

Imágenes del presente: mutaciones culturales y nuevas subjetividades. Antropología, medios de comunicación y psicoanálisis

*Francisco de la Peña Martínez**

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *El objetivo de este artículo es analizar, a la luz de una antropología de los medios de comunicación en conjunción con una crítica de la cultura inspirada en el psicoanálisis y su clínica, un conjunto de productos cinematográficos y televisivos que ponen en escena algunas de las mutaciones culturales que impactan nuestra contemporaneidad. La revolución digital y las redefiniciones de las identidades de género, las diferencias generacionales y las relaciones interétnicas e interracial, son objeto de reflexión a través de películas y series que versan sobre estos fenómenos y nos revelan los cambios profundos en las figuras de la subjetividad producto del capitalismo tardío.*

PALABRAS CLAVE: *antropología, medios de comunicación, cine, series, psicoanálisis*

Images of the Present: cultural mutations and new subjectivities.
Anthropology, mass media and psychoanalysis

ABSTRACT: *The objective of this paper is to analyze, in the light of anthropology of the media in conjunction with a critique of culture inspired by psychoanalysis and its clinic, a set of film and television products that stage some of the cultural mutations that impact our contemporaneity. The digital revolution, the redefinitions of gender identities, generational differences and interethnic and interracial relationships, are the subject of reflection through films and series that deal with these phenomena and reveal the profound changes in the figures of the subjectivity product of late capitalism*

* ffrancia2010@gmail.com

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2022 • Fecha de aprobación: 24 de octubre de 2022

KEYWORDS: *Anthropology, Mass Media, Cinema, TV Series, Psychoanalysis*

INTRODUCCIÓN: ANTROPOLOGÍA DEL PRESENTE Y PSICOANÁLISIS

La antropología de la contemporaneidad se sitúa en un cruce interdisciplinario en el que la reflexión antropológica se articula con miradas diversas, del psicoanálisis a la comunicología, de la filosofía a los estudios culturales. Su marco de referencia son los grandes procesos que, como la globalización, la sobremodernidad, el neoliberalismo, el turismo masivo, la condición poscolonial, la migración generalizada, el hiperindividualismo y la mediatización-ficcionalización de la realidad, le dan su contexto a toda expresión cultural hoy en día. Uno de sus rasgos distintivos es indagar en aquellos fenómenos cuya proximidad nos exige tomar una distancia crítica y reflexiva con el fin de aprehenderlos objetivamente. También, uno de los terrenos en los que esta clase de antropología ha mostrado el mayor interés es el de los medios de comunicación de masas, en particular el cine y la televisión, medios tradicionales que hoy en día se ven impactados por la revolución digital [Ginsburg 2002; Rothenbuhler y Coman 2005; Breton 2005; Miller 2011; De la Peña 2015, 2020].

Desde una perspectiva que se sitúa en el cruce de la antropología de los medios de comunicación y la teoría psicoanalítica entendida como crítica cultural, y a partir del análisis de un conjunto de productos mediáticos, tanto cinematográficos como televisivos, quiero proponer una radiografía de las imágenes y los imaginarios culturales e históricos que tienen un alcance global en nuestro presente, y que se producen en el escenario de las mutaciones culturales, tecnológicas y subjetivas en curso en nuestra contemporaneidad.

Específicamente, este artículo es una reflexión y un análisis de cómo se representan en el cine y las series televisivas algunas de las más notables mutaciones culturales que se manifiestan en cuatro ámbitos: i) el de las tecnologías mediáticas digitales y sus derivados como internet y las redes sociales, con sus efectos en la vida social (el individualismo solitario, los linchamientos mediáticos, las *fake news*, la usurpación de identidad, la pérdida de privacidad); ii) los cambios en las identidades de género (la feminidad y la masculinidad); iii) las relaciones intergeneracionales; y iv) las relaciones interraciales y las etnicidades, cuyo trastocamiento y redefinición tienen un gran impacto en la configuración de nuevas figuras de la subjetividad.

Nos remitiremos a productos mediáticos de la última década, algunos más conocidos que otros, pero que tienen en común el referirse a los temas

señalados. No se trata aquí de evaluar la calidad artística de estos productos, algunos de los cuales pueden ser cuestionables desde esta perspectiva, sino de analizarlos en función de su valor testimonial, como documentos etnográficos y como síntomas y fantasmas ideológicos que nos hablan del malestar en la cultura de nuestros días, de sus impasses y sus aporías.

Una cultura que está dominada por un tipo de capitalismo neoliberal y financiero, virtual y digital, espectral e impersonal, que en contraste con el capitalismo industrial clásico (que propiciaba un tipo de subjetividad ascética, reprimida, idealista y racional-instrumental), promueve una subjetividad de tipo hedonista y nihilista, cínica y narcisista, solitaria y relativista. Si el sujeto de la modernidad es, desde una perspectiva freudiana y lacaniana, un sujeto de la falta, dividido y en conflicto consigo mismo, reprimido, cuyo deseo pasa por los desfiladeros del Otro, el sujeto posmoderno es, por el contrario, un sujeto del goce sin freno, al margen de la falta, el deseo y el Otro, un sujeto narcisista sin culpa y sin límites, esclavizado a los objetos de consumo que le ofrece el mercado [Dufour 2007].

El sujeto de este turbocapitalismo es un hiperconsumidor liberado de toda represión y libre para reinventar su identidad y transgredir todos los límites a fin de alcanzar un goce inmediato, y es también un sujeto con una notable impronta perversa, insensible al registro del Otro. Dufour habla de pornocracia para caracterizar este régimen que incita al goce en todas sus formas, a su ostentación y visibilización a través de los medios, y que convierte al sujeto perverso, obscuro y *narcínico*, en un modelo a seguir: desde el narcotraficante asesino hasta el periodista mentiroso, el artista impostor, el académico deshonesto, el funcionario corrupto o el empresario fraudulento [Dufour 2009].

El neoliberalismo produce un tipo de sujeto hiperindividualista, autorreferencial, mutable, sin identidad fija y desapegado afectivamente, carente de reflexividad, que se imagina invulnerable, que huye de los sentimientos, que actúa sin escrúpulos y conciencia de los límites, que utiliza y abusa del otro a su conveniencia (mintiendo, manipulando, chantajeando, traicionando), un sujeto acrítico e hiperadaptado al mercado por la vía del consumo compulsivo [López Mondéjar 2022].

La neoliberal es una cultura en la que los grandes ideales y las figuras simbólicas del Otro (Dios, la nación, la revolución, el pueblo, el progreso, la razón) han perdido su valor. El empobrecimiento del orden simbólico se expresa en el debilitamiento de las prohibiciones y la evaporación de la figura paterna, centro y vértice ideal de dicho orden, y en el predominio de la alienación imaginaria, especular y sin mediación. El discurso capitalista empuja al goce a los individuos en contra de todo vínculo y provoca la di-

solución del lazo social, lo que se expresa en conductas de riesgo y pasajes al acto auto o hetero destructivos, en el rechazo de las fronteras, límites y jerarquías entre los géneros y las generaciones, pero también en el repliegue comunitario, el incremento de la discriminación y la segregación en todas sus formas: barrial, racial, de clase, etaria, de género [Zizek 2021; Dufour 2007; Recalcati 2021; Malminiene 2010].

Se trata de una cultura cuyos malestares se expresan en la forma del temor al acoso (racial, sexual, etario, laboral), la victimización, la pérdida de referentes, la violencia gratuita, el linchamiento mediático y las *fake news*, el refugio en las sectas, el pandillerismo y los integrismos, así como en nuevas patologías que responden a la clínica del vacío, centrada en el goce narcisista y no en la falta, en el goce tanático y no en el deseo, en el Uno sin el Otro: toxicomanías, anorexia, obesidad severa, depresión, estados límite, vigorexia, bipolaridad, personalidad múltiple, adicciones de todo tipo (al trabajo, al sexo, a las cirugías, a internet, al consumo).

En el imaginario de ficción están siempre presentes elementos referenciales de la realidad social. Las imágenes audiovisuales contribuyen a recrear las visiones del mundo de una época a través de su puesta en escena fílmica o televisiva, así como a modelar las identidades individuales y colectivas. Entre el imaginario de ficción, el imaginario colectivo y el imaginario individual se tejen sutiles relaciones de ida y vuelta, de retroalimentación permanente [Augé 1998]. Por ello, el análisis de las ficciones mediáticas es revelador de los fantasmas ideológicos¹ que acompañan los procesos culturales, pero también de las interrogantes, los dilemas, los *impasses*, los conflictos y los modos de gozar que suscitan.

1.- CULTURA DIGITAL Y SOBREMERNIDAD

Uno de los lugares comunes sobre el impacto de la sociedad de masas en nuestra vida es el fenómeno de la soledad, el anonimato y el individualismo. Si bien el cine clásico no es ajeno a este tema, en la actualidad, con la aparición de los medios digitales, pareciera que la soledad, el repliegue

¹ Para Zizek, el fantasma ideológico remite al núcleo de goce que toda ideología implica, manipula y produce, más allá del discurso o texto ideológico. La fantasía ideológica es una pantalla que disimula un vacío, una imposibilidad fundamental: "no hay relación social". La apuesta de toda fantasía ideológica es crear la imagen de una sociedad no escindida y proyectar en un elemento la encarnación de la negatividad y el goce (el judío, el inmigrante, el homosexual, el sacerdote, el comunista, el terrorista, el fascista, el burgués, el patriarcado) que impide la emancipación y la plena armonía social. [Zizek 1992: 172-175].

solipsista y el anonimato están dominados por el signo del exceso. Este es, como arguye Augé, el modo en cómo se experimenta la sobremodernidad en todos sus ámbitos, es decir, como un exceso de acontecimientos, de imágenes, de conexiones y de individualismo autorreferencial [Augé 1994].

Una prueba de esta experiencia de exceso de soledad es ilustrada por dos filmes, uno de los cuales es casi un *remake* del otro. El primero es *Medianeras*, dirigida por Gustavo Taretto en el 2011, película situada en Buenos Aires y que presenta la historia de Mario, un diseñador web que sufre de fobia y vive encerrado en su apartamento, y Mariana, arquitecta y fóbica también. Ambos viven en edificios cercanos aunque lo ignoran. Ambos comparten la dificultad para relacionarse con el otro, los fracasos sentimentales y el repliegue en el mundo virtual. Para tener más luz, ambos deciden construir una ventana en sus departamentos que dan a la pared medianera de los edificios que habitan (de donde el título del film). Por azar se conocen por chat y justo cuando empiezan a planear un encuentro se corta la luz. Ambos salen a comprar velas y se cruzan fugazmente. Al otro día, Mariana ve a Mario paseando a su perro a través de su nueva ventana, quien viste como el protagonista del libro que le obsesiona y al cual atribuye su fobia a las multitudes (*¿Dónde está Wally?*). Como si fuera una suerte de epifanía, ella decide salir a su encuentro. El azar, el desencuentro y el encuentro de dos en un mundo en el que pululan las almas solitarias son los tópicos que esta clase de filmes exploran.

La segunda película a la que haremos referencia es *Deux moi* (traducida como *Alguien, en algún lugar*) dirigido por Cedric Klapisch en 2019. Paráfrasis del film argentino, aquí son Rémy y Mélanie los personajes solitarios, víctimas de la soledad, pero que viven en el mismo barrio parisino. Él es introvertido y antisocial, trabaja en una fábrica, ella es una investigadora, más activa, pero con una vida sentimental fallida. Ambos intentan sin éxito establecer relaciones a través de las redes sociales; se cruzan sin saberlo en varios sitios y comparten consulta con el mismo terapeuta, pues los dos tienen síntomas nerviosos (insomnio, ataques de pánico, somnolencia). En esta película el psicoanálisis ayuda a los personajes a vencer sus traumas e inhibiciones, a ganar confianza en ellos mismos, y al final el azar terminará acercándolos, pues se conocerán en un curso de baile al que ambos se inscriben por casualidad.

Aunque el formato de estos dos filmes es el de la comedia romántica, con final afortunado, el tema de la soledad, la dificultad para socializar, la inseguridad y los síntomas asociados a todo ello, les dan un tono neurótico, triste y crepuscular. Un tono que refuerza la presencia de las redes sociales e internet, y en particular el lado oscuro de la revolución digital que do-

mina en nuestras sociedades, ese que es visto como una nueva forma de enajenación y fragmentación social. Para comprender la especificidad de estos filmes, podríamos compararlos con una película antigua, de la época muda, que toca el mismo tema, pero en un tono completamente distinto.

Lonesome (Soledad), film de 1928 de Paul Fejos, cuenta la historia de Mary y Jim, quienes viven en Nueva York, son vecinos y trabajan en el mismo lugar, pero no se conocen. Un camión publicitario de Coney Island los anima a visitar el lugar, ambos toman el transporte público y se conocen en la playa. Pasan todo el día juntos divirtiéndose con las atracciones del parque y terminan enamorándose. Un accidente provoca el desmayo de Mary y un altercado con la policía hace que detengan a Jim, por lo cual se pierden de vista y aunque se buscan uno al otro en el parque no consiguen encontrarse. De vuelta a casa, Mary llora desconsolada y golpea la pared. Jim, molesto por el alboroto, sale a reclamar y descubre que se trata de Mary, su vecina. Final feliz.

Si bien el film de Fejos es una de las primeras obras cinematográficas que crítica el anonimato y la despersonalización producto de la naciente sociedad de masas, en los albores del siglo xx, el tono de la película es más bien festivo, ligero y celebratorio, más optimista y lúdico que el de los dos filmes actuales. Es evidente que el *ethos* de la sociedad de masas a comienzos del siglo xx, sin medios digitales ni virtuales, no es el mismo que a comienzos del xxi, y que entre esas dos épocas los efectos más sombríos de la modernidad se han agudizado.²

Desde la aparición del teléfono móvil, un protagonista absoluto de la sociedad de la información, se han producido una gran cantidad de películas en torno a este artefacto que cubren los más indistintos formatos: thriller, cine de aventuras, ciencia ficción o cine de horror. En los países asiáticos las dimensiones terroríficas del teléfono móvil han sido explotadas hasta la saciedad por el cine (un lugar común de este tipo de filmes es que fantasmas, muertos, demonios y demás entes sobrenaturales pueden comunicarse desde el otro mundo con los seres humanos a través del móvil).

Me referiré aquí a un film en particular, cuya primera versión fue italiana, y que ha dado pie a *remakes* en muchos idiomas y países, siendo un

² En esta tesis, en un artículo anterior expusimos el contraste, a propósito de las imágenes fílmicas de la locura, entre el cine en sus primeros tiempos y el contemporáneo. Sostuvimos ahí que si en la época del cine silente la locura es representada como un mal absoluto opuesto a la cordura, como un objeto de persecución, confinamiento y medicalización, en los tiempos posmodernos la locura se confunde con la normalidad, escapa del encierro y es vista como un rasgo generalizado de la condición humana [De la Peña 2009].

buen ejemplo de globalización mediática. *Perfectos desconocidos* (*Perfetti sconosciuti*) es un film del 2016 dirigido por Paolo Genovese, cuyo éxito produjo una viralización tal que dio pie a múltiples *remakes* del film.³ En tono de comedia dramática, la historia reúne en una cena casera a un grupo de amigos: tres parejas y un soltero. Una mujer propone un juego: todos deberán de leer los mensajes y contestar las llamadas que les lleguen a sus teléfonos, colocados en la mesa, bajo el supuesto de que nadie tendría nada que ocultar. Poco a poco, los secretos y miserias de cada uno de ellos son descubiertos, los conflictos dramáticos estallan y las cosas se salen de control. Las parejas entran en crisis, los amigos se pelean, se confiesan traiciones, mentiras, adulterios o preferencias sexuales reprimidas y todos salen afectados por el “juego”. La moraleja del film es que conocemos muy poco a quienes consideramos cercanos y que todos tenemos algo que ocultar. Detrás de la civilizada cena entre amigos de toda la vida se revela el lado salvaje de cada uno, una doble dimensión que nuestras tecnologías digitales exacerban. En efecto, existe en la pantalla digital una dialéctica de la mascarada, de las máscaras que ocultan y las máscaras que revelan nuestra identidad profunda, ya que más allá de los perfiles ideales creados para las redes sociales habitan mensajes, imágenes y textos que desmienten las bellas apariencias ofrecidas a los otros, así como las crudas realidades de los sujetos que las utilizan.⁴

Es el caso de *Sweat*, una película polaca dirigida por Magnus Von Horn en 2020, que trata de una joven *influencer*, Sylvia, que es instructora de *fitness* y a través de sus distintas redes imparte cursos, consejos de superación personal y expone en permanencia su estilo de vida como un ejemplo a seguir. Sin embargo, detrás de la imagen misma del éxito y el bienestar físico que atrae a miles de seguidores, se oculta una mujer con una profunda inseguridad y muchos miedos. Sin privacidad ni intimidad, con una madre

³ La lista de *remakes* de este film es la siguiente: Grecia [*Teleioi Xenoi*, 2016, dirección Thodoris Atheridis]; España (*Perfectos desconocidos*, 2017, dirección Alex de la Iglesia); Francia [*Le jeu*, 2018, dirección Fred Cavayé]; Corea [*Wanbyeokhan tain*, 2018, dirección J. Q. Lee]; México [*Perfectos desconocidos*, 2018, dirección Manolo Caro]; Hungría (*Búék*, 2018, dirección Krisztina Goda); Turquía [*Cebimdeki Yabancı*, 2018, dirección Serra Yilmaz]; y Líbano [*Perfectos desconocidos*, 2022, dirección Wissam Smayra].

⁴ La versión libanesa de la película, hablada en árabe y coproducida con Egipto, provocó una enorme controversia por abordar temas tabú para muchos países de Medio Oriente como la homosexualidad y el sexo fuera del matrimonio. En particular, en Egipto fue considerada una obra inmoral, contraria a los valores de la sociedad árabe y hubo muchas críticas e incluso demandas contra la proyección de la película, y contra una de sus protagonistas, la actriz egipcia Mona Zaki.

que no la quiere, sin pareja, sometida a la presión de los patrocinadores y al acoso de un fan desquiciado que la sigue hasta su casa, su vida es más bien vacía y triste. Un día en que está deprimida se graba confesando su soledad y su necesidad de tener a alguien a su lado, y el video se hace viral. Su imagen entra en crisis y el nerviosismo cunde entre sus patrones, quienes deben intervenir para reconstruir lo que conciben como un producto de *marketing* sin fisuras que debe ser preservado a toda costa.⁵

Esta escisión adquiere un aspecto más grave cuando la identidad de las personas en las redes es suplantada y manipulada por otros. Es lo que sucede en la serie *Clickbait* –que alude al uso de carnadas para que las personas hagan clic en un enlace de la web–, un thriller de suspenso que transmitió Netflix en 2021 en el que un padre de familia ejemplar, Nick, aparece un día en un video en internet sosteniendo dos letreros donde se lee “Soy un abusador de mujeres” y “Con cinco millones de visualizaciones muero”. Repentinamente, parece revelarse un lado oscuro e ignorado de Nick a sus seres más cercanos, quienes comienzan a sospechar y a dudar de su integridad. La historia, contada desde diferentes puntos de vista (el de la hermana, un detective, la esposa, una supuesta amante de Nick, un periodista y el hermano de la supuesta víctima de Nick) avanza a través de giros inesperados en los que el escándalo y el acoso mediático alcanza a todos los involucrados. Al final se comprueba que Nick es una víctima inocente y que todo lo que ha pasado fue obra de otra persona, una mujer que trabaja con él. Ella usurpó su cuenta y a través de un sitio tipo Tinder sedujo con ella a varias mujeres e indujo al suicidio a otra. El hermano de esta última secuestró a Nick para vengarse, creyéndolo culpable, pero éste logró escapar y demostrar su inocencia, después de innumerables vericuetos.

La serie ilustra la manera en que internet puede ser un instrumento de manipulación y desinformación, y muestra los riesgos de la viralización y del linchamiento mediático a una persona a la que se le atribuyen acciones delictivas sin mayores pruebas. También, exhibe la profunda diferencia que puede existir entre la identidad virtual y la real de un individuo, así como la vulnerabilidad, el daño y el descrédito que pueden sufrir no solo las víctimas de falsas acusaciones, sino también quienes les rodean.

⁵ El caso de Celia Fuentes, *instagramer* e *influencer* española de 27 años, con 275,000 seguidores, que se ahorcó colgándose de una sábana en 2017, es una trágica historia que lleva a su extremo lo que la ficción fílmica solo avizora. Su vida en las redes, que era una representación del éxito y la plenitud, en realidad era una fachada por la que le pagaban, y que ocultaba a una personalidad frágil y vulnerable.

El linchamiento y el acoso mediático se han vuelto comunes desde hace tiempo, pero se han exacerbado a raíz de fenómenos como el #MeToo, una expresión del feminismo actual que se basa en la denuncia pública de quienes son considerados agresores sexuales. Dicho fenómeno, que ha repercutido en todos los ámbitos de la sociedad contemporánea, se ha convertido también en una suerte de moda que los mismos medios de comunicación tienden a aprovechar con fines comerciales.

Es el caso de la exitosa serie televisiva *The Morning show*, transmitida por Apple desde 2019, que trata de los entretelones de un programa matutino de televisión de gran popularidad, conducido por dos célebres presentadores, Mitch Kessler y Alex Levy. Mitch, acusado de agresión sexual por una excolaboradora, es despedido de la televisora para evitar que el escándalo llegue más lejos. En su lugar, los productores contratan a una joven periodista, Bradley, quien entra en conflicto con la veterana y ambiciosa Alex Levy, que abandona a su compañero de trabajo a pesar de haber tenido una relación con él, relación que busca silenciar para evitar ser linchada también. La serie retrata los efectos que tiene sobre el equipo de producción la acusación que pesa sobre Mitch, mostrando la hipocresía y el dolo de quienes se suponen eran sus leales colaboradores, así como las complicidades y el grado en que se silencian situaciones de este tipo en el mundo de la televisión, situaciones que casi todos conocen. Un mérito de la serie es que no solo muestra a las mujeres víctimas del acoso, sino también a aquellas que sacan provecho de estas situaciones. Aunque Mitch intenta defenderse y reivindicar su imagen, terminará siendo abandonado por su esposa y dejado a su suerte por todos sus colegas, quienes abonarán al linchamiento mediático del conductor por el bien de la televisora, linchamiento encabezado por un directivo con un historial de abusos sexuales más grave. Por esa razón, Mitch se alejará de la televisión e intentará reconstruir su vida en otro país. Su muerte en un accidente de carretera es la materialización de su previa muerte simbólica en la televisión y las redes sociales y el pretexto para dar por cerrado este ritual sacrificial mediático.

La serie en cuestión es una denuncia de la fragilidad de las lealtades en el medio del espectáculo, del precio de la fama y el repentino derrumbe que puede sufrir una carrera de toda la vida, así como de los usos y abusos del poder por parte de ambos sexos en un mundo tan competitivo y despiadado como el de la televisión.⁶

⁶ Aparte del tema del abuso sexual, la serie es una de las primeras en abordar el fenómeno de la pandemia por el Covid-19 que azotó al mundo. En los últimos capítulos de la segunda temporada, Alex Levy se contagia y pasada la crisis de su enfermedad

Un tópico recurrente en estas producciones y que resulta un terrible síntoma de nuestra época, es el poder de fascinación que ejerce la caza de brujas y la figura del chivo expiatorio entre los usuarios de internet y las redes sociales. Los casos de linchamiento digital se multiplican en nuestras sociedades y el juicio sumario de las audiencias comienza a pesar más que el derecho, las pruebas y el imperio de la ley [Olabuenaga 2019; Soto Ivars 2017]. Han ha descrito a nuestra sociedad de la información como un panóptico digital o capitalismo de vigilancia que propicia el conformismo e inhibe la disidencia, que hace posible un control de los individuos basado no en el biopoder disciplinario, propio de la sociedad industrial, sino en el psicopoder, que no es represivo sino seductor y tentador, emocional y lúdico más que racional. La comunicación digital, sostiene este autor, fomenta el narcisismo y el aislamiento, y produce multitudes indignadas, fugaces y pasajeras, enjambres y no masas que producen *shitstorms* en contra de personas, no en contra de las relaciones de poder [Han 2013, 2014].

La muerte social que conlleva el linchamiento mediático en nuestras sociedades es comparable a la que describe Mauss en relación con la creencia, propia de muchas sociedades no occidentales, de que la transgresión de un tabú acarrea la muerte social y física de la persona que la comete [Mauss 1979]. En este sentido, al igual que en el mundo mágico arcaico, en el mundo mediático actual, el contagio mimético de la crueldad, la falta de compasión y el deseo sacrificial contra el transgresor funcionan como una poderosa fuerza de presión social que termina por destruirlo, tanto simbólica como físicamente.

2.- EL GÉNERO EN DISPUTA

En los últimos años, tanto la imagen de las mujeres como la de los hombres ha sido objeto de formas de representación cinematográficas y televisivas que se caracterizan por la deconstrucción de los arquetipos y estereotipos de género más arraigados. En lo que toca a la masculinidad, esto ha impactado en particular en géneros filmicos tradicionalmente asociados a la virilidad, la hombría y el machismo, como pueden ser el *western* o el cine de acción. Me referiré a dos filmes recientes que ilustran esta deconstrucción de género. El primero es *El poder del perro*, filme de Jane Campion, de 2021, que es un ejercicio de renovación del *western* que prolonga tentativas

decide producir una emisión especial sobre el tema en la televisora para la que trabaja, con el fin de crear conciencia sobre los riesgos de la epidemia y las medidas a tomar.

iconoclastas previas, como *Brokeback Mountain*, filme de culto de Ang Lee, de 2006, que refunda el género en clave gay.

En este caso, *Campion* explora la identidad masculina desde la perspectiva del conflicto entre un vaquero hiperviril y un joven afeminado. Dos acaudalados hermanos con personalidades opuestas (Phil es cruel y George es amable), administran un enorme rancho en la Montana de 1925. George se casa en secreto con una viuda que tiene un hijo adolescente. La llegada de ambos a la propiedad desencadena un profundo malestar en Phil, quien hostiga primero a la esposa de su hermano y luego a su hijo Peter, objeto de burlas, maltratos y humillaciones por parte del sádico e implacable vaquero. En un momento dado, Peter da muestras de adaptación al machismo imperante y la relación cambia de signo: Phil abandona su coraza y se torna una suerte de mentor del joven, a quien se abre y desea transmitir sus conocimientos y experiencias. Phil le cuenta, por ejemplo, la relación que tuvo con un amigo, Bronco Henry, que lo inició como vaquero, relación cuyo carácter homoerótico, aunque velado, es claro. Aprovechándose de la confianza depositada en él, Peter en realidad planea una sutil venganza e infecta con ántrax a Phil, cuya muerte libera a todos de su perturbadora presencia. Estudio de la virilidad tóxica y de la violencia de género entre hombres, la película recrea la angustia, los celos, la soledad, pero también la visceralidad y la represión con la que se vive la condición masculina en un universo *cowboy* asfixiante y *sui generis*, lejos de las visiones heroicas y románticas que le dieron su sello al *western*.

Un afán de deconstrucción comparable se encuentra en *Sin tiempo para morir*, la más reciente versión de James Bond, personaje arquetípico por excelencia, cuya virilidad es un elemento esencial de su mito. Pues bien, con la intención de humanizar al superhéroe británico, en este film dirigido por Cary Fukunaga en 2021, James Bond se muestra como un hombre de carne y hueso, lejos del personaje invulnerable y cerebral, frío e intrépido, sexual y hedonista, invencible y potente. En efecto, en esta edición ha dejado el servicio como agente y no quiere saber nada de su trabajo, tiene una hija pequeña por la que muestra una gran afección, es sustituido por una mujer de color que recibe su clave (007), con la cual tiene que competir al tener que volver al servicio para resolver un caso, y al final de la película muere, lo que prácticamente significa el fin de un héroe que se creía inmortal y de una saga que se creía interminable. Queda abierta la posibilidad de que el agente 007 cambie de género y de que el universo androcentrado de James Bond conozca un eclipse o sea en todo caso reformulado en nuevos términos.

En lo que toca a la deconstrucción de la feminidad, llama la atención la recurrencia en el cine y la televisión actual de personajes femeninos no solo

empoderados (lo cual es comprensible si tomamos en cuenta el impacto del feminismo en el ámbito cultural) sino también de una perversidad, extrañeza y malignidad que desconcierta.

Dos ejemplos de imágenes de mujeres empoderadas en un género cinematográfico en el que no suelen serlo, como es el drama histórico, son los filmes de *Benedetta* y *El último duelo*. La primera, una película de Paul Verhoeven, de 2021, recrea la vida de una monja mística lesbiana del siglo xvii, la italiana Benedetta Carlini, que se une a un convento y tiene una relación lésbica con otra monja. Basada en un libro de la historiadora Judith C. Brown, la versión que nos da el director holandés de su personaje la muestra como una mujer depravada y manipuladora, que se sirve de una talla religiosa como dildo, que se auto provoca estigmas para probar la autenticidad de su misticismo y cuyas visiones de Cristo son más blasfemas que pías. Una mirada provocadora y cínica del misticismo femenino, en una mezcla de *thriller* psicosexual, humor negro y crítica al poder, la corrupción y la hipocresía de la iglesia católica. El filme de Verhoeven provocó reacciones y movilizaciones en su contra por parte de grupos de creyentes que se sintieron ofendidos por su contenido transgresor y obsceno, y por considerarlo un ataque a su fe.

La segunda película, *El último duelo*, dirigida en 2021 por Ridley Scott, recrea la historia real de un duelo en la Francia del siglo xiv entre dos señores feudales, Jean de Carrouges y Jacques Le Gris, cuyo motivo es una agresión sexual. Marguerite de Carrouges, acosada y violada por Le Gris, es acusado por ella pero nadie le cree, incluyendo su marido. En su entorno, le aconsejan detenerse y resignarse por los riesgos que corre, pero su perseverancia y el apoyo de su marido desembocan en un juicio y un duelo a muerte en el que su honor es reivindicado. Se trató del último duelo legalmente sancionado en la historia de Francia, de ahí el título del film. El juicio por combate para resolver esta disputa implicaba que en caso de que su marido perdiera la vida, Marguerite sería torturada y quemada viva, pues ello sería la prueba de que mintió ante Dios, pese a lo cual ella insistió en su acusación. Narrada desde el punto de vista de cada involucrado, a la manera del *Rashomon* de Kurosawa, y en una clara alusión al movimiento #MeToo, el filme proyecta en el pasado el combate que las mujeres emprenden hoy en día contra toda clase de agresión sexual masculina y contra un sistema de justicia que tiende a desacreditar sus demandas.

Una figura bastante perturbadora de la feminidad es la que retrata la directora danesa May el-Toukhy en su filme *Reina de Corazones*, postulado al Oscar a mejor película extranjera en 2020. Anne, protagonista de esta historia, es una exitosa abogada especializada en menores maltratados. Ca-

sada con Peter y con dos hijas, ella es atraída por el hijo adolescente de éste, Gustav, un joven rebelde y desadaptado de 17 años que llega a vivir con ellos. Poco a poco, se establece una relación incestuosa entre madrastra e hijastro con calamitosas consecuencias. Descubierta por su hermana, ella termina la relación con el joven, quien no sabe cómo reaccionar. Cuando Gustav denuncia a su madrastra con su padre, ella manipula las cosas poniendo al marido en contra del hijo, y cuando éste la confronta en su oficina, ella lo amenaza con destruirlo en un juicio. Así, abusando de su poder, orilla al joven al ostracismo y más tarde al suicidio, con tal de guardar las apariencias de madre y esposa modelo.

Aquí la víctima es de sexo masculino y el abuso de un menor de edad por una mujer adulta, aunque pueda parecer atípico, no es menos violento y ofensivo. Irónicamente, la victimaria es una reconocida abogada que se ocupa de casos de abuso de menores. Sin complacencia alguna, la directora danesa nos ofrece en su filme una despiadada mirada al lado oscuro del empoderamiento femenino, a contracorriente de la idealización y la victimización de la mujer que es observable en algunas corrientes ideológicas actuales.

Otro ejemplo de esta imagen crepuscular sobre la mujer es la película *Descuida, yo te cuida*, cinta dirigida por Jonathan Blakenson y difundida por Netflix en 2021. Mezcla de thriller y comedia negra, el filme es el retrato de una mujer sin escrúpulos, Marla Grayson, que se dedica junto con su novia Fran a estafar a adultos mayores, de los que se convierte en tutora legal alegando en los juzgados que no pueden mantenerse por sí mismos. Una vez nombrada tutora por los tribunales y con la custodia en sus manos, refunde a sus víctimas en un asilo, aislándolos del exterior, dopándolos hasta la inconsciencia y despojándolos de sus bienes. La situación de esta pareja de mujeres perversas se complica al estafar a una anciana cuyo hijo es un mafioso ruso, quien con el fin de rescatar a su madre, y después de varios enfrentamientos con la retorcida Marla, le propone un trato: crear una gran empresa para estafar a ancianos a escala masiva y nombrarla directora. Solo que, cuando recién se inicia en su cargo, el hijo de una de sus antiguas víctimas le dispara en la vía pública y la mata. Más allá del cliché del villano que termina mal, la película es una irónica y sórdida versión del empoderamiento femenino, en el que la protagonista, encarnación del sujeto posmoderno, no se detiene frente a nadie y pasa por encima de quien sea con tal de salirse con la suya.

Con una visión de la mujer no menos polémica, pero en una tesitura distinta, mezcla de fantástico, *gore* y terror al estilo Cronenberg, quisiera referirme al filme *Titane*, dirigido por Julia Ducournau en 2021 y que ob-

tuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Si en los dos filmes anteriores las siniestras protagonistas son una mujer heterosexual y una mujer homosexual, en ésta lo es una mujer transexual, Alexia, quien a raíz de un accidente automovilístico cuando era niña, lleva una placa de titanio en la cabeza. Trabajadora sexual, Alexia es una asesina en serie que mata hombres y mujeres por igual, que se deshace de sus padres incendiando su casa y que tiene relaciones sexuales con los autos, al grado de embarazarse de uno. Buscada por la policía, altera su apariencia física y se hace pasar por Adrien, un niño que había desaparecido hacía muchos años y cuyo atormentado padre, Vincent, la acoge sin dudar. La ex esposa de Vincent, descubre que su “hijo” no es tal y que Alexia es mujer y está embarazada, pero calla para no desilusionar a Vincent, quien se autoengaña deliberadamente. Cuando el parto es inminente, Alexia le revela su identidad a Vincent y éste le ayuda a dar a luz. Ella muere y engendra un extraño bebé cuya columna vertebral es de titanio.

La protagonista de esta polémica cinta es un ser indefinible, un personaje andrógino, pero también un híbrido entre humano y máquina, que rompe con todos los estereotipos de género. Alexia no se identifica ni con la feminidad ni con la masculinidad, pero tampoco con la maternidad. Asesina serial y parricida, Alexia es también un monstruo, como la criatura a la que engendra, que se sitúa más allá de la diferencia sexual.

Metáfora de la revolución de género en curso, que rechaza el binarismo sexual y alienta la multiplicación y diversificación de las identidades sexuales en contra del sistema llamado heteronormativo y patriarcal, la protagonista de *Titane* no puede no ser extraña y perturbadora, en la medida en que transgrede y niega las fronteras de la diferencia sexual, pero también las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico. La negación de las fronteras entre los sexos o entre lo humano y lo no humano, es un fenómeno cuyos efectos y derivas políticas y culturales son bastante contradictorios y complejos, emancipatorios para unos, involucionistas para otros. Una transgresión de los límites que se presenta como antisistema y a la vez como algo que es recuperado y promovido por el mercado capitalista. En efecto, hoy en día la elección de género se ha convertido en una oferta y un bien que se ofrece como una mercancía entre otras al sujeto posmoderno, en su afán de individualización extrema [Braunstein 2021; Dufour 2007; Gherovici 2010].

3.- GENERACIONES A LA DERIVA

La cultura juvenil y las relaciones intergeneracionales han sido objeto de toda clase de abordajes tanto en películas como en series televisivas, al me-

nos desde los años cincuenta, en que nace el mundo de “los jóvenes” con el mítico film *Rebelde sin causa* [Nicholas Ray 1955]. Uno de los cronotopos más reiterados en este género es la *High school* como el lugar en donde se desarrollan las tramas del más variado tono, desde la comedia musical hasta el melodrama. Sin embargo, quiero referirme aquí en particular a una serie que ha causado gran controversia por su crudeza, pero también por su aparente sintonía con los tiempos actuales y el imaginario juvenil, motivo por el cual ha tenido un gran éxito entre los adolescentes.⁷

Me refiero a *Euphoria*, serie transmitida por HBO desde 2019 y que cuenta con dos temporadas hasta la fecha. Retrato de un grupo de estudiantes de *High school*, la serie es un catálogo de los conflictos, los vicios, los traumas, las búsquedas y las derivas de los jóvenes de una pequeña ciudad estadounidense, pertenecientes a la llamada generación Z, la primera generación de nativos digitales inmersos en la cultura informática. Adolescentes drogadictos, transexuales, promiscuos, sado-masoquistas, prostituidos, homosexuales reprimidos, involucrados en relaciones tóxicas y violentas, con padres nada ejemplares y familias disfuncionales, la serie se despliega en un ambiente más bien decadente, muy lejos de los estereotipos positivos tradicionales de jóvenes ejemplares, inocentes y simpáticos, integrantes de familias felices.

La protagonista de la serie, Rue, es una joven afroamericana que se volvió adicta a las drogas a raíz de la muerte de su padre, y que se enamora de un amigo del colegio que es transgénero, Jules. Este sostiene relaciones sexuales con Cal, el padre de uno de sus compañeros del colegio, Nate, líder del equipo de fútbol americano. Nate, por su parte, es novio de la chica guapa, frívola y popular de la escuela, Maddy, porrista del equipo, pero se siente atraído por Jules, a quien seducirá bajo una falsa identidad a través de una *app* de citas y a quien, tras un encuentro, exhibirá y criticará en redes. Al igual que su padre, ambos son homosexuales reprimidos. Nate seducirá también a la muy atractiva Cassie, la mejor amiga de Maddie, y cuya hermana Lexie es una *nerd* muy talentosa, pero que se siente fea. Kat es la amiga obesa del grupo, que descubre su potencial erótico como dominatriz a través de un sitio que crea para *voyeurs* y masoquistas. Rue vive con su

⁷ Ha habido exitosas y muy diversas series con temática juvenil en los últimos años, que se trate de fantástico [*Stranger things*, Netflix, 2016], acción [*Cobra Kai*, Netflix 2018], thriller [*Cruel summer*, HBO, 2021] o terror [la coreana *Estamos muertos*, Netflix, 2022]. Se trata de una temática que se ha arraigado en la televisión desde hace décadas, dando pie a algunas series consideradas ya clásicas de la pantalla chica, como *La familia Partridge*, en los setenta, o *The wonder years* (*Los años maravillosos*) en los ochenta y noventa.

hermana y su madre, quienes se esfuerzan sin éxito en hacer que ella deje las drogas. Tiene un amigo, Fez, quien es además su proveedor de drogas, o *dealer*, y cuyo hermano menor es su socio en el negocio.

La serie, como puede suponerse, es una recreación del lado más oscuro de la adolescencia, lleno de soledad, violencia, depresión y sexo. Explora muchos temas tabú y polémicos como el consumo de drogas y alcohol, la ideología de género, el *bullying*, la hipersexualización de la adolescencia, la masculinidad tóxica o el transexualismo. El romance entre una chica afroamericana y un joven transexual como hilo conductor de la historia de un grupo de amigos disfuncionales y con problemas de autoestima, inseguridad psíquica y física, en un entorno de discriminación racial, de clase y de género, nos habla de cómo han cambiado los modelos de héroes juveniles y las imágenes de su universo vital.

Para muchos espectadores y críticos la serie es una visión de la vida adolescente que resulta exagerada, abusa del morbo, es pesimista y carece de realismo. Basada en una serie israelí que tiene el mismo título, algunos consideran a *Euphoria* un “refrito” de otras producciones parecidas, como la serie británica *Skins*, de 2007, o el filme *Kids* de Larry Clark, de 1995. Detrás de la metáfora de la euforia, siempre efímera, se esconde un mundo adolescente de caos y confusión, sin rumbo, vacío, incierto, incomunicado, errático y desesperanzador.

La contraparte de esta saga, en términos generacionales, es la serie *Transparent*, producida por Amazon y cuya quinta y última temporada se exhibió en 2019. Aquí, el punto de vista desde el que se despliega la historia no es el de los jóvenes en crisis sino el de los adultos en crisis. No las generaciones descendientes, sino las ascendientes. En efecto, el protagonista es un padre divorciado de más de sesenta años, Morton, con tres hijos mayores, a los que confiesa su transexualidad. La salida del closet del progenitor, quien comienza a vestirse como mujer y cambia su nombre a Maure, tendrá un impacto en sus descendientes y llevará a cada uno a cuestionarse y replantearse su propia identidad. Sarah, la hija mayor, casada y con hijos, redescubre sus tendencias homosexuales, se separa de su marido y vuelve con su novia de juventud, una mujer lesbiana casada con otra mujer y con una hija adoptiva. Luego decide probar con el poliamor y forma un triángulo con su ex marido y una amante de ambos. Ali, la hija menor, pasa de la promiscuidad heterosexual a la relación con una mujer transexual, para finalmente cambiar de orientación y asumirse como andrógina. Josh, el tercer hermano, es un pederasta adicto al sexo, al cual fue iniciado en su adolescencia por una nana (que lo persigue como un fantasma), con la cual tuvo un hijo, de lo que no se entera sino hasta mucho después. Por

si fuera poco, la familia es judía (los Pfefferman) y en algún momento de la historia todos viajan a Israel para conocer al padre de Maure y abuelo paterno de sus hijos, al que daban por muerto, y ahí se enteran de otros casos de transexualidad entre sus ancestros. La serie es una celebración de la diversidad sexual en todas sus formas, pero también de la transgresión de todas las convenciones (incluidas las religiosas), que se expresa a través de los integrantes de esta excéntrica familia, quienes se caracterizan por la recurrencia de los pasajes al acto y por una enorme dificultad para autolimitarse y controlar sus impulsos.

Como lo señala López Mondéjar, esta serie nos muestra a:

[...] protagonistas abiertamente actuadores, que evacuan el malestar de vivir bien sea con alcohol, manteniendo de forma compulsiva relaciones sexuales o cambiando de casa o de pareja, sin que aparezca en ningún momento el recurso a la reflexividad. Huyen de la tristeza y de la conciencia de la falta con el escapismo de una acción compulsiva que no les impide cambiar de orientación sexual, someter a los hijos a cambios bruscos y reversibles, o mantener relaciones sexuales con su cuidadora.⁸ [2022: 63].

4.- AFIRMANDO LA ETNICIDAD

En México, las representaciones cinematográficas o televisivas de los indígenas y su mundo se han caracterizado por muy diversas formas de discriminación, desde las abiertamente groseras hasta las sutiles, en las cuales el hombre o la mujer indígena son inferiorizados de diferentes maneras: infantilizándolos, exotizándolos, retratándolos como impulsivos y violentos, o bien como sumisos y serviles, supersticiosos, ingenuos y buenos salvajes, pasionales e irracionales, taimados y mentirosos, miserables y desafortunados, tradicionalistas y conservadores o como ignorantes y fanáticos. Ya sea que adopten roles secundarios (sirvientes, patíños o ayudantes de los protagonistas), o bien que sean los personajes centrales, en ambos casos, los nativos indígenas suelen ser representados en formas estereotipadas, caricaturescas y simplistas, por actores mestizos y por lo regular desde el punto de vista de realizadores de cine o televisión no indígenas que suelen

⁸ Paradójicamente, una serie como *Transparent*, que se preciaba de su apertura y vanguardismo en torno a un tema complejo y delicado, tuvo que terminar debido a las acusaciones en contra del principal protagonista, el actor Jeffrey Tambor, quien fue acusado de acoso sexual por varias mujeres de la producción, en pleno despliegue del movimiento #MeToo.

ignorar la cultura y el modo de vida de los pueblos originarios [De la Peña 2015].

Este tipo de representaciones de las minorías étnicas en los medios no solo está presente en nuestro país, también se observa en otros países multirraciales y pluriculturales y es un aspecto característico del cine occidental en su conjunto, cuya mirada sobre los “otros” no occidentales está permeada por la ideología colonialista y por toda clase de prejuicios eurocéntricos y estereotipos distorsionadores [Shohat y Stam 2002].

En los últimos años, la ideología multiculturalista ha permeado los más diversos ámbitos (universitarios, legales, políticos, artísticos) con la intención de reparar y compensar este tipo de desigualdades raciales y culturales. En Hollywood y en los medios estadounidenses ha propiciado una política de la representación por medio de cuotas, conocida como discriminación positiva. Ello se traduce en la “obligación” de que tanto en el cine como en las series de televisión aparezcan en las tramas personajes representativos de las diversas razas o culturas que existen en Estados Unidos: blancos, afroamericanos, asiáticos, latinos y nativos.⁹ En México, la ideología multiculturalista ha llevado a una revaloración de las culturas autóctonas y a una reivindicación de la diversidad cultural que incluye tanto a las minorías indígenas como a los afromexicanos, lo que se ha traducido en el cine y la televisión en un mayor esfuerzo por recrear de manera realista el mundo de estos grupos sociales.

Aunque existen distintos filmes que apuntan en esta dirección, quisiera referirme aquí a la película de Alfonso Cuarón, *Roma*, ganadora del Oscar 2019 a mejor película extranjera y mejor director, considerada por muchos como una obra maestra, y que en el contexto mexicano intenta reivindicar la figura de la mujer indígena.

La película, en blanco y negro, se ubica en los años setenta y sigue a Cleo, una indígena oaxaqueña que trabaja junto con Adela, otra joven indígena, como empleada doméstica para una familia de clase media que habita en la colonia Roma, de ahí el título del filme. Los fines de semana Cleo hace su vida y conoce a un hombre que la embaraza y la abandona, un soldado que forma parte del grupo paramilitar de los Halcones y que participa en la represión de estudiantes en 1971. Su patrona, Sofía, tiene cuatro

⁹ Un ejemplo reciente de ello es la película *Top Gun 2: Maverick*, dirigida por Joseph Kosinski en 2022, con Tom Cruise como protagonista. Su personaje encabeza un grupo de pilotos de élite cuyo objetivo es destruir una planta iraní en donde se producen armas nucleares. El equipo está integrado por pilotos de diversos orígenes (hay un negro, un asiático, un latino, dos blancos) e incluye una mujer.

hijos y está casada con un médico que tiene una amante más joven que ella.

El centro del film son las mujeres, la dueña de la casa, su madre y sus dos empleadas domésticas, quienes mantienen en pie el hogar con cuatro niños a los que protegen del abandono paterno. Las dos sirvientas duermen en un minúsculo cuarto, hablan mixteco entre ellas, y Cleo arrulla a los niños cantándoles en su lengua. Cleo le cuenta a su patrona de su embarazo y ésta la lleva a atender al hospital público donde trabaja el marido. Desgraciadamente, Cleo pierde a su bebé como consecuencia del impacto que le provoca ser testigo circunstancial de la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971. Para reconfortarla, Sofía decide llevar de viaje a Cleo y los niños a la playa, y estando ahí les cuenta a éstos que su padre dejará la casa. De regreso, reorganizan la casa y Cleo vuelve a su rutina.

Se trata de un filme coral de una época convulsa en la Ciudad de México, en los inicios del gobierno de Luis Echeverría. La aparente armonía familiar se ve trastocada por acontecimientos privados (el adulterio y abandono del padre) y públicos (la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971), pero Cleo aparece como el personaje que mantiene a flote a todos, con su discreción, su fuerza, su amor por los niños (a dos de los cuales salva de ahogarse en el mar) y su actitud resignada ante la vida.

Sofía y Cleo pertenecen a clases sociales y raciales distintas, pero ambas comparten una subordinación de género semejante y abusos, engaños y abandono por parte de los hombres. Sin embargo, las relaciones de dominación y discriminación entre ellas permanecen inalteradas más allá de los eventos que en un momento dado las unen en una sororidad forzada. Esta es la razón por la que muchos críticos le reprochan al filme de Cuarón una falsa inclusión y una mirada conformista sobre las desigualdades sociales, o peor aún, una refinada apología del racismo y el clasismo. Zizek ha dicho que en *Roma* se celebra la bondad y dedicación desinteresada de Cleo a la familia con la que trabaja, mientras que en realidad ella está en una “trampa que la esclaviza” [Zizek 2019].

La búsqueda de formas de representación más auténticas, reales o justas sobre los “otros” se ha convertido en un motivo de renovación de miradas y perspectivas en el mundo del cine y la televisión, a pesar de la proliferación de clichés y estereotipos sobre los “otros” que la propaganda, la publicidad y el turismo alimentan en nuestro presente y que los medios reproducen hasta la saturación.

De la ya copiosa producción de filmes de este tipo en los diferentes países occidentales que aspiran a reconciliarse y repensar su relación con sus “otros” (Nueva Zelanda y los maorís, Australia y los aborígenes, España y los gitanos, Alemania y los turcos, Estados Unidos y los negros, Francia y

los árabes), quiero destacar uno que se alimenta de una visión intercultural de nuevo cuño, no eurocentrada.

Me refiero al trabajo de la cineasta china Chloé Zhao, quien ha desarrollado una obra fílmica que ilumina con una lente muy personal mundos y personajes marginales de la “América profunda”: la vida de los jinetes de rodeo [*The Rider*, 2017], la de los que viven a la deriva en casas rodantes [*Nomadland*, 2021] o la de los nativos americanos.

Estos últimos son objeto de su *opera prima*, un filme de 2015 sobre los jóvenes nativos lakota de una reserva india de Dakota del sur, *Songs my brothers taught me*. En tono de ficción documental, con actores nativos no profesionales, el protagonista de la cinta es Johnny Winters, un joven que planea dejar la reserva e instalarse en Los Ángeles con su novia Aurelia. Aunque su familia es un desastre (su hermano mayor está en la cárcel, su progenitora es madre soltera y tiene un amante, y su padre ausente ha tenido 25 hijos con distintas mujeres), mantiene una relación muy estrecha con su hermana menor Jashaun, mientras que en la reserva los problemas de violencia y adicciones son muy graves (John fuma marihuana y contrabandea alcohol para ayudar con los gastos domésticos). Jashaun trabaja con Travis, un tatuador y ex presidiario que vende ropa, quien le habla sobre el simbolismo del 7 y de la profecía de *Crazy Horse* sobre el recommienzo de todo a la séptima generación, a la cual ella pertenece. Después de muchos altibajos, y a causa del apego a su hermana, John decide no irse de la reserva, consigue trabajo como mecánico y se adapta a su situación, mientras que su hermana se involucra en la perpetuación de las tradiciones de sus antepasados.

Un filme con tintes neorrealistas sobre personajes marginales que viven en una situación poscolonial, en un paisaje desolado poblado de casas destartadas, la cinta de Zhao ofrece una mirada de los nativos americanos que evita tanto el melodramatismo como el romanticismo.

En una tesis comparable aunque en un medio distinto, el televisivo, la serie *Dark Winds*, producida por AMC en el 2022, es un original *thriller* policial étnico, en el que los protagonistas son dos policías navajos, Leaphorn y Chee. Situada en 1971, sin computadoras ni teléfonos móviles, la historia comienza con dos eventos convergentes: el asesinato de un anciano y una niña en la reserva Navajo Nation o *Navajoland* (un árido territorio de 71,000 km cuadrados) y el asalto a un furgón blindado en la ciudad de Gallup y la huida de los ladrones en dirección a la reserva. El FBI y la policía nativa local deben trabajar conjuntamente, pues uno de los delitos es federal, lo que genera conflictos interraciales. Leaphorn descubre que el autor del robo y los asesinatos es un fanático nativista cuyo grupo, la sociedad

del búfalo, busca expulsar a las mineras de la reserva, pero descubre también que el corrupto jefe del FBI está implicado en el asalto.

La trama sirve de pretexto para internarnos en la cultura navajo de la época: hay muchos diálogos en esta lengua, se muestran los rituales de pubertad femeninos, la vestimenta tradicional, la producción artesanal, las creencias y prácticas asociadas a la brujería, pero también la relación con el gobierno y el mundo de los blancos (el turismo étnico, la esterilización forzada de mujeres nativas, la separación de los niños nativos de sus familias para llevarlos a internados, la aparición del movimiento político nativista). La tensión entre Leaphorn, el policía navajo que vive en la reserva, y Chee, el policía navajo que trabaja para el FBI y vive fuera, pero que termina regresando con los suyos, muestra el conflicto entre los valores de la cultura indígena (colectivista, tradicionalista, mística) y los de la cultura anglosajona (individualista, oportunista, aspiracionista). El policial étnico no tenía antecedentes y en este sentido la serie constituye un innovador aporte a un género clásico que no deja de reinventarse.

Para terminar este recorrido, quiero hacer referencia a un film reciente, *The forever purge*, de 2021, dirigida por el mexicano Everardo Gout, que aborda los conflictos interétnicos e interraciales en una clave distópica que amalgama género de terror y futurismo. El cine de temática apocalíptica y post-apocalíptica es uno de los más populares hoy en día, y no por casualidad, pues el fantasma del fin del mundo y la destrucción o desaparición de nuestra especie obsesiona y fascina a todos en nuestra época posmoderna [Imbert 2022; Viveiros de Castro 2019].

Esta obra es la más reciente de una serie de filmes, escritos todos por el guionista y también director James DeMonaco, cuyo denominador común es la purga anual, decretada en un futuro cercano por un gobierno estadounidense de corte fascista, en la que durante 12 horas se permite a quien así lo desee cometer toda clase de crímenes sin consecuencias legales. La purga sirve para canalizar la violencia congénita de los norteamericanos, reduce notablemente los índices de criminalidad el resto del año, incentiva la economía por la venta de armas de todo tipo y refuerza los valores de esta sociedad enfermiza.

En este film, a diferencia de los anteriores, la purga se vuelve permanente por obra de los grupos supremacistas blancos, que buscan exterminar a todos los no blancos amparándose en esta "institución". En California, una familia blanca y rica es atacada el día de la purga por uno de sus empleados blancos, y los empleados mexicanos la rescatan y emprenden la huida con ellos. Los blancos poco a poco simpatizan y unen fuerzas con los trabajadores mexicanos, y en su intento de cruzar la frontera rumbo a Mé-

xico, enfrentando a los supremacistas que buscan asesinarlos a todos, cuentan con el apoyo de los nativos apaches. Esta alianza multirracial permite que lleguen a salvo a México, junto con todo un contingente de refugiados, y que una de las mujeres blancas, embarazada, pueda ver nacer a su hijo.

Esta verdadera fantasía ideológica, en términos de Žižek, en la que los racistas blancos se erigen como una amenaza más terrorífica que cualquier monstruo, es literalmente atravesada por los héroes de esta trama, objeto de estigmatización y persecución, mexicanos y nativos americanos dispuestos a enfrentar la violencia de los neo-nazis estadounidenses.

CONCLUSIÓN: SIGNOS DE LOS TIEMPOS

El panorama de películas y series analizadas en este texto deja claro que no solo ha cambiado la imagen y la representación de los fenómenos culturales objeto de reflexión, a saber, los medios de comunicación, los estereotipos de género, las identidades etarias y las relaciones étnicas y raciales, sino sobre todo la mirada con la cual son vistos. De la celebración del anonimato y la masividad social de comienzos del cine a la melancolía y desesperanza con la que ambos son retratados hoy en día, a la luz de la revolución digital, pasando por la notable afirmación de la mirada femenina de cineastas que, como Jean Campion, May el-Toukhy o Julia Ducournau, deconstruyen los resortes del machismo masculino o exploran la violencia femenina, constatamos un profundo corte en la percepción de las realidades que acompañan las mutaciones culturales contemporáneas. Y lo mismo puede decirse de la visión con la que es recreado el mundo de los jóvenes, inmersos en la incertidumbre existencial y el vacío identitario, en la violencia, la promiscuidad y las adicciones, muy lejos de las formulas visuales que romantizan e idealizan esta etapa de la vida. Y de las mutaciones intergeneracionales e interfamiliares que provocan los cambios de género o de orientación sexual, cada vez más comunes en algunas sociedades desarrolladas, y que impactan en las relaciones maritales, entre padres e hijos, entre hermanos, así como en el ámbito laboral, escolar o social.

Asimismo, la búsqueda de una mayor autenticidad y honestidad, lejos de los clichés folklorizantes, en la representación del modo de vida de las minorías étnicas, ha dado pie a obras diversas, tanto fílmicas como televisivas, que pretenden dar voz a los indígenas y nativos, mexicanos o norteamericanos, recreando sus experiencias y su visión del mundo, ya sea en forma de ficción o ficción-documental, o en formatos diversos (cine de autor, *thriller*, terror, melodrama).

El cine y las series de televisión actuales hacen eco de los aspectos más destacados de la cultura del capitalismo tardío: la presencia omnipresente del ciberespacio como el ámbito en el que se ponen en escena novedosos vínculos sociales y se crean comunidades virtuales, pero en donde se manifiestan también conflictos, soledades, manipulaciones, linchamientos, abusos y miserias humanas, así como un aumento incontrolado de la infodemia y de estructuras paranoicas de representación de la realidad. Se suman también a esos aspectos la redefinición de los estereotipos de género, la deconstrucción de una masculinidad en crisis y el creciente empoderamiento femenino, el temor y el rechazo a la violencia de género, pero también la emergencia de figuras siniestras de la subjetividad femenina; la desintegración de las fronteras generacionales y la crisis subjetiva de los jóvenes y los adultos actuales, en medio de un debilitamiento de las figuras de autoridad y un enrarecimiento de las relaciones entre padres e hijos. En este sentido, jóvenes y adultos atestiguan una falta de referentes y límites que propicia identidades inestables y frágiles, y por ello, una búsqueda incierta de definiciones y posicionamientos en el plano sexual que complica los vínculos amorosos.

Todo ello tiene como escenario una sociedad en la que se combinan la precariedad laboral y la crisis tanto de las estructuras familiares como de las instituciones modernas típicas (escuelas, sindicatos, hospitales, iglesias, partidos), comprendidos los medios de comunicación, y tiene además como marco fantasmático la ideología hegemónica del capitalismo y la mundialización actual: el multiculturalismo. Una ideología cuyo lado amable es una imagen de completud y armonía social, que se alimenta de la reivindicación de la identidad y la diversidad en todas sus formas (cultural, racial, sexual, física), y de la celebración de la inclusión, la convivencia y la tolerancia de las “diferencias” y los “diferentes”. Pero cuyo lado oscuro es la discriminación, la segregación, la victimización, la censura y la violencia a que da pie en nombre de dichas diferencias. Una ideología cuyas inconsistencias y límites Wolton denuncia, abogando por la necesidad de pensar en Otra mundialización, laica, a favor de la inmigración, desde el Sur, lingüística y culturalmente diversa pero también mestiza y dialógica, en la que la comunicación y el debate en la arena pública tengan una función central para evitar la incomprensión, los estereotipos, el cierre identitario y la segregación [Wolton 2003]. Una ideología que proyecta en la pantalla mediática, con el fin de exorcizarlas, las múltiples expresiones de sus antagonismos, los diferentes modos de gozar que están presentes en el imaginario social y en el fantasma del sujeto posmoderno, así como las fallas, las desigualdades y los límites de los lazos sociales.

REFERENCIAS

Augé, Marc

1995 *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa. Barcelona.

1998 *La guerra de los sueños*. Gedisa. Barcelona.

Braunstein, Jean François

2019 *La filosofía se ha vuelto loca*. Ariel. Barcelona.

Breton, Stephane

2005 *Télévision*. Hachette. París.

De la Peña Martínez, Francisco

2009 Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales. *Cuicuilco* (16) 45: 11-26.

2015 *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad. Por un análisis antropológico del cine*. INAH-Navarra. México.

2020 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisiva a la cultura digital*. INAH-Navarra. México.

Dufour, Danny-Robert

2007 *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Paidós. Buenos Aires.

2009 *La cité perverse*. Éditions Denoël. París.

Gherovici, Patricia

2010 *Please select your gender. From the invention of hysteria to the democratizing of transgenderism*. Routledge. Londres.

Gingsburg, Faye, Lila Abu-Lughoud y Brian Lankin (eds.)

2002 *Media Worlds*. University of California. Londres.

Han, Byung-Chul

2013 *En el enjambre*. Herder. Barcelona.

2014 *Psicopolítica*. Herder. Barcelona.

Imbert, Gerard

2019 *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Cátedra. Madrid.

López Mondéjar, Lola

2022 *Invulnerables e invertebrados. Mutaciones antropológicas del sujeto contemporáneo*. Anagrama. Barcelona.

Mauss, Marcel

1979 Efectos físicos ocasionados en el individuo por la idea de la muerte sugerida por la colectividad, en *Sociología y antropología*. Técnos. Madrid.

Milmaniene, José

2010 *Clínica de la diferencia en tiempos de perversión generalizada*. Biblos. Buenos Aires.

Miller, Daniel

2011 *Tales from Facebook*. Polity Press. Cambridge.

Olabuenaga, Ana María

2021 *Linchamientos digitales*. Paidós. México.

Recalcati, Massimo

2021 *El hombre sin inconsciente*. Paradiso. México.

Rothenbuhler, Eric y Mihai Coman (eds.)

2005 *Media Anthropology*. Sage Publications. Londres.

Shohat Ella y Robert Stam

2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós. Barcelona.

Soto Ivars, Juan

2017 *Arden las redes. La postcensura y el nuevo mundo virtual*. Debate. Madrid.

Viveiros de Castro, Eduardo y Deborah Danowski

2019 *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra. Buenos Aires.

Wolton Dominique

2004 *La Otra mundialización. Los desafíos de la cohabitación cultural global*. Gedisa. Barcelona.

Zizek, Slavoj

1992 *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI editores. México.

2019 Roma está siendo celebrada por todas las razones equivocadas. *The Spectator*, 13 de enero.

2021 *Como un ladrón en pleno día. El poder en la era de la poshumanidad*. Anagrama. Barcelona.

Películas

Benedetta (Paul Verhoeven, 2021, Francia).

Descuida, yo te cuida (Jonathan Blakeson, 2020, Reino Unido).

Deux Moi (Cedric Klapisch, 2021, Francia).

El poder del perro (Jane Campion, 2021, Nueva Zelanda).

El último duelo (Ridley Scott, 2021, Estados Unidos).

Lonesome (Paul Fejos, 1928, Estados Unidos).

Medianeras (Gustavo Taretto, 2011, Argentina).

Perfectos desconocidos (Paolo Genovese, 2016, Italia).

Reina de corazones (May el-Toukhy, 2020, Dinamarca).

Roma (Alfonso Cuarón, 2019, México).

Sin tiempo para morir (Cary Fukunaga, 2021, Reino Unido).

Songs my brothers taught me (Chloé Zhao, 2015, Estados Unidos).

Sweat (Magnus Von Horn, 2020, Polonia).

The forever purge (Everardo Gout, 2021, Estados Unidos).

Titane (Julia Ducournau, 2021, Francia).

Series

Clickbait (Netflix, 2018).

Dark Winds (AMC, 2022).

Euphoria (HBO, Dos temporadas 2019-2022).

Morning Show (AppleTV, Dos temporadas 2019-2021).

Transparent (Amazon, Cinco temporadas 2014-2019).