

Cuerpo, danza e identidad en el discurso fílmico contemporáneo. *Ema* (Larraín, 2019) y *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019)

Eréndira Damariz Hernandez Espinoza¹; Ana Sedeño-Valdellós²

Recibido: 22/02/2022 / Evaluado: 16/03/2022 / Aceptado: 27/09/2022

Resumen. La danza es un tipo de expresión artística presente en muchas de las representaciones culturales actuales: cine, publicidad o videoclips emplean sus modos y lenguajes para encarnar muchas de las problemáticas de la experiencia humana contemporánea... En las nuevas lógicas de producción fílmica caracterizadas por la hibridez y el empuje del aspecto performativo de la imagen, se observan cómo las manifestaciones musicales y su interpretación grupal a través del baile y la danza desembocan en historias donde los personajes sufren un empobrecimiento de sus condiciones de vida. Este artículo analiza las películas latinoamericanas *Ema* (Pablo Larraín, 2019) y *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019) poniendo el foco en la representación visual del cuerpo y la danza como estrategia de resistencia, como mecanismo de apropiación del espacio urbano, y de construcción subjetiva. Se emplea una metodología de análisis semiótico y sociológico unido al análisis textual y discursivo.

Palabras clave: cine posnarrativo; cine contemporáneo; cuerpo en el cine; danza; cine iberoamericano

[en] Body, dance and identity in contemporary film discourse. *Ema* (Larrain, 2019) and *Ya no estoy aquí* (Frias, 2019)

Abstract. Dance is a type of artistic expression that is making its way into many of the current cultural representations: cinema, advertising, video clips... In the new logics of film production characterized by the hybridity and the drive of the performative aspect of the image, we can observe how the musical manifestations and its collective performance through dance leads the stories and the characters with an impoverishment of their living conditions. This article analyzes the Latin American films *Ema* (Pablo Larraín, 2019) and *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019), focusing on the visual representation of the body and dance as a strategy of resistance, and a mechanism of appropriation of urban space and subjective construction. We use a methodology of semiotic and sociological analysis coupled with textual and discursive analysis.

Keywords: posnarrative cinema; contemporary cinema; body in cinema; dance; ibero-american cinema

Sumario. 1. Introducción y metodología: Cuerpo y cine social contemporáneo. 2. Relaciones de pertenencia: identidad colectiva e identidad corpórea. 3. Prácticas corporales de resistencia y danza en el espacio urbano. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Hernández-Espinoza, E. D.; Sedeño-Valdellós, A. (2022). Cuerpo, danza e identidad en el discurso fílmico contemporáneo. *Ema* (Larraín, 2019) y *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019). *Mediaciones sociales*, 21, e80607.

1. Introducción y metodología: Cuerpo y cine social contemporáneo

La generación de imágenes en la cultura contemporánea se encuentra en una situación de experimentación e hibridación extrema. La lógica del arte conceptual se propaga a otras artes como el cine. Por un lado, la producción ingente de imágenes, liberadas de normas de formato y circulación, conduce a que lo visual, y lo digital en tanto inmaterial en la construcción de imágenes, asuma un protagonismo mayor. De hecho, el cine ha perdido su posición hegemónica en la creación visual y se habla de la era postmedia, “con un dominio híbrido de la imagen en movimiento en que las estructuras narrativas y posdramáticas han colisionado, disolviendo sus formas autónomas” (Brea, 2002: 19).

¹ Universidad de Guadalajara (México)

E-mail: danzamovimiento@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7218-2809>

² Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga (España).

E-mail: valdellós@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3897-2457>

El cine de arte global (Galt y Schonover, 2010) toma como referencia estas artes del siglo XX y su minimalismo, la cotidianidad que provienen del arte de la performance o el arte de acción, así como el plano de larga duración (Smith, 2012; Wong, 2011), como técnicas de una nueva performatividad.

Por un lado, este se desarrolla ante un tipo de cine sensorial, heredero del cine de atracciones de Eisenstein, que comenzó de manera clara tras *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999). Los efectos de posproducción digitales se han conformado como técnica de vehiculación principal “donde lo escópico –la exhibición del efecto o golpe visual, para goce del ojo del espectador– se ha constituido en principio regulador de la estructura del relato filmico” (Company y Marzal Felici, 1999: 29).

En el otro extremo, elecciones estilísticas minimalistas y naturalistas vertebran algunas propuestas de buena parte del cine de festivales: la hibridación que trae el cine de no-ficción se contagia sin complejos al narrativo y la ambigüedad de los códigos connotativos visuales fundamenta buena parte de esta segunda vía. Un cine de arte que es localizado por Narváez (2019) en la zona geográfica latinoamericana especialmente: frente a la tradicional diferenciación entre cine clásico (con una transparencia en montaje y realización) y moderno (acentuación o barroquismo en elecciones), se opta por la indeterminación de estilos propia de una época donde las obras filmicas han explotado esta hibridez de la forma:

“Esta categoría tiene como característica fundamental la ambigüedad en la historia o en la forma: la opacidad en la caracterización y los objetivos de los personajes, los espacios y los tiempos vagamente definidos o no definidos, los planos y los movimientos de cámara extremadamente lentos/minimalistas o excesivos/manieristas, el montaje flexible, aleatorio o yuxtapuesto, etc.; elementos que complejizan el tema y la forma, lo cual propicia la ambigüedad en la comprensión al tiempo que generan la polisemia interpretativa” (Narváez, 2019: 43).

Ambos suponen una fórmula en la que puede recordarse el concepto de imagen-exceso (Lipovetsky y Serroy, 2009) que pone “en evidencia discursos que no se vinculan a ningún régimen o modelo de representación, utilizan los recursos desde la perspectiva de la máxima hibridación, son metadiscursivos, es decir, conscientes de sí mismos como entes audiovisuales” (Gómez Tarín, 2011: 23). Este exceso de la imagen se expresa, creemos, en la narración cinematográfica contemporánea, en su acercamiento al giro performativo de las artes visuales y su enfoque hacia el cuerpo, ya localizado por la sociología y las humanidades.

La encarnación del cuerpo en el mundo era un motivo de análisis contemporáneo fructífero para la sociología de la imagen y antropología visual. Dispositivo, *interface* con el mundo o tecnología del yo (Foucault, 1984), el cuerpo viene convirtiéndose en claro contenedor de temáticas, historias y problemáticas para muchas vertientes y fórmulas del cine global, y un común denominador en los procesos de producción cultural y artística de los últimos años. Desde la distinción entre cine de acción y cine del cuerpo de Deleuze hasta la fenomenología de Merleau-Ponty han servido a Didi-Huberman (2009; 2014), Zizek (2006) o Rancière (2012) para continuar su reflexión sobre el cine contemporáneo y la forma que ha señalado el tránsito entre el cine clásico o moderno con el de nuestros días.

Estas disquisiciones han tenido su consecuencia en la práctica filmica desde finales de los setenta, en géneros como el cine de terror, pero también en el proto-cine de autor que formaría pronto el cine de festivales. El cuerpo entendido como contenedor de afecciones donde la tecnología vierte sus mutaciones ha despertado todo tipo de pesadillas imaginarias desde Cronenberg (*Videodrome*, 1983-; *The Fly*, 1986) hasta Bruno Dumont, pasando por Chantal Akerman, Claire Denis, Joao Pedro Rodríguez... Con el *gestus*, Deleuze (1996) sigue a Brecht en su acento por lo físico como lienzo de las afecciones sociales: “El *gestus* es un nudo o despliegue de actitudes corporales (...), llega siempre después de la acción. (...). Es el cuerpo cansado representado a partir de la dispersión de actitudes. (...) se trata de un cuerpo tatuado por la afectividad” (Parodi, 2004, 91).

En este *gestus*, Deleuze ve una relación con la performance artística del accionismo vienés, y esto se ha transmitido al cine del cuerpo contemporáneo, donde puede leerse toda la situación social: en este sentido, en el cuerpo puede verse encarnado un drama o temática social. Para Barthes es “la expresión exterior, material, de los conflictos de la sociedad de los que es testimonio” (Barthes, 2002, 71).

Ya en el ámbito geográfico de las películas analizadas, profundizando tras los lineamientos de Schechner (2000) o Taylor (2011), los performances studies latinoamericanas han sido permeables a la condición liminal de las subjetividades de esta parte del continente americano y han abordado con conceptos como las ciudades-cuerpo (Verzero, 2020) o performance transfronterizo (Fajardo, 2018), las conexiones entre el cuerpo y sus afectaciones por encontrarse en exilio, en migración o en situación de resistencia. Las situaciones de subordinación, exclusión y discriminación que viven los individuos llegan a trastocar todas las relaciones con sus lugares naturales y lugares futuros, migratorios, en una lógica en la que globalización y neoliberalismo conforman estas megaurbes latinoamericanas:

Los cuerpos en acción performan la ciudad, la modelan, la construyen y la transforman. Los cuerpos en contacto contagian intensidades, transportan energías que trascienden calles, cruzan terraplenes y tienden lazos hacia

otros barrios, desdibujando orillas, cruzando fronteras. (Verzero, 2020, p. 96)

Dicho de otra manera, un cine corporal social (Caballo-Márquez, 2010) deja de lado el contenido ideológico explícito con historias de mujeres migrantes, cuerpos marginales que sufren el efecto de la globalización y sus consecuencias en las subjetividades individuales y colectivas. También Imbert (2010) incluía estas temáticas como una tendencia del cine de autor contemporáneo, en la línea del acercamiento de la sociología de la imagen y la antropología visual mencionadas anteriormente.

En el texto se opta por un acercamiento a las películas *Ema* (Pablo Larraín, 2019) y *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías, 2019) como representantes del cine corporal social, aunque pueden citarse también otros films como *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009), *Girl* (Lukas Dhont, 2018), *Climax* (Gaspar Noé, 2017), *Contra el odio* (*Why not you*, Evi Romen, 2020) o *El auge del humano* (Eduardo Williams, 2017). La metodología combina el aspecto visual y temático a la luz de algunos conceptos teóricos del último cine contemporáneo. Se pretenden identificar los mecanismos de construcción simbólica y representación de la identidad y las interacciones sociales colectivas que se manifiestan en ambos filmes en los que el cuerpo y su performatividad (en danza, por ejemplo) hacen presencia. De manera complementaria, se tiene como referencia el análisis del discurso, y las ideas de Foucault sobre cómo el significado toma forma en los discursos. El discurso es una forma específica del lenguaje que puede darse en cualquier soporte, visual, sonoro, textual, así como de las relaciones e interacciones sociales que se establecen o pretenden establecerse en él. En este sentido, también el cuerpo de los personajes, su uso en acciones narrativas, involucra unos modelos y experiencias vitales específicos.

En la primera de ellas, el personaje principal es Ema, una bailarina y profesora de danza que funge una estrategia para recuperar a su hijo adoptivo y liberarse del trauma de haberlo devuelto. Esta adopción fallida es el punto de partida de una inocencia emocional que no se queda en ella, sino que se contagia a todos los personajes, masculinos o femeninos, amistades, conocidos y familia, y que encarna socialmente la necesidad de tener un hijo propio y no poder hacerlo. Ese imperativo biológico y personal se convierte en disrupción social enmarcada por el presente y la ciudad de Valparaíso, su espacio y especial configuración en otro componente protagonista más.

El segundo film, mexicano y elegido para representar al país en los Oscars 2021, *Ya no estoy aquí*, de Fernando Frías, supone una inmersión específica en la guerra entre pandillas por el control del narcotráfico, a finales de los años diez de este siglo en Monterrey. Este tema junto a la necesidad de representar una depauperización de la vida social desde principios de siglo, de la realidad migrante y de la violencia entre pandillas dispone un fresco específico de la vida de Ulises, que pertenece a la pandilla de baile de cumbia Los Terkos. Tras presenciar un asesinato grupal por una banda, debe alejarse de su familia y su ciudad y viajar a Nueva York, donde vive la experiencia extrema de sentirse fuera de lugar, sin conocimiento del idioma, solo, sin trabajo y sin casa.

2. Relaciones de pertenencia: identidad colectiva e identidad corporal

La irrupción de un imaginario de la pobreza en el cine contemporáneo refleja el creciente efecto de los problemas en la vida urbana y la naturaleza transnacional de sus conflictos, que, con frecuencia, provocan una subsistencia depauperada para millones de personas. La evasión imaginaria hacia otras realidades nacionales, imaginarias o físicas, en forma de migración o exilio, recoge el punto de inflexión para el personaje de Ulises, de *Ya no estoy aquí*, que tiene que pasar de vivir con su familia en Monterrey y su pandilla de amigos a buscar trabajo, comida y techo en Nueva York, huyendo de la muerte por las mafias. El deambular sin rumbo, sin papeles, sin casa, sin amigos y en soledad se vuelve intensidad vital y experiencia corporal: primero como forma de expresión a través de la danza, más tarde como pérdida y fracaso con la renuncia al peinado...

Existe una relación estrecha entre la música y la construcción de identidades colectivas, ya que se trata de una manifestación cultural que documenta perspectivas subjetivas del contexto socio-histórico en que se germina, y que responde al estilo de vida, estructura de pensamiento, situación económica, costumbres o ideales comunes de la población que la produce o la consume. La música y la sociedad se transforman y mutan al unísono, así pues, la música se convierte en un signo de identidad compartido, en el sonido que expresa colectividad, en un ritmo común que unifica los pasos de un grupo social, en la voz de la tribu.

En los filmes que se presentan, resulta evidente la vinculación entre los sentimientos de unidad y pertenencia, con la música popular, que es utilizada en ambas películas como un elemento sonoro casi siempre diegético, que está estrechamente ligado al protagonista, su contexto particular, y sus relaciones de identidad.

En el caso de *Ya no estoy aquí*, se aborda el movimiento urbano denominado Kolombia, surgido en las zonas marginales de Monterrey -México- y caracterizado por la formación de pandillas que conviven escuchando y bailando el subgénero musical conocido como cumbia rebajada; una alteración artificial de música popular colombiana como la cumbia, el vallenato y el porro. Su origen se atribuye al *sonidero* -oficio de ambientar una fiesta con luces y música grabada- Gabriel Duéñez, que debido a una avería en su equipo de sonido, provocó que

las canciones se reprodujeran a una velocidad inferior a la original (menor cantidad de bits por minutos), generando esa sonoridad aletargada y grave, que conquistó los barrios bajos regiomontanos (Mariana FA, 2020).

En la película *Ema*, se presenta una transición interesante relacionada con la música y la danza en la vida de la protagonista. Al principio del filme, se presenta a Ema como miembro de una compañía de danza contemporánea dirigida por su esposo, ejecutando una secuencia de ondulaciones y estacatos de la columna vertebral, como parte de un grupo de cuerpos dispuestos en el espacio formando una figura circular, que enfatiza la unidad y sinergia de la compañía (Imagen 1).



Imagen 1. Escena de la película *Ema* (Larraz, 2019) min. 10:55

Tras la ruptura con su marido, Ema y sus amigas deciden abandonar sus prácticas dancísticas dentro del espacio escénico y la reglamentación del coreógrafo, dedicándose a bailar un ritmo juvenil y urbano con el que se identifican: el reggaetón. Este género musical surge en Puerto Rico en los años noventa a partir de la influencia del *reggae dancehall*, el *hip-hop* y otros estilos hispano-caribeños; suele aludir explícitamente a temas sexuales, tanto en la letra de las canciones, como en el estilo de baile conocido como *perreo*, por lo que Ema y sus amigas, adoptan el *reggaetón* como bandera de la libertad sexual y la oposición; bailar se convierte en un acto de resistencia.

Tanto Ema como Ulises, se identifican con sonidos populares y movimientos contraculturales latinoamericanos, gestados en entornos de fiesta y convivio dentro de contextos hostiles, de violencia, marginación, y desigualdad. Estos ritmos extranjeros cargados de raza y comunidad, cobijan al inmigrante, al huérfano, al marginado; ambos protagonistas se aferran a su danza como hilo narrativo de su vida, de su identidad social y colectiva, y reinterpretan estos signos musicales y corporales: los sustraen simbólicamente de sus límites fronterizos y geográficos, y se apropian de ellos en una relación metonímica, para convertirlos en su refugio.

Un ejemplo de esta relación semántica -con sustitución metonímica, donde se asocia la nacionalidad con la tradición dancística colombiana- se manifiesta en la escena en la que Gastón, esposo de Ema, exclama “porque mi hijo es colombiano y baila bien, porque los colombianos bailan como la puta madre”. Este mecanismo semántico también se reconoce asociado al baile en *Ya no estoy aquí*, durante la escena en la que Ulises se encuentra en un bar de Nueva York ambientado por música de banda, un género popular que tiene sus orígenes en la música folclórica tradicional del noroeste de México, cuya versión contemporánea (con letra, a diferencia de la tradicional) se ha popularizado por el movimiento contracultural buchón en gran parte del territorio nacional e incluso en el extranjero (Guerrero Avendaño, 2017: 23). El protagonista se siente ajeno a este estilo musical y lo rechaza, no logra establecer un vínculo con sus compañeros de trabajo ya que no comparten ni respetan sus gustos musicales; sin embargo, sí se identifica con la colombiana que trabaja en el bar, pues cuando le comenta que él baila Kolombias, la mujer responde “Colombia no es un tipo de música, es un país, es mi país”. Así, Ulises encuentra un vínculo de pertenencia común entre ambos, como si compartieran similares raíces culturales aunque no territoriales; incluso la llama “su mamá” en una escena posterior en la que pide su ayuda.

Un momento específico en la película *Ema*, también pone de manifiesto este distanciamiento por parte de la protagonista con respecto a la danza tradicional de su país, correspondiente a la escena en la que es entrevistada por la directora del colegio en el que solicita trabajo como maestra de danza, haciéndole saber que conoce las danzas tradicionales chilenas y es capaz de enseñarlas si se lo piden, pero aclara “no es lo que me gusta enseñar”, y agrega “libertad, yo les enseño a los niños a que se muevan con libertad” (01:14).

La danza mantiene vivos a Ema y Ulises, los dignifica y reconforta; estos dos personajes, con historias de vida completamente distintas, intentan desde sus posibilidades individuales, vivir de su danza y recuperar lo perdido a través de ella: Ulises bailando en el metro y las calles de Nueva York; y Ema como bailarina profesional de danza contemporánea que además se desempeña como profesora de danza en educación básica, y seduciendo a su abogada a través del reggaetón, entre otras cosas.

Por otro lado, tanto la danza como la imagen física que se diseñaron ambos personajes (vestimenta, y especialmente cabellera), son los signos diferenciadores desde los que construyen su identidad corporal: son prácticas que les permiten expresarse a través del cuerpo y transgredir los cánones estéticos tradicionales, para construirse uno nuevo que se adapte a su momento actual y su historia de vida (Imagen 2).



Imagen 2. Escena de la película *Ema* (Larraín, 2019) min. 1:12:19

Cortar o teñir el cabello, se convierte en un signo importante en *Ema* y *Ya no estoy aquí*, además de como un signo identitario de los protagonistas, también como elemento simbólico en la práctica ritual de agregación -siguiendo el esquema de ritos de paso de A. van Gennep (1908, 2008)-, que comparten ambas películas, es decir, como un mecanismo de transición para introducirse dentro un grupo social, reafirmando la identidad individual y transmutando hacia una nueva identidad colectiva; explican Mercado y Hernández (2020):

“La identidad social se genera a través de un proceso social en el cual el individuo se define a sí mismo, a través de su inclusión en una categoría -lo que implica al mismo tiempo su exclusión de otras- [...] su pertenencia al grupo va más allá de lo que piensa acerca de sí mismo, requiere del reconocimiento de los otros individuos con los que se relaciona [...] Ahora bien, cuando los individuos en su conjunto se ven a sí mismos como similares y generan una definición colectiva interna, estamos frente a la dimensión colectiva de la identidad” (Mercado y Hernández, 2020: 234).

La película *Ya no estoy aquí* plantea claramente estas relaciones de identidad, cuando ingresa el miembro más joven de la pandilla de los Terkos, a quien después de realizarle una serie de cuestionamientos sobre sí mismo y su estilo de vida, se le asigna el apodo de *Sudadera*, su nueva identidad como miembro del grupo. La pandilla le da la bienvenida por medio de un ritual de paso, en el que le cortan el cabello, peinan y visten con la estética del cholombiano –acrónimo de *cholo*, que en México hace referencia a la estética del pandillero, y *colombiano*– característica del movimiento *Kolombia*. De esta manera, el pequeño Leo, renuncia a su imagen corporal inicial y adopta los cánones de estilo de la pandilla, para convertirse en el Terko Sudadera. Con este ejemplo, se pone de manifiesto que dentro de las tribus urbanas los códigos que predominan son los de la representación del cuerpo a través de la imagen (Matus Madrid, 2000)

En el caso de *Ema*, también se recurre a este proceso transicional en el plano de lo simbólico, pues en el momento en que la protagonista recupera a su hijo adoptivo, Polo, lo lleva a la estética en donde trabaja, para realizarle el mismo corte de cabello de su esposo; de esta manera le construye un vínculo de semejanza física con su papá no biológico, que enfatizará el sentimiento de pertenencia al nuevo núcleo familiar. A partir de esta investidura simbólica ritual, Polo deja de ser el abandonado, para convertirse definitivamente en su hijo (Imagen 3).



Imagen 3. Polo y Gastón: Escena de la película *Ema* (Larraín, 2019) min. 1:31:46

Otro ejemplo de la relevancia que tiene la identidad corporal en la película *Ema*, es la escena en la que la hermana de la protagonista (quien sufrió una deformación facial causada por quemaduras profundas en el rostro) es llevada a la estética donde trabaja Ema, con el fin de reconstruir su imagen física por medio de una peluca, elemento artificial que le resulta ajeno. La hermana no logra aceptar su nueva imagen física, no se reconoce en ella: parece como si le hubieran robado una parte de su identidad corporal, y le quisieran imponer una nueva que no le corresponde, que ella no ha construido ni la representa, un disfraz que no puede esconder el evento traumático que provocó un cambio imprevisto en su vida. Explica José Ignacio Albani:

Hay momentos particularmente significativos de cambio y crisis importantes, [...] en los que se produce un salto o un cambio en los que ya no somos los mismos: cambios en nuestro estatus social, en nuestra identidad. [...] Transitar por ellos supone abandonar un estado anterior y el advenimiento de una situación nueva. Estos cambios no podrían soportarse de un solo golpe. Para estos momentos de tránsito, los rituales de la cultura funcionan como amortiguadores simbólicos de nuestro devenir. Funcionan como prácticas saludables (placenteras) en tanto que vienen a aportar un marco psicosocial para que estos tránsitos no sean tan crudos o disruptivos. La idea de amortiguador psicosocial hace pensar en cierta protección corporal, afectiva y simbólica, en tanto resguardo subjetivo social para dar estos pasos (Albani, 2013:14)

Una de las escenas más conmovedoras de *Ya no estoy aquí*, es cuando el protagonista decide cortarse el cabello, renunciar al extravagante estilo por el que llegó a ser tanto admirado como agredido, y ceñirse a la norma ortodoxa portando un corte de cabello convencional y socialmente aceptado, como un acto de homogenización de su identidad física. Así, Ulises deja atrás su pasado, y asimila el inicio de una nueva etapa de vida en su natal Monterrey, conservando su pasión por la cumbia rebajada, pero enfrentando su situación social con mayor madurez; el Ulises que era, ya no está aquí (Imagen 4).



Imagen 4. Escena de la película *Ya no estoy aquí* (Frias, 2019) min. 1:31:46

3. Prácticas corporales de resistencia y danza en el espacio urbano

Además de los elementos diferenciales de la apariencia física que dan sentido de identidad a los protagonistas, resulta pertinente mencionar otras prácticas corporales que construyen la identidad subjetiva y grupal: estas son las prácticas de intervención y transgresión sobre el espacio público urbano que denotan el carácter rebelde de ambos personajes.

De este modo, otro elemento en disputa supone el ambiente urbano como escenario de la performance específica de ambos personajes y su búsqueda de identidad. Ema compone sus acciones y su plan para ser madre, incendiando las calles de Valparaíso: la ciudad se desvela como contrario discursivo a la acción coreográfica en interiores de su pareja, el director de la compañía de la que un grupo de bailarinas se despide. De esta forma el juego interior (Danza contemporánea y clásica) / exterior (reggaetón) supone una clave discursiva de la película, una dicotomía que inmiscuye lo ambiental en la propuesta narrativa básica. El cuerpo de la protagonista (Ema) se convierte en claro agente transformador narrativo: ella compone su propio espacio oponiendo su acción y su baile, sin necesidad de justificarse como cuerpo sexualmente salvaje. Como describe Rodríguez, el cuerpo de Ema, -del mismo modo que el visitante (interpretado por Terence Stamp) de *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini-, hila un recorrido con su baile-acción que teje su estrategia y con el que atrae hacia sí y convence a todos los demás actores: “Ema es, ante todo, *cuerpo*. Un cuerpo que dispone su actividad en oposición a las estructuras políticas y culturales dominantes. Su primera acción es, de hecho, la transgresión de una norma” (Rodríguez, 2021).

En el caso de Ema, se observan dos conductas corporales de transgresión principales: sus prácticas sexuales no convencionales, y su tendencia a la piromanía. La primera, referente a la participación de la protagonista en encuentros orgiásticos, su interacción con múltiples y variadas parejas sexuales, y la relación edípica que tuvo con su hijo adoptivo (recriminada por su esposo en una de las escenas del filme). Estas actividades manifiestan la personalidad hedonista de Ema, de tal modo que su cuerpo se concibe como una herramienta de liberación, seducción y disrupción, a través de la cual logra construir un nuevo núcleo familiar poliamoroso, que se opone a la institución social del matrimonio y sus preceptos de monogamia.

Desde la escena inicial de esta película, se expone a Ema como una figura que transgrede la norma, que perturba las estructuras sociales que coartan en cierta medida la libertad. En dicho momento, la protagonista porta sobre su espalda un tanque de combustible conectado por una manguera a un soplete que lo convierte en una suerte de lanzallamas, y con todo el cuerpo implicado en la acción, utiliza tal instrumento de poder, para prender fuego a un semáforo, que es un significativo que se asocia a la regulación de la movilidad en el espacio urbano, es decir, a una serie de reglamentos y normas de convivencia. Ema, “en su pulsión tánica, su conducta autodestructiva” (García Catalán, 2022) incendia para sembrar, destruye para reconstruir y renacer, vandaliza en un acto gozoso de anarquía y resistencia desde el anonimato. Encarnándose como actos de sabotaje y agresión a bienes públicos y privados, el vandalismo representa una forma de desafecto a los bienes y a la comunidad que los representa.

En *Ya no estoy aquí* el acto vandálico no parte de la intención de destrucción, si no de transformación y apropiación; un acto que deja una voz, una huella de identidad en el espacio. Los Terkos roban una lona publicitaria de campaña política, y sobre ella pintan el nombre de su grupo, cual estandarte; roban una radio de policía, y envían a través de ella la sonoridad de la cumbia rebajada; Ulises irrumpen en la azotea de Lin por necesidad, ya que no tiene un lugar para pasar la noche, pero lo vandaliza para evocar a su tribu, rayando sobre el cristal de la ventana el signo de su pandilla, una investidura que simbólicamente lo transforma en su refugio.

Más allá del acto vandálico, la práctica que predomina en ambos protagonistas y que los vincula con su identidad colectiva, social y corporal, es la danza; un recurso cultural que les permite ejercer su libertad, expresar su personalidad, talento, pasión, e historia; que además les brinda sentido de pertenencia, y una sensación de júbilo y poder. Bailar en las calles se convierte en una forma de transformar el espacio público, de alterar sus normas de convivencia cotidianas para introducir los códigos liberadores del entorno de fiesta y comunión, para dejar que el cuerpo hable, para hacerse visibles: bailar en la calle es una práctica de resistencia.

Entre las estructuras coreográficas más elementales y primigenias en la historia de la danza, están las danzas en corro, que son aquellas en las que los ejecutantes se disponen en el espacio formando una figura circular (Vilar, 2011: 23). Dicha estructura se mantiene vigente hasta nuestros días, principalmente en rituales festivos, pues, a diferencia de las estructuras lineales, no establece una relación jerárquica entre sus miembros: la figura circular procura la comunicación visual y la sensación de integración en comunidad (Imagen 5).



Imagen 5. Escena de la película *Ema* (Larraín, 2019) min. 1:13:02

Esta relación de espacio urbano compartido está muy presente en la mayoría de las escenas de danza callejera de ambas películas. En ellas se utiliza la estructura del corro, como significativo por excelencia del sentido de unión, en oposición al de uniformidad de la danza escenificada en espacio teatral de Ema (Imagen 1), que genera otra connotación a pesar de que también es circular.

En *Ya no estoy aquí*, la figura del corro se repite reiteradamente, como una estructura natural en la práctica del baile social callejero, ya sea en los sonideros masivos donde participan pandillas de todo el barrio, o en las prácticas dancísticas internas de los Terkos. En ambos contextos se presenta un recurso interesante y común dentro del entorno festivo: cuando algunos de los participantes son invitados o deciden improvisar libremente al centro del corro, ya sea individualmente o en pareja. El centro se comparte, los cuerpos que expresan individualidad son escuchados y cobijados por la tribu. De esta manera se mantienen presentes y hermanadas las singularidades: no se trata de diluir la identidad social de sus miembros, si no de enaltecer la identidad colectiva del grupo social (Imagen 6).



Imagen 6. Escena de la película *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019) min. 00:10:16

A diferencia del espacio teatral convencional, en el que generalmente se le presenta al público una única perspectiva de la acción escénica, el espacio urbano callejero no es unifrontal, es un espacio público desfronterizado que les pertenece a todos, y aunque regulado por ciertas normas básicas de convivencia, es un espacio de tránsito continuo que evoca apertura y colectividad. Atendiendo a la naturaleza del espacio público urbano, el corro resulta la estructura coreográfica más democrática para habitar en grupo un lugar común; el círculo representa unidad, carece de aristas, prescinde de un frente que prime sobre otros, desdibuja el enfrentamiento y las jerarquías pues no hay una única dirección si no la suma de todas ellas simultáneamente.

En estas películas se encuentra un peculiar uso del espacio y el tiempo. Por un lado, el espacio urbano es un espacio de trayectos, del cuerpo que los transita y en la mirada que provocan, propios de la estética migratoria de Mieke Bal: “campo de sentido y de experiencia, sentir plural que implica la extrema interconexión entre los problemas migratorios y la estética global artística” (Bal, 2008: 19).

En cuanto al tratamiento general del tiempo, como un factor fluido y fragmentario en la representación visual contemporánea, que autores han mencionado como rasgo del *slow cinema* (Flanagan, 2012), caracterizado por la representación de lo cotidiano en duración extensa de planos o planos secuencia, para la contemplación de las acciones completas. Lie (2018) añade un vínculo a una estética del desapego como parte de la vida moderna urbana.

Como *Ema* y *Ya no estoy aquí*, algunas películas comparten un *storytelling* global posnarrativo, de historias y personajes en la frontera, representaciones minimalistas en flujos de significación e historias similares: la experiencia contemporánea protagoniza tramas en espacios particulares, algunos no-lugares (Augé, 2001). También Paul Julian Smith describió “el estilo de actuación sistemáticamente inexpresivo y desprovisto de emoción” (2012: 72), como rasgo específico de este tipo de películas.

4. Conclusiones

Ema y *Ya no estoy aquí* son dos ejemplos de un cine contemporáneo donde los personajes y sus acciones adquieren una nueva fisicidad, que involucra lo escénico y toma de las artes performativas nuevas temporalidades y espacialidades. Ambos films emplean un despojamiento de cualquier retórica cinematográfica clásica o moderna para introducir figuras posdramáticas y posnarrativas, en una propuesta a la vez inserta en el contexto del cine de arte, exitoso en festivales, y coherente con el giro performativo de la imagen. La representación de personajes marginales, que buscan un camino vital nuevo, lejano a pautas establecidas, por obligación (exilio forzado a territorios) o como resistencia (ante expectativas sociales), visibiliza potencias y violencias del cuerpo social en los individuos: el cine contemporáneo amplía las vías por las que una narración encarnada en los cuerpos o posnarración se expande para construir textos filmicos de complejidad creciente, ensartados en problemáticas sociales transnacionales en perpetua transformación.

Los mecanismos simbólicos de construcción de identidades corporales y sociales, fungen como vínculos con los ambientes ideales del sujeto; la imagen corporal, la música, la danza, y otras manifestaciones culturales se convierten en lazos de cobijo y remembranza que permiten al sujeto enfrentarse, desde la resistencia, y adaptarse a nuevos entornos de interacción social que le resultan ajenos, disminuyendo el efecto disruptivo que dicha transformación conlleva, tal como ocurre en los ritos de agregación o iniciación. Así pues, puede concluirse que las prácticas corporales generan una investidura simbólica en el sujeto que lo convierten en parte de un entorno comunitario y lo excluyen de otros, de tal modo que el agente social puede orientar dichas prácticas hacia la transgresión o transformación del ambiente en el que actúa, o hacia su propia adaptación e integración al mismo.

5. Referencias bibliográficas

- Albani, J. I. (2013). La Implicación corporal-afectiva en el marco del ritual. Una lectura transdisciplinaria desde el psicoanálisis y las ciencias sociales. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Augé, M. (2004). *Los no-lugares: Espacios del anonimato*. Gedisa.
- Bal, M. (2008). Doublé Mouvement/migratory aesthetics en. M. Bal y M.A. Hernández-Navarro Eds.), *2Move: Video Art Migration* (pp. 13-80). Cendeac.
- Brea, J. (2002). *La era posmedia*. Akal.
- Caballo-Marquez, R. (2010). *Cuerpos en tránsito: efectos de la globalización en el cine social contemporáneo*. [Tesis doctoral no publicada, Georgetown University] Estados Unidos. <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553232/caballoReyes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Company, J. M. y Marzal Felici, J. J. (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Generalitat Valenciana.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Fajardo, O. (2018). El performance transfronterizo como puente simbólico ante el duelo a la distancia. *Brujula*, vol. 12 194-228.
- Flanagan, M. (2012). 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary. Art and Experimental Film. [Tesis de doctorado no publicada, University of Exeter]. Reino Unido. <http://hdl.handle.net/10036/4432>
- Foucault, M. (1996). *Tecnologías del yo*. Paidós.
- Galt, R. y Schoonover, K. (eds). (2010). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford University Press.
- García Catalán, Sh. (2022). Demasiada' mujer-es. La *femme feu* en *Ema*, de Pablo Larraín. *Shangrila*, 38-39.
- Gómez-Tarin, J. (2011). Discursos híbridos, fronteras y cultura en un mundo global, en A. Sedeño-Valdellós y F.J. Ruiz del Olmo (Eds.), *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena* (pp. 19-43). Universidad de Málaga.
- Guerrero Avendaño, N. S. (2017). Al son de la tambora: análisis interpretativo de la percusión en el son de la banda sinaloense, [Tesis de licenciatura no publicada, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://upnplib.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/7855/TE-20101.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Hernández, M. A. (2020). *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Akal.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Cátedra.
- Lie, N. (2018). La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano. *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos* 26, 13-26.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- Mariana FA (13 de junio de 2020). Cumbia rebajada: el origen del género musical que representa "Ya no estoy aquí". Heraldo de México. <https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2020/6/13/cumbia-rebajada-el-origen-del-genero-musical-que-representa-ya-no-13:24-estoy-aqui-184267.html>
- Matus Madrid, C. (2000). Tribus urbanas: entre ritos y consumos. El caso de la discoteque Blondie. *Ultima década*, 8(13), 97-120. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362000000200006>
- Mercado Nakdibadi, A. y Hernández, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* 17(53), 229-251. <https://www.redalyc.org/pdf/105/10513135010.pdf>
- Narváez, G. (2019). El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival. El caso de Cannes (2000-2015). *Archivos de la Filmoteca* 77, 21-46.
- Parodi, R. (2004). Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal, en *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías* (pp. 77-100). Manantial.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Ellago ediciones.
- Rodríguez, A. (2021). La ciudad, el arte, los cuerpos: resignificaciones del espacio filmico en *Ema* (Pablo Larraín, 2019). *Revista 180*, 47. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-47.\(2021\).art-808](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.num-47.(2021).art-808)
- Sánchez, M.J. y Aix Gracia, F. (2009). El vandalismo como fenómeno emergente en las grandes ciudades andaluzas. *Actualidad*, 42. Centro de Estudios Andaluces.
- Schechner, R. (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- Smith, P. J. (2012). Transnational Cinemas; The Cases of Mexico, Argentina and Brazil, en L. Nagib, C. Perriam y R. Dudrah (Eds.). *Theorizing World Cinema*, I. (pp. 63-76), B. Tauris.
- Taylor, D. (2011). *Estudios Avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- VAN Gennep, A. (2008, 1908). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.
- Verzero, L. (2020). Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI, en F. Pietsie y L. Verzero (Eds.), *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des) memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (pp. 93-108). Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Vilar, J. R. (2011). *Viaje a través de la historia de la danza*. Palibrio.

Zizek, S. (2006). *Cuerpo sin órganos*. Madrid: Pretextos.

Eréndira Damariz Hernández Espinoza (Guadalajara, México, 1990) es Máster en Creación Audiovisual y Artes Escénicas por la Universidad de Málaga. Es coordinadora del festival de videoarte y videodanza Muestra Movimiento Audiovisual.

Ana Sedeño Valdellós es Doctora en Comunicación Audiovisual y Profesora Titular en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (España).