte de sus trabajos hecha bajo estos modelos y la realizada en otros ámbitos (como el cine) o circunstancias (como los videoclips por encargo).

4. Iconoscopio: un esquema contra la jerarquía

A finales de los años 90 y principios de los 2000, Belén Montero y Juan Lesta realizaron, firmando como DSK, una serie de videoclips que los convirtieron en nombres de referencia del formato en España. Su vídeo para “Mentalismo” de Astrud (2001) (Esferobite-DSK, 2008a) fue incluido en el DVD *Eclectia: un panorama del videoclip nacional contemporáneo* (Cerveró, 2007) y muchas de sus obras circularon también por certámenes de videoarte. No es complicado ver en ellas, más allá de que cambie la música o los protagonistas, una serie de estilemas autorales. Por ejemplo,

a menudo el uso de los colores (a través de la dirección de arte y de la postproducción) otorga a los espacios que presentan un aspecto irreal, creando una distancia irónica que da una extraña limpieza a escenas como el accidente de coche de “Bailando”, también de Astrud (1999) (Esferobite-DSK, 2008b) y una cualidad inquietante al picnic de “No sé qué me das” de Fangoria (2001) (Esferobite-DSK, 2008c). Al mismo tiempo, varios de estos vídeos recogen referencias a la cultura popular. Los códigos de géneros cinematográficos como el terror y la ciencia-ficción se recogen en tramas de extraterrestres o juegos con el mito de Frankenstein, como en “Eternamente inocente” de Fangoria (Esferobite-DSK, 2008d). Esta sensibilidad camp, con su “amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (Sontag, 1984: 303), se apoya en el peso de los efectos digitales en muchas de sus obras, con “Twinpower” de Alma-X (2003) (Esferobite-DSK, 2008e), donde los rascacielos de Barcelona funcionan como vómetros, como ejemplo más claro.

Llegado un punto, el trabajo de DSK en el formato se interrumpió casi por completo, si bien continuaron desarrollando todo tipo de proyectos bajo su empresa Esferobite. En este marco, volvieron a trabajar juntando música e imagen en Iconoscopio, un “videoblog a partir de música” dirigido por Lesta. En la información presentada en su web se formula explícitamente una ruptura con el videoclip, que para ellos se había convertido en “un formato poco apetecible” (Iconoscopio, 2009a). Según indican, la llegada de internet a la música hizo que los presupuestos y condiciones de trabajo ofrecidos por las discográficas para realizar vídeos musicales cayesen en picado, y eso se sumó a las limitaciones ya habituales. Entre ellas, destacaron las imposiciones derivadas de adaptarse a un plan de *marketing* y “a la imagen, trayectoria y gustos del músico”, llegando a pautas como “que la cantante salga guapa” (Iconoscopio, 2009b). Hacen también especial hincapié en la cuestión de los derechos sobre la obra, que revelan que la falta de reconocimiento de la autoría en el videoclip no solo es simbólica, sino también legal:

(...) en el mundo del videoclip, el director no es el “dueño” del vídeo. El videoclip pertenece a la discográfica, y legalmente no tienes derecho a programarlo ni difundirlo sin su permiso, y tampoco participas de ninguno de los beneficios que este genere, ni tan siquiera en concepto de derechos de autor, ya que la SGAE no considera por defecto al director de un videoclip autor del mismo. (Iconoscopio, 2009c)

En Iconoscopio formulan, al contrario, un esquema de colaboración en pie de igualdad. Lesta y Montero proponen una temática alrededor de la cual la gente puede enviar músicas; entre ellas, seleccionan las que les parecen adecuadas y realizan un clip. La jerarquía entre música e imágenes y las limitaciones de trabajar con un formato comercial desaparecen: “el músico no va a influir en el proceso creativo del vídeo, de igual modo que nosotros no vamos a influir en el proceso creativo del músico” (Iconoscopio, 2009b). El resultado fueron diez obras, a través de las cuales podemos observar cómo se mantienen algunos de los estilemas ya visibles en los clips de DSK, a la vez que aparecen otros nuevos (que probablemente eran más complicados de desarrollar en el contexto de trabajos de encargo).

De este modo, “Fantasy”, con música de Citizen (Esferobite-DSK, 2010a), vuelve a acercarse a la ciencia-ficción, igual que “Eirasvedras”, con música de Emilio José (Esferobite-DSK, 2009a), tiene, en su uso de marionetas, una conexión con el juego infantil que también se veía en los muñecos y la atmósfera de cuento del vídeo de “Somos libres” de Cathy Claret (2003) (Esferobite-DSK,

2008f). Los efectos de postproducción digital siguen siendo un recurso habitual para Lesta y Montero, distorsionando la imagen para elaborar formas caleidoscópicas en la citada “Eirasvedras” o, de manera más radical, en “Uncertainty”, con música de Jap Jap (Esferobite-DSK, 2011a), y también usando filtros de imagen, algo que en “Crk.29”, con música de Suero (Esferobite-DSK, 2009b) centra la atención en la textura y en “Fantasy” remite a un registro científico.

El cambio más significativo, por lo que representa de ruptura frente a una de las obligaciones habituales del formato, es la ausencia de las bandas y artistas en las piezas de Iconoscopio. Excepto en “Sonrisas y lágrimas”, con música de Quete McFly (Esferobite-DSK, 2011b), todos los vídeos evitan mostrar a las personas que hicieron la música. De este modo, ganan peso otros intereses del dúo de cineastas: el uso creativo del paisaje rural y urbano aparece en “Crk.29”, “Fantasy” o “Curtis”, con música de autoy (Esferobite-DSK, 2010b). Vemos también cierta tendencia a la abstracción en “Uncertainty” o “Crk.29”, y en general un peso mayor de lo real, como en “De Katanga ao Agra” (Esferobite-DSK, 2009c), vídeo con música de Os Gru donde se usan imágenes de fiestas populares y verbenas recogidas durante el verano de 2009. Los acercamientos a la narración presentes en vídeos de la etapa previa como el citado “Eternamente inocente” son aquí menos habituales, quizás en relación a esa menor presencia de las figuras humanas. El antecedente más claro de Iconoscopio en la etapa previa está probablemente en “Dualidad” de Prozac (1999) (Esferobite-DSK, 2008g) donde, aprovechando el menor peso de la presencia física de los artistas en la música electrónica (Broc, 2005) evitaban ya mostrar a nadie tocando y buscaban la abstracción desde el registro del paisaje y el juego con la textura, haciendo presente el grano de la imagen.



Imagen 1. Fotogramas de “No sé qué me das”, “Curtis”, “De Katanga ao Agra” y “Crk.29”.

En definitiva, vemos cómo en ocasiones los esquemas de trabajo comerciales del videoclip dejan espacio para la expresión artística de quien realiza el vídeo, pero tanto las declaraciones como la obra de encargo de DSK muestran que ese espacio no aparece de forma sistemática. Por eso, iniciativas como Iconoscopio, que surgen al margen de la industria discográfica, abren posibili-

dades para un entendimiento diferente de la colaboración entre artistas musicales y visuales, en la línea de ruptura de las jerarquías defendida por cineastas como Jem Cohen o Vincent Moon.

5. Adrián Canoura y Baiuca: discursos coincidentes

En general, en Galicia no hay figuras como las de Michel Gondry o Spike Jonze, que combinan trayectorias significativas en el videoclip y en el cine. Pocos cineastas que han ganado prestigio alrededor del Novo Cinema Galego han realizado obras en el mundo del vídeo musical, y si lo han hecho (como Xacio Baño o la citada Peque Varela) ha sido de forma puntual. Con todo, la figura de Adrián Canoura podría poner esta afirmación en cuestión, ya que en los últimos años ha ido desarrollando en paralelo su trabajo en el cine y el videoclip con un éxito destacable de público (si observamos las cifras de visualizaciones de algunos de sus clips, con varios de ellos por encima de las 100.000) y de crítica (con elogios de la teórica Nicole Brenez y premios en Filmadrid para *Caerán lóstregos do ceo* [Canoura, 2018]). Los estilemas de autor son, en varios casos, comunes a sus videoclips y sus películas, pero el interés en este artículo está en las particularidades de su rol como creador del aspecto visual del proyecto Baiuca, donde la relación entre música e imagen funciona en una especie de complementariedad que parece rechazar también las imposiciones habituales del formato.

Baiuca es el nombre bajo el que Alejandro Guillán elabora una música que mezcla elementos del folclore gallego (melodías y ritmos, tanto tocados como introducidos a través de *samples*) con la electrónica, acercándose a terrenos como el *techno*, el *house*, el industrial o a estructuras más propias del pop. Acompañando sus canciones han aparecido hasta ahora diecisiete vídeos, todos ellos firmados por Adrián Canoura. Si bien las estructuras de colaboración recurrente aparecen a menudo en el *mainstream*, es raro que lleguen hasta el punto de que haya una única persona a cargo de los clips de un proyecto musical. En el caso de Baiuca y Canoura, hay que sumar también que se ha encargado del diseño de las portadas del proyecto, que participa habitualmente en sus conciertos realizando proyecciones en directo y que el trabajo del grupo es publicado por Raso Estudio, sello del que Canoura forma también parte. Quizás en línea con el menor peso de la personalidad e imagen de los músicos en la electrónica, el elemento audiovisual gana peso: “La transmisión que intentamos dar del proyecto es un *show* audiovisual, que tenga un poco de discurso la pantalla, que sea un elemento importante” (comunicación personal, 13 de agosto de 2019). Guillán señala que el “universo visual” de Baiuca es cosa de Canoura (Quintanilla, s.f.), y los trazos de ese universo son coherentes como extensión del discurso musical del proyecto y como expresión del estilo del cineasta. Así, si las canciones de Baiuca reutilizan esos elementos de la tradición gallega integrándolos en un contexto electrónico, los clips de Canoura recuperan también habitualmente material de archivo (centrado especialmente en Galicia) para modificarlo a través de la postproducción digital y experimentar con las formas y texturas de las imágenes documentales.

Estas características (el trabajo con la etnografía y el peso de la edición, que acerca la información más narrativa a lo poético y las reacciones físicas que provoca parte del cine experimental) están presentes también, como decíamos, en los diferentes films de Canoura en *O porco e o seu espírito* (Canoura, 2017a) graba la matanza del cerdo; en *Salitre nas veas* (Canoura, 2017b), el tra-

bajo de la pesca en la Mariña lucense, etc. Entre el material que Canoura utiliza en los videoclips de Baiuca aparecen también escenas y acciones fácilmente relacionables con la identidad gallega (si bien es habitual que no podamos situarlas geográficamente ni, en algún caso, distinguir claramente el found footage del material grabado por el autor). Los boteiros y otras máscaras del carnaval aparecen en “Muíño” (Baiuca, 2018a), la rapa das bestas en “Toutón” (Baiuca, 2019a) o una romería en “Caravel” (Baiuca, 2020a). En ocasiones, como en “Mozas” (Baiuca, 2018b) aparecen personas en primer plano, pero se trata de personajes anónimos que pueden representar por sus acciones y aspecto a la colectividad gallega. El videoclip de “Morriña” (Baiuca, 2018c) rompe esta tendencia al partir de *Imaxes de Castelao en Buenos Aires* (Eligio González, 1972) pero mantiene un espíritu similar, en la medida en que la imagen del político y artista gallego está fuertemente relacionada con esa colectividad a nivel simbólico.

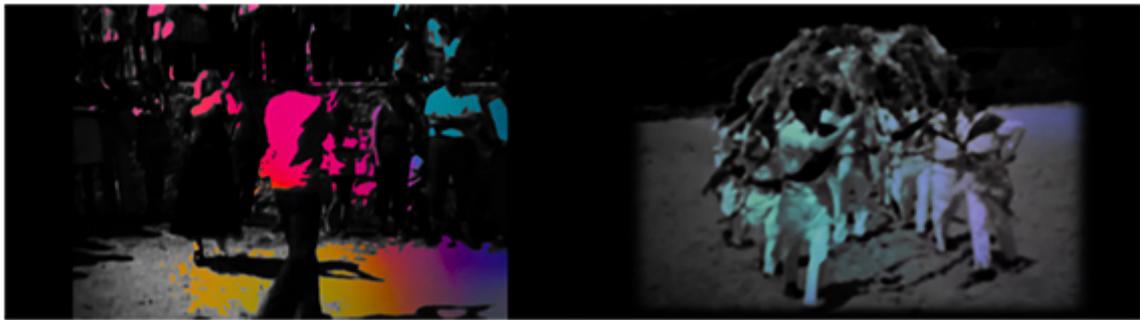


Imagen 2. Fotogramas de “Olvídame” y “Toutón”.

Quizás por su relación directa con la música, otro de los elementos más recurrentes es el baile, presente en “Olvídame” (Baiuca, 2019b), también en lo que parecen las tradicionales danzas blancas de primavera en la citada “Toutón” y en uno de los tres recuadros que componen la imagen de “Solpor” (Baiuca, 2018d). Otro de esos recuadros está ocupado por planos del mar, motivo también habitual en los clips de Canoura para Baiuca, sea en las imágenes puras del agua o en planos de pesca y paisajes de ambiente mariner. Lo vemos en “Fisterra” (Baiuca, 2019c), y el balanceo de los barcos de ese clip aparecía también en los de “Camiños” (Baiuca, 2018e) y “Solaina” (Baiuca, 2017a). Esta insistencia en el tema no es rara, al tratarse de uno de los intereses particulares de Canoura, ya visto en *Salitre nas veas* y refrendado en su papel de promotor de Ultramar, la Mostra de cine marítimo de Burela.

Todos estos contenidos aparecen distorsionados en los vídeos, en ocasiones con numerosas capas de imagen superpuestas con diferentes modos de fusión, y habitualmente con alteraciones de color. En obras como “Olvídame” o “Fisterra”, los puntos más claros de las imágenes acogen diferentes colores (en el caso de la segunda, principalmente un azul que remite al de la bandera gallega). En otros casos, el color original parece saturado, y las texturas resultantes ganan protagonismo por encima del contenido. Se ve especialmente en “Muíño”, donde los colores de los trajes del carnaval llegan a convertirse en formas abstractas. En algunos de los clips iniciales de Baiuca, como “Ribeiro” (Baiuca, 2017b) o “Xiabre” (Baiuca, 2018f) desaparece la conexión clara con la etnografía y se busca directamente esa abstracción. En el juego con las texturas también se aprecia la mezcla de materiales de diferente origen (película, cinta magnética) en el marco de las

distorsiones digitales, lo que conecta con otro recurso del cine experimental empleado por Canoura: las variaciones en el formato. En su caso vemos la pantalla partida en “Solpor”, el formato cuadrado en “Mozas” o “Caravel” y la imagen centrada en un círculo en “Xiabre”.



Imagen 3. Fotogramas de “Muiño” y “Caravel”.

El interés común de Alejandro Guillán y Adrián Canoura por experimentar partiendo de la tradición hace difícil ver una colisión en los clips de Baiuca. Tal vez, la coincidencia entre los dos universos hace más lógico pensar en una colaboración. En algunos otros casos dentro de la escena musical gallega aparece esa coincidencia entre universos cuando nos encontramos con artistas o colectivos multidisciplinares que se expresan por medios musicales pero también visuales o de otro tipo. Es el caso de Nistra (proyecto de Canoura y Anxo Rodríguez), que prefiguraba en cierta manera las cualidades de los vídeos de Baiuca en música e imágenes que utilizaban la postproducción digital y la investigación alrededor de la comunidad caboverdiana de Burela. También se puede observar en el trabajo de Fur Alle Falle, productora cultural independiente que, en sus vídeos para su proyecto de rap, trap y electrónica Ki, refleja su ideología y métodos de trabajo (reutilización de materiales, promoción del medio rural, transgresión de la dialéctica tradición-modernidad) al mezclar ciertos códigos del videoclip rap en la performance a cámara de Ki con el registro de actividades de su entorno con cierto valor etnográfico. De manera menos intensa, es igualmente común a creadores y creadoras que tienen la música como actividad artística principal pero realizan a menudo sus propios clips, como Emilio José, Ocre o Aries.

6. Rubén Domínguez: aprovechando los huecos

Rubén Domínguez forma (junto con Mar Catarina) Prenom, un laboratorio creativo que acumula más de treinta clips, ha editado referencias discográficas y acoge Prenom Archivo (un archivo donde recopilan registros que documentan la escena *underground* gallega en paralelo a la intimidad de una serie de participantes en ella). Al mismo tiempo, Domínguez es una figura musical muy respetada de esa misma escena, como miembro de los grupos Telephones Rouges, Chicharrón, Cudevaso o Metralletas Lecheras, y en solitario bajo el nombre de Pantis. Esta duplicidad de roles es especialmente significativa, ya que de entre los músicos gallegos que realizan sus propios videoclips es el que tiene una producción para otros proyectos más relevante, siendo su obra en el vídeo musical objeto de una retrospectiva en el Festival de Cans² de 2018.

² El Festival de Cans es, dentro del circuito gallego, el que más atención ha prestado al formato del videoclip, incluyendo una sección dedicada al vídeo musical desde su cuarta edición en 2007.

En una entrevista, Domínguez comentaba cómo sus facetas de músico y realizador se mezclaban: “de alguna manera estoy escribiendo las canciones y son muy visuales, son un compendio de imágenes vividas, otras imaginadas, y también lugares que no existen pero de los que mola tener una imagen mental para poder explorarlos a través de las palabras” (comunicación personal, 30 de julio de 2019). En una conversación con Mondosonoro sobre el disco *Pranto*, mencionaba que “al mismo tiempo que iba escribiendo las canciones iba haciendo apuntes de posibles videoclips para las mismas”. La intención explícita era, para él, que la dimensión visual del disco completase el discurso y afrontar en la totalidad “el corpus estético del proyecto” (Pereira Rey, 2016). En este caso es evidente, por lo tanto, que música e imágenes vienen de una visión común. ¿Cuál es, entonces, la diferencia entre los vídeos de Rubén Domínguez para Pantis y el resto de su obra en el formato? En una entrevista para la Radio Galega señalaba el contraste entre las dos maneras de trabajar:

De alguna forma, con Pantis me siento extremadamente libre para hacer el tipo de vídeo que me pida el cuerpo. (...) Entiendo que cuando recibo un encargo, la banda busca nuestra identidad, o mi identidad como realizador, pero también busca reconocerse. En los vídeos que hago para mí mismo, ahí no hay ninguna duda, ni ninguna cortapisa o censura, por así decirlo. Y quizás en los encargos sí que procuro limitar un poco ese aspecto (Tenreiro, 2019).

En las declaraciones de Domínguez se entiende esa negociación entre autorías: muchos realizadores y realizadoras de videoclips reciben los encargos por su personalidad creativa y no solo (o no tanto) por su eficiencia a la hora de adaptarse a la personalidad de quien hizo la música; no obstante, sigue habiendo una relación de proveedor y cliente, y de ahí esa posible autocensura. Por otro lado, la realización de un vídeo en un marco profesional hace posible también contar con recursos extra o ampliar el equipo. La libertad de trabajar para uno puede ir también acompañada de una cierta urgencia, ya que Domínguez indica que la mayoría de los vídeos de Pantis están hechos en uno o dos días.

No obstante, observando esos clips es complicado encontrar en ellos esa urgencia por lo elaborados que parecen. Si normalmente identificamos la experimentación cinematográfica con un alejamiento de la narración, la experimentación de Rubén Domínguez no tiene tanto que ver con la ausencia de ella, sino con la saturación de información y posibilidades de lectura. La imagen acoge a menudo cortes a ritmo vertiginoso, elementos gráficos multiplicados (incluyendo objetos y personajes animados) o textos en muchas ocasiones difíciles de captar a simple vista (por estar fragmentados o en pequeños tamaños). En el caso del vídeo de “Val” (Prenom, 2019a) esta acumulación de datos se suma a los efectos de distorsión que estiran las imágenes: la sensación después de verlo es, por continuar con la metáfora de su autor, la de transitar (desorientado) por un lugar, la de acceder a una intimidad que no somos capaces de descifrar totalmente.

Esa lógica espacial es especialmente visible en el clip de animación “Alén”. Uno de los planos hace esto explícito al mostrar una especie de ciudad donde los edificios llevan los nombres de canciones del álbum *Pranto*. La saturación está igualmente presente por la multiplicación de figuras de animales y la presencia en pantalla de elementos gráficos diversos, algunos de los cuales imitan la estética de un videojuego (vúmetros, un velocímetro, indicadores de puntuación, la mira de un arma) en una narración que, como la de “Val” y otras de Domínguez, tiene un

componente de viaje y de exploración de la identidad. El aspecto de saturación gráfica de estos clips, vinculado en muchos casos a referencias a la cultura pop o a la estética de internet, está presente en muchos de los trabajos por encargo de Domínguez, si bien en ellos se acerca más al humor que en sus obras para Pantis. Se puede ver en vídeos como “Muinheira de Costa” (Terbutalina, 2019).

Parte de esa información que llena la pantalla en los clips del cineasta son palabras: “yo tengo una manía sobre eso, y lo que imagino siempre, cuando se trata de una canción que tiene texto, son palabras en movimiento. Jugar con el movimiento y la dinámica de las sílabas trasladándolas a imágenes” (Tenreiro, 2019). Las letras no aparecen por encima de la imagen como títulos o subtítulos, sino que constituyen en cierta manera ese espacio que habitan los personajes del vídeo. “Muinheira de Costa” muestra esto, prefigurado en los planos pintados de “Tryin’ to fuck me” (2009) (Prenom, 2019b) y ejemplificado claramente en “Viaduto” (Prenom, 2016b), otro de los vídeos de Pantis. Las palabras aparecen multiplicadas y vibrando, con Domínguez en el centro de la imagen.

Más arriba señalamos la sensación de intimidad velada que atravesaba el vídeo de “Val”. Es un aspecto que aparece todavía con más intensidad en “Xinxá” (Prenom, 2016c). En este caso, la canción y el vídeo vuelven a ser parte de un todo:

Es una canción que habla de juventud, de emigración y de abandono, y en ella ciertas imágenes, que están presentes en la letra, fueron inspiradas en trozos de vídeo de un diario visual que fui haciendo desde los 16 años hasta los 19 o así, allí en O Grove. Entonces empleé esas imágenes y esa relación con las palabras, esa devolución de las palabras a las imágenes para crear el videoclip a través de ese diario visual (Tenreiro, 2019).

Como sucede habitualmente con los registros domésticos, hay algo universal en ellos que nos permite reconocernos, pero resulta imposible darles sentido por completo salvo cuando se trata de momentos vividos. La mirada del Domínguez adolescente captaba sobre todo lo que describe como momentos de tránsito, pero también autorretratos, personas de su entorno y pantallas de televisión. En medio del montaje, de nuevo vertiginoso, aparecen también fragmentos de animación que veíamos en “Alén” y en ocasiones unas imágenes se sitúan en un tamaño más reducido en el centro del plano, ocultando parte de lo que está debajo. La baja definición de buena parte del material hace más intenso el carácter de recuerdo y dificulta la lectura de las imágenes (a la vez que convierte el clip en una propuesta algo anticomercial, poco adecuada para un trabajo de encargo).

Lo sorprendente es que el trabajo con la intimidad y el archivo personal (común a algunos de los trabajos citados de Iconoscopio) no solo aparece en los clips de Pantis, sino que se filtra en parte de la obra de Domínguez para otras bandas y artistas. El ejemplo más claro está en “Raiolo” (promoacuarela, 2015), videoclip para Musel donde trabajó con carta blanca. Según indicaba en los textos aportados para su retrospectiva en el Festival de Cans, “con la manía de la inmersión en la imagen y de las capas de contenido que la componen, construí un relato en flashback, empleando material de archivo de mi diario visual en Brasil y otras cintas de material anterior” (Domínguez, 2018). La cabeza del líder de Musel aparece en el clip cantando la letra, pero vemos

también al propio Rubén y a su compañera en Prenom, Mar Catarina. Las imágenes aparecen recortadas, tomando formas que se superponen como collages, y con efectos de interferencia que alteran sus colores y aspecto. Al emplear su diario personal, no queda claro si estamos ante una ficción que emerge del registro privado o una presentación codificada de esa privacidad. Sin que la saturación gráfica tenga ese peso, el elemento doméstico vuelve a aparecer en “Ensíname” (Peña, 2017).



Imagen 4. Fotogramas de “Alén”, “Viaduto”, “Baldíos” y “Raiolo”.

En estos casos se ve cómo los esquemas de trabajo en circuitos no industriales pueden primar lo expresivo sobre lo comercial, creando huecos que permiten acercarse a la autobiografía o a determinados intereses personales dentro de trabajos para otros, alejando del conflicto la autoría en el videoclip, si bien sin llegar a la ideación paralela de música e imágenes vista en Pantis. La última y más ambiciosa obra de Rubén Domínguez para ese proyecto, “Baldíos” (Prenom, 2019c) complica todavía más la recepción al romper las fronteras entre formatos y ser presentada como un film. La descripción de la pieza en YouTube nos devuelve a la noción de una expresión creativa en igualdad a través de la música y la imagen, al decir que Baldíos es “un disco y un film de Pantis”. No se habla de videoclip y nos acercamos al terreno del álbum visual (Pons, s.f.), un término ambiguo que acoge numerosos proyectos en los que el lanzamiento de un disco va acompañado por algún tipo de producto fílmico (ficcional, documental, de un autor o varios...). A mayores, el mismo vídeo aparece también en Prenom Archivo como un “registro” más, por lo que se hace hincapié en su carácter doméstico. A lo largo de sus 16 minutos se acumulan numerosas imágenes en las que el hilo conductor parece ser el avance (con numerosos desplazamientos horizontales vistos desde coches, trenes o barcos) a través de diferentes espacios, a veces de manera circular. El encuadre no se satura de datos como en obras previas, aunque unos subtítulos recogen puntualmente el tratamiento para un guion escrito por Domínguez en 2005. Sin embargo, la duración del vídeo y su ritmo rápido de montaje lo hacen igualmente difícil de abarcar por la cantidad de objetos, personas y lugares presentes, en texturas y formatos diferentes. Entre el material íntimo (que incluye retratos familiares o una boda) reaparecen planos o descartes de vídeos de Pantis

como “Mar” (Prenom, 2018) o “Xinxá” y también de muchos de sus vídeos de encargo: las máscaras de “Tryin’ to fuck me”, el oso panda de “Entrelazamiento” (Limbo Starr, 2013), los trajes de luz de “What We Left Behind” (Músculo Música, 2018), etc. De este modo, lo que inicialmente estaba empleado en diálogo con otra autoría es reapropiado y resignificado.

7. Conclusiones

Al presentar el videoclip de “Pranto” como una película, Rubén Domínguez hace explícita la posibilidad de equiparar el formato del vídeo musical al del cine en lo que se refiere a la cuestión de la autoría. El contexto *mainstream* obliga a pensar en una serie de restricciones procedentes de la industria musical, señaladas con claridad en la información del proyecto Iconoscopio: adaptarse a un plan de *marketing* y a la trayectoria y gustos del músico. Son restricciones que quizás son equivalentes a las que el sistema de estudios podía imponer a autores clásicos de Hollywood como Hitchcock o Hawks. No obstante, igual que sucede en el cine personal y los diarios fílmicos de autores como Jonas Mekas o Marie Menken, el vídeo musical puede funcionar fuera de los esquemas de producción industriales y relacionarse más directamente con la expresión individual en casos en los que se consigue que las restricciones desaparezcan. El contexto de Galicia, donde la industria musical no tiene una gran capacidad económica, lleva a muchos participantes a encargarse de diferentes tareas y disciplinas (como vemos en las figuras de Domínguez o Canoura, cineastas pero también diseñadores, músicos o editores). Esto permite a autores de videoclip crear esquemas de relación con artistas musicales en los que su autoría puede desarrollarse con menos cortapisas o, en algún caso, sin ninguna, como demuestra la aparición de estilemas de autor (y la desaparición de códigos habituales del formato) en los casos analizados. Cabe pensar que los sistemas culturales periféricos o los ambientes *underground* (en los que buena parte de las creaciones no son profesionales) facilitan la aparición de este tipo de experiencias, que quizá permiten echar luz sobre las consideraciones habituales alrededor de la autoría en el vídeo musical. Por un lado, los trazos de autores como Adrián Canoura, DSK o Domínguez aparecen en general en sus trabajos por encargo, por lo que observamos una tendencia similar a la del videoclip de autor identificado por Rodríguez López (2017: 239) como un género contrapuesto al videoclip *mainstream* “del mismo modo que el cine de autor es opuesto al cine comercial” y confirmamos la existencia de la autoría dentro del formato. Por el otro, en experiencias como Iconoscopio, la participación de Canoura en Baiuca o los clips de Rubén Domínguez para Pantis podemos encontrar ejemplos que van más lejos de la noción del cine de autor (que sigue participando en un arte colectivo y un esquema más o menos industrial) para acercarse más a la idea de grupos artísticos o creadores individuales propia del cine experimental (visible en la figura de Canoura, que trabaja en ambos campos) y del videoarte (especialmente evidente en DSK, cuya obra fue objeto de un foco en la edición de 2020 del Festival Intersección de Arte Audiovisual Contemporáneo). En estos casos se genera un esquema en que la jerarquía entre música e imagen desaparece, y en el que se observa que el vídeo musical puede tener tanto espacio para el desarrollo de una expresión personal como el cine. Simplemente, las limitaciones a esa expresión pueden variar inmensamente en función de su carácter más o menos industrial.

Referencias bibliográficas

- BAIUCA (2017a). *Baiuca – Solaina* [Vídeo]. 18 de mayo, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=yWgkYCFqvWY>>
- BAIUCA (2017b). *Baiuca – Ribeiro* [Vídeo]. 31 de mayo, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=G4Fbmhz-kKI&t=3s>>
- BAIUCA (2018a). *Baiuca – Muíño* [Vídeo]. 25 de abril, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=SkfvMIROGrA>>
- BAIUCA (2018b). *Baiuca – Mozas* [Vídeo]. 3 de diciembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=wBG6Gtgf6dY>>
- BAIUCA (2018c). *Baiuca – Morriña* [Vídeo]. 21 de noviembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <https://www.youtube.com/watch?v=Fj5WlEO_i_8>
- BAIUCA (2018d). *Baiuca – Solpor* [Vídeo]. 3 de diciembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=qwED89HWbs4>>
- BAIUCA (2018e). *Baiuca – Camiños* [Vídeo]. 18 de enero, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=MPmiYjYxNo8>>
- BAIUCA (2018f). *Baiuca – Xiabre* [Vídeo]. 24 de enero, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=cCfKveaG-9U>>
- BAIUCA (2018g). *Baiuca – Arume* [Vídeo]. 2 de julio, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=s4YDrTl4xOM>>
- BAIUCA (2019a). *Baiuca – Toutón* (feat. Aliboria) [Vídeo]. 26 de septiembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <https://www.youtube.com/watch?v=h-uQ0C0Xc_4>
- BAIUCA (2019b). *Baiuca – Olvídame* (feat. Aliboria) [Vídeo]. 22 de enero, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=WN8x2GQKf68>>
- BAIUCA (2019c). *Baiuca, Carlangas – Fisterra* [Vídeo]. 14 de noviembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <https://www.youtube.com/watch?v=_pYu5IAcxpE>
- BAIUCA (2020). *Baiuca, Nita – Caravel* [Vídeo]. 16 de abril, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <https://www.youtube.com/watch?v=S6C_3xyxVdk>
- BJÖRK (2019). *björk: bachelorette* [Vídeo]. 6 de noviembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=JNJv-Ebi67l>>
- BLAKEY, Elizabeth (2017). “Showrunner as Auteur: Bridging the Culture/Economy Binary in Digital Hollywood”, en *Open Cultural Studies* nº1, 2017, pp. 321-332.
- BORDWELL, David (2018). “FILM HISTORY: AN INTRODUCTION: Not back to the future but ahead to the past”, en *Observations on film art*, 6 de agosto. Disponible en Internet (05.04.2021): <<http://www.davidbordwell.net/blog/2018/08/06/film-history-an-introduction-not-back-to-the-future-but-ahead-to-the-past/>>
- BROC, David (2005). “El mundo del videoclip desde la perspectiva de la electrónica”. En POLITE,

- Pablo G. y SÁNCHEZ, Sergi (eds.): *El sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona, Alpha Decay, pp. 197-218.
- CANOURA, Adrián (2017a). *O porco e o seu espírito* [Película].
- CANOURA, Adrián (2017b). *Salitre nas veas* [Película].
- CANOURA, Adrián (2018). *Caerán lóstregos do ceo* [Película].
- CAUGHIE, John (1981). *Theories of Authorship: A Reader*. Londres, Routledge and Kegan Paul.
- CERVERÓ, Luis (comp.) (2007). *Eclectia: un panorama del videoclip nacional contemporáneo* [DVD]. Sincrónica-Malvalanda.
- CRITERIONCOLLECTION (2014). *Truffaut on the Auteur Theory* [Vídeo]. 13 de febrero, YouTube. Disponible en Internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=9B3ujgoLHjg>> [05.04.2021]
- DE BAECQUE, Antoine (comp.) (2003). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona, Paidós.
- DOMÍNGUEZ, R. (2018). *Bio e videografía Cans 2018*. Documento privado.
- ED SHEERAN (2017). *Ed Sheeran – Shape of You [Official Video]* [Vídeo]. 30 de enero, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=JGwWNGJdvx8>>
- ESFEROBITE-DSK (2008a). *MENTALISMO [Astrud]* [Vídeo]. 27 de octubre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/2085022>>
- ESFEROBITE-DSK (2008b). *BAILANDO [ASTRUD]* [Vídeo]. 27 de octubre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/2080950>>
- ESFEROBITE-DSK (2008c). *No sé qué me das [Fangoria]* [Vídeo]. 27 de octubre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/2079177>>
- ESFEROBITE-DSK (2008d). *Eternamente inocente [Fangoria]* [Vídeo]. 27 de octubre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/2084420>>
- ESFEROBITE-DSK (2008e). *Twinpower [Alma-X]* [Vídeo]. 21 de julio, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/1382346>>
- ESFEROBITE-DSK (2008f). *Sussurando [Cathy Claret]* [Vídeo]. 28 de octubre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/2089375>>
- ESFEROBITE-DSK (2008g). *DUALIDAD [Prozack]* [Vídeo]. 27 de octubre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/2082125>>
- ESFEROBITE-DSK (2009a). *Eirasvedras. Iconoscopio #1* [Vídeo]. 8 de noviembre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/7504704>>
- ESFEROBITE-DSK (2009b). *Crk.29 // Iconoscopio #3* [Vídeo]. 26 de noviembre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/7841588>>
- ESFEROBITE-DSK (2009c). *De Katanga ao Agra. Iconoscopio #2* [Vídeo]. 14 de noviembre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/7608992>>
- ESFEROBITE-DSK (2010a). *Fantasy // Iconoscopio #6* [Vídeo]. 23 de enero, Vimeo. Disponible en

- Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/8928474>>
- ESFEROBITE-DSK (2010b). *CURTIS // Iconoscopio #7* [Vídeo]. 9 de septiembre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/14842433>>
- ESFEROBITE-DSK (2011a). *Iconoscopio #10 Uncertainty* [Vídeo]. 23 de diciembre, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/34128675>>
- ESFEROBITE-DSK (2011b). *Sonrisas y lágrimas // Iconoscopio #8* [Vídeo]. 9 de febrero, Vimeo. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://vimeo.com/19765664>>
- FERNÁNDEZ REGO, Fernando (2019). *Unha historia da música en Galicia: 1952-2018*. Vigo, Galaxia.
- FERNÁNDEZ REGO, Fernando y PORTERO, Pablo (2012). *Galicia en Clips*. A Coruña, Volta Editores.
- FIDDLER, Tristan (2008). *Music Video Auteurs: The Directors Label DVDs and the Music Videos of Chris Cunningham, Michel Gondry and Spike Jonze* [Tesis doctoral]. Perth, University of Western Australia.
- FRITH, Simon (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge, Polity Press.
- FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew y GROSSBERG, Lawrence (2005). *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Nueva York y Londres, Routledge.
- GONZÁLEZ, Eligio (1972). *Imaxes de Castelao en Buenos Aires* [Película]. CGAI-Filmoteca de Galicia.
- ICONOSCOPIO (2009a). “+INFO” . *Iconoscopio*. Disponible en Internet (13.11.2020): <<http://iconoscopio.net/info/>>
- ICONOSCOPIO (2009b). “¿Los vídeos son videoclips?” *Iconoscopio*. Disponible en Internet (13.11.2020): <<http://iconoscopio.net/2009/08/12/%c2%bflos-videos-son-videoclips/>>
- ICONOSCOPIO (2009c). “¿Para qué?” *Iconoscopio*. Disponible en Internet (13.11.2020): <<http://iconoscopio.net/2009/09/17/%c2%bfpara-que/>>
- ILLESCAS, Jon E. (2015). *La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados*. Barcelona, El Viejo Topo.
- KYLIE MINOGUE (2010). *Kylie Minogue – Come Into My World (Official Video)* [Vídeo]. 6 de abril, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=63vqob-MljQ>>
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1980). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. (coord.) (2019). *Para unha historia do cinema en lingua galega 2. A foresta e as árbores*. Vigo: Galaxia.
- LIMBO STARR (2013). *Franc3s “Entrelazamiento”* [Vídeo]. 10 de abril, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=UT5Txk-K71Q>>
- LUIS FONSI (2017). *Luis Fonsi – Despacito ft. Daddy Yankee* [Video]. 17 de enero, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>>
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2015). *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-*

- 2012) [Tesis doctoral]. Pontevedra, Universidade de Vigo.
- MÚSCULO MÚSICA (2018). *MÚSCULO! What We Left Behind* [Vídeo]. 22 de junio, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=rUZHkNcXewo>>
- PEÑA (2017). *peña – ensíname* [Vídeo]. 30 de noviembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=fB-ErcuPbUI>>
- PEREIRA REY, Nonito (2016). “Principio y fin”, en *Mondosonoro*. 6 de abril. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.mondosonoro.com/entrevistas/principio-y-fin/>>
- PÉREZ PEREIRO, Marta (2014). “Paisaxe na néboa. Unha cartografía do cinema galego recente”, en *Galicia21* n.ºF, pp. 77-91.
- PONS, Joan (s.f.). “A brief guide to talk about visual albums as though we actually knew what they really are”, en *O Magazine*. Disponible en Internet (06.04.2020): <<https://abcdefghijklmn-pqrstuvwxyz.com/brief-guide-to-talk-about-visual-albums-as-though-we-actually-knew-what-they-really-are/>>
- PRENOM (2016b). *Pantis – Viaduto* [Vídeo]. 24 de febrero, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=9hR711TETUc>>
- PRENOM (2016c). *Pantis – Xinxá* [Vídeo]. 25 de noviembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=uUWMFi6wZJQ>>
- PRENOM (2017). *Pantis – Alén* [Vídeo]. 9 de octubre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=n8rV4vmRdps>>
- PRENOM (2018). *Pantis – Mar* [Vídeo]. 20 de febrero YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=1eF1-4uxehA>>
- PRENOM (2019a, 1 de febrero). *Pantis – Val* [Vídeo]. YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=FW3X2pQgl00>>
- PRENOM (2019b). *Cudevaso – Tryin’ to fuck me* [Vídeo]. 25 de junio, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=Z2IwL3bgT7Y>>
- PRENOM (2019c). *Pantis – Baldíos* [Vídeo]. 17 de noviembre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=QLazRbsEEKY>>
- PROMOACUARELA (2015). *Musel – Raiolo* [Vídeo]. 13 de octubre, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=BeMGo9dynrU>>
- QUINTANILLA, Blanca (s.f.). “Baiuca. Electrónica y sonidos da morriña, da terra e do mar”, en *Metal Magazine*. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://metalmagazine.eu/es/post/interview/baiuca-electronica-y-sonidos-da-morrina-da-terra-e-do-mar>>
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jennifer (2017). “Videoclip de autor. El concepto de cine de autor y su aplicación al estilo del vídeo musical”, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 17, n.º2, pp. 229-240.
- SARRIS, Andrew (1963). “Notes on the Auteur Theory in 1962”, en *Film Culture*, n.º27, pp. 1-8.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2002). *Lenguaje del videoclip*. Málaga: Universidad de Málaga.

- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2012). “Producción social de videoclips: Fenómeno fandom y vídeo musical en crisis”, en GUARINOS, Virginia y RUIZ, María Jesús: *I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- SHAFFER, Claire (2018). *Emotion Pictures: The Art and Evolution of Music Videos* [Tesis de graduación]. Wesleyan University – College of Film and the Moving Image.
- SHAVIRO, Steven (2017). *Digital Music Videos*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- SONTAG, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral.
- STOCKBRIDGE, Sally (1991). *The Australian Video Music Clip Industry*. Murdoch, Murdoch University Publications.
- TENREIRO, Cibrán (2019). “Son e visión #1: “Xinxá” de Pantis”, en *Bolsa de Patacas*, 3 de agosto. Disponible en Internet (05.04.2021): <<https://bolsadepatacas.wordpress.com/2019/08/03/son-e-vision-1-xinx-a-de-pantis/>>
- TERBUTALINA (2019). *Terbutalina – Muinheira de Costa (Official Video)* [Vídeo]. 28 de mayo, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=zGBsKdOlfas>>
- THE WHITE STRIPES (2009). *The White Stripes – Hardest Button To Button (Official Music Video)* [Vídeo]. 26 de mayo, YouTube. Disponible en Internet (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=K4dx42YzQCE>> (13.11.2020): <<https://www.youtube.com/watch?v=K4dx42YzQCE>>
- TRUFFAUT, François (1954). “Une certain tendance du cinéma français”, en *Cahiers du cinéma*, nº31, pp. 15-29.
- VERNALLIS, Carol (2013). *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford, Oxford University Press.

// ARTÍCULO

A Shift in Storytelling: *Over the Garden Wall* as a Literary Reconstruction of Dante's *Divine Comedy*

Un cambio en la narrativa: Over the Garden Wall como reconstrucción literaria de La Divina Comedia de Dante

Recibido: 8 de febrero de 2021
Aceptado con modificaciones: 29 de marzo de 2021
Aceptado: 31 de mayo de 2021

Manuel Botero Camacho

Universidad Complutense de Madrid
mbotero@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0001-6200-0629>

Guillermo Alonso Menchero

Universidad Complutense de Madrid
guilalon@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0002-5554-8335>

Abstract

Literature remains a field that serves TV creators and critics as a model both for influence and comparison. The continuity claimed by Thomas Doherty between the most recent TV narrative form with the serialised novels of Dickens or Wharton is not limited to the form itself but to its content as well. Such is the case of the TV animated miniseries *Over the Garden Wall*, created by Patrick McHale in 2014, whose combination of Victorian fairy-tale imagery and aesthetics, as well as its reliance on literary allusion incarnates this paradigm. Within its narrative there can be found an array of literary references that range from the classics to children's fables, as well as allusions to history and to different mythologies; an intertextual character that is featured in TV as much as in literary texts from all eras, binding the two forms together. Among the numerous texts referenced in this tale of tales, however, there is one that stands out: Dante Alighieri's *Divine Comedy*. This article scrutinises the relationship between *Over the Garden Wall* and Dante's *Comedy*, understanding the show's protagonist, Wirt, and his quest as a replication of Dante and his descent through Hell. The main claim is that by doing so, *Over the Garden Wall* also highlights how Campbell's narrative paradigm, applicable as it is to forms of media other than literature, evinces the narrative continuity, which exists between TV and the written text.

Keywords: *Over The Garden Wall, Divine Comedy, tv series, monomyth, intermediality.*

Resumen

La literatura sigue siendo un campo que sirve a creadores y críticos de televisión como modelo tanto de influencia como de comparación. La continuidad reivindicada por Thomas Doherty entre narrativa televisiva más reciente y las novelas serializadas de Dickens o Wharton no se limita a la forma en sí, sino también a su contenido. Tal es el caso de la miniserie de animación televisiva Over the Garden Wall, creada por Patrick McHale en 2014, cuya combinación de imaginario de cuentos de hadas y estética victoriana, así como su dependencia de la alusión literaria, encarna este paradigma. Dentro de su narrativa se pueden encontrar un abanico de referencias literarias que van desde los clásicos hasta las fábulas infantiles, pasando por alusiones a la historia y a diferentes mitologías; un personaje intertextual que aparece tanto en la televisión como en los textos literarios de todas las épocas, uniendo ambas formas. Entre los numerosos textos a los que se hace referencia en esta serie animada, hay uno que se destaca: La Divina Comedia de Dante Alighieri. Este artículo analiza la relación entre Over the Garden Wall y La Divina Comedia, entendiendo al protagonista del programa, Wirt, y su búsqueda, como una réplica de Dante y su descenso al infierno. La afirmación principal es que, al hacerlo, Over the Garden Wall muestra cómo el paradigma narrativo de Campbell es aplicable a otros medios distintos de la literatura y evidencia la continuidad narrativa que existe entre la televisión y el texto escrito.

Palabras clave: *Over The Garden Wall, Divina Comedia, serie de televisión, monomito, intermedialidad.*

1. Introduction

In the last few decades, the world has witnessed a surge of the popularity and impact of TV narratives, a growth that the Internet, thanks to broadcast streaming, has increased exponentially by offering these products to a globalised audience. If in 1992, Sarah Kozloff could already affirm that “Television is the principal storyteller in contemporary American society” (p. 67), the 21st-century seems to be proving her correct; if anything, such a statement could be well made about any developed country. The appeal to a wider audience and the lure of profitability associated with it has not gone unnoticed by broadcasting companies, which have realised that audiences crave for content of quantity (i.e. the longevity of series and serials)¹ and quality (i.e. narratives that are more impactful or complex). Such is the view of Jason Mittel, who sees the period from the “1990s to the present as the era of television complexity” (p. 29).

This increased complexity may finally serve to put to rest the last threads of reticence of the academy to tackle forms of popular media; a hesitance that should be by now over. Thirty years ago, Andreas Huyssen studied this discursive conflict between high and popular culture, which he termed “the Great Divide” (p. viii), the “categorical distinction between high art and mass culture” that was nourished in several periods of the 19th and 20th-century (p. xi). Huyssen claimed that the postmodern paradigm has challenged this dichotomy to the point of completely blurring the distinction between them (pp. ix-x), a fact that represents a facet of postmodernism’s larger search for decentralization and “epistemology of difference” in which “the ideal of a rational, centred, and stable subject is exchanged for a protean, hybrid, multifaceted self-image.” (Mendible, 1999, p. 72)

The same hybrid nature is to be found in serials, a medium that, although it has gradually developed a specific language and specific motifs, remains heavily indebted to “forms such as novels, films, videogames, and comic books” (Mittel, 2006, p. 30). Indeed, literature remains a field that serves TV creators and critics as a model both for influence and comparison. In that regard, in “Storied TV: Cable Is the New Novel”, Thomas Doherty claims the kinship of the most recent TV narrative form with the serialised novels of Dickens, Trollope or Wharton (Doherty, 2012). However, the influence of literature on TV narratives cannot be limited to the form itself, as the content ought to be considered as well. Such is the case of the TV animated miniseries *Over the Garden Wall*,² created by Patrick McHale in 2014, whose combination of Victorian and fairy-tale imagery as well as its reliance on literary allusion incarnates this paradigm.

The transformative and protean principles that Myra Mendible finds in postmodern fiction can be said to reside at the core of *Over the Garden Wall*'s premise: a synthesis of several canonical figures, narratives and texts that are adapted to a format with a broad appeal, ready to be accessed and enjoyed. Among the numerous texts referenced in this tale of tales, however, there is one that stands out: Dante Alighieri's *Divine Comedy*. To those who are familiar with both works of fiction, this might not come as a surprise. As the analysis will presently evince, the parallelisms between

¹ Kozloff distinguishes serials, in which the story and discourse continue after the ending of each episode, from series, in which each episode has a self-contained plot, being the characters and the setting the thread of continuity (1992: 91). However, the author also points out that from 1980's both categories might be blurred in “hybrid” forms that combine the characteristics of both (Kozloff, 1992, p. 92).

² Henceforward cited as *OTGW*.

OTGW and *Inferno* are easy to notice and have indeed been outlined by the YouTube user TREY the Explainer, who on November-9th, 2015 published a video-analysis of *OTGW* that compares it to Dante's *Inferno*. However, while TREY just enunciates a systematic correspondence between each of the episodes of McHale's show with the sections and circles of *Inferno* (TREY the Explainer, 2015), the analysis here proposed goes beyond just showing the one-to-one relationships that appear between the series and Dante's text.

This perspective approaches the delineated relationship between the two texts from an academic stance in which the comparative analysis will be guided by Joseph Campbell's *The Hero with a Thousand Faces*, which studies the structure of the archetypal journey of the hero across numerous literary and mythological sources from different cultures, devising a narrative pattern composed by a series of stages common to all of these narrations. This study will trace the fundamental characteristics and stages of the hero's journey in relation to the *Comedy* in order to highlight the intimate relationship that exists between Dante's poem and *OTGW*. Given to the show's heavy reliance on literary allusion, other heroes and their journeys are integrated into *OTGW*'s narrative. Consequently, the analysis will resort to Joseph Campbell's notion of the monomyth in which all of them, including Dante's, could be said to coalesce.

The objective of basing the analysis under Campbell's theoretical framework is to show how the reconstruction of the *Divine Comedy* is based on the general ideas proposed by Campbell in his text. We will see how Wirt and Dante fit into the same hero model, a hero that seeks the return to the straight path with beatitude as a guide through *Inferno*.

A synthesis between postmodern literary theory and Campbell's myth-criticism theory thus guides the development of the essay. The approach between the two theories will be carried out through the theoretical basis of Gérard Genette. Gérard Genette's concept of hypertextuality provides a theoretical framework for the comparative analysis between the *Comedy* and *OTGW*, which should not be studied merely as a show with nods and superficial references to a canonical literary work, but rather as reinterpretation of Dante's poem. According to Genette, "Hypertextuality refers to any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary" (p. 5). Consequently, we argue that *OTGW* should be understood as a legitimate literary work that engages with the literary canon and re-signifies its hypotext into a new story, format and medium.

We must understand the added value within McHale's reconstruction of the *Divine Comedy*. While Dante's text is the hypotext, McHale's text (what we understand as hypertext) becomes not only the reinterpretation of Dante's text, but also, according to Genette's theory, there is a textual transcendence appearing the comedy within *OTGW*.

2. Through the TV screen

As a notorious part of the narrative of *OTGW* we can find a myriad literary reference that range from the classics and other canonical texts to children's fables, as well as allusions to history and to different mythologies. Among them, there are mentions of the wardrobe of C. S. Lewis' *The*

Chronicles of Narnia, references to J.R.R. Tolkien's Middle Earth³ and to the story of Hansel and Gretel from the Grimms' Fairy Tales.

The intertextual connections established as a result of McHale's recursive use of allusions could be approached from various perspectives. The *Comedy* itself provides an easy parallel, as Dante's work is filled with references to authors, texts and literary characters, including Homer (Alighieri, 2008, p. 62) and Ulysses (Alighieri, 2008, p.157). Echoes of Dante and his pilgrimage, in turn, can be heard in hundreds of later texts thanks to the monumental influence of the *Comedy* on Western literary canon. For instance, Cervantes' *Don Quixote*, a text that is alluded to in the show, evinces in its first part similarities to *Inferno* (Avery, 1974-1975, p. 8 21). By multiplying the intertextual connections of the show,⁴ the latter add new meanings that expand or contrast the themes developed by McHale. For instance, Cervantes' *Quixote* and Homer's *Odyssey* are mentioned in an indirect form. Initially, this serves the narrative to pay homage to both texts with nods to their most famous episodes like that of the mermaids and Circe's pigs in the case of the former, or like *Quixote's* fight with the windmill, his knighting in the tavern or the inversion of roles between the two protagonists, in the latter's case.

These relations are, of course, inherent to the system of textual interface described by Kristeva and many other poststructuralists as the "intertext" (Kristeva and Moi, 1986, p. 37), a vision that conceives any work as a node in a completely integrated network. Albeit not related to poststructuralist theory, Joseph Campbell's *The Hero with a Thousand Faces* understands narratives in a similar way. Campbell describes the parallelisms that exist between multiple texts, myths, stories and legends concerning the journey that their protagonists follow in order to delineate a narrative thread into which all of them could be said to be subsumed. Campbell calls this pattern, which he finds to be present in the narrations of most cultures (p. 1), the monomyth, or the hero's journey. Given this model, Dante's voyage can be understood as one among many iterations of the monomyth, sharing the same characteristics and following the same series of stages that Campbell describes in his work. This is not surprising given the paradigmatic status of Dante's journey within Western culture, as argued by Harold Bloom, who deems it to be the second centre of his Western literary canon (p. 76). In fact, together with other works such as the Homeric epics, Dante's *Divine Comedy* is found within the framework of works that serve as source for other works. (Campbell, 2004, p.239).

OTGW begins with the narrator's voice-over describing the scenery of the tale, the Unknown. This wood is a place haunted by the souls of those who have lost their way and the region where the show's main antagonist, The Beast, dwells. Thus, two similarities between the work of Dante and McHale are already presented at the beginning: as the name itself suggests, The Beast can be understood as the equivalent of Lucifer, and the show's protagonist, Wirt, begins his journey wandering through the forest just as Dante begins his own, having lost his way in a great forest

³ The allusion to Tolkien's work is reinforced by the fact that Elijah Wood, the actor who embodied Frodo in Peter Jackson's cinematic adaptation of *The Lord of the Rings*, gives voice to Wirt.

⁴ The progressive inversion of the roles of Wirt and Greg is analogous to that of Sancho and *Quixote*, a process of influence and exchange known as "quijotización" (quixotization) in the case of the former and "sanchificación" (sanchification) in the latter's case, as described by Salvador de Madariaga (1972, pp. 127-135; 137-148).

(Alighieri, 2008, p. 47). It is thus apparent that Wirt can be read as a replica of Dante, an idea that is underlined by several similarities between both characters, the first and most evident being that both are artists who glorify love and sing praises to their beloved, represented by Beatrice in the *Comedy* and Sarah in *OTGW*. Moreover, just as Virgil becomes Dante's companion in his journey through Hell and Purgatory, Greg, Wirt little brother, becomes his companion and guide through The Unknown, being the one who recognises the correct path that will lead both heroes to the encounter with The Beast and consequently, to the exit of the forest. Furthermore, just as Virgil is unable to continue the journey with Dante at the end of *Purgatorio* (Alighieri, 2008, p. 50), so is Greg at one point of the journey. Thus, even though initially the helper figure (Campbell, 2004, p. 66) seems to differ in qualitative terms, in the end the parallelism between Greg and Virgil can still be established, as both will guide the protagonists despite the motives that made them do so.

In the *Comedy*, only thanks to God's Will, realised in the dispensation granted by the intercession of Beatrice, St. Lucy and the Virgin, is Virgil able to leave Limbo at all (Alighieri, 2008, pp. 52-54). Albeit the parallelism of Dante's Hell and *OTGW*'s The Unknown previously established seems to create a contradiction. However, to appreciate the parallels, one has to take into account the whole of the protagonists' journey. Dante's journey extends over a hundred cantos and three metaphysical realms, while Wirt's only stretches across a single region. Rather than adapting only elements of Dante's Inferno into its reconstruction of the text, *OTGW* synthesises and concretises elements taken from across all three parts of Dante's *Comedy*, since, as previously stated, *OTGW* is not a list of references, but a hypertext of the *Comedy* that goes beyond mere commentary of its hypotext as Genette's theory envisages.

Lastly, Dante's beloved, Beatrice, provides the most explicit parallel that can be drawn between both works, as another companion for Wirt and Greg, the bluebird Beatrice is introduced in the second episode of *OTGW*. Not only do both characters share the same name, but the choice of a bird as the embodiment of Dante's beloved Lady is consistent with Dante's metaphorical use of wings as a representation of the quality of blessedness that Beatrice epitomises (Alighieri, 2008, pp. 204, 212, 242, 244). However, McHale designs this character as an antithesis of her homonym, as throughout most of the journey, instead of guiding them to the exit of the Unknown, Beatrice will take Greg and Wirt along dangerous roads.

We can see how McHale's reconstructions pay attention to both a narrative level and a visual level, especially with the design of Wirt's character and the deconstruction within the reconstruction that he performs with Beatriz's character. And yet, as we will see in the following points, the comparison between the two texts is not limited to being single references, it becomes a reconstruction at a meta-narrative level.

3. Between Dante and McHale

Thus, once the comparison in between the construction of the characters of both works have been introduced, we will elucidate the points of connection that can be identified in particular sections and episodes of the show, approaching Wirt's journey through the framework of Campbell's monomyth. *OTGW* begins with the narrator's voice-over describing the scenery of the

tale, the Unknown: “Somewhere lost in the clouded annals of history, lies a place that few have seen a mysterious place, called The Unknown where long-forgotten stories are revealed to those who travel through the wood.” (McHale, 2013)⁵. Wirt, begins his journey wandering through the forest just as Dante begins his own, having lost his way in a great forest (Alighieri, 2008, p. 47). In the first episode of the series, “The Old Grist Mill”, Greg and Wirt experience three different stages of the monomyth. In the beginning of the episode, the two brothers are lost in the woods, not knowing how they have ended up there or how to return home, which is their principal goal. Wirt fears that they will be condemned to wander in search for their path for all eternity. The situation in which Wirt and his brother, or even Dante for that matter, find themselves represents what Campbell calls the “Refusal of the Call” (Campbell, 2004, p. 53), in which the hero initially rejects the adventure or lacks the courage or resolution to start it. At the beginning of the first episode Wirt is in a state of fear because he doesn’t know how they got lost in the forest and he doesn’t know how to get out of there. The terror prevents him from moving forward and thinking clearly. He refuses to advance, refuses to accept the call to adventure. However, thanks to his guide and brother, they will continue on their way. As Campbell states: “[T] he subject loses the power of significant affirmative action and becomes a victim to be saved. His flowering world becomes a wasteland of dry stones and his life feels meaningless” (p. 54).

The second stage of the monomyth that appears in the first episode is the “Supernatural Aid” (Campbell, 2004, p. 63), the being that helps the hero in his adventure, which in the case of both works is represented by Beatrice. In the case of the *Comedy*, though Virgil might be considered to represent this role, he does so at the behest of Beatrice, who sends him to find and save Dante. In Wirt’s journey, Beatrice, a talking bluebird, offers the travellers help in their attempt to exit the Unknown.

The third initial element of the monomyth is represented by The Woodsman, who acts as the forest warden with the aim of warning travellers about the Beast and the danger that it represents for wanderers like Greg and Wirt, as it devours the souls of the lost. As he warns the protagonist: “One last thing! Beware, the Unknown! Fear the Beast! And leave these woods! If you can. It is your burden to bear!” (McHale, 2014) In this way, The Woodsman bids the brothers farewell, foreshadowing that it will be a dangerous journey; a warning that does not discourage Wirt and Greg, however, who now do not refrain from accepting the call to adventure and cross the river. Taking all this into account, it is clear that The Woodsman embodies the role of the “Guardian of the Threshold” (Campbell, 2004, p. 71), the last trial that awaits the hero before his descent into the world of the numinous:

With the personifications of his destiny to guide and aid him, the hero goes forward in his adventure until he comes to the ‘threshold guardian’ at the entrance to the zone of magnified power. Such custodians bound the world in the four directions—also up and down—standing for the limits of the hero’s present sphere, or life horizon. Beyond them is darkness, the unknown, and danger. (p. 71)

When the brothers cross the river and penetrate into the Unknown, they are fulfilling this essential

⁵ This fragment belongs to the series’ pilot episode, “Tome of the Unknown: Harvest Melody” that aired on September-9th, 2013.

step in the hero's journey, the "Crossing of the First Threshold" (Campbell, 2004, p. 71). This is evident in the fact that McHale chooses the same word that Campbell uses in his description, "the unknown", for the realm in which the story takes place. In the *Comedy*, the threshold is of course represented by Hell's Gate, which also offers all travellers a warning before entering it (Alighieri, 2008, pp. 55-56).

After traversing the Vestibule of Hell and crossing the river Acheron in Charon's ship, Dante and Virgil reach the first of the circles of hell, Limbo. The souls that, like Virgil himself, inhabit it are not tormented like the sinners of other circles, yet they endure a similar condemnation. Their suffering stems from their longing and desire to join God and their awareness of the hopelessness of such endeavour. This eternal yearning places them in a state of hopeless "anaesthesia", as T. S. Eliot describes it (p. 256). Analogous to Limbo and the state of their inhabitants in *OTGW* is the quiet village of Pottsville, where the events of the second episode, "Hard Times at the Huskin' Bee", take place. In Pottsville, Wirt is seduced to choose a simple and quiet life, instead of continuing their journey through the following circles of The Unknown.

According to Campbell, "The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died." (p. 83). If we consider Pottsville under Campbell's theory, it can be identified as the "Belly of the Whale" (Campbell, 2004, p. 83) due to the impossibility, the difficulty, or unwillingness at the least, of getting out of it to continue the journey. Moreover, Campbell stresses the significance of renewal and rebirth, which are an integral part of this stage being the requirements for the adventure to continue. Pottsville revolves around this idea, as anthropomorphic pumpkins, which are born after the bones of their previous selves have been unearthed, inhabit it. The two brothers will have to face the anthropomorphic pumpkins in order to move forward on the trip. It will not be a physical battle, but Wirt will have to fight the temptation to stay there forever. As Campbell explains: "Once having traversed the threshold, the hero moves in a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials [...]. The hero is covertly aided by the advice, amulets, and secret agents of the supernatural helper whom he met before his entrance into this region." (Campbell, 2004, p. 89)

The following circle that Dante visits is where the lustful sinners are tormented and in *OTGW* it finds its parallel in the episode "Schooltown follies" and in its main side character, Miss Langtree. This schoolteacher is obsessed by the infidelity of his boyfriend Jimmy Brown to the point of being unable to teach. The fact that unfaithfulness and a couple are the main elements of this episode might serve to draw another connection with the *Comedy*, albeit not exactly the same, as the most noteworthy episode in the second circle is Dante's meeting with Francesca and Paolo, two adulterous lovers.

The set of trials and deeds that the heroes will have to face is comprehended within the first step of the journey's beginning and right after the crossing of the forest's threshold. The array of tests that Greg, Wirt and Beatrice are facing are included from this episode up to the end of "Mad Love": the heroes will have to solve or complete a series of feats and tasks, which falls in line with Campbell's description of the hero's adventures.

In the fourth episode, “Songs of the Dark Lantern”, Wirt, Greg and Beatrice visit an inn that corresponds to the third circle of hell in the *Comedy*, that of the gluttons. In this level, gluttons are battered down by heavy rains and hail storms, which, alongside the terrible barking of Cerberus, who guards the third circle, results in a din that drowns the cries and screams of the tormented (Alighieri, 2008, p. 70). In this fourth episode, due to a storm that is heard continuously, *OTGW*'s heroes will not be able to advance their journey and will have to wait in a bar whose door is protected by a dog just as Cerberus guards the third circle, whose sinners are tormented by heavy rainfalls. It also worth mentioning how, in several moments of the episode, Greg appears in the background with all kind of meals. This characteristic is never used again in the series and it is nothing but a reinforcement of the reconstruction of the episode as the circle where gluttons are punished. Moreover, in this episode Wirt is referred to as “a pilgrim, you’re a traveller on a sacred journey” (McHale, 2014). It is here too that Wirt is officially named a hero; one who must complete a quest in which the love for his brother and for Sara will guide him through the darkness.

The fourth circle is where those whose attitude towards possessions deviates from morally acceptable standards are suffering: the moneygrubbers, who accumulated wealth, and the wasters that squandered it. For their punishment both groups partake in a dance in which each sinner has to carry a heavy weight around a circle (Alighieri, 2008, p. 73). The protagonist of “Mad Love”, the series’ fifth episode, is Quincy Endicott, an old English Lord who has devoted his life to commerce, specifically that of tea. His wealth is matched only by his solitude, the very representation of the weight carried by the wasters and moneygrubbers around the circle in the *Comedy*. By the end of the episode, Greg receives two gold coins that he is supposed to use for paying the fare of the river ferry. This, of course, constitutes a reference to the fare paid to Charon for the safe crossing of the recently dead through Styx in Greek mythology. It reinforces the understanding of the episode as a recreation of the fourth circle of hell, since, shortly after, the travellers reach Styx, the lagoon that Dante represents in the *Comedy* as the fifth circle of hell (Alighieri, 2008, p. 76). Despite their tremendous significance, Greg throws the coins away: he is aware that, allegorically, accepting them would mean their death and the end of their journey. This difference reveals the significance of Genette’s hypertext theory: *OTGW* is clearly not a mere repetition of its hypotext.

The subsequent episode, “Lullaby in Frogland”, begins with Wirt, Greg and Beatrice sailing across a river on a ship manned by a crew of toads, thus continuing the intertextual construction established at the end of the previous episode. This river is, then, a reference to Styx, the lagoon in which the angry and the sullen are eternally drowned in muddy waters as their punishment in the fifth circle of hell (Alighieri, 2008, p. 76). By the episode’s conclusion, the ship reaches its destination and, after mooring the vessel, all the crew plunges into the mud, thus reflecting the punishment of the damned in this circle.

Dante’s landing is much more macabre, arriving at the City of Dis, the walled frontier between Upper and Lower Hell that also serves as entrance to the sixth circle, where heretics are tormented by being buried and burned in open tombs (Alighieri, 2008, p.84). In *OTGW*, this heresy is reflected in two forms: by the use of the figures of witches and evil spirits, who incarnate the deviation from God, and by the themes of oppression and rebellion. These two are woven together in Wirt’s and Greg’s adventures in “Lullaby in Frogland” and in the subsequent episode, “The Ringing of

the Bell.” In the former, right after leaving the lagoon and its mud, Greg and Wirt realise that Beatrice has flown away and, following her, they end up in a witch’s house whose owner, Adelaide, had made a pact with Beatrice to enslave the kids in return for lifting her family’s curse and restore herself and her parents to their human form. Rebellion is represented both by Lorna -Adelaide’s niece- and her desires to be freed from her aunt’s magic control, and by Wirt and Greg, who devise a plan to liberate Lorna. However, by doing so they set free the demon that lies within Lorna. It comes to possess her completely until it is finally exorcised. “The Ringing of the Bell” can be linked to another stage of Campbell’s hero’s journey:

The crux of the curious difficulty lies in the fact that our conscious views of what life ought to be seldom correspond to what life really is. [...] there is experienced a moment of revulsion: life, the acts of life, the organs of life, woman in particular as the great symbol of life, become intolerable to the pure, the pure, pure soul. The seeker of the life beyond life must press beyond (the woman), surpass the temptations of her call, and soar to the immaculate ether beyond. (pp. 111-112)

Campbell here speaks rather of a temptation of a physical and pleasurable nature that can invite the hero to divert from his quest or abandon it altogether, but Wirt’s conception of love differs significantly. His view of love is based on the medieval ideal of courtly love that was the foundation of the Provençal *Fin’amors*, but that was also a prominent trope in mystic poetry (De Rougemont, 1983, p. 166). Both are integral to Dante’s poetry. Thus, in tune with *OTGW*’s re-creation of *Inferno*, the representation of the female figure in the series is not effected at a physical but rather at a spiritual level, becoming the motivation for the hero’s journey.

In “Babes in the Wood”, Wirt loses hope and gives up, allowing The Beast to claim him, gradually becoming part of a tree as he falls asleep in the snow. This corresponds to those souls who, in despair, commit suicide and are turned into trees in the seventh circle of hell in *Inferno* (Alighieri, 2008, p. 98). In this episode, several stages of Campbell’s hero’s journey take place, the first of them being the “Meeting With the Goddess”: “The ultimate adventure, [...] is commonly represented as a mystical marriage of the triumphant hero-soul with the Queen Goddess of the World. This is the crisis at the nadir, the zenith”. (Campbell, 2004, p. 100) Greg meets the Queen of the Clouds, who for his help grants him a wish. Greg’s request to return home, however, cannot be fulfilled, as Wirt is far too lost to be able to find a way back. Greg then asks the Queen to allow him take his brother’s place. Greg’s sacrifice corresponds to the hero’s “Apotheosis” (Campbell, 2004, p. 138), which occurs when a character physically or metaphorically dies to live in spirit, transmuted into a state of divine knowledge that serves as preparation for the hero’s return. As Campbell asserts: “Those who know, not only that the Everlasting lies in them, but that what they, and all things, really are is the Everlasting, dwell in the groves of the wish fulfilling trees, drink the brew of immortality, and listen everywhere to the unheard music of eternal concord.” (p. 154)

Considering that most of the action in “Babes in the Wood” takes place in the realm dreamt by Greg, it is clear that the whole episode represents his inner death to spiritually live in this realm and thus be able to contact the divine, paving the way for the restoration of his brother. This, in turn, constitutes the last step in this chapter of the hero’s journey, the “Ultimate Boon”, the definitive gift that enables the achievement of the quest’s goal. Greg is granted this possibility as a reward for his efforts and his sacrifice, while all the steps he has taken up to this point were

a preparation and a purification to receive this gift: the wish granted by the Queen of the Clouds that will free Wirt and open the way for the brothers' eventual return to their home. As Campbell contends: "The gods and goddesses then are to be understood as embodiments and custodians of the elixir of Imperishable Being but not themselves the Ultimate in its primary state. What the hero seeks through his intercourse with them is therefore not finally themselves, but their grace, i.e., the power of their sustaining substance." (p. 168)

Episode nine, "Into the Unknown", has great symbolic significance and thus the analysis will approach it in two separate parts to bring out the analogy with the *Comedy* as clearly as possible, with the first considering elements of the real world and the second focusing only on the Unknown. The episode is a flashback to the series of events that led Wirt and Greg to be stranded in the Unknown during the night of Halloween. The night of Halloween, understood as a night of impostors and disguises, becomes analogous to the arrival in the eighth circle of hell. In the *Comedy*, Dante and Virgil descend a ravine (Alighieri, 2008, p. 117-118), while in the brother's case the descent is a consequence of a manoeuvre to avoid being hit by a train. In Dante's eighth circle, the hypocrites are tortured; a characteristic that in *OTGW* can be attributed to Wirt, because he constantly blames his brother for their misfortunes. The flashback, which reveals how Wirt's poor choices and cowardice led them to the Unknown, provides the first step of the quest, the "Call to the Adventure" (Campbell, 2004, p. 45). The brothers, following Wirt's crush, Sara, go to a cemetery to celebrate a Halloween party, but the arrival of the police frightens them. In their escape they jump over the cemetery wall—which could be deemed an eternal garden—and almost get hit by the train and tumble into a lake. When they wake up, they find themselves in the Unknown which closely corresponds to Campbell's definition of said space, a place that will always be unfamiliar, found in a distant land, to which the hero will get on his own or carried by a benign or a malignant agent (Campbell, 2004, p. 53).

The evil agent that Campbell mentions can be identified with the train in this scenario, as it constitutes the pivotal event that brings about the required conditions for the brother's involuntary entry into the fantasy world of the Unknown. The fall into the lake and into unconsciousness is in fact paradigmatic in many journeys of heroes, serving as the nexus between the ordinary world and the realm of the numinous. It is at this point when the "Departure" (Campbell, 2004, p. 45) is complete, as the hero's figure has been consolidated and the adventure and the initiation of the hero are about to commence. After the events of the ninth episode, the story is connected with the beginning of the show and the two protagonists' wandering through the forest.

In the last episode, "The Unknown", Greg and Wirt are about to conclude their adventures in their exit from their personal Inferno. Before that, however, there is one last stage in their journey, analogous to the ninth circle of hell, that of traitors (TREY the Explainer, 2015). At last, The Beast can be seen entirely; a being whose representation is characterised by satanic motifs, both in narrative and visual terms: its horns, its deceitfulness and its body composed by dozens of sorrowful faces. This last element is directly analogous to Dante's unorthodox representation of Satan as a being with three faces (Alighieri, 2008, p. 192).

Just as in "Babes in the Wood", "The Unknown" comprises several stages of the monomyth, starting with the "Rescue from Without" (Campbell, 2004, p. 192): "The hero may have to be brought back

from his supernatural adventure by assistance from without. That is to say, the world may have to come and get him. For the bliss of the deep abode is not lightly abandoned in favour of the self-scattering of the wakened state.” (p. 192)

In the case of Wirt and Greg, it is a hand that serves as external assistance, rescuing them from drowning in the lake as happens in several other narratives of heroes discussed by Campbell. Thus, they cross the threshold that initially took them to their adventures and now return from it, with the water serving as the frontier between both worlds. Unlike Wirt, Greg feels comfortable both in the real world and in the Unknown. That is why the stage of “Master of Two Worlds” (Campbell, 2004, p. 212) affects Wirt especially in that it signifies the achievement of equilibrium between the real and the fictitious. After the journey the hero feels at ease and competent in the inner world as much as in the exterior: “Freedom to pass back and forth across the world division, from the perspective of the apparitions of time to that of the causal deep and back [...] is the talent of the master. [...] he no longer tries to live but willingly relaxes to whatever may come to pass in him; he becomes, that is to say, an anonymity.” (Campbell, 2004, p. 212)

The last step of the hero's journey is the hero's “Freedom to live” (Campbell, 2004, p. 221). In this particular work, it is clear that the adventure has led not only Greg and Wirt but also all characters that have accompanied them to a state in which they can freely enjoy their lives. Life can now be understood as the enjoyment of each moment, without anticipating the future or regretting the past. Beatrice and her family regain their humanity, the Woodsman recovers his daughter and Wirt manages to become romantically involved with Sara. With this, the heroes reach the end of their journey both at a physical level and at a personal level. The hospital bed where Wirt wakes up feels like a bonfire, a warm and close place, surrounded by friends and family all worried about him. The real world will no longer be distant and dangerous because he left as a mediocre character, but he has made himself anew along the way.

4. Conclusion

Throughout these pages, Brian McHale's *Over the Garden Wall* has been read as a text that can be understood as a literary work sourced in the *Divine Comedy* by Dante but developing the motifs, settings, structure and narrative thread of the hypotext into a new story and format, suited to the specificities of its medium. As is the case of thousands of mythological and literary narratives, the *Comedy* itself among them, *OTGW* follows the narrative pattern described by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces*, the monomyth or the journey of the hero, as Wirt and Greg's voyage through the Unknown reflects most of the stages proposed by Campbell. The analysis has shown how *OTGW* transcends a simple enumeration of nods and references to Dante's work, being instead a reinterpretation of its hypotext. And thus, this is why this analysis was necessary. While other comparisons were an enumeration of one-to-one references, here we have seen a deeper connection between both texts.

In its relation to both the *Comedy* and the monomyth, *OTGW* evinces its allegiance to literature by not being shy to engage with seminal works of the literary canon, synthesizing some of its motifs to create a new text in a different medium. In addition, the nexus between the different theoretical

frameworks used in the present study has been the concept of hypertextuality developed by the poststructuralist critic Gérard Genette.

Therefore, as the journey of the hero comes to full circle, the story of the brothers fits within Campbell's paradigm. However, unlike the examples provided by Campbell, this story makes use of a new and less explored format, animated cartoons, an incipient format that is progressively gaining traction and complexity. This significance needs to be attributed in part to the central role of TV as a source of entertainment in our contemporary globalized culture, which has resulted in the increasing acceptance of television as a medium and a field of study worthy of academic attention since the last decades of the 20th-century. "Television, which claims to record reality, creates it instead. We are getting closer and closer to the point where the social world is primarily described—and in a sense prescribed—by television" (Bourdieu, 1994, p. 22). Like literature or cinema before it, television has become one of the principal engines for the creation of narratives that not only are a reflection of past texts or of our social context but that shape our understanding of reality itself. Narratives have experienced a radical change during the past few decades as the new forms of media are no longer limited to a local or national background; thanks to the Internet and globalization, TV's newly crafted narratives have a global reach that allows them, and their hypotexts, to be consumed by audiences of diverse cultural backgrounds.

Thus, Genette's theory remains as a constant throughout the whole analysis: the hypertext relationship that includes a text A (the hypotext, in this case the *Divine Comedy*) within a later text B (called hypertext or for the analysis: *OTGW*). Genette becomes a synthesis between postmodern literary theory and Campbell's myth-criticism theory. Therefore, the idea of introducing a double theoretical framework serves as a reinforcement to demonstrate the reconstruction of Dante's text within McHale's text.

As Sarah Cardwell writes: "There is no ontological or medium-specific reason why a true artwork cannot exist within the medium." (Cardwell, 2013, p. 30) That is to say, the medium in which a text is shaped does not impair the artistic merit of the work. Thus, as has been delineated throughout the analysis, the miniseries follows a narrative rhythm that creates new notes and adapts old melodies. The resulting composition is not marred at any time by its format and medium. Over the years, many other literary media like comic books have been regarded as second-rate literature on the assumption that there is greater importance in form than in meaning. With *OTGW*, McHale has been able to knock down those preconceptions, showings that a well-crafted narrative enriched by hundreds of canonical texts is above any format, allowing the audience to conclude that *OTGW* can be enjoyed as an actual literary work.

Referencias bibliográficas

Alighieri, Dante, David H. Higgins (ed.) (2008). *Divine Comedy*. Traducción de Charles H. Sisson. Oxford: Oxford UP.

Avery, William T (1974-1975). Elementos Dantescos del Quijote. *Anales cervantinos* 13-14 : 3-36.

- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace.
- Bourdieu, Pierre (1994). *On Television*. Traducción de Priscilla Parkbust Ferbuson. New York: The New Press.
- Campbell, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces. Commemorative Edition*. Princeton: Princeton UP.
- Cardwell, Sarah, Jacobs Jason, y Peacock Steven (eds.) (2013). Television Aesthetics: Stylistic Analysis and Beyond. *Television Aesthetics and Style* (pp. 23-44). London: Bloomsbury
- De Rougemont, Denis (1983). *Love in the Western World*. Traducción de Montgomery Belgion. Princeton: Princeton UP.
- Doherty, Thomas (2012). "Storied TV: Cable Is the New Novel" The Chronicle of Higher Education. *Chronicle*. Recuperado de <https://www.chronicle.com/article/Cable-Is-the-New-Novel/134420>.
- Eliot, T. S (1991). Dante. *Selected Essays* (pp. 237-277). London: Faber & Faber.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Traducción de Channa Newman y Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press.
- Huyssen, Andreas (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indianapolis: Indiana UP.
- Kozloff, Sarah y Allen, Robert (ed.) (1992). "Narrative Theory and Television" *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. The University of North Carolina Press.
- Kristeva, Julia, y Toril Moi (1986). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP.
- Madariaga, Salvador de(1972). *Guía del lector del Quijote*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mchale, Patrick (2013). *Tome of the Unknown: Harvest Melody*. Cartoon Network Studios.
- Mchale, Patrick (2014). *Over the Garden Wall*. Cartoon Network Studios.
- Mendible, Myra (1999). High Theory/Low Culture. Postmodernism and the Politics of Carnival. *Journal of American Culture*, 2, 71-76.
- Mittel, Jason (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29-40.
- Trey the Explainer (9.11.2015). Over the Garden Wall is Dante's Inferno (Symbolism Analysis). *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MBg8tQvATIA>.

// ARTÍCULO

Dentro de campo. La representación ético-estética del Holocausto a través de la película *El hijo de Saúl*

“Dentro de campo”¹. The ethic-aesthetic representation of the Holocaust through the film Son of Saul

Recibido: 20 de septiembre de 2021
Aceptado con modificaciones: 30 de octubre de 2021
Aceptado: 17 de noviembre de 2021

Cora Cuenca

Universidad de Sevilla
ccuenca@us.es
<https://orcid.org/0000-0001-8795-2220>

¹ Se ha decidido no traducir el título al inglés, puesto que empleamos la polisemia de la palabra “campo”, es decir, hacemos referencia al “fuera de campo” cinematográfico y al campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, donde se desarrolla la película.

Resumen

Este artículo orbita en torno a la representación audiovisual de uno de los capítulos más oscuros de la historia de la humanidad: el Holocausto. Partiendo de la proposición wittgensteniana de que “ética y estética son una”, hemos llevado a cabo un análisis hermenéutico y semiótico de la película húngara *El hijo de Saúl* (Saul fia, László Nemes, 2015), tratando aspectos entre los que destacan el montaje, la imagen, el foco, el audio y el color. El objetivo de este estudio es reivindicar la importancia de este filme como objeto cultural que reúne una serie de decisiones estéticas que la sitúan éticamente en el mundo y en el panorama cinematográfico, frente a otros que trivializan, estetizan o monetizan el exterminio judío a manos de los nazis. *El hijo de Saúl* respeta lo extraordinario del acontecimiento, e interroga al cine como medio para encontrar una vía de representación que no degenera en esa banalización del dolor. Así, llegamos a tres conclusiones. En primer lugar, que en ese constante preguntarse por las posibilidades del cine y los límites estéticos de la representación, se encuentra el comportamiento ético por parte de los cineastas. En segundo, que el espectador deberá aceptar el reto de enfrentarse a un cine alejado del modo de representación institucional (MRI) y formar parte activa del intercambio de información. Por último, que el cine como vehículo de cambio social debe servir al fortalecimiento de la democracia y contribuir a garantizar la no repetición del desastre.

Palabras clave: Representación, Holocausto, cine, El hijo de Saúl

Abstract

This paper addresses the audiovisual representation of one of the darkest chapters in the history of humanity: The Holocaust. Starting from Wittgenstein's proposition that "ethics and aesthetics are one", we developed a hermeneutic and semiotic analysis of the Hungarian film Son of Saul (Saul fia, László Nemes, 2015) and dealt with various elements like its editing, image, focus, sound and color. The main goal of this study is to claim the importance of this film as a cultural object that gathers a series of aesthetic decisions that place it ethically in the world and in the cinematographic scene, compared to others that aestheticize, trivialize or monetize the Jewish extermination by the Nazis. Son of Saul respects the extraordinary condition of the event and interrogates the cinema as medium in order to find a way of representing that does not end up banalizing the pain. In this way, we have reached three conclusions. First of all, that in this continuous wondering about the possibilities of cinema and the aesthetics limits of representation lies the ethical behavior of filmmakers. Second, that the audience shall have to accept the challenge of facing a cinema far beyond the institutional mode of representation (IMR) and become an active part in the exchange of information. And finally, that cinema as a vehicle for social change must serve to the strengthening of democracy and contribute to guarantee the no-repetition of a disaster such as the Holocaust.

Keywords: Representation, Holocaust, cinema, Son of Saul

1. Introducción

Et d’abord la question —esthétique, éthique, psychique et politique— de savoir que faire devant ce “trou noir” (Didi-Huberman, 2015, p. 13)²

Asumir la imposibilidad de representar y convertir esa imposibilidad en una opción ética y estética (Mayorga, 2016, p. 274)

El hijo de Saúl (Saul fia, László Nemes, 2015)³ llegó a los cines de la mano de un joven director húngaro⁴ en 2015. Discípulo de Bela Tarr, László Nemes estrenó su primer largometraje en diciembre, y meses después, arrasaba por el circuito de festivales europeos y estadounidenses, en un ascenso meteórico que culminaría con el premio de la Academia a Mejor Película Extranjera. En Cannes, el veterano filósofo, periodista y cineasta Claude Lanzmann⁵ —responsable de alumbrar el documental *Shoah* treinta años antes— afirmó que “il (Nemes) a fait un film dont je ne dirai jamais aucun mal. Ce *Fils de Saul* mérite une place au palmarès”⁶ (citado en Blottière, 2015, n.p.). Poco después, Georges Didi-Huberman⁷ publicaba *Sortir du noir*, un breve ensayo en torno a *El hijo de Saúl* en forma de epístola dirigida a su director. En él, el académico revisita la compleja tensión que existe entre el Holocausto y su representación, y justifica el elogio a la película de Nemes reivindicando la valentía y el cuidado con los que el húngaro se atrevió a retratar un evento por muchos considerado imposible de imaginar.

En un episodio inédito hasta entonces, ambos pensadores, Lanzmann y Didi-Huberman, habían encontrado en la película húngara un lugar común en lo que a la representación del Holocausto respecta. Al igual que ocurre con otras películas que tratan la barbarie nazi y además son con-
tadas desde los “márgenes” del canon cinematográfico⁸ —la misma *Shoah*, *Historia(s) del cine*

.....
² “Y, ante todo, la cuestión —estética, ética, psíquica y política— de saber qué hacer frente a este “agujero negro” (Didi-Huberman, p. 13, 2015). Traducción propia.

³ *El hijo de Saúl* es una producción húngara que narra la historia de Saúl, un miembro del *Sonderkommando* —literalmente “comando especial”, eran generalmente judíos encargados de guiar a los prisioneros recién llegados al campo de exterminio hacia las cámaras de gas, los desvestían y más tarde recolectaban la ropa y sacaban los cadáveres de las cámaras— de Auschwitz, en su búsqueda frenética de un rabino que oficie una ceremonia funeral para un niño muerto del que dice ser padre.

⁴ László Nemes (Budapest, 1977) había dirigido previamente un cortometraje titulado *Con un poco de paciencia* (Türelem, László Nemes, 2007). En él, encontramos un claro antecedente estético de *El hijo de Saúl* (reconocemos al director con aspectos como el interés por la temática Holocausto-Segunda Guerra Mundial, el empleo de largos planos secuencia o la gran importancia del audio en fuera de campo).

⁵ Claude Lanzmann fue un cineasta y periodista francés que defendió hasta su muerte un recuerdo del Holocausto libre de archivo, levantado exclusivamente a través de las palabras de quienes experimentaron el terror nazi. La única vía ética de plasmar la historia del exterminio judío consistía en otorgar total protagonismo al testimonio de las víctimas y nunca recurrir a la ficción o al archivo.

⁶ “Nemes ha hecho una película de la que nunca diré nada malo. *El Hijo de Saúl* merece un lugar en el palmarés”. Traducción propia.

⁷ Georges Didi-Huberman es un académico francés que reivindica la necesidad de prestar atención al contenido archivístico audiovisual y fotográfico sobre el Holocausto, ensalzando su papel testimonial en la misma medida que las palabras de quienes sobrevivieron al horror. Lanzmann y Didi-Huberman representan a dos corrientes fundamentales en el debate en torno a la representación del Holocausto.

⁸ Seguiremos desarrollando esta idea más adelante, pero podríamos identificar ese canon hegemónico con el cine hollywoodiense, con películas como *La lista de Schindler* como su máximo exponente *Exodus*, *The reader*, *La casa de la esperanza*, *Malditos bastar-*

(Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998) o *Images of the World and the Inscription of War* (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Harun Farocki, 1989) y *Respite* (Aufschub, Harun Farocki, 2007), cada una con sus particularidades— ver *El hijo de Saúl* supone una experiencia que obliga al espectador a participar del dantesco espectáculo al que está asistiendo para decodificar la información que va recibiendo. En una entrevista para *El cine de la 2* con motivo de la promoción de la cinta en España, Nemes puso de manifiesto que la intención era “empujar al espectador a que fuerce su imaginación, restringiéndole el punto de vista y acercándolo a un solo individuo, teniendo un fondo desenfocado, fuera de cuadro, trabajando cuidadosamente el diseño de sonido” (Nemes, 2015).

Nemes emplea los recursos cinematográficos a su disposición, como el sonido, la composición o el montaje para evocar en su diégesis las mismas “reglas de juego”⁹ que regían en Auschwitz. ¿Cómo introducir un plano mínimamente pausado o un sonido limpio donde todo era frenesí? La cámara queda subordinada a la historia contada en la película, y la escasez de cortes en las secuencias aumenta la claustrofobia por sabernos presos de un plano sin apenas profundidad de campo. Este texto tiene como objetivo hacer emerger a la superficie las particularidades técnicas, semánticas y contextuales de *El hijo de Saúl* para analizarlas y entender por qué la producción húngara volvió a poner sobre la mesa la controvertida relación entre el Holocausto y la posibilidad de su representación.

2. Hacia una representación ético-estética de Auschwitz

Escribe Rodríguez Serrano (2015) que “hay algo que Lanzmann y sus seguidores quizá no se han planteado nunca. Quizá nosotros, la tercera y cuarta generación después de Auschwitz, también deseamos seguir hablando de lo que ocurrió en los campos. Pero para hacerlo, y a costa de la tradición, primero tenemos que inventar unas nuevas normas del juego, un nuevo lenguaje” (p. 27). *El hijo de Saúl* acumula recursos cinematográficos de los que la historia requiere para alcanzar su cometido ético-estético, al igual que Brecht necesitaba para sus poemas de un ritmo que tradujera “la respiración jadeante del que corre” (Didi-Huberman, 2008, p.174). No en vano, el ritmo de la pieza será fundamental a la hora de describirla. Parece conveniente, sabido esto, acudir a las enseñanzas del filósofo Ludwig Wittgenstein, que escribió en la proposición 6.421 de su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) que “ética y estética son una y la misma cosa”. Cuando a principios de los años 30 uno de los alumnos de Wittgenstein, Rush Rhees, preguntó a su maestro si tenía una teoría de la decadencia, este contestó afirmando que, en lugar de decir qué es decadencia, podía describir diferentes cosas llamadas decadentes. En el caso que nos ocupa, donde el “qué” es tan sumamente problemático (el Holocausto), podemos acceder a él a través del “cómo”. Para describir Auschwitz y la historia del *Sonderkommando* y sus integrantes, Nemes recurre a elementos formales y semánticos que acaban por configurar una narrativa respetuosa a la vez que atrevida, delicada a la vez que violenta y, por supuesto, bella a la vez que terrible. No

dos, *La ladrona de libros*, *El niño con el pijama de rayas*, *Indiana Jones y la última cruzada*, la miniserie *Holocausto*, etc.

⁹ A lo largo de este artículo emplearemos la expresión “reglas de juego” en el sentido wittgensteniano. Para Wittgenstein, todo juego de lenguaje debía reunir ciertas reglas que los participantes habían de respetar. Aplicado a *El hijo de Saúl*, se trataría de trasladar los códigos que regían en el campo de concentración en toda su crudeza al cine a través de decisiones estéticas.

en vano, Simone de Beauvoir manifestó, refiriéndose a *Shoah* de Lanzmann, que “nunca jamás hubiera podido imaginar semejante alianza entre el horror y la belleza”, aunque siempre dejando claro que “la segunda no es capaz de ocultar al primero, no se trata de esteticismo” (citado en Lanzmann, 2003, p. 10). Para Jaime Pena (2020),

Shoah es la consecuencia de cuatro décadas [1945-1985] de debates en torno a cómo representar el Holocausto. Desde la crítica cinematográfica, pero también desde la filosofía, se va delimitando un camino que se traduce en la adopción prioritaria de una serie de elementos expresivos y fórmulas narrativas (p. 32).

El hijo de Saúl, por su parte, constituye una constante búsqueda de la manera de trasladar el horror del campo sin recurrir a la mimesis, ni a la estetización —eso que Beauvoir denomina “esteticismo”—. Evocar mediante la imagen sensaciones en el espectador, invocando energías oscuras que siguen latiendo en la historia y dejando que su imaginación complete el proceso. En palabras de Nemes, “el poder de la imaginación es moralmente muy importante porque no podemos recrear el horror, solo podemos sugerirlo” (citado en Martínez, 2016, n.p.). Esta es la gran diferencia entre *El hijo de Saúl* y otras películas como *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), en la que Spielberg quiso representar el Holocausto sirviéndose de los instrumentos y los recursos estéticos que ofrece el cine clásico —blanco y negro, banda sonora, guion cerrado con picos dramáticos actuados— olvidando a veces la ética, y elaborando, a nivel de contenido, una interpretación particular de cómo había sido el desastre que en última instancia constituye una historia de supervivencia, de esperanza, de excepcionalidad. Una historia artificial y edulcorada que tiende a relegar a un segundo plano a los millones de víctimas a las que ningún Schindler salvó.

2.1. El camino hasta llegar a *El hijo de Saúl* pasa por *Shoah* y por Godard

Godard rechazó las reglas canónicas y “montó”¹⁰ compulsivamente, con la sospecha de que la única forma de trasladar al espectador el horror era a través de la concatenación de imágenes y de que, de entre los intervalos y los mecanismos de sístole y diástole, emergería el verdadero significado. Lanzmann dejó claro que su *Shoah* no es una película sobre los supervivientes, sino sobre la muerte; la muerte en los campos de exterminio y en las cámaras de gas (Cabrerizo y Etxeberria, 2010, n.p.). El francés deseó oponer el filme a la ausencia, a la borradora que habían llevado a cabo los nazis en los campos de exterminio, creando para ello una atmósfera única a partir de esa tensión constante entre la voz en *off* y las imágenes de paisajes, la puesta en escena, las entrevistas, y una hercúlea tarea de documentación que llevó al realizador por todo el mundo.

En todo caso, no tratamos de afirmar que *El hijo de Saúl* supone la síntesis perfecta, la solución definitiva al problema de la representación del exterminio, puesto que todas las producciones que la han precedido han sido necesarias para ir definiendo el ángulo a partir del cual miramos o deberíamos mirar el Holocausto. *El hijo de Saúl* es el resultado de un proceso de trabajo duro que logra “sacar la negrura de su abstracción”, como escribió Didi-Huberman (2015, p. 16), y con-

¹⁰ Nos referimos en concreto a Historia(s) del cine, elaborada por el cineasta francés a partir de imágenes ya existentes entre 1988 y 1998. En ella, Godard se interroga, entre muchos otros aspectos de la realidad, sobre el Holocausto y el deber del cine como medio.

cretarla, llegando a donde pocos han llegado y trasladando al espectador a un “aquí y ahora” terrorífico. A fuerza de sugerencias, mostraciones veladas e insinuaciones, el interlocutor-espectador forma parte activa del diálogo, completa el significado, al igual que ocurre en las *Historia(s)* de Godard.

3. ¿Por qué confiar al cine la tarea de representar el Holocausto?

El escritor español Jorge Semprún, superviviente de Buchenwald, creía que la única forma de enfrentarse al trauma era a través del arte, frente a otros, entre los que destacan el filósofo Theodor W. Adorno y su certeza de que, después de Auschwitz, escribir un poema era un acto de barbarie, o Lanzmann, que consideró que estetizar el universo concentracionario era sinónimo de trivializarlo. El cine clásico impuesto por Hollywood durante los años anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial¹¹ se empeñó en esconder la cámara, en otorgarle un papel secundario frente a lo que estaba sucediendo en el plano. En palabras de Sánchez Biosca, la manera de significar que había alumbrado el cine estadounidense —el canon que ha ido incorporando amables y discretas modificaciones para asegurar su permanencia a la cabeza de la industria aún hoy— evitaba la “descomposición del significante” y la “vivencia angustiada del lenguaje”. Por ello, el autor afirma que, “podría decirse que este cine, el clásico, lucha por desconocer las fracturas decisivas de la Modernidad, y pugna igualmente por esconder la máquina y sus efectos tras la fábrica de relatos” (1991, p. 121).

Aunque este paradigma ha ido transformándose y adoptando diferentes formas, las producciones actuales siguen sin exprimir al máximo —por regla general— los recursos que solo el cine puede ofrecer como medio y que podrían enriquecerlas. En unos versos profundamente reveladores de sus *Historia(s)*, Godard susurra “y si George Stevens/ no hubiera sido el primero en usar/ la primera película/ dieciséis color/ en Auschwitz y Ravensbrück/ quizás jamás/ la felicidad de Elizabeth Taylor/ hubiera encontrado/ un lugar al sol” (Godard, 2007, pp. 79-80). La dialéctica de estos versos es palpable, más aún tras observar el montaje del suizo, del que se extrae que “la ficción de felicidad que envuelve a Montgomery Clift y Elizabeth Taylor solo aparece en el contrapunto de una tal desolación del pasado” (Didi-Huberman, 2004, p.247).

De nuevo, se trata de emplear la técnica para crear formas distintas de narrar, de plantear otras aproximaciones ético-estéticas a las imágenes y a las historias, con la intención de que creador y espectador¹² establezcan una conversación en la que no todo quede dicho de primeras. El cine es capaz de reformularse constantemente, pero necesita de una mente ambiciosa que se atreva a jugar con él, que le proponga retos y lo lleve hasta las últimas consecuencias. Y, por supuesto, de interlocutores intrépidos que se atrevan a formar parte del intercambio, que deseen familiarizarse con el sistema de poleas en lugar de limitarse a perderse en la exuberancia del decorado.

¹¹ En este sentido, esa “belleza” artificial que estetiza se comprende como un velo que esconde dolosamente la realidad a la que necesitamos hacer frente. Películas realizadas por europeos inmediatamente después de 1945 como *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vicente Minelli, 1951), *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952) o *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), nos introducen en una Europa repuesta del dolor causado por la Segunda Guerra Mundial, y, por tanto, falsa.

¹² Ciertamente, hemos de matizar aquí que el término “cine” es sumamente amplio. Las posibilidades de la ficción son diferentes a las de la no ficción, y ambas conllevan formas diferentes de acercarse a la cuestión de la representación.

Es por esto que parece conveniente preguntarnos qué es eso que hace especial al cine, qué lo diferencia de otras formas que la especie humana ha ido hallando a lo largo de los milenios para contar sus historias. Crespo (2008) lo retrata así:

Artefacto al que dirigir, al que apuntar hacia la escena. En su funcionamiento íntimo, tiene la capacidad de sorprender la realidad, de ofrecernos lo inesperado; la capacidad, en definitiva, de ser estética aún sin proponérselo, o al menos, de *ir más allá*¹³ de las intenciones verbales humanas que la rodean (p. 19).

Cuando Wittgenstein habla en sus *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* sobre lo que no se puede describir, se refiere a ese “ir más allá” que entraña el cine. “Puedo hacer un gesto, pero eso es todo” (Wittgenstein, 1992, p. 109). Ante un hecho tan excepcional como es el Holocausto se espera de los creadores que honren el pacto ético-estético contraído con las víctimas, buscando vías alternativas, excepcionales, de contar su historia. Puede que no quepa la mera descripción ante un desastre de tal magnitud, sino que haya que trascenderla, encontrar fórmulas mediante las que proveer al interlocutor de una experiencia que sea igualmente indescriptible. Por eso, Wittgenstein afirmaba que las “cuestiones estéticas no tienen nada que ver con experimentos psicológicos; se responden de otro modo completamente distinto” (Wittgenstein, 1992, p. 84). Sin embargo, en esta constante búsqueda de maneras de representar el exterminio, podemos encontrar motivos visuales que nos resulten familiares.

4. El terror de los campos se descompone en fórmulas ya conocidas

A través del análisis de distintas obras y documentos que versan sobre el genocidio y la barbarie, Burucúa y Kwiatkowski extraen en su *Cómo sucedieron estas cosas* tres “motivos literarios” o “metáforas complejas que definen y representan hechos (las masacres reales) mediante la indicación de otros hechos” (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 71) y que se van repitiendo en los relatos: la fórmula del martirio, la cinegética y la infernal. La primera de ellas pone el énfasis “en la inocencia, en la constancia, el destacado papel de la violencia en los perpetradores o la emoción enaltecida de las víctimas, y, finalmente, el imperativo de la memoria de estas” (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 129). En segundo lugar, la cinegética radica en reducir el estatuto de la víctima de hombre o mujer al de animal, de manera que pasan a ser ‘otros’ deshumanizados y animalizados de modo condenatorio, incluso acusados de contaminar al ‘nosotros’” (BurucúayKwiatkowski, 2015, p. 81). La última de las fórmulas puede ser ilustrada con la identificación que las etnias deportadas a los campos de concentración establecían entre estos y el infierno o el apocalipsis (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 174). No en vano, en los manuscritos hallados¹⁴ en Auschwitz que el preso Zalmen Gradowski escribió clandestinamente y después enterró, podemos leer: “¡No puedo siquiera malgastar una lágrima! Porque vivo en un infierno de muerte, donde es imposible abarcar mi enorme pérdida” (Gradowski, 1988, p. 584).

¹³ Cursiva propia.

¹⁴ Estos manuscritos, recientemente hallados y conocidos como los Scrolls of Auschwitz detallaban la vida en el campo, así como el dolor y las penurias de los prisioneros.

4.1. Animales, mártires y una escena infernal

Ciertamente, podemos encontrar las fórmulas antes mencionadas en las palabras de las víctimas, en los fotogramas de una película, en los dibujos de un cómic... Burucúa y Kwiatkowski las describen como “un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador” (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 46).

Las tres analogías forman parte de la representación del Holocausto. Tradicionalmente, se nos ha mostrado los campos de concentración como lugares infernales, a los judíos hacinados, golpeados y cazados, un pueblo mártir, inocente frente a la bestialidad de los nazis. Y las tres pueden ser localizadas en *El hijo de Saúl*, desde la primera secuencia, en la que se nos presenta al protagonista guiando a un grupo de deportados recién llegados al campo, como si de un pastor orientando a un rebaño se tratase, sin rostro, sin voz y en un redil cuyas cercas son los brazos de los miembros del *Sonderkommando* (Imagen 1). Pero no debemos olvidar que los hombres del “comando especial” no tenían garantías de supervivencia muy superiores a las de quienes conducían a la muerte. Ganado útil, pero ganado, al fin y al cabo.



Imagen 1. Saúl recibe a los deportados recién llegados al campo (cinegética)

En segundo lugar, encontramos en el niño anónimo, cuya muerte supone el detonante de la trama, la figura del mártir y del santo inocente, un haz de luz que deslumbra momentáneamente a Saúl y a sus compañeros. Su partida los devuelve a la oscuridad, pero al mismo tiempo otorga un propósito al protagonista, una razón para vivir un día más en el campo.

Desde el comienzo del culto a los santos inocentes y cada vez más en representaciones posteriores, se destaca la inocencia radical de los niños-víctima, su debilidad y su completo estado de indefensión [...] La masacre del inocente se convierte en escenario de todas las representaciones figurativas de la desesperación y del desgarramiento emocional sin límites (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 102).

Recién comenzada la película, el supuesto hijo de Saúl muere dos veces. La cámara de gas no acaba con su vida. Los hombres del *Sonderkommando*, afanados en su tarea de borrar todo rastro de muerte de las paredes, los techos y los suelos de la estancia, observan al niño con una mezcla de respeto religioso y compasión. Sobrevivir al Zyclon B parece un milagro. ¿Despide el cuerpo del infante un leve fulgor blanquecino o es pura sugestión del espectador? En todo caso, pronto se acerca un médico nazi a apagar la luz del joven mártir que intenta respirar ante la mirada atenta de Saúl (Imagen 2). Leemos en este breve pasaje la trama fundamental del filme de Nemes: “El martirio implica que los vivos siguen adelante en compañía de los muertos martirizados, cuya memoria impulsa el activismo continuado y la supervivencia emocional de los que siguen vivos”. (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 130). Enterrar al niño-mártir se convierte en una obsesión que invade el rostro de Saúl y se manifiesta en sus actos suicidas. Es el asidero que impide que el protagonista se precipite a esa negrura en la que huele a grasa, carbón y humo. Sin embargo, Saúl ya no teme al infierno del Bosco, flamígero, bíblico (Burucúa y Kwiatkowski, 2015, p. 175) (Imagen 3), ni le preocupa su cuerpo, percedero y contingente, expuesto a las llamas y continuamente zarandeado y maltratado.



Imagen 2. El “hijo” de Saúl (martirio)

Las tres fórmulas se van sucediendo ante los ojos de Saúl, que articula y vertebra el filme, pero a él no parecen importarle. A continuación, nos detendremos en el personaje, en su psicología, en la relación que mantiene con la cámara y en todo aquello que lo diferencia de otros protagonistas de narrativas desplegadas en el marco del Holocausto.

5. La maestría de Nemes o cómo mostrar a Saúl

Conforme se van sucediendo los años, aparecen nuevas formas de mirar al pasado, alejadas del discurso predominante, que dedican sus esfuerzos a captar la vida en su conjunto, y no significa-



Imagen 3. El infierno es Auschwitz (infernial)

dos aislados. En su poema *Preguntas de un obrero que lee*, Bertolt Brecht se plantea:

¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas? En los libros aparecen
los nombres de los reyes
¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra? [...]
Tantas historias.
Tantas preguntas. (Brecht, 1998, p. 24)

En esta línea, Ginzburg¹⁵ escribe en el prefacio de su obra *El queso y los gusanos* que “la escasez de testimonios sobre los comportamientos y actitudes de las clases subalternas del pasado es fundamentalmente el primer obstáculo, aunque no el único, con que tropiezan las investigaciones históricas” (Ginzburg, [1976] 2001, p. 7). En otras palabras, si hablamos del Holocausto, la mayoría de los discursos hegemónicos nos trasladan la historia de aquella mujer judía que se salvó o de aquel alemán nazi que rechazó el antisemitismo, pero no suelen retratar lo que en ese lugar y en ese momento era considerado como “normal” en el sentido de que ocurría reiterada e inexorablemente: la muerte misma.

Películas como *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), *El tren de la vida* (*Train de vie*, Radu Mihaileanu, 1998) —ambas pensadas en clave de tragicomedia, lo que inevitablemente hizo que saltaran las alarmas— o *La lista de Schindler*, cuentan historias de supervivencia, es decir, giran en torno a excepciones. Como dijo Lanzmann en una entrevista en 2010, refiriéndose a la “escena de las duchas”¹⁶ en la película de Spielberg, “para la mayoría de los judíos fue al

¹⁵ Carlo Ginzburg es un historiador italiano considerado el padre de la Microhistoria, una corriente que persigue, entre otras cosas, poner el foco en la gente corriente que habitó un tiempo y un espacio y extraer de ella información acerca de sus costumbres y sus formas de vida.

¹⁶ En esta escena, ampliamente discutida, Spielberg muestra a un grupo de mujeres adentrándose en lo que parece ser una cámara de gas, pero, finalmente, de los conductos situados en el techo, sale agua.

contrario, salió gas por donde esperaban que saliera agua” (citado en Ridao, 2010, n.p.). Saúl no es una excepción, sino uno más, una historia perdida que alguien quiso reivindicar, un hombre sin rostro que almacenaba preguntas que por fin alguien se dignó a responder. El investigador Ernst Van Alphen (1998) escribió que “el Holocausto no se hace presente por medio de un acto verificable del lenguaje, esto es, como un relato mediado, como el contenido verdadero o falso de un acto semejante, sino que se hace presente en calidad de efecto performativo” (p.9).

El hijo de Saúl no pretende ser una copia del Holocausto (mímesis), y mucho menos extraer belleza del sufrimiento humano (estetización), sino que se trata de una inmersión salvaje (en el sentido del término inglés “raw”) en un momento histórico que fue igual de salvaje. Afrontar los campos de concentración y exterminio desde una perspectiva fílmica clásica disminuye inevitablemente el impacto porque la persona encargada de representarlos nunca deja de intentar convertirlos en una entidad “racional” —¿será que en el fondo aún no lo llegamos a entender?—. Elaboran una suerte de imitación regida por nuevas pautas destinadas a poner orden donde todo era caos y ofrecer al espectador una experiencia intelectual. Pero puede que obras como *Shoah* o *El hijo de Saúl* no deban ser interiorizadas y comprendidas mediante la razón.

5.1. Las “reglas de juego”

Cuando Nemes nos obliga a pegarnos a los talones de un miembro del *Sonderkommando*, quiere hacer un retrato de un hombre cualquiera en el campo, no un despliegue de medios cinematográfico. Se trata de dar con los recursos que el cine ofrece para trasladar el horror de la pantalla al corazón del espectador, encontrar el ángulo de la cámara que constituya la puerta de entrada a la locura del campo. En este sentido,

la elección de un ratio cuadrado y un objetivo de 40 mm reduce considerablemente el campo de visión, aprisionando el rostro de Saúl y dejando el exterminio como un mero trasfondo que el espectador solo puede desentrañar gracias a unas imprecisas y difusas imágenes, pero sobre todo a través de unos sonidos que desencadenan algo en el espectador, la necesidad de ver más, pese a que le resulte imposible” (Pena, 2020, p.137).

La película en sí es un efecto performativo (Van Alphen, 1998, p. 9) y Saúl un catalizador, un puente de acceso a esta realidad tan terrorífica que a veces se confunde con su referente. Para entender el filme debemos entender a su protagonista, porque todo gira en torno a él y al mismo tiempo no es nadie más allá de un ser anónimo consciente de que morirá tarde o temprano. “El dispositivo cinematográfico se mueve cerca de la cabeza o del cuerpo de Saúl, le sigue por la espalda o se despega levemente de sus propios pasos. La limitación del encuadre reduce el campo de visión, lo cual impide la mostración directa y expeditiva del terrible genocidio que habita en su entorno más próximo”. (Ferrando García y Gómez Tarín, 2018, p. 303).

Así, parece innegable, por un lado, que la experiencia visual que es la película representa el estado mental del protagonista y, por otro, que las pautas audiovisuales de la diégesis se articulan en torno a él. Esto quiere decir que, en el filme, Saúl constituye el principio y el fin de las “reglas de juego” del campo, un guardián invisible que discrimina lo que se muestra y lo que no, hacia dónde dirigir la cámara y, por ende, la mirada del espectador. La forma en que la cámara orbita a



Imagen 4. Saúl se va haciendo nítido en un plano sin apenas profundidad de campo. Claustrofobia en el espacio abierto

su alrededor, sin separarse nunca demasiado de él, atenta a sus movimientos en todo momento, completa el significado de Saúl. De hecho, en los primeros minutos, que sintetizan a la perfección el carácter ético-estético de la película, observamos cómo la lente espera al protagonista para alcanzar la nitidez (Imagen 4¹⁷). Este fenómeno contribuye a que el personaje gane definición —en todos los sentidos—, frente al caos en el que se encuentra inmerso y supone la manera perfecta de captar sus miradas, sus silencios, sus gestos.

Se trata de no caer en esa estetización que banaliza, emplear todos los recursos que el cine ofrece para definir Auschwitz-Birkenau sin eufemismo alguno. La tarea, que podría equipararse a apuntar con una cámara al corazón del horror, es arriesgada y requiere de un “manual de instrucciones” que ha de ser respetado en todo momento. *El hijo de Saúl* es la prueba de que la mayoría de cineastas han preferido maquillar el Holocausto a mostrarlo como lo que realmente es: una herida abierta, una enfermedad de la que Europa no se ha recuperado aún. Y es necesario atender a sus síntomas, que no son más que las reglas de representación seguidas a rajatabla en la película, como una suerte de dogma inquebrantable.

5.1.1. La imagen nunca se detiene

Trabajábamos tan rápido como podíamos porque todos éramos profesionales ¿Qué cómo lo hacíamos? Se cortaba así, aquí... allí... y allá... De este lado... De este otro lado... Y se acabó [...] No había ni un segundo que perder; el otro grupo esperaba ya fuera para pasar por el mismo proceso (Lanzmann, 2003, p. 120).

Son las palabras de Abraham Bomba, el peluquero deportado a Treblinka que fue entrevistado por Lanzmann para *Shoah*¹⁸. Durante la conversación con el director francés, cuenta que su tarea consistía en cortar el pelo de las mujeres minutos antes de que estas fueran enviadas a su muerte en las cámaras de gas. Sus palabras, la manera de gesticular y su discurso roto, desprenden la urgencia, el terror de aquellos momentos, igual que lo hacen las del antiguo *Sonderkommando Müller* al describir la llegada de un transporte de prisioneros al campo de exterminio: “Llegaron deslumbrados y a la carrera. Molidos a palos. El que no corría lo suficientemente rápido era fusilado por los SS” (Lanzmann, 2003, p. 169). Detener la imagen cuando se pretende mostrar estas circunstancias supondría el más flagrante intento de borrar el terror, hacerlo más digerible para el espectador. Como escribió Didi-Huberman (2015) “en un espacio en el que el horror es obsesional, la única mirada posible es una mirada de duración corta y de distancia corta” (p.29).

5.1.2. El background siempre aparece fuera de foco

Durante toda la película se mantiene una tensión constante entre el primer plano y el fondo. El primero siempre se mantiene en foco y alberga en su seno todas las imágenes relacionadas con la misión de Saúl: enterrar al niño. Mientras tanto, el segundo nunca aparece enfocado, como si viéramos lo que va sucediendo a través de la visión periférica del protagonista. Se trata de forzar al espectador a que imagine, a que intuya el horror, y a que sienta en cierta manera la alienación

¹⁷ Vemos en *El hijo de Saúl* una introducción del personaje de Saúl inspirada en la presentación de la protagonista de *Türem*.

¹⁸ En 2003, Claude Lanzmann publicó *Shoah*, el guion de su película homónima.

de los prisioneros, su condición de “cadáveres en prórroga”, como los describió Müller en *Shoah* (Lanzmann, 2003, p.75).

Encontramos en la película *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) una analogía temática y técnica. Su protagonista, William Blake, interpretado por Johnny Depp, es igualmente descrito como un hombre que ya está muerto, otro “cadáver en prórroga” y, para retratar ese estado de enajenación previo a abandonar el mundo de los vivos, Jarmusch utiliza ese mismo recurso, enfocar al personaje y mantener fuera de foco todo lo que le rodea. La nitidez con la que el cine convencional se ha esforzado en mostrar el exterminio no se corresponde en absoluto con las palabras de los supervivientes, que evocan caos, desorden y pérdida de la voluntad debido al miedo y el agotamiento extremo. Por tanto, podemos asumir que, en esta nueva forma de pensar el pasado que propone Nemes –inspirándose en la obra de otros antes que él–, una verdad desenfocada que abre las puertas a la imaginación del espectador tiene más cabida que una mentira nítida.

5.1.3. El color no maquilla, revela

“Los prisioneros que han estado confinados durante un largo periodo de tiempo en la oscuridad adquieren tal susceptibilidad en la retina, que incluso en la oscuridad pueden distinguir objetos”. (Goethe, [1840] 2015, p. 5). Se han extraído estas palabras de la *Teoría de los Colores*, publicada originalmente en 1810. La película que nos ocupa sumerge al espectador en el infierno de Auschwitz-Birkenau a través de los ojos de uno de los prisioneros. Así, se trata de mostrar el entorno tal y como era visto y sentido, experimentado, por los integrantes del *Sonderkommando*. Nemes procura que la lente de la cámara sea la retina del prisionero, algo en lo que el color va a jugar un rol esencial.

En esa idea de respetar y permanecer fiel al referente, no cabe impostar —el caso más paradigmático de hipertrofia cromática es el blanco y negro de *La lista de Schindler*, roto únicamente por la niña del abrigo rojo—, sino acudir a los colores más crudos, a una estética, por afán de poner etiquetas, más cercana al documental que a la ficción, o, en todo caso y sin ninguna duda, más cercana a la de *Shoah* que a la del filme de Spielberg. En palabras del cineasta Mátyás Erdély, director de fotografía y camarógrafo de *El hijo de Saúl*¹⁹ la intención era alejarse en todo momento de algo que fuera demasiado estético, fácil y agradable a la vista (Érdély, 2015). Ciertamente, ocurre con el etalonaje y la manipulación del color algo parecido a lo que ocurre con la música extradiegética. En el cine, ambos sirven para estetizar y hacer más llevadera la historia, para mantenerla sujeta a los parámetros del cine convencional. Y eso los dejaba automática y necesariamente fuera de *El hijo de Saúl*.

5.1.4. El audio que no cesa

En lo que respecta a los sonidos de una película, generalmente podemos destacar tres elementos. En primer lugar, los diálogos, el guión que los actores interpretan en un idioma concreto. En segundo, los sonidos ambiente, aquello que envuelve a los personajes. Ambos pertenecen a la diégesis, la realidad que se plantea en el filme. Por último, encontramos en la mayoría de

¹⁹ Previamente, Erdély había trabajado en *Türelem* y, en 2018, repetiría con Nemes en *Atardecer* (Napszállta, László Nemes, 2018).

las piezas una banda sonora que colorea las imágenes e incrementa su efecto, o que sirve como contraste del contenido visual. Se trataría en esta ocasión de música extradiegética, puro artificio con mero propósito estético. No es, pues, de extrañar que *El hijo de Saúl* carezca de banda sonora, o de cualquier sonido extradiegético que desentone con el contexto del campo. Por tanto, detengámonos en esos dos aspectos que sí forman parte de la narración. A lo largo del filme, van desfilando ante los oídos del espectador hasta un total de nueve lenguas —alemán, húngaro, polaco, yiddish, ruso, eslovaco, checo, griego y francés—, revelando así la naturaleza políglota de los campos. Interesa ese rechazo a uniformizar a través de una sola lengua —general e irónicamente el inglés— la diversidad intrínseca que encerraban aquellos lugares, algo que observamos en la mayoría de películas que han tratado el exterminio y que simboliza el peso de la industria cinematográfica del otro lado del Atlántico. En cuanto a los sonidos y ruidos que no cesan en ningún momento, cumplen una función parecida a la del fondo desenfocado, contribuyendo de esta forma a la desorientación de los personajes y del espectador. Acerca de esto, Nemes explica que todos los sonidos mecánicos y metálicos de la película se refieren al crematorio, que nunca dejaba de funcionar. En sus palabras, “es en cierta manera algo orgánico, una bestia que está viva” (citado en O’Sullivan, 2016, n.p.).

6. La ética de la cámara es la estética de la película. Vida y muerte en *El hijo de Saúl*

En su ensayo *S’il y a de l’irreprésentable*, Rancière (2001) mantiene que “irrepresentable” no es una propiedad intrínseca al Holocausto, y, por tanto, solo existen opciones (p. 96). De hecho, a lo largo de las páginas anteriores, no hemos hecho más que analizar y calibrar las distintas opciones que algunos cineastas consideraron acertadas a la hora de representar el exterminio étnico a manos de los nazis. Con todo, para Sánchez-Biosca (1999) las piezas concebidas, en especial las audiovisuales, siempre van a incluir ciertas cuestiones fundamentales que “no varían en absoluto: puesta en escena, relación presente/pasado, comportamiento ético de la memoria, articulación de lo vivido con la historia” y, la más importante y a la que dedicamos este artículo, “acoplamiento entre ética de la mirada y estética de la representación” (p.39). A través de nuestro estudio, hemos dado con piezas constituidas a base de opciones que consideramos adecuadas y otras que no lo son tanto, guiándonos en todo momento por ese tándem wittgensteniano que queda concretado en la ya mencionada proposición 6.421 del *Tractatus* a la que Sánchez-Biosca parece estar apuntando.

Carmona lo explica afirmando que “ética y estética fundamentan el mundo en tanto miradas, aproximaciones, configuraciones. Frente a la teoría ética, la vida ética” (2011, p. 213). Así, un acercamiento fílmico a un desastre de la categoría del Holocausto integrará una serie de decisiones estéticas —respecto a contenido, montaje, fotografía, etalonaje, etc.— tomadas por un cineasta que serán los parámetros empleados para calibrar el posicionamiento ético del producto final. Como hemos visto, las opciones por las que Spielberg se decantó para retratar el oscuro episodio pudieron responder más a propósitos y objetivos comerciales que a un genuino deseo de honrar a las víctimas y a los supervivientes. Rodó sobre el exterminio siguiendo las mismas reglas que había empleado para grabar el escurridizo sombrero de Indiana Jones en *Indiana Jones en busca*

del arca perdida (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, 1981) o la bicicleta voladora de Elliot en *E.T., el extraterrestre* (E.T. the Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982). Frente a la estetización, banalización o monetización del Holocausto, estudiamos *El hijo de Saúl* como la concreción de una forma de hacer cine en general y de representar el genocidio en particular que responde a nuevas pautas ético-estéticas²⁰. En esta línea, Breschand (2004) escribió que “las imágenes vampirizan nuestros sueños y nuestras certidumbres, al tiempo que los encarnan. Su exploración crítica es la condición necesaria para reactivar nuestros imaginarios, para nuestras formas de recorrer, y no ya de abarcar, el mundo”. (p. 57)

Nemes y su equipo crearon un corpus de reglas exclusivo para la película y algunas de ellas, ya mencionadas, las podemos localizar fácilmente: no hay banda sonora ni sonido extradiegético alguno, el etalonaje aplicado a las imágenes nos recuerda a una estética más cercana al documental que a la ficción, la filmación en 35mm, que elimina la profundidad de campo casi en su totalidad... Así lo explicaba en una entrevista para *El Mundo* con motivo del estreno:

Nos obligamos a rodar de una manera muy determinada, con reglas muy estrictas. Cuando no estás limitado visual o estéticamente, el cine puede alcanzar niveles de sobreexposición hasta convertirlo todo en un simple espectáculo de entretenimiento. Al contrario, cuando limitas en campo visual y sólo permites que el espectador alcance a ver sólo fragmentos, consigues sugerir y haces sentir algo que, creo, está relacionado con la experiencia de un campo de exterminio. Con eso y con el espíritu mismo del cine (citado en Martínez, 2016, n.p.).

Se trata de una mirada “obligada a cruzarse con la muerte al pasar para rápidamente volver los ojos al suelo” (Didi-Huberman, 2015, p. 29). En *El hijo de Saúl*, la cámara nos recuerda que, para los prisioneros, cerrar los ojos no era una opción. El frenesí, los gritos, el alcohol, la violencia contra el resto de cautivos... describir Auschwitz es describir todo lo que las personas hacían para evitar encontrarse de frente con la muerte. Pero, como bien muestra Nemes, era inevitable.

6.1. Historia de dos muertes

El director húngaro evita la tentación de “fabricar” belleza a partir del sufrimiento, y nos muestra la muerte del niño desde esa estética documental tan característica de la película. Como apunta Reyes-Mate (2003), la grandeza del arte radica en no contarlo todo, “sino conducirnos mediante lo expresado a lo inexpresable. Esa remisión a lo no expresado es lo que despoja a la belleza artística de la fatua pretensión de expresarlo todo” (p. 58). Un plano tembloroso en apariencia subjetivo —desde la perspectiva de Saúl—, esquinado, una mirada que atraviesa aberturas en muros de hormigón armado y se detiene en un grupo de hombres. Más allá de la inestabilidad que indica que la cámara no estaba montada sobre un trípode, sino a hombros de un operador, el plano es fijo, cercano a una pintura enmarcada (Imagen 5).

En la descripción recogida en el guion leemos que “los miembros del *Sonderkommando* que trabajan han disminuido ligeramente el ritmo, algunos parecen lanzar miradas furtivas a la escena”

²⁰ En lo que respecta a la representación de la barbarie y el trauma, hacemos una mención especial al ya fallecido cineasta Harun Farocki, que, con trabajos de corte más experimental como *Images of the World and the Inscription of War* (Farocki, 1989) o *Respite* (Farocki, 2007), también nos anima a desconfiar de la imagen, a ir más allá, a extraer interpretaciones y a llevar a cabo una suerte de “edición mental”, en la que vamos completando los significados, siendo parte activa del proceso.



Imagen 5. Saúl mira la muerte de un niño

(Nemes y Royer, 2014, p. 6). La forma en que está dispuesto el plano resume el sigilo de los trabajadores que asisten a la tétrica escena, el sobrecogimiento que invade a Saúl mientras observa a ese supuesto hijo aún vivo, sin necesidad de florituras audiovisuales.

En el momento en que el médico alemán concluye la terrible tarea, comienza la trama. Apunta Marghitázi que es entonces cuando “el ‘ver’ sin intención de Saúl se transforma en “mirar”, observando con verdadera atención, aunque normalmente intenta no ser consciente de lo que pasa a su alrededor” (Marghitázi, 2020, p. 88). La carrera frenética que empieza va a culminar con otra muerte, la del Saúl que sonríe, y con otra mirada furtiva, la del niño que descubre a los prisioneros fugados.

Ahora, los papeles se han intercambiado. Si al comienzo era Saúl el que miraba a un niño segundos antes de su muerte, ahora es al contrario (Imagen 6). Gracias a la similitud de ambos planos, reconocemos el principio y el fin de la historia de Saúl. Pero la identificación, que se produce exclusivamente a través de la puesta en escena y la disposición escalar del plano, es de una sutileza absoluta, sin un *leitmotiv* musical, ni un guion impostado. La muerte, que ha bailado a sus anchas durante toda la película en torno a Saúl, y, por tanto, en torno al foco de la cámara, poseyendo el plano y acosando tanto al espectador como al protagonista, se muestra tímida en esta última secuencia y se esconde. A juicio del premio Nobel húngaro Imre Kertész (1999), “habla a favor del gusto seguro y del estilo irreprochable de la película el hecho de que no veamos la muerte: pero los disparos de ametralladora que se oyen brevemente también poseen una función dramática y contienen un mensaje importante y aplastante” (p. 15).

Este elogio ético-estético se lo dedica Kertész a la secuencia final de *La vida es bella*, pero bien podría ir dirigido a los últimos minutos de *El hijo de Saúl*. Dice el húngaro que “el protagonista debe morir, y debe morir cómo y cuándo muere” (Kertész, 1999, p. 14). En el caso que nos ocupa, no hay mucho que podamos decir del “cómo” más allá de los disparos de ametralladoras que oí-



Imagen 6. Un niño anónimo mira la muerte de Saúl

mos en fuera de campo. Nemes decide no mostrar la muerte de Saúl. Una vez cumplido su cometido, la cámara se marcha con el niño, ese “portador de vida y de muerte” (Didi-Huberman, 2015, p. 49). Esta última secuencia nos recuerda a un fragmento del *Diario de la galera* (2004), donde Kertész expresa ese sentimiento de desarraigo del cuerpo, de abandono del plano material: “Y por fin, la sensación del retorno, por fin la liberación, por fin el plan: la génesis... Quiero hablar, confesar, contar la historia de la liberación de un alma o, mejor dicho, la historia de una gracia” (Kertész, 2004, p.62).

7. Conclusiones

El hijo de Saúl llegó setenta años después de la liberación de los campos para combatir la tendencia de simplificar el Holocausto e instrumentalizarlo y para despertar a un espectador adormilado, sacudiéndolo, suplicándole que no mirase hacia otro lado. Para elaborar este artículo, partíamos de la certeza de que las decisiones estéticas o formales adoptadas a la hora de contar cualquier historia sitúan tanto a quién las toma como a su producto —su película, su libro, su obra de arte...— en un lugar ético en el mundo. En esta línea, hablábamos del deber de los cineastas de mostrar éticamente, al igual que Wittgenstein nos recordaba que hemos de vivir y actuar éticamente. Siguiendo este razonamiento, una película sobre un acontecimiento tan extraordinariamente —en toda su carga etimológica— terrible como fue el Holocausto, no podría materializarse siguiendo las mismas reglas formales y estéticas que otra que verse sobre cualquier otro asunto. Sin embargo, a la hora de plasmar el exterminio nazi, la mayoría de cineastas han optado por lo cómodo, lo que no violenta, por ese canon hegemónico que inevitablemente degenera en clichés formales y semánticos. Frente a esto, interesa otro tipo de cine, uno cuyo proceso creativo, además, surja de una labor de documentación exhaustiva, lo que llevará necesariamente a la pregunta por el mostrar. A partir de ahí, el interés radica en interrogar al cine como medio, ahondar en sus recursos y experimentar con él, en lugar de intentar ajustar el relato al corsé de

un fosilizado modo de representación institucional.

Por esto, creímos conveniente sintetizar las cuatro reglas —a las que se suma el montaje— que conforman el dogma al que se atuvieron férreamente los cineastas que concibieron *El hijo de Saúl*, y que nos remiten a la imagen, el foco, el audio y el color. El tratamiento tan particular de estos cuatro elementos cinematográficos hace de la película un producto cultural pensado, cuidado, como si de una pieza de artesanía se tratase. Además, nos detuvimos en esas tres metáforas tradicionalmente asociadas a la representación de la barbarie: la del martirio, la cinegética, y la infernal, tan fácilmente localizables en el filme. Estas fórmulas nos sitúan como espectadores en una constelación de visualidades comunes en torno al genocidio, pero verlas a través de los ojos de Saúl implica un reconocimiento, un momento donde lo nuevo confluye con lo recordado.

Porque es Saúl el encargado de articular la trama, de, sin quererlo, establecer una relación de empatía con el espectador a través de su misión suicida. Precisamente, su obsesión con dar sepultura al niño es lo único que lo diferencia del resto de prisioneros, además de la certeza de que su vida vale menos que la muerte del muchacho. Por esta razón nos detuvimos en la idea de la falsa excepcionalidad que se suele mostrar en las películas hegemónicas sobre el Holocausto. Nemes nos recuerda, por una parte, que, de no ser por su cometido, Saúl podría ser cualquiera, un hombre sin rostro, y por otra, que, en los campos, la muerte casi siempre ganaba el pulso a la vida. Por tanto, cabía preguntarse por el camino escogido por el director para concretar esa muerte que invadía el tiempo y el espacio en Auschwitz. Gracias al recurso del fuera de campo y a la mínima profundidad de campo, el cineasta propone al espectador ese ejercicio consistente en completar y decodificar el mensaje. En esa intuición, juega un papel esencial la memoria visual, la información que almacenamos acerca de los campos, y que Nemes manipula para rechazar lo explícito, esa estetización de la muerte. Así, se hace innecesario y hasta soez un plano detalle de una mano que cae inerte, o de un reguero de sangre convenientemente esparcido por el muro de un barracón.

Por otro lado, las dos muertes que vehiculan la película, la del niño al comienzo y la de Saúl al final, quedan perfectamente interconectadas a través de la disposición de los planos y el encuadre. Saúl empieza mirando el asesinato de un niño anónimo, y termina siendo mirado por otro niño sin nombre pocos segundos antes de morir. La cámara no permanece, sino que sigue al niño, que se aleja corriendo a través del bosque entre el sonido de disparos, único testimonio de la muerte de Saúl y sus compañeros huidos. Así, la primera muerte, que sí vemos, activa la trama, es un catalizador que acelera el mecanismo de esa segunda muerte del protagonista que había empezado mucho tiempo atrás.

Nemes rinde un respetuoso homenaje a la historia —los terribles acontecimientos que tuvieron lugar en Auschwitz en 1944— y al arte —el material que ya se había creado en torno al exterminio—, y lo hace a través de una ficción muy particular. Consideramos que los creadores, entre ellos los cineastas, deben poner en juego todo su ingenio a la hora de encontrar su sitio en el espectro de posibilidades que existen para representar el Holocausto. En última instancia, lo deseable sería que la complejidad del acontecimiento, en todas sus dimensiones, quedara recogida a través de la cámara y de la técnica consciente. Y, en ese retorcer los recursos que el cine ofrece, en ese constante interrogarse acerca de cómo traducir a estímulos audiovisuales lo que

muchos han tachado de “inimaginable”, podemos encontrar un comportamiento ético por parte del cineasta.

Referencias bibliográficas

- Blottière, Mathilde (2015). Claude Lanzmann: “‘Le Fils de Saul’ est l’anti- ‘Liste de Schindler’”. *Télérama*, 25 de mayo. Recuperado de <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>.
- Blumenfeld, Samuel (2007). Rétrocontroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l’écran? *Le Monde*, 8 de agosto. Recuperado de https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran_942872_3232.html.
- Brecht, Bertolt (1998). *Más de cien poemas*. Madrid: Hiperión.
- Breschand, Jean (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás (2015). “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Madrid: Katz Editores.
- Carmona, Carla (2011). El genio: ética y estética son una. En M. J. Alcaraz, M. Carrasco y S. Rubio (Ed.), *Art, Emotion and Value. Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (pp. 211-222). Cartagena (España). Recuperado de <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/VMCA-Proceedings.pdf>.
- Crespo, Alfonso (2008). *Un cine febril. Herzog y El enigma de Kaspar Hauser*. Sevilla: Metropolisiana.
- Didi-Huberman, Georges ([2002] 2018). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Sortir du noir*. Paris: Les éditions de minuit.
- Erdély, Matyas (2015). En ARRI Channel [ARRIChannel] (27 de noviembre de 2015). *ARRI Interview: Mátyás Erdély about “Son of Saul”* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kTBKZUHsFbk&t=379s>.
- Ferrando García, Pablo, y Gómez Tarín, Francisco Javier (2018). La inmersión subjetiva de un relato fenomenológico. A propósito de El hijo de Saúl (Saul fia, Lászlo Nemes, 2015). *Fotocinema*, 17, p. 297-320
- Ginzburg, Carlo ([1976] 2001). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Godard, Jean-Luc (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Goethe, Johann Wolfgang ([1810] 2015). *Theory of colours*. Londres: John Murray. Recuperado de <http://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm>.
- Gradowski, Zalmen (1988). The Czech Transport: A Chronicle of the Auschwitz Sonderkommando. En D. Roskies (Ed.), *The Literature of Destruction: Jewish Responses to Catastrophe* (pp. 548-564). Harvard: Harvard University Press.
- Kertész, Imre (1999). ¿A quién pertenece Auschwitz? Un superviviente del holocausto ante la película 'La vida es bella'. *Lateral: Revista de Cultura*, 57, 14-15.
- Kertész, Imre (2004). *Diario de la galera*. Barcelona: Acantilado.
- Lanzmann, Claude ([1985] 2003). *Shoah*. Madrid: Arena.
- Margitházi, Beja (2020). Embodying sense memory: archive image and traumatic experience in *Son of Saul*, Warsaw Uprising and Regina. *Studies in Eastern European Cinema*, 11(1), 82-100.
- Martínez, Luis (2016). 'El hijo de Saúl': Miedo a mirar. *El Mundo*, 15 de enero.
- Mate, Reyes (2003). *Memoria de Auschwitz*. Madrid : Trotta
- Mayorga, Juan (2016). *Elipses*. Segovia : La Uña Rota.
- Nemes, László (2015). En Alda, R. [6 de abril de 2019]. *El cine de la 2 – El hijo de Saúl (presentación)* [Archivo de vídeo]. RTVE.es. <https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-cine-de-la-2/cine-2-hijo-saul-presentacion/5124261>.
- Nemes, László y Royer, Clara (2014). *Son of Saul* (guion). Recuperado de <https://thescriptsavant.com/pdf/TheSonOfSaul.pdf>.
- O'Sullivan, Michael (2016). 'Son of Saul': an immersive portrait of life in a Nazi death camp. *The Washington Post*, 15 de enero. Recuperado de: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/in-son-of-saul-an-immersive-portrait-of-life-in-a-nazi-death-camp/2016/01/14/191e3c6e-b946-11e5-99f3-184bc379b12d_story.html
- Pena, Jaime (2020). *El cine después de Auschwitz*. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques. (2001). S'il y a de l'irreprésentable. *Le genre humain*, 36, 81-102.
- Ridao, José María (2010). "Vivimos en un mundo que no sabe a dónde va". *El País*, 18 de enero. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2010/01/18/cultura/1263769201_850215.html
- Rodríguez-Serrano, Aarón (2015). *Espejos en Auschwitz. Apuntes sobre cine y Holocausto*. Santander: Shangrila.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1999). Hier ist kein warum. A propósito de la memoria y la imagen de los campos de la muerte. En A. Lozano (Ed.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis* (pp. 13-38). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.

- Sardá, Juan (2012). Costa-Gavras: «Todo el cine es político». *El Cultural*, 30 de noviembre.
Recuperado de: <https://elcultural.com/Costa-Gavras-Todo-el-cine-es-politico>
- Semprún, Jorge (2000). L'art contre l'oublie. *Le monde des débats*, mayo, 11-13.
- Unamuno, Miguel ([1913] 1976). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Van Alphen, Ernst (1998). *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig ([1921] 1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Wittgenstein, Ludwig (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, Slavoj (2009). Description without a place. On Holocaust and Art. *Inaesthetik: Politics of Art*, 1,142-161.

// ARTÍCULO

Entre el estereotipo y la invisibilidad: representaciones lésbicas/queer en telenovelas colombianas

*Between the stereotype and invisibility: lesbian/queer representations in
Colombian soap operas*

Recibido: 2 de diciembre de 2020
Aceptado con modificaciones: 16 de marzo de 2021
Aceptado: 27 de diciembre de 2021

Laura Valentina Camargo Osorio

Universidad Santo Tomás
(Bogotá, Colombia)
camargo.lauravalen2@gmail.com
lauracamargoo0@usantotomas.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-5795-4492>

Resumen

Este trabajo analiza la estética y las representaciones de mujeres lesbianas/queer en las telenovelas colombianas *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1988), *Decisiones* (2006), *Tiempo Final* (2008) y *La Venganza de Analía* (2020). Dentro de este artículo se argumenta que las representaciones dentro de producciones audiovisuales culturales son un vehículo ideológico que permiten consolidar y construir la cultura, de la misma forma en que ella se afianza a través de este mismo contenido audiovisual. Goffman (1972) afirma que a través del cine el arte y la escritura es como se forman muchos ideales, cánones de belleza, estereotipos o estilos de vida. Y así como lo que se muestra tiene ese poder sobre la cultura, Entman (1993) afirma que el poder de la información que se deja en la oscuridad también es crítico. Bajo una metodología cualitativa se analiza la representación lésbica/queer en las producciones colombianas previamente mencionadas, y dentro de ellas las tramas y estereotipos que tienen estas producciones en común. También podemos ver el concepto de passing, el cual, según Samuels (2015) consiste en que grupos marginados se hacen pasar por aquellos de la mayoría con el fin de reducir el estigma con el que cargan y cultivar una noción de igualdad, y por último el tipo de actrices que se escogen para estos papeles. De esta manera, podemos entender mejor cómo las representaciones afectan y han afectado la noción que tiene la sociedad en torno a la cultura lésbica en diferentes ámbitos; político, económico, cultural, entre otros. A lo largo de la investigación se hace evidente que en Colombia existe una conexión significativa entre el tipo de representación lésbica en los medios, y la manera en la que culturalmente se percibe a la comunidad lésbica/de mujeres que gustan de otras mujeres.

Palabras clave: lesbianas, estudios queer, representaciones, telenovelas, estereotipos de género, invisibilidad.

Abstract

*This work analyzes the aesthetics and representations of lesbian/queer women in the Colombian soap operas *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1988), *Decisiones* (2006), *Tiempo Final* (2008) and *La Venganza de Analía* (2020). This article argues that representations within cultural audiovisual productions are an ideological vehicle that allow the consolidation and construction of culture, in the same way that it is strengthened through this same audiovisual content. Goffman (1972) affirms that through cinema, art and writing are how many ideals, canons of beauty, stereotypes or lifestyles are formed. And just as what is shown has that power over culture, Entman (1993) affirms that the power of information that is left in the dark is also critical. Under a qualitative methodology, she analyzes the lesbian/queer representation in the previously mentioned Colombian productions, and within them the plots and stereotypes that these productions have in common. We can also see the concept of passing, which, according to Samuels (2015) consists of marginalized groups posing as those of the majority in order to reduce the stigma with which they carry and cultivate a notion of equality, and finally the type of actresses that are chosen for these roles. In this way, we can better understand how representations affect and have affected society's notion of lesbian culture in different areas; political, economic, cultural, among others. Throughout the research it becomes evident that in Colombia there is a significant connection between the type*

of lesbian representation in the media, and the way in which the lesbian/women who like women community is culturally perceived.

Keywords: lesbians, queer studies, performances, soap operas, gender stereotypes, invisibility.

Cada uno de nosotros busca dentro de la cultura que consume, ya sea de manera consciente o inconsciente. Esto se debe a que a través de lo que vemos, leemos u oímos es como aprendemos acerca del mundo. Los personajes que vemos, queremos y odiamos ayudan a moldear nuestra idea del mundo, y de la gente que nos rodea. El lenguaje que usamos y lo que aprendemos de los medios moldea también nuestras relaciones con los demás y con nosotros mismos.

Las representaciones dentro de producciones audiovisuales culturales son, entonces, un vehículo ideológico que permiten consolidar y construir la cultura, de la misma forma en que ella se afianza a través del mismo contenido audiovisual. Es a través de lo que consumimos la forma en la que aprendemos a darle una cara y una imagen a lo que nos pasa y le damos forma a nuestra realidad. El lenguaje, a su vez, juega un papel fundamental de la mano de la representación mediática en la construcción de identidades lésbicas en la vida real. En Colombia, vemos que las telenovelas tienden a ser vehículos de reproducción de estereotipos que no reflejan la realidad de estos sujetos, en este caso la comunidad lésbica, sino que invisibiliza y fomenta ideas basadas en estereotipos.

En el país, como reflexionan Martín-Barbero y Muñoz (1992), hay una paradójica desconexión entre los medios masivos y las colectividades sociales, culturales y políticas que lo configuran como nación, y a pesar de todo esto es un país con una alta necesidad de comunicarse. De este modo, las telenovelas que retratan a Colombia se vuelven el orgullo de los colombianos como se puede ver en *Café* que se centra en la industria cafetera, o un reflejo de sus vidas que despierta empatía y reconocimiento de sí mismos, o para la “cultura minoría”, un escape de la dura y violenta realidad del país. Con esta idea podemos comenzar a entender por qué las telenovelas tienen un peso tan grande sobre el país, y la forma en la que este cariño que se forja de parte del público a las telenovelas ayuda a que estos mismos estereotipos e ideas negativas frente a la comunidad lésbica se cimientan en la realidad. Martín-Barbero y Muñoz (1992) también afirman que la televisión se convierte en “chivo expiatorio al cual cargarle las cuentas de la violencia, del vacío moral y de la degradación cultural”. En ese sentido, encontramos que en las telenovelas se abordan historias y temáticas que dejan la moral a un lado y muestran cantidades altas de violencia. Cuando tenemos esto en cuenta y nos encontramos con que dentro de las telenovelas el componente “amoral” es una relación lésbica, como en *Los Pecados de Inés de Hinojosa*, podemos entender mejor la percepción que se tiene a nivel cultural frente a la comunidad lésbica. De acuerdo a esto, se percibe como un pecado, y algo de lo que no se debe hablar más allá del contexto de una telenovela explícita.

Martín-Barbero y Muñoz (1992) recogen, además, las palabras de Colombo: “la televisión es, al mismo tiempo, escenario de la constitución de imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear”. En este orden de ideas,

la televisión en Colombia se ha convertido en un espacio en el que el país proyecta pesadillas, sueños, tramas de poder y rabia, u cosas de las que no siempre se puede hablar con comodidad o libertad. Pero es importante tener en cuenta que dentro de este espacio de creación televisiva, las minorías no han tenido una voz que les permita tomar el control de cómo son representadas.

Para hablar de representaciones lésbicas o de mujeres *queer* en las pantallas colombianas debemos hablar primero de la censura que confina a estas identidades en el mundo del espacio privado (habitaciones, espacios detrás de las puertas, cortinas cerradas, momentos en los que es necesario estar escondida y cuidar que nadie externo a la relación las perciba), en contraste con el espacio público (las calles, espacios visibles, ventanas y puertas abiertas, el mundo en sociedad) que es donde las historias normativas (heterosexuales) son bienvenidas y celebradas. Esta censura se ve dentro de las mismas historias, censurándose a sí mismas y a sus propios personajes, y también con la forma en la que las historias son muchas veces recortadas, o canceladas por las productoras, por el público o los medios bajo el pretexto de ser muy explícitas o inapropiadas. Estamos confinadas en un mundo de prohibición y de invisibilidad y un gran factor es la censura mediática, que no solo existe de manera explícita, por ejemplo cuando te dicen “no puedes decir esto” y “esto hay que quitarlo”, sino de manera implícita, cuando se omite información, cuando se adopta el silencio frente a estas historias. Cuando simplemente no están representadas diversas identidades; cuando lo único que hay en televisión son reproducciones de estereotipos. Y esto es, precisamente, lo que se analiza en el presente artículo a partir del estudio de cuatro telenovelas colombianas: *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (Cadena 2, 1988), *Decisiones* (Telemundo, 2005-2008), *Tiempo Final* (Fox Telecolombia, 2007-2009) y *La Venganza de Analía* (Caracol Televisión, 2020); todas ellas ejemplos de cómo han sido las representaciones lésbicas en las pantallas del país desde la década de 1980 hasta la actualidad.

Vemos cómo los estereotipos y las tramas superficiales son características mayores dentro de estas producciones, el contraste entre la dimensión de lo público y la dimensión de lo privado, y cómo el *passing* es casi una condición para que estos personajes existan. *Passing* entendido, según Samuels (2015), como la forma en la que miembros de una minoría se hacen pasar por aquellos de la mayoría (adoptando manierismos, formas de vestir, lenguaje, entre otros) con el fin de eliminar el estigma con el que cargan y crear una noción de igualdad. Este concepto se define y explora más adelante. De esta forma, veremos cómo varios factores como la sexualidad de las actrices, el lenguaje y su estética toman importancia desde la censura mediática, la autocensura y el intentar aplacar esa ansiedad social que Garber (1992) explica como esa incomodidad y ese pánico que se genera en la sociedad ante cualquier disrupción del orden heterosexual bajo el que opera el género. Y no solo cómo esto afecta a estas identidades en los medios, sino también su trascendencia a nivel cultural, legal, económico, entre otros.

El impacto del lenguaje y el contexto frente a la realidad LGBTIQ+ en Bogotá

La cultura se forma a través de las prácticas sociales complejas que modelan el temperamento de una colectividad, así como desde sus productos culturales tradicionales: el cine, el arte y la escritura. En ellos se consolidan muchos ideales, cánones de belleza, estereotipos y estilos de

vida. Según Goffman (1972), el marco (que delimita la información presentada en los medios) se ha usado para entender cómo movimientos políticos, entre otros, son mostrados bajo una “lente” específica en la cultura. Entman (1993), a su vez, afirma que mientras estos marcos resaltan la información importante para la audiencia, su poder al dejar otro tipo de información en la oscuridad también es crítico. Es decir, que lo que no se muestra, lo que se deja por fuera de la representación, también es altamente significativo. “Tal poder mediado reside en la forma en que los discursos, los sistemas de significado o los modos de pensamiento con patrones dentro de los textos, construyen mundos sociales. Analizar los discursos como conjuntos de ideas es tratar el lenguaje y el significado de los textos como construcciones sociales con la capacidad de influir (in)directamente en las acciones de las personas o pensar en la dinámica social de los lugares” (Bain, Podmore y Rosenberg, 2018).

Así como lo afirman Bain, Podmore y Rosenberg al analizar representaciones mediáticas *queer*, el análisis del discurso reproducido por estas telenovelas es valioso para entender las nociones y juicios que se tienen a nivel cultural sobre las lesbianas/mujeres *queer*, pues se contrastan con las experiencias normativas que se muestran explícitamente. De la misma forma, el análisis de lo que se repite y de lo que se omite es importante para entender este imaginario que se ha construido gracias a los medios.

Cada quien se busca, inconscientemente, dentro de la cultura que consume, y es porque a través de lo que vemos, leemos, oímos es como aprendemos acerca del mundo, es como aprendemos a darle una cara y una imagen a lo que nos pasa, y los medios juegan un gran papel en ello. Estamos contruidos a partir de esos reflejos que vemos en la cultura, e incluso podemos llegar a construir relaciones especulares, que se entienden desde el psicoanálisis en donde como niños, aprendemos a reconocernos en el otro. Esto es fundamental para la formación de nuestra identidad y de cómo nos percibimos respecto al Otro. Para el psicoanálisis, esta relación especular que se forja desde la infancia nos afecta durante toda la vida. Y en las siguientes etapas, en la adolescencia, se ve una “vuelta al espejo” (Nasio, 2012: 128), que no solo incluye “a los otros que hacen de espejo, sino también al gran Otro de la cultura, el mundo del lenguaje como espejo con el que el adolescente se puede confrontar, que incluye diversos sistemas simbólicos (Televisión, Redes sociales, etc.) donde la cuestión de la imagen y ‘lo que se dice de’, es pregnante” (Garibaldi, 2019: 92).

Esguerra (2012) analiza la construcción del sujeto lésbico desde la categorización en Occidente alrededor del término lesbiana. Ella se apoya en Butler (1997), quien dice que hay una performatividad lingüística en la que los actos de habla configuran la realidad. Señala que a través del habla y del discurso se configuran los cuerpos, y que el lenguaje funciona para controlar y generar contenidos simbólicos. Teniendo esto en cuenta, el silencio frente algunas identidades en las representaciones mediáticas se puede definir como la invisibilización de aquellas. Entonces el lenguaje, junto con los medios, juega un papel importante en la construcción de identidades lésbicas en la vida real.

Esguerra identifica cómo han sido nombradas las identidades lésbicas por un lado para marginalizarlas, rechazarlas y señalarlas, y en otros casos cómo el lenguaje y la representación se han utilizado para construir un ambiente de aceptación social y familiar para estas identidades. Es

decir, que para encajar, estas identidades emulan ciertas características de este marco heterosexual normativo. Se identificó en el estudio de Esguerra (2012) que las formas de relacionarse, y construir una identidad de lesbiana “obedecen a la protección social de la matriz heterosexual del “bien ser” o “de buena familia”. Entonces, en Bogotá, ciudad en donde Esguerra hizo su investigación, el estilo de vida, la construcción de identidad y la representación dependen también de esta matriz heterosexual y de clase.

La Alcaldía Mayor de Bogotá (2008) desarrolló un estado del arte respecto a las prácticas culturales de la población LGBTIQ+ que utilizó para dar contexto frente a la realidad de la comunidad LGBTIQ+ en Bogotá. Señala que en Bogotá hay muy poca o casi nula representación lésbica, y por lo tanto a nivel cultural es muy difícil tener una imagen de estas identidades que se salga de los estereotipos clásicos. Según este estado del arte, las condiciones sociales de existencia determinan los gustos y prácticas de los sujetos. El estilo de vida sería un conjunto de gustos o preferencias distintivas que unifican a los sujetos de una clase determinada y que a su vez los diferencia de otras clases sociales (Bourdieu, 1998: 172-176). Teniendo esto en cuenta, se crean diversos espacios para cada uno de estos microcosmos dentro de la comunidad LGBTIQ+, sujetos no solo a su identidad, sino también a la clase social. “En consecuencia, en estos sujetos sociales convergen múltiples identidades y, por ende, la orientación sexual y la identidad de género son un aspecto más de sus modos de vida” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008: 9). Esto refleja lo compleja y matizada que es la realidad de estas personas.

Por otro lado, algo que sí compartimos todas las partes dentro de la comunidad es el proceso de lucha constante contra la norma por la que tenemos que pasar para construir nuestras identidades. “En efecto, los procesos de construcción de la orientación sexual y de la identidad de género, se realizan en un contexto cultural heterosexista, androcéntrico y en el que predominan concepciones de género ortodoxas” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008: 10). Esta cultura ejerce un control y una presión sobre toda identidad que no es heterosexual y/o cisgénero, sobre otros cuerpos y otras identidades de género. Y no solo eso, sino que también es una sociedad desigual, en la que las minorías llevan muchas veces las condiciones más precarias de vida. “En respuesta a ello, las personas con orientación sexual distinta de la heterosexual despliegan variadas respuestas que van desde la frecuentación de espacios de homosocialización que lo mantienen en la marginación, hasta la configuración de estilos de vida particulares que confrontan, resisten, resignifican estos contenidos culturales” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008: 10).

Con el fin de ilustrar la experiencia lésbica en Bogotá volvemos a Esguerra (2012), que se plantea la pregunta: ¿Qué tipo de lesbiana se puede ser en Bogotá? Se tienen en cuenta los avances en términos legales que se han tenido respecto a los derechos de las personas LGBTIQ+, pero a pesar de todo, no es una garantía total para contrarrestar las diferentes formas de violencia, la homofobia y la falta de respeto hacia la comunidad. En su texto, Esguerra utiliza los comentarios de un foro disponible en artículo publicado por *El Tiempo* que habla de la experiencia de ser mamá de una mujer lesbiana para ilustrar esto. A pesar de que hay comentarios positivos, la mayoría son muy negativos y utilizan un lenguaje peyorativo, denigrante y lesbofóbico. Esto es una prueba de cómo la sociedad sigue castigando y señalando la orientación sexual lésbica, tal como afirma Platero, quien es citado por Esguerra dentro de este mismo texto.

Además, Esguerra resalta dos casos que demuestran las dificultades en torno al reconocimiento desde las formas de nombrar y las representaciones que construyen un lenguaje válido para las identidades no normativas, que no solo rompen las normas sociales desde su identidad sexual o de género, sino desde el sexo. En primer lugar, está la falta de documentación por parte del DANE de las personas con identidades diversas –solo incluye el conteo por hombre y mujer, y estos conceptos se enmarcan por características fisiológicas como lo es el sexo-. “Esta clasificación dicotómica, se sostiene en la base de la heterosexualidad entendida como fija, biológica e inamovible” (Esguerra, 2012: 59).

En segundo lugar, está la manera de clasificar diferentes identidades. Al respecto, Profamilia, el GESSAM (Grupo de estudios de Género, Sexualidad y Salud en América Latina de la Universidad Nacional) y el CLAM (Centro Latinoamericano de Sexualidad y Derechos Humanos) desarrollaron encuestas para las personas LGBTIQ+, pero lo que hicieron fue agrupar las identidades y generar algunas categorías. Lo que sucede con esto es que se invisibilizan los matices de estas múltiples identidades. Cabe resaltar que estas clasificaciones, tal como lo afirma la investigación de Esguerra, se hicieron básicamente en criterios de aspecto bajo la idea de “si no parece gay, entonces es trans”. Es un método que invalida e invisibiliza la identidad y la experiencia de muchas personas, y las reduce a aspectos físicos, imponiéndoles una definición normativa.

Por otro lado, Cabrera y Gómez (2014) citan a Robles, una artista que realizó una intervención con carteles en las calles de Chapinero –el “barrio gay”–, en Bogotá. Los carteles tenían imágenes de mujeres lesbianas en diferentes poses, e iban acompañadas de títulos con términos comúnmente peyorativos como “areperas” (término coloquial utilizado en Colombia) o “marimacha”. Una de las intenciones de Robles al intervenir el espacio público fue explorar no sólo la relación del cuerpo lésbico con el espacio público y privado, sino explorar la reacción de la gente. Muchos bares gay de la zona se rehusaron a dejar que se pegaran los carteles en sus paredes, y otros los removieron rápidamente. En poco tiempo, solo quedaron carteles en uno que otro baño femenino de algún bar. Para las autoras esto “hizo evidente la permanencia del silencio en torno a la existencia lésbica en la ciudad.” (Cabrera y Gómez, 2014: 168). Robles (2010) es citada de nuevo dentro del mismo texto y afirma que “seguimos confinadas al universo de lo privado”. Las autoras ven esta intervención y sus resultados no solo como una oportunidad para cuestionar lo privado y lo público sino como una forma de encierro provocado por la censura.

Se hace el contraste con la heteronormatividad que, por el contrario, existe en la esfera pública en todo ámbito de nuestras vidas, ya sea legal, social, educativo, de la salud..., además de espacios privados. Por su parte, las identidades no-heteronormativas sí exceden el espacio privado y doméstico pero de una manera móvil y diversa, y por lo tanto, también sus estrategias son efímeras y frágiles, así como lo afirma Robles y recogen las autoras.

Podemos ver la relación entre la representación lésbica mediática y la realidad en Bogotá, en donde entendemos que a falta de representación –es decir, a falta de ese canal que nos permite construir una imagen precisa de la comunidad lésbica/queer– en los medios, la misma comunidad ha optado por crear sus espacios y su imagen que definen su estilo de vida. Sin embargo, esta imagen se ve enmarcada por el *passing*, y no existe en espacios normativos. De la misma forma, podemos ver que organizaciones del Estado cuya labor es fundamental para reconocer

identidades diversas en el ámbito legal, pasan por alto la gran variedad, complejidad y matices que existe dentro de la comunidad LGBTIQ+, lo cual contribuye a invisibilizar sus realidades. Las lesbianas apenas existimos en los medios, y en la vida real seguimos confinadas en el espacio privado, seguimos siendo en su mayoría invisibles.

Censura en la televisión colombiana

La representación lésbica en los medios colombianos ha estado constreñida por la censura por muchos años. Dentro de las telenovelas analizadas más adelante podemos ver que la homosexualidad –y todo lo relacionados con la comunidad LGBTIQ+–, ha sido fichado bajo la inmoralidad y el pecado. Por lo tanto ha sido prohibido, ocultado y difamado en cualquier oportunidad que se presenta.

La censura juega un papel esencial en esta situación: en Colombia se ha intentado censurar todo discurso que se saliera de los intereses políticos y morales de la época. Claramente, los temas o imágenes que aluden a lo LGBTIQ+ entran en la categoría de “inmoral”. El proceso por el que ha pasado el cine en Colombia es un gran ejemplo de cómo la censura afecta a los medios.

En el libro *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX* (Gómez Serrudo y Bello León, 2016), podemos ver que en las décadas de 1940 y 1950, la censura oficial con gran influencia de la iglesia católica clasificó los contenidos por edades; se clasificaron los “apropiados” para personas mayores de 18 años y se determinaron los “inapropiados” para los menores. Estos incluían todo contenido pornográfico, manifestaciones obscenas o escenas incitantes al delito. “Lo pornográfico es atribuido en muchos casos a la exposición del cuerpo femenino, no necesariamente desnudo. Con lo cual se hace evidente una consideración fundamental de control sobre los contenidos que llegan a las clases populares o los sectores marginales” (2016: 68).

“A través de él, se buscó acercar los contenidos de la alta cultura a través de obras literarias, teatro, danzas, música y algunas películas de cine educativo a las clases populares, para que se creara una nueva forma de expresión pública de la cultura propia, con la apropiación de estos productos culturales” (2016: 74). De esta manera, el cine se implementa también como herramienta de difusión cultural, abriendo espacios de exhibición apropiados para la formación cultural de los niños y, así, el esparcimiento de la cultura que se quería construir con estas producciones.

Adicional a esto, la autocensura también estaba presente. Los mismos cinematógrafos cortaban sus cintas en partes de desnudez o “pornografía” para difundirlas. Esta ansiedad social y moral nos persigue hasta el día de hoy en la sociedad colombiana, a pesar de los claros cambios legales y sociales. Podemos ver, sin embargo, cómo se entendió que el cine tenía un gran impacto a nivel social y cultural. Ese impacto se extiende a la televisión, cuando llega al país como una novedad.

La televisión es un medio cultural que existe más cercano a los colombianos –lo tenemos en nuestros hogares, en espacios de socialización como ciertos restaurantes, tiendas, o en espacios privados como nuestras habitaciones–. Ver televisión, especialmente las telenovelas, es una actividad social que permite que grupos de personas (familias, amigos) se reúnan y de esta manera se afianzan relaciones en torno a ciertas telenovelas o programas, influenciando de manera más cercana a la población. Entonces, los programas nacionales que emiten las telenovelas que la

gente disfruta son más susceptibles a la censura por parte de instituciones políticas o con cierta autoridad moral, a diferencia de las películas que llegan de otros países y por empresas privadas al país.

La censura sigue afectando a la población LGBTIQ+ en gran medida, en cuanto a la representación mediática y, por extensión, en la gran mayoría de ámbitos como el social, cultural y político. Es importante tener en cuenta un poco del clima legal que existe en el país para las personas LGBTIQ+. En Colombia hay avances a nivel legislativo muy efectivos que no se reflejan a nivel cultural, ni a nivel mediático o dentro del lenguaje. Por ejemplo, aún es complicado para muchas mujeres expresar su identidad o mostrar su relación en público, pues las reacciones de los demás son negativas y muchas veces violentas. Esta realidad social afecta su seguridad en público, lo cual choca con la realidad legislativa, que protege la diversidad y advoca por la inclusión.

Por otro lado, César Augusto Sánchez Avella (2015) concluye que sin las buenas decisiones de la Corte Constitucional a través de los últimos años, la población LGBTIQ+ “no existiría”, pues a nivel cultural seguimos siendo casi invisibles. Un gran ejemplo de estas buenas decisiones legales son las leyes expedidas en el 2011 que reconocen a la comunidad LGBTIQ+ como víctima del conflicto armado, y los protege en el ámbito de restitución de tierras y de discriminación (Colombia Diversa, 2015). Por ende, existe una aparente visibilidad a nivel legislativo que no se ve reflejada a nivel cultural o en los medios.

Si no se han visto representaciones de la vida lésbica entonces a nivel cultural no se van a entender, no se va a tener una “imagen” de lo que podría ser, y cuando sucede en la vida real provoca incomodidad, provoca rechazo y reacciones violentas. Provoca que la gente quiera esconderlas, que lo sienta como una interrupción a su mundo “normal”, muchas veces llegando a reacciones violentas. Y no solo eso, sino que también va a afectar la concepción que ellas tienen de sí mismas. Lo mismo pasa con todas las partes de la comunidad LGBTIQ+; las consecuencias son un poco diferentes, pero las experiencias se superponen.

Por otro lado, en Colombia se ha intentado crear personajes gay o lesbianas. Sin embargo, en cuanto a bisexuales y trans al parecer no se ha llegado tan lejos (el único es Laisa Reyes en *Los Reyes* (RCN Televisión, 2005-2006), interpretada por Endry Cardeño, una mujer trans en la vida real). Uno de los personajes gay más icónicos de la televisión colombiana es probablemente Hugo Lombardi, en *Yo Soy Betty, La Fea* (RCN Televisión, 1999-2001). Estos ejemplos son parte de un grupo de representaciones que se pueden contar con los dedos de la mano.

Como se ve en el episodio 79 de *Yo Soy Betty, La Fea*, las mujeres estaban vestidas de forma poco ostentosa, de forma estereotípica: pantalones beige, camisas y zapatos planos, y se posicionaban al fondo de una fiesta. Estos estereotipos estéticos son los que sugieren a los espectadores la sexualidad de estas personas, pero lesbianas al fondo de una fiesta no cuenta como representación suficiente. Este ejemplo se puede considerar, paradójicamente, un tipo de censura en el sentido en que estas representaciones no ilustran a fondo la experiencia lésbica, sino que reproducen estereotipos, evitando que estas identidades se exploren por fuera de estas ideas.

Sin embargo hay cuatro telenovelas puntuales para analizar: *Los Pecados de Inés de Hinojosa*, el episodio de Decisiones titulado “Mi hija es lesbiana,” el episodio de *Tiempo Final* titulado

“Lesbianas” y *La Venganza de Analía*. Estas cuatro telenovelas muestran personajes lésbicos de diferentes maneras, y si bien no son las únicas en Colombia, son las que están disponibles. De hecho, otro ejemplo de representación lésbica colombiana se ve en *Perfume de Agonía* (Canal A, 1997-1998), pero fue imposible encontrar los episodios, pues fue una telenovela completamente censurada cuando estuvo al aire. Vale la pena hablar un poco de esta producción, pues es un gran ejemplo de la censura en el país frente a temas “polémicos” como se considera al lesbianismo. A medida que iban saliendo los temas de lesbianismo y secuestro en la trama, la productora perdía más y más dinero con pauta, la cual fue retirada eventualmente (El Tiempo, 1997).

Entonces, las cuatro telenovelas a analizar son de las pocas producciones que se conservan en archivo, y que muestran historias lésbicas hechas en Colombia. En la siguiente sección ahondaré en el contexto y análisis de cada una.

Lesbianismo en la televisión colombiana: Estereotipos, tramas superficiales, lo privado y la dimensión del pecado

Un gran ejemplo de representación lésbica es esa pequeña escena de la telenovela *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (1988) en la que Amparo Grisales apareció desnuda por primera vez en la historia de las pantallas colombianas y, encima, besando a otra mujer. Fue polémico, histórico, sorprendente para todos los colombianos. El beso fue con Margarita Rosa de Francisco, y aún hoy en día se les comenta el tema a ambas. Cabe resaltar que estas escenas “escandalosas” nunca pasaron de un beso corto, limitándose a caricias más que nada, lo cual encierra esta relación dentro de un marco de la privacidad, del secreto, incluso para los espectadores. Además, estas dos mujeres muestran preocupación por la otra a lo largo de la trama, denotando que se tienen cariño. Hay una exploración de la sexualidad bajo el pretexto de picardía e inmoralidad, pues la protagonista era una mujer cercana al pecado –dentro de la trama en general–. Estos momentos ocurren en un contexto inmoral dentro de la historia, lo que muestra que lo homosexual va ligado a lo inmoral dentro del guion y como reflejo de la realidad cultural de la época. Es suficiente con decir que la novela está centrada en la actitud sexual de Inés (Amparo Grisales), y como todo lo que hace a raíz de eso son pecados para poder interpretar esta conexión entre lo homosexual y lo “descarrilado” o “pervertido”.

De la misma forma, al estar dentro de una idea de pecado –y por ende, algo que debía ocultarse, reprimirse–, también entra dentro de la dimensión de lo privado. Todas las escenas íntimas entre Inés y Juanita suceden dentro de los cuartos personales de alguna de ellas, suceden a escondidas de todas las miradas. Nunca en lugares públicos, en donde las muestras de afecto generalmente tienen lugar solamente si están dentro de lo heteronormativo.

También podemos ver cómo se utilizó la imagen erótica de dos mujeres besándose como estrategia de *marketing*, pues la novela fue un éxito –años después, en el 2014, fue transmitida de nuevo por Señal Colombia y recordada como un hito de la televisión colombiana que “cambió los parámetros de la televisión colombiana” con todo este idioma erótico, los desnudos, la historia misma” (El Espectador, 2014)–, a pesar de (o gracias a) la controversia. Y no solo se utilizó su femineidad y sensualidad en escenas íntimas, sino también como personajes separados. Ambas tienen varias escenas sugestivas por su cuenta o con otros personajes; por ejemplo Inés duerme

completamente desnuda. Se muestra varias veces, y resulta ser algo escandaloso para la época. Otro ejemplo es cuando Juanita (Margarita Rosa) tiene una escena con un médico, en la que el diálogo y su lenguaje corporal son sugestivos.

En cuanto a su estética, no variaba mucho pues es una novela que ocurre en el siglo XVI. Así, lo que más resalta son los desnudos junto con colores cálidos que caracterizan a toda la telenovela y acompañan a Inés, la protagonista, en su búsqueda del placer, la cual es su motivación principal como personaje. De la misma forma, los planos medio-cortos y en picado en los que se filman a Juanita y a Inés denotan intimidad, mostrándolas en la cama abrazadas con las cobijas cubriendo su pecho y resaltando sus hombros y brazos desnudos, reforzando la idea de que estos momentos trascienden lo platónico. Los personajes llevaban la moda acorde a la época; las mujeres siempre con vestido y corsé y los hombres con pantalón. El material y el nivel de elegancia variaban según su clase social u oficio. Asimismo es notoria la actitud directa de Inés en cuanto obtener lo que desea. Es una actitud poco característica de las mujeres de esa época. Su lenguaje corporal muestra mucha confianza y comodidad consigo misma, la cual es una de las razones por las que Inés toma la iniciativa de buscar la intimidad con Juanita cuando lo desea.

Con respecto a la segunda serie, el episodio de *Decisiones* (2006) titulado “Mi hija es lesbiana” versa sobre una madre que descubre que su hija tiene una relación con una amiga del colegio. Aquí se mantiene la línea de inmoralidad, en cuanto a que el enamorarse o simplemente mostrar cariño hacia otra mujer es pecado y causante de asco e indignación. También la línea de lo privado y lo clandestino, pues a raíz de lo anterior la pareja solo puede demostrar cariño cuando nadie más las ve. Por lo tanto, todas estas escenas suceden como un secreto, en salones vacíos, el baño del colegio cuando no hay nadie o el cuarto de Natalia, la protagonista. En esta historia, las dos chicas están en el baño del colegio cuando una compañera las ve besarse, cosa que es importante resaltar, pues no sucede en cámara. Sin embargo las reacciones de los personajes insisten en que sí, y que fue escandaloso y de mal gusto. Esta compañera las delata con los directivos del colegio y termina en citación a padres. Solo vemos la reacción de la madre de Natalia, la cual es agresiva con sus palabras y acciones; hace todo lo posible para que su hija no vuelva a ver a su novia. Natalia lucha por su relación, pero al final también es traicionada por su misma novia, quien la deja por un hombre tras ser expulsada del colegio con la ayuda de la mamá de Natalia. Todo termina mal para la protagonista, y al final nos dicen que se va a vivir con su padre para despejarse, con una actitud que no nos deja muy claro si es con la intención de reprimir sus “comportamientos homosexuales” o simplemente alejarse de su mamá y de lo que pasó.

Esta historia es contada demasiado rápido, y de una manera ambigua y poco realista. Es una producción melodramática en la que deliberadamente se decide exagerar situaciones, sentimientos, comportamientos, etc. En este sentido, la tragedia que recae sobre la protagonista al ser descubierta su sexualidad es exagerada. Se siente casi como una amenaza: si eres gay, te va a ir mal en el colegio, te van a dejar de querer, te van a traicionar. También es contada sobre una línea inmoral, de rebeldía, supuestamente por parte de la novia de Natalia, quien “enamorado y corrompió” a la protagonista. Este personaje era la mayor en su curso, era alguien poco aplicada y que hacía cosas a escondidas, además de que al final se vio lo mal que trató a Natalia, pintándola de egoísta. La historia termina con Natalia aparentemente arrepentida de “haber sido

lesbiana” y sin duda entrega el mensaje de que si llegas a enamorarte de alguien de tu mismo sexo, todos te odiarán y terminarás lastimada. Estas chicas son bastante femeninas y convencionalmente bellas, lo cual lleva a la hipersexualización de las relaciones románticas entre mujeres, mostrándolas de manera erótica, casi pornográfica, aunque sean personajes menores de edad. La hipersexualización entendida en este caso como el fenómeno que “consiste en dar un carácter sexual a un comportamiento o producto que no lo tiene en sí” (Violeta Barrientos Silva, 2009). Aquí vemos, de nuevo, la presencia de la fuerte sexualización que existe en el ideal de lesbianas que se construye en la televisión colombiana.

La siguiente historia es un capítulo de *Tiempo Final* titulado “Lesbianas,” producida por Fox Latinoamérica. Este episodio tiene un tono mucho más escandaloso, y sin duda es el que más explícito hace la relación entre homosexualidad e inmoralidad. El episodio cuenta la historia de una pareja de dos mujeres, Ana y Nora, aparentemente casadas aunque nunca se aclara, que son vecinas de una mujer, Vivi, que sufre de violencia doméstica por parte de su esposo Julio. Ellas manipulan a Julio y a Vivi de diferentes maneras para conseguir tener relaciones con cada uno de ellos, y grabarlo. También causan problemas entre sus vecinos con la aparente intención de que él mate a golpes a Vivi y registrarlo audiovisualmente. Ellas dos deben responderle a su jefe, El Chango, un hombre que se lucra de videos porno y videos de asesinatos y violencia o *snuff*. Durante toda la trama, hay comportamientos inmorales, ilegales y anti éticos por parte de todos si tenemos en cuenta un contexto latinoamericano (no queda claro el país) en donde se cometen crímenes como los anteriormente mencionados, y dentro del guion se utiliza la sensualidad de Ana y Nora como un arma para seducir y manipular, así como la idea de que el sexo entre mujeres es un fetiche para muchos hombres y así conseguir lo que quieren.

Es el caso en el que más se nota la hipersexualización de las mujeres homosexuales, no solo por esto sino porque ellas siempre mantienen una imagen convencionalmente hiperfemenina y la usan a su favor, para seducir y engañar. Las relaciones lésbicas no deberían tener un tono sexual constante como lo muestran aquí, pues una relación de pareja encarna muchas otras dimensiones más allá del sexo, y mucho más allá del sexo para el otro. Ambas usan el cabello largo, ondulado, maquillaje y ropa ceñida al cuerpo, la cual acentúa su figura durante todo el episodio. Utilizan faldas y tacones, estos últimos como ayuda para acentuar su feminidad convencional bajo la heteronormatividad.

Algo que también vale la pena apuntar es que ambas lesbianas son mujeres muy directas en lo que dicen y en cómo actúan, cosa que contrasta con las mujeres heterosexuales dentro de la historia. Hay traición por parte de ambas parejas: las “lesbianas” no viven un final feliz; ambas son asesinadas. Vivi, quien se enamoró de Nora en un punto, se suicida luego de matar a Julio en defensa propia. Este es otro claro ejemplo de cómo los personajes homosexuales siempre existen dentro de un contexto que los relaciona estrechamente con actos inmorales y criminales, y les espera una vida y un final sangriento y triste. Esto transmite una idea de que lo relacionado con la comunidad LGBTIQ+ existe dentro de un contexto de moratoria social que justifica la tragedia.

Por último, tenemos *La Venganza de Analía*, telenovela del 2020 que causó revuelo al mostrar a Alejandra y a Liliana, dos personajes secundarios pero importantes en la trama, besándose. Esta subtrama entre estas dos mujeres sin duda es refrescante si la comparamos con el resto de ejem-

plos anteriormente mencionados. A ellas se les ha permitido ser más que simplemente una mujer gay; tienen más atributos que eso, y tienen desarrollo personal y hacen aportes importantes a la trama principal. De la misma forma, han construido una relación con momentos sutiles en los que coquetean, se apoyan la una en la otra, e incluso tienen conversaciones en las que hablan de cómo se sienten respecto a la otra en sentido romántico, y salen unas cuantas veces, todo esto por fuera de actitudes inherentemente sexuales o eróticas. Sin lugar a duda, esta telenovela es una muestra de los cambios que se están dando en la televisión colombiana; la sociedad es de muchas maneras, más abierta que hace una década, y esto se refleja en detalles pequeños como que la relación de estas dos mujeres y sus sexualidades no es lo más importante de sus personalidades o su desarrollo en la pantalla. Vemos cómo la sociedad se empieza a reflejar en los medios una vez más.

Ambas mujeres siguen siendo convencionalmente bellas y femeninas, pero esta vez no existen de la mano de actitudes inmorales y criminales. De hecho, a cada una se le da un poco de exploración a su sexualidad, lo cual permite mostrar otro tipo de experiencias, más realistas, en cuanto a salir del closet y llegar a términos con tu identidad. Cada una tiene una carrera exitosa, y una vida que ellas han construido por sí solas. Esto rompe un poco con el patrón que se ha visto en las producciones anteriores de tener personajes y tramas basadas en estereotipos y faltas de multidimensionalidad.

Cabe recalcar que Alejandra tiene un estilo particular, más colorido y ruidoso, pero muy elegante, que resalta sin duda entre los otros personajes. Ella es artista, lo cual puede ser una manera de poner a la lesbiana, que fue rechazada por su familia cuando salió del closet, dentro de un estereotipo de outsider, con el cual cargan muchos artistas y creativos en Colombia también. Se normaliza de muchas maneras, pero sigue siendo un personaje que ha sufrido rechazo, y no encaja por su sexualidad y estilo de vida.

Sin embargo, así como en los otros ejemplos de representación antes mencionados, su relación ocurre dentro del espacio privado, pues hay gente cercana a ella que no la apoya y de manera realista, se muestra que en la dimensión de lo público ellas no se sienten seguras de demostrar nada. Todo sucede en Bogotá y es como un reflejo de la realidad bogotana actual.

Passing: estrategia para la normalización

En este sentido, podemos ver que en las cuatro producciones todas las representaciones lésbicas se dan a través de personajes muy femeninos -de acuerdo a las normas de género patriarcales-, en cuanto a su aspecto. Son mujeres que encajan perfectamente en el lado femenino del espectro, con maquillaje, ropa femenina, cuerpos delgados y/o curvos, cabello largo en su mayoría (la excepción es Alejandra, en *La Venganza de Analía*, que tiene el cabello por encima de los hombros), tacones y ropa ceñida al cuerpo para mostrar su silueta femenina. Incluso una de las lesbianas en *Tiempo Final* actúa como que le gusta un hombre. Es la noción de que mientras sea una mujer convencionalmente bella y atractiva, y cumpla con las normas de género heterosexuales y patriarcales, entonces es tolerable si tiene relaciones con otras mujeres. Es lesbianismo construido para el *passing* y la mirada masculina.

La mirada masculina o *male gaze* es entendida bajo la premisa de Mulvey (1975) que la define como la forma en la que el espectador es forzado a identificarse con el actor activo (masculino) en cuanto a su deseo por el actor pasivo (femenino). Dentro de la mirada masculina, el actor pasivo es un objeto de deseo, y pierde su agencia limitándose a recibir el deseo del actor activo y la audiencia.

Se muestran como mujeres a las que como sociedad estamos acostumbrados a ver, y cómo a nivel cultural se nos ha enseñado que debe verse una mujer. En la Imagen 1 se puede apreciar una estética tradicionalmente femenina, con el uso de tacones, el besar un hombre, cabello largo y/u ondulado, aretes largos, hebillas, faldas, ropa ceñida al cuerpo, blusas con *ruffles* y velos en el caso de *Los Pecados de Inés de Hinojosa*, novela de época, en donde las mujeres se veían delicadas y dulces.

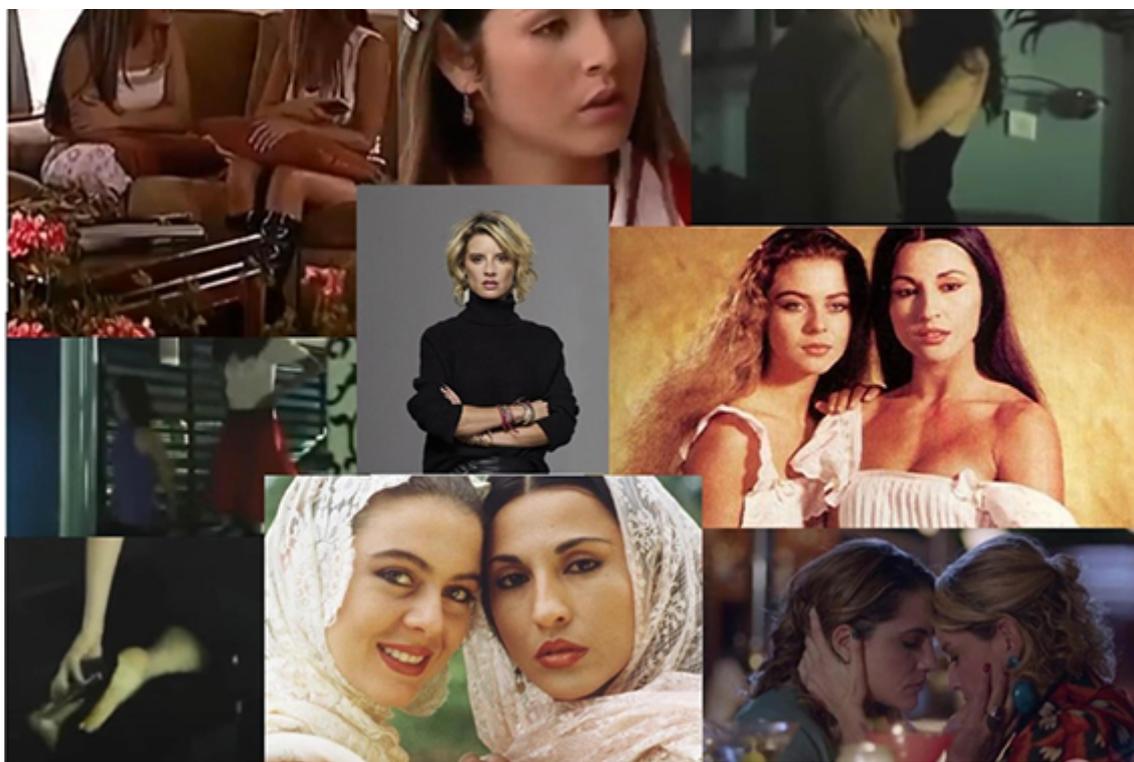


Imagen 1. Ejemplos de *passing* en las cuatro telenovelas analizadas.

Todas las mujeres dentro de las producciones de este análisis podrían fácilmente “pasar” como heterosexuales si no se hubiera mencionado o mostrado su atracción hacia las mujeres. El concepto de “pasar como”, o *passing* en inglés, según Ellen Samuels (2015) es entendido como una forma de imposición en la que miembros de grupos marginalizados se hacían pasar por miembros de la mayoría, como por ejemplo afroamericanos pasando como blancos (en sus relaciones sociales, como hablan, entre otras) con el fin de reducir el estigma hacia estos grupos y cultivar más la noción de igualdad.

En cuando a *passing* como práctica cultural, “también ha significado en los ámbitos del género y la sexualidad, con hombres que se hacen pasar por mujeres, mujeres que se hacen pasar por hombres, personas transgénero que se hacen pasar por el género elegido y que los gays o lesbianas se hacen pasar por heterosexuales” (Samuels, 2015: 135). En este sentido, la práctica de

“pasar como” a los ojos de la sociedad también es una forma de supervivencia y adaptación de diversos grupos con identidades diferentes. Por ejemplo, si una mujer trans se ve “como una mujer”, es decir, visualmente como lo que convencionalmente conocemos a nivel cultural como “mujer”, entonces es menos probable que sea agredida y violentada por su identidad trans, pues no se sale, aparentemente, de la norma social.

Nos remitimos a la dinámica *femme/butch* entre lesbianas. En estas relaciones, las *femme* eran las que encajaban entre las normas sociales estéticas impuestas sobre las mujeres, con la diferencia de que no era femineidad performada (entendido como el concepto de performatividad de Butler) en función de un hombre, sino para otras mujeres. Su contraparte, las *butch*, eran mujeres masculinas que rechazaban toda estética femenina posible. En esta relación, las *femmes* eran las que lograban pasar muchas veces como “heterosexuales”, pues se veían generalmente convencionalmente femeninas, y si no, al menos si se veían como una mujer, lo cual quitaba la ansiedad frente la subversión de género que se genera a nivel social. Esto les permitía ser la que conseguía trabajo mucho más fácil de la pareja, por ejemplo, y ser un escudo ante las críticas y agresiones a las que se pudieran enfrentar las *butch* en público. Al estar con una mujer femenina, la cual si “encajaba” entre la sociedad a nivel visual, era menos probable que la *butch*, quien no encajaba, fuera agredida.

La historia de esta dinámica no está solo atravesada por el *passing*, sino que nos muestra el valor de la masculinidad femenina al ser identidades inherentemente lésbicas. Es por eso que la falta de personajes marimachas en la televisión, y la predominancia de personajes lésbicos patriarcalmente femeninos, mantienen a estas representaciones en un nivel unidimensional, superficial y poco exacto a la experiencia lésbica.

Jack Halberstam (1998), también conocido como Judith Halberstam, analiza esta dinámica desde la perspectiva visual. El autor toma la importancia de la representación en el cine y analiza las diferentes representaciones, no solo de lesbianas, sino también un poco de la masculinidad femenina en general. A través del análisis de imaginería lésbica, Halberstam (1998) afirma que el deseo lésbico es variante, pues puede experimentarse desde la posición *butch*, *femme*, masculina o femenina. Esto le agrega amplios matices, que hacen el cine y el arte lésbico muy difícil de definir. Considero, sin embargo, que si se reconociera esto dentro de la televisión colombiana, estas producciones serían mucho más valiosas y acertadas. El ejemplo que usa el autor para llegar a esta conclusión es la portada de *Vanity Fair* de agosto de 1993, una foto de la cantante lesbiana K. D. Lang sentada en una silla de barbero, con crema de afeitar en su rostro. Detrás de ella, está Cindy Crawford posando lista para ocuparse del face job (Imagen 2).

Esta imagen (...) requiere muchas estrategias de identificación diferentes de los espectadores: un hombre heterosexual debe acceder a su deseo por Crawford sólo a través de la masculinidad de una lesbiana; una mujer heterosexual podría identificarse con Crawford y desear lang; un espectador queer descubre que el deseo de lesbianas es móvil aquí y puede tomar posiciones de espectador *butch*, *femme*, masculino o femenino (Halberstam, 1998: 175).

En este sentido, dentro de estas producciones colombianas, toda posibilidad de que un personaje se interese por alguien de su mismo sexo, se hace conservando de una manera u otra las rígi-



Imagen 2. Portada de *Vanity Fair* con K. D. Lang y Cindy Crawford.



Imagen 3. Fotografía bonus de ese mismo número de *Vanity Fair*.

das normas de género, que determinan cómo se ve una mujer y cómo se ve un hombre. Esto, con el fin de disminuir la ansiedad frente a la subversión de género que se produce a nivel social al mostrar comportamientos que se salen de la norma heteropatriarcal. De la misma forma, se utiliza la sensualidad y sexualidad de estas mujeres para apelar también a un público masculino heterosexual y mantener viva esa idea a la que estamos acostumbrados a que esa es la forma válida de ser mujer, y así ayudar al rating y a la aceptación del público en general.

Si se entendieran los matices del verdadero deseo lésbico, que existen completamente fuera del marco heterosexual y de la mirada masculina, el problema de la hipersexualización y del *passing* que esto trae, se solucionaría. Y no solo eso, sino que serían representaciones más fieles a la verdadera experiencia lésbica.

De la misma forma, las actrices que interpretan a estas mujeres dentro de las producciones analizadas no pertenecen a la comunidad LGBTIQ+ de ninguna forma, o al menos no públicamente. Este detalle solo ayuda a mantener una noción de actuación sobre las sexualidades diversas. En *Disclosure: ser trans más allá de la pantalla* (*Disclosure: Trans Lives on Screen*, Sam Feder, 2020), un documental de Netflix sobre la representación trans en los medios a lo largo de la historia, dan un ejemplo que también aplica para la situación de la representación lésbica en Colombia. Eddie Redmayne es el intérprete de *La Chica Danesa* (*The Danish Girl*, Tom Hooper, 2015), una película con el mismo nombre que fue altamente aclamada y nominada a varios premios. Evidentemente, quien la interpreta es un hombre en la vida real. El asunto acá es que lo trans se queda en la dimensión de la actuación, como un acto, que incluso se celebra, y en la vida real volvemos al hombre cisgénero con el que la sociedad está cómoda.

En el caso de la representación lésbica en Colombia, las actrices dentro de las telenovelas mencionadas no son parte de la comunidad LGBTIQ+ en la vida real, entonces lo gay se queda una vez

más en la dimensión de las pantallas, una vez que se ve la mujer “real”, la que es heterosexual. De esta forma las identidades lésbicas/*queer* se quedan en la dimensión de lo ficticio al ser solo un concepto que se ve en pantalla pero no más allá, en la vida real. Al respecto, es importante recalcar que en *Perfume de Agonía*, telenovela censurada y mencionada anteriormente, Alejandra Borrero, una mujer lesbiana en la vida real, sí interpretó a un personaje lésbico. Esto pudo haber hecho que el impacto de esta telenovela en los espectadores colombianos fuera mayor, pues no era solo una identidad ficticia, sino que pasaba al plano de la vida real con la identidad de la actriz.

La invisibilidad: negando su existencia

Teniendo en cuenta la censura en los medios colombianos ya mencionada, estas producciones aún son víctima de la sutil (y a veces no tan sutil) censura de temas e historias LGBTIQ+. Ha sido así a lo largo de la historia, como se ve en la situación de *Perfume de Agonía* mencionada anteriormente, y con uno de los ejemplos más claros siendo *Los Pecados de Inés de Hinojosa*, telenovela que hace parte de las cuatro analizadas en este escrito, y que sufrió una fuerte censura en el ámbito legal y cultural. En internet es complicado encontrar información sustancial sobre estas producciones, ya sea porque se eliminó o porque nunca se tomaron la molestia de documentarla. En el trabajo de búsqueda, me di cuenta que específicamente en el caso de la serie antológica Decisiones las dos actrices que interpretaron a las mujeres lesbianas no estaban dentro de la larga lista de actores y actrices que participaron en esta serie, y la información respecto a la participación de estas actrices en la serie era mínima, limitada solamente a la confirmación de que sí eran parte del episodio. Es importante considerar que la baja circulación mediática también se debe a que no son producciones de gran impacto o de gran calidad. Son productos melodramáticos que generalmente no son consumidos para algo más que la entretención casual y superficial. A pesar de esto, de estos episodios con temática LGBTIQ+, se encuentra menos información que de los otros episodios de la misma serie. Es decir, que el no documentar sustancialmente información de estas series, lo cual es solo un tipo de censura pasiva en la que no se está tapando algo, necesariamente, sino que simplemente *no se habla de ello*. Es invisibilizado al negar su existencia.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que estas telenovelas de baja o media calidad son lo que la televisión colombiana entiende y brinda como la primera opción de entretenimiento en el país. Es un entretenimiento superficial, diseñado para tener un gran alcance, es decir, que simplemente le llegue a la vasta mayoría de hogares. No son producciones con un fin específico, un fin más allá de ser algo para pasar el rato.

A su vez, la televisión en Colombia no se ha caracterizado por ser crítica ni contestataria, ni mucho menos diversa en sus historias, mensajes o representaciones. Son producciones que al quedarse en la superficialidad se basan en la reproducción de estereotipos, lo cual genera que la gente busque otro tipo de contenido.

En mi investigación, la misma que inspiró este artículo, hice varias entrevistas a mujeres lesbianas de diferentes edades. Entre otras cuestiones, se les preguntó acerca de representaciones y productos mediáticos que hayan sido importantes para ellas, y la representación lésbica que

las marcó de una manera u otra viene de productos principalmente estadounidenses. *Glee* (FOX, 2009-2015) o *The L Word* (Showtime, 2004-2009), fueron las series más mencionadas. Estas series tienen un alcance a nivel mundial, y sin duda tienen un mayor grado de diversidad y profundidad en sus tramas y personajes que las telenovelas colombianas analizadas en este documento. A pesar de ser series y dramas juveniles, tienen un alcance que cubre a mujeres de rangos de edad más amplios y contextos socioeconómicos diferentes, y lo más probable es que este alcance más amplio se debe a que sus tramas y personajes son más diversos. Sus personajes tienen capas, son multidimensionales y no solamente un único estereotipo como lo vemos en las telenovelas.

Algunas conclusiones

Existe una conexión significativa entre el tipo de representación lésbica en los medios colombianos y la manera en la que culturalmente se percibe a la comunidad lésbica (y al resto de la comunidad LGBTIQ+). La representación es moldeada por la cultura tanto como el contexto es moldeado por las representaciones mediáticas y culturales, y sin duda las cuatro telenovelas escogidas en esta investigación muestran estereotipos y conceptos que se tienen a nivel cultural acerca de las mujeres lesbianas, que son aún muy superficiales y generalmente negativos. Se ve en las tramas, cuando las parejas de mujeres seducen a hombres para conseguir algo, cuando su relación se ve como únicamente algo sexy, o cuando el aspecto de estos personajes es convencionalmente femenino, quedándose dentro de las normas de género heteropatriarcales que existen a nivel social (*passing*).

De la misma forma, prevalece la unidimensionalidad de los personajes y de las historias lésbicas que se están contando. La estética lésbica, así como la experiencia de vida es increíblemente multidimensional. Así, si se exploraran perspectivas dentro de la masculinidad femenina de Halberstam, las representaciones serían más acertadas. Pero hay una representación única basada en estereotipos, que atribuyen características físicas caricaturizadas a las lesbianas. Las mujeres lesbianas, por el contrario, son diversas en sí mismas, pero la televisión anula esta diversidad a nombre del *passing*, y de aplacar cualquier ansiedad que se provoca a nivel social ante cualquier distorsión del género o lo normativo.

De la misma forma, la censura sigue teniendo un gran papel en los medios colombianos, especialmente cuando se intenta mostrar temas controversiales, o tabú, como lo sería la homosexualidad femenina. Esta censura se ve en los últimos años en la forma en la que no se documenta información de estas producciones específicamente, invisibilizándolas. En la forma en la que se cancelan emisiones o se involucra a la legalidad con el fin de prohibir ciertas imágenes. Lo vemos en la forma en la que las actrices que interpretan a estas mujeres en pantalla, realmente son mujeres heterosexuales, lo que a pesar de hacerlo con respeto, no permite que las identidades lésbicas/queer representadas en estas historias salgan de la pantalla a la vida real. La representación lésbica aún se mantiene en la dimensión de lo privado, de lo invisible y de lo ficticio. Sin embargo, con los años también se ve el progreso, que da pasos de bebé y poco a poco se empieza a notar más.

Una manera de mejorar la situación es por medio de representaciones culturales más diversas y profundas, es decir, que trasciendan los estereotipos. Afortunadamente poco a poco van suce-

diendo, como este año en *La Venganza de Analía* (2020), que mostró un beso entre dos mujeres a toda Colombia. Son pequeños pasos, que poco a poco impactan. Las representaciones deben ser cuidadosas en cuanto a la realidad que quieren reflejar y los mensajes que quieren transmitir, pues sabemos el poder que tienen de construir o destruir una comunidad.

Referencias bibliográficas

- Alcaldía Mayor de Bogotá (2008). "ESTADO DEL ARTE SOBRE LAS PRÁCTICAS CULTURALES DE LA POBLACIÓN LGBT EN BOGOTÁ, D.C", Bogotá D.C.
- Bain, Alison L.; Podmore, Julie A., y Rosenberg, Rae (2020). "'Straightening' space and time? Peripheral moral panics in print media representations of Canadian LGBTQ2S suburbanites, 1985–2005", *Social & Cultural Geography*, 21:6, 839-861, DOI: 10.1080/14649365.2018.1528629
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del buen gusto*. Madrid: Taurus.
- Cabrera, Marta, y Gómez, Marcela (2014). "Documentos efímeros, o cómo dar cuenta de existencias visibles: pensando un archivo lésbico para Bogotá", resultado del simposio En Torno Al Documento
- Colombia Diversa, 2015. Situación de derechos humanos de las personas LGBT en Colombia, 2010-2015.
- El Espectador (2014). "Los pecados de Inés de Hinojosa" vuelve a la televisión nacional. *El Espectador*, 11 de octubre. Disponible en <https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine-y-tv/los-pecados-de-ines-de-hinojosa-vuelve-a-la-television-nacional-article-521609/>.
- Entman, Robert (1993). "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm". *Journal of Communication*, 43, 51–58.
- Esguerra Muelle, Camila (2002). "Del peccatum mutum al orgullo de ser lesbiana. Grupo Triángulo Negro de Bogotá (1996 - 1999)". Tesis para optar por el grado de antropóloga. Universidad Nacional de Colombia.
- Garber, Marjorie (2012). *Vested Interests*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Garibaldi, Ana María (2019). "Sobre el efecto especular. Algunos alcances de su análisis en la convivencia social." XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Gimeno Reinoso, Beatriz, y Barrientos Silva, Violeta (2009). "Violencia de género versus violencia doméstica: La importancia de la especificidad". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 14(32), 27-42.
- Goffman, Erving (1974). *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. London: Harper and Row.

- Gómez Serrudo, Nelson, y Bello León, Eliana (2016). “Las polémicas de la censura: Arte, entretenimiento y educación” . En Gómez Serrudo, Nelson, y Bello León, Eliana, *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX: Públicos y sociabilidad* (pp. 65-82). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Halberstam, Judith (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.
- Marhoefer, Laurie (2015). “‘The Book Was a Revelation, I Recognized Myself in it’: Lesbian Sexuality, Censorship, and the Queer Press in Weimar-era Germany”. *Journal of Women’s History*, 27:2, pp. 62-86. DOI: 10.1353/jowh.2015.0016.
- Martín-Barbero, Jesús, y Muñoz, Sònia, 1992. *Televisión y melodrama Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Tercer Mundo Editores
- Nasio, J.-D. (2012). *¿Cómo actuar con un adolescente difícil? Consejos para padres y profesionales*. Buenos Aires: Paidós.
- Oliver, Kelly (2017). “The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever”. *New Review of Film and Television Studies*, 15:4, 451-455, DOI: 10.1080/17400309.2017.1377937
- Redacción El Tiempo, 1997. RETIRAN PAUTA DE PERFUME DE AGONÍA. *El Tiempo*, 15 de mayo. Disponible en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-570989>.
- Samuels, Ellen (2015). “Passing”. In Adams R., Reiss B., y Serlin D. (Eds.), *Keywords for Disability Studies* (pp. 135-137). NYU Press.

// RESEÑA DE LIBRO

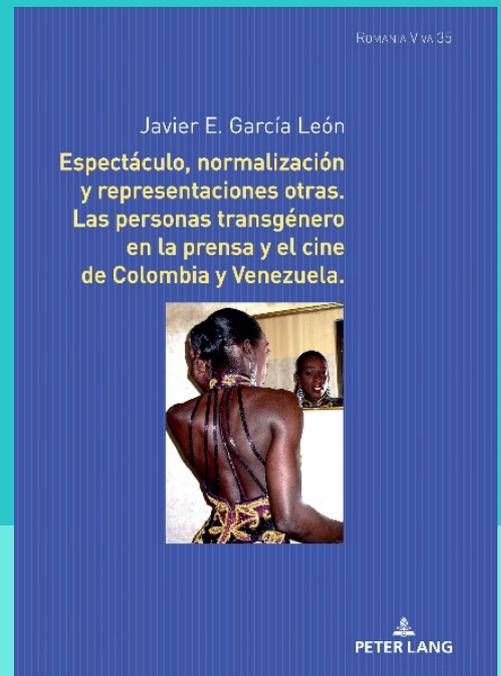
Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela

María Toscano Alonso

Universidad de Sevilla

maria.toscano.alonso@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7263-3400>



Javier E. García León
Peter Lang
2021
194 páginas

En un momento en el que los estudios de género y la teoría queer están comenzando a posicionarse en el centro de los discursos sociales, políticos y culturales con mayor ahínco, relevancia y contundencia, también la investigación y el ámbito académico están proliferando en el abordaje de estas cuestiones. Cada vez más textos tienen como foco el estudio LQTBIQ+ a lo largo de todo el mundo.

En esta ocasión, García León centra sus esfuerzos en el análisis de la prensa y el cine de dos países de América Latina: Colombia y Venezuela. Concretamente, estudia la representación que se hace en ambos medios de las personas trans. El autor comienza el libro introduciendo diversos conceptos e ideas relativas a la perspectiva *queer*, una introducción que bien puede asemejarse, aunque de manera más sintética, al desglose terminológico que realiza Stryker en *Historia de lo trans* (2017). En este comienzo del texto, se asientan las bases necesarias para que los y las lectoras comprendan los matices y las implicaciones que tienen los términos empleados a lo largo de todo el libro para hablar de la identidad trans en sus diversas formas.

Espectáculo, normalización y representaciones otras. Las personas transgénero en la prensa y el cine de Colombia y Venezuela se divide en cuatro capítulos, sin incluir la introducción y las conclusiones. En el primer capítulo, el autor se centra en la prensa colombiana, concretamente en los periódicos: *El Tiempo* y *El Espectador*. Entre otros aspectos, destaca la vinculación entre el sistema político y socioeconómico y las representaciones de la identidad. Además, García León divide en tres categorías las representaciones que hace la prensa de las personas trans, siendo estas o bien monstruosas, o bien engañosas o, por último, patéticas. Desarrollando ampliamente los resultados que dan lugar a esta categorización.

Posteriormente, encontramos un acercamiento a la industria cinematográfica colombiana donde se hallan representaciones que difieren con las ideas perpetuadas por la prensa, “a grandes rasgos, el cine trans colombiano debe ser entendido como una producción que permite comprender las interseccionalidades que constituyen a la persona trans a la par que denunciar formas de opresión” (p.94). El autor realiza un análisis de la obra de Ana Cristina Monroy *Este pueblo necesita un muerto* (2007) donde se atiende a la perspectiva decolonial del film. Otros aspectos de esta obra también son estudiados y puestos en discusión, por ejemplo, la relevancia de la muerte como elemento liberador, así como medio para la expresión de los sentimientos. Temas como la identidad cultural, el blanqueamiento que se ha tratado de hacer de la comunidad afrocolombiana y del colectivo trans, entre otros, aparecen representados en el filme y son analizados a lo largo del capítulo.

El tercer gran apartado de este libro se detiene en el estudio de la prensa venezolana. Se destacan las diferencias contextuales y circunstanciales que han envuelto a la lucha por los derechos LGTBIQ+ en Venezuela y Colombia. Por ello, del mismo modo, se encuentran diferencias en las publicaciones de los diarios nacionales sobre esta cuestión, aunque también similitudes. En esta ocasión, la situación política difiere, siendo Venezuela un país que se autoproclama “respetuoso de la diversidad sexual” (p.111), no obstante, el autor se cuestiona esta declaración de intenciones y dedica un apartado a contextualizar en mayor medida este asunto, adentrándose en cuestiones legislativas y la realidad social y haciendo hincapié en lo que se puede ratificar como un cambio real en el país y lo que no.

Entre la prensa escrita del país destacan tres diarios: *El Universal*, *El Nacional* y *Últimas noticias*; los tres de carácter privado y neoliberal. Estos han sido los que han conformado el corpus del análisis de la prensa venezolana y donde el autor encuentra, principalmente, la criminalización de las personas trans, representándolas, además, como abyectas y perturbadas. Se alude también a otros aspectos como la violencia o la participación de las personas trans en concursos de belleza.

De nuevo, el autor encuentra en la prensa una representación que tiende a ensuciar la imagen de las personas trans, a faltar al respeto de las misma y deslegitimizar su identidad. No obstante, “como sucede en el caso colombiano, es en las producciones cinematográficas donde se encuentran formas de representación otras” (p.138). En el cuarto capítulo, García León se centra en la película *Pelo malo* (2013) de la cineasta Mariana Rondón, para ello, realiza una interesante introducción en la que se alude a la infancia trans, un grupo etario cuya subversión de lo identitario ha sido escasamente representada en la industria cinematográfica. También se hace un breve recorrido de otras representaciones del cine trans y LGTBIQ+ venezolano. En su análisis de *Pelo malo* el autor comparte y analiza la crítica política que se halla en la obra, siendo un tema recurrente tanto de forma explícita como implícita. También se mencionan otras cuestiones relativas a la identidad, no solo no de género.

No se puede sino concluir este libro abriendo camino hacia el futuro, recopilando los aspectos más importantes que se han abordado, lo que debe cambiar, lo que falta por estudiar y qué perspectivas y enfoques podrían ser interesantes y convenientes con miras a nuevos estudios.

Es relevante recordar, por último, que en los últimos años ha proliferado la presencia de personajes trans en los medios, especialmente en los contenidos de ficción seriados, así, *Pose* (Murphy, Falchuck y Canals, 2018-2021), *Euphoria* (Levinson, 2019-actualidad), *Veneno* (Calvo y Ambrossi, 2020) o *Sense8* (Wachowski, Wachoski y Straczynski, 2015-2018), han contribuido a la afirmación “la representación importa”, demostrando que es necesaria la creación de referentes y la visibilización de realidades hasta ahora ocultas en los medios de masas. En este sentido, han surgido a su vez numerosos estudios, análisis e investigaciones al respecto de estas representaciones, lo que da lugar a libros como el que aquí se reseña, que se centra en desentrañar las representaciones de dos países latinoamericanos, Colombia y Venezuela, aportando con su trabajo mayor visibilidad de las identidades trans y sus representaciones varias en ambos países, con una perspectiva decolonial, *queer*, crítica y sin olvidar los contextos socioculturales, económicos y políticos de ambas. Contribuyendo, además, a la expansión de estos estudios y a la reflexión acerca de las representaciones por parte de espectadores, investigadores y creadores.

Referencias

- Ambrossi, J. y Calvo, J. (productores y creadores) (2020). *Veneno* [serie de televisión]. Atresmedia Studios, Suma Latina.
- Levinson, S. (productor y creador) (2019-actualidad). *Euphoria* [serie de televisión]. A24, HBO, Little Lamb, The Reasonable Bunch.

Murphy, R., Falchuck, B., y Canals, S. (productores y creadores). (2018-2021). *Pose* [serie de televisión]. Color Force, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Television, Fox 21, Television Studios, FXP, FX.

Stryker, S. (2017). *Historia de lo trans. Las raíces de la revolución de hoy*. Continta me tienes.

Washowski, L., Washowski, L., y Straczynski, J. M. (creadores y creadores) (2015-2018). *Sense8* [serie de televisión]. Anarchos Productions, Georgeville Television, Javelin Productions, Motion Picture Capital, Studio JMS, Unpronounceable Productions.

// RESEÑA DE LIBRO

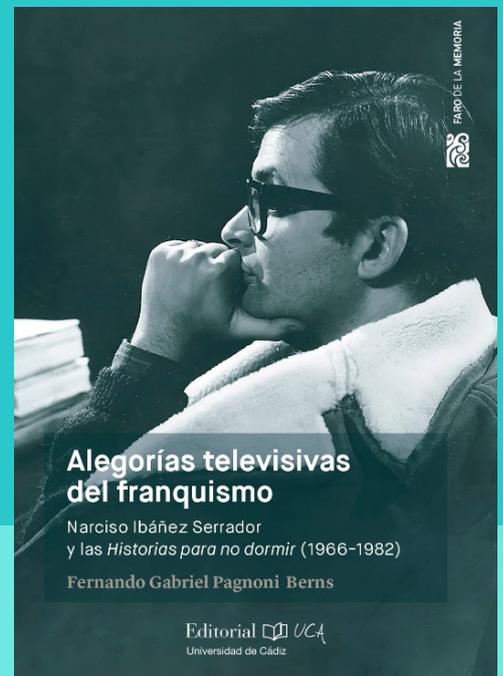
Alegorías del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)

Sofía Otero-Escudero

Universidad de Sevilla

sofoteesc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0778-1519>



Fernando Gabriel Pagnoni Berns
Universidad de Cádiz
Cádiz, España, 2019
240 páginas

En las vísperas del 20 de noviembre de 2021 una serie de noticias se disparan en torno a la prevención de conmemoraciones en España por el fallecimiento de Francisco Franco; eventos que conllevan la exaltación del franquismo y, por lo tanto, atentan contra la dignidad de las víctimas de la dictadura. En el libro *Alegorías del franquismo. Narciso Ibáñez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*, Fernando Gabriel Pagnoni Berns comienza el texto señalando su sorpresa al llegar a Madrid un 20 de noviembre de 2016 y encontrar un grupo de personas –la mayoría jóvenes– que conmemoraban la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. Esta situación que se perpetúa en el presente es una evidencia viva del eje vertebrador de la obra del doctor en Historia y Teoría de las Artes. El espectro del franquismo continúa vagando por las calles de la España contemporánea, dejando un rastro indiscutible de la historia del país que está todavía latente. Esta aparente anacronía, al encontrar una reunión de personas que conmemoran el fallecimiento del dictador es una de las piezas claves en la obra de Fernando Gabriel que, siguiendo la teoría de Didi-Huberman sobre el estudio de la historia “a contrapelo”, se aleja del historicismo que analiza lo acontecido solo desde las circunstancias que lo rodearon y lo observa desde la perspectiva de la actualidad. Así, el autor desarrolla de forma sobresaliente un estudio “a contrapelo” de las inolvidables *Historias para no dormir (1966-1982)* de Narciso Ibáñez Serrador; serie de televisión que, además, ha sido re-adaptada en 2021 a través de cuatro episodios para la plataforma *Amazon Prime*, reafirmando y materializando de este modo el valor de la serie reseñada por Pagnoni, así como su tesis que afirma que la historia siempre sigue presente, no como un fantasma que atemoriza, sino como un espectro que sutilmente permea todo lo presente: “¿Es una alegoría? Es como una llamada a la tierra, como quedarse con lo importante, ¿no? como volver a lo básico, como un grito de socorro”, le espeta una niña al protagonista del episodio contemporáneo de *El asfalto* (Ortiz, 2021), explicitando dentro de la propia historia la relevancia de lo alegórico y su inmutabilidad, así como jugando con una intertextualidad obvia donde la obra de Pagnoni se erige como pieza de inestimable valor.

Para el estudio de esta serie tan analizada, visionada y re-adaptada, el investigador desarrolla una perspectiva genuina reseñando la función alegórica de los episodios que conforman la serie de televisión española y que, en sus propias palabras, funcionan como: “fuente de memoria alegórica que revela la violencia cotidiana ya naturalizada en los años sesenta” (p.29).

Desde la introducción, atrapa al lector con una redacción impecable y de gran interés divulgativo para, posteriormente, entrar de lleno en una breve contextualización sobre el franquismo, la cual se aleja de los datos más canónicos y comúnmente conocidos, construyendo los pilares necesarios para sostener el resto de la obra y dejar que fluya sin ningún tipo de complicación. Los datos referidos se ven teñidos de forma intencionada con el espectro siempre presente de su teoría sobre el terror y las alegorías como sublimación del contexto de opresión y alineación que constituía la dictadura franquista, haciendo hincapié en el rol de los medios, la cultura y el arte, tanto como disciplinas subversivas por su valor educativo y revolucionario, como oprimidas por la misma razón. Al igual que Ibáñez Serrador combinaba con el terror otros géneros como el suspense, la fantasía e incluso la comedia, Pagnoni hibrida de forma exquisita con la televisión las distintas disciplinas artísticas, como el teatro o la literatura –las *Historias para no dormir* también eran en su mayoría adaptaciones de relatos–.

Posteriormente a la contextualización histórica y el breve repaso por el género de terror español, el autor comienza su travesía por la serie *Historias para no dormir* con el primer capítulo de la teleserie «El cumpleaños». De este modo, continúa de forma cronológica su recorrido por las obras de Narciso Ibañez Serrador hasta el capítulo cuarto, donde cierra la teleserie con su último episodio de la segunda temporada «El asfalto», junto a una profunda reflexión sobre la asfixia de la ciudadanía, así como el individualismo patológico inculcado por el sistema capitalista. Para la descripción de cada capítulo de *Historias para no dormir*, Pagnoni los integra en el texto de forma impecable, definiendo al detalle y de modo muy visual los episodios junto a su significado alegórico en relación con el contexto. Ya en el epígrafe cinco, último antes de las conclusiones, aborda el salto a la gran pantalla de Ibañez Serrador tras la muerte de Francisco Franco y la reaparición del realizador en televisión con la tercera temporada de *Historias para no dormir* en 1982. De este modo, en lugar de desarrollar un listado de episodios descritos, el autor los integra en capítulos donde aborda diversos aspectos de la sociedad durante el franquismo, así como el género de terror y fantástico, haciendo que la lectura discorra de forma amena y fluida.

El docente e investigador acierta al poner el foco en la serie mencionada para ensalzar el valor del damnificado género de terror español y, al mismo tiempo, dejar sobre la mesa una reflexión cautivadora sobre el subtexto de las historias que Narciso Ibañez Serrador narraba los viernes por la noche para la audiencia de TVE. Unas historias que, como bien destaca el escritor, no solo no dejaban dormir a la audiencia por el terror infundido, sino porque buscaban el insomnio más esclarecedor que incita a pensar, el que despierta a las masas. Según el autor, el género de terror era utilizado con finalidad escapista, aunque en el caso de Ibañez Serrador esta vía de escape era doble y también llevaba a reflexionar a través de la alegoría sobre el contexto de opresión que vivía la sociedad. Dicha reflexión se basa en la premisa establecida por el investigador que afirma que la teleserie “puede entenderse y leerse hoy como un espejo deformante en el cual se reflejan gran parte de la sociedad española bajo el gobierno de Francisco Franco” (p.23); espejo deformante que, además, convierte en monstruosas a ciertas identidades, acertadamente denominadas como “otredades” y referidas por Pagnoni como aquellas que se salen de lo normativo y subvierten lo establecido, señalando la sexualidad femenina o la homosexualidad, entre otras. Este aspecto evidencia la perspectiva de género e inclusiva del investigador, no solo como contextualización sobre aquello que fue relegado a los márgenes durante el franquismo, sino integrándolo en su propio estudio y redacción. Dentro de esta “otredad”, uno de los conceptos más pertinentes para el tema de estudio es la figura del monstruo, la cual en diferentes estudios de género, en particular del colectivo trans, es mencionado en diversas ocasiones para hacer referencia a aquello que se sale de la norma y que, para discriminarlo, se designa como monstruoso dado que “su faceta más siniestra proviene de su capacidad de poner en duda los límites de la propia existencia humana, convirtiéndose en una figura abyecta” (Clúa, 2007, p.187).

Además de la transversalidad de esta perspectiva, se añade en el texto un capítulo específico dedicado exclusivamente a esbozar el rol de la mujer durante el tardofranquismo, incluyendo para ello el análisis de diversos episodios de *Historias para no dormir*, como son «El doble» o «La cabaña». Del mismo modo, se hace hincapié en la infancia como sector donde recaía la esperanza de despertar del letargo, así como el temor de volver a recaer en la misma violencia

y alienación que sus padres y madres vivieron. Tal y como dijo Fernando Fernán Gómez en la película *La lengua de las mariposas*: “de algo estoy seguro: si conseguimos que una generación, una sola generación, crezca libre en España, ya nadie les podrá arrancar nunca la libertad. Nadie les podrá robar ese tesoro” (Cuerda, 1999). Con este foco en la infancia, Pagnoni engarza con el desenlace del texto saltando de la serie de televisión a la gran pantalla, tal y como hizo Ibañez Serrador al estrenar su filme más crítico con los medios de comunicación –*El televisor* (Ibañez, 1974)– y, a continuación, *¿Quién puede matar a un niño?* (Ibañez, 1976), escrita en 1975 pero estrenada posteriormente al fallecimiento del dictador en 1976. Junto a estos filmes, destaca la adaptación de uno de los episodios de la teleserie a la película *La culpa* (Ibañez, 2006), junto a una ecuaníme crítica sobre el conservadurismo de esta y el alejamiento de la alegoría que buscaba hacer pensar.

Para terminar el libro y siguiendo una construcción circular, Pagnoni Berns concluye con un acontecimiento real. Al igual que al comienzo narra su experiencia al encontrar la conmemoración del 20 de noviembre de 2016 en Madrid, en las conclusiones cierra con la mención a la exhumación de los restos de Franco en 2019, así como todo el debate y revuelo generado, evidenciando el valor de su libro como obra atemporal y siempre pertinente, que retrotrae al pasado, sin perder de vista el presente.

Referencias

- Clúa, I. (2007). Género, cuerpo y performatividad, en Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I* (pp.41-54). Barcelona: Edicions UAB.
- Cuerda, J.L. (1999). *La lengua de las mariposas*. Sogetel, Las Producciones del Escorpión, Canal+ España, TVE.
- Ibañez Serrador, N. (1966-1982). *Historias para no dormir*. TVE.
- Ibañez Serrador, N. (1974). *El televisor*. TVE.
- Ibañez Serrador, N. (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* Penta Films.
- Ibañez Serrador, N. (2006). *La culpa*. Filmax.
- Ortiz, P. (2021). *El asfalto*. VIS, Prointel, Isla Audiovisual.
- Pagnoni Berns, F.G. (2019). *Alegorías televisivas del franquismo. Narciso Ibañez Serrador y las Historias para no dormir (1966-1982)*. Cádiz: Editorial UCA.

COMUNICACIÓN

*Revista Internacional de Comunicación
Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*

<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/>