



Centro de Ciencias Sociales y Humanidades

**El Estudio del Cine Inmersivo de Ficción 360° a partir del Género: Análisis de su
Mediación entre Espectadoras y Espectadores**

Tesis que presenta:

Verónica María Marín Cienfuegos

Para optar por el grado de:

Doctora en Estudios Socioculturales

COMITÉ TUTORIAL

Dra. María Rebeca Padilla de la Torre

Dra. Pilar Velázquez Lacoste

Dr. Jerónimo Luis Repoll

Noviembre 2022



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. ZAPOPAN CALDERON TEJEDA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

P R E S E N T E

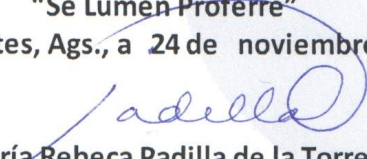
Por medio del presente como TUTORA designada de la estudiante **VERÓNICA MARÍA MARÍN CIENTUEGOS** con ID 50703 quien realizó la tesis titulada: **EL ESTUDIO DEL CINE INMERSIVO DE FICCIÓN 360° A PARTIR DEL GÉNERO: ANÁLISIS DE SU MEDIACIÓN ENTRE ESPECTADORAS Y ESPECTADORES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 24 de noviembre de 2022.


María Rebeca Padilla de la Torre
Tutora de Tesis

.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

MTRA. ZAPOPAN CALDERÓN TEJEDA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

P R E S E N T E

Por medio del presente como ASESORA designada del estudiante **VERÓNICA MARÍA MARÍN CIENFUEGOS** con ID **50703** quien realizó la tesis titulada: EL ESTUDIO DEL CINE INMERSIVO DE FICCIÓN 360º A PARTIR DEL GÉNERO: ANÁLISIS DE SU MEDIACIÓN ENTRE ESPECTADORAS Y ESPECTADORES un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirlo así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 28 día de Noviembre de 2022.



Pilar Velázquez Lacoste
Asesora de tesis

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

**CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL**

MTRA. ZAPOPAN CALDERÓN TEJEDA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

P R E S E N T E

Por medio del presente como **ASESOR** designado de la estudiante VERÓNICA MARÍA MARÍN CIENFUEGOS con ID 50703 quien realizó la tesis titulada: EL ESTUDIO DEL CINE INMERSIVO DE FICCIÓN 360° A PARTIR DEL GÉNERO: ANÁLISIS DE SU MEDIACIÓN ENTRE ESPECTADORAS Y ESPECTADORES, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
“Se Lumen Proferre”
Aguascalientes, Ags., a 24 de noviembre de 2022.

Jerónimo Luis Repoll
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesada
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

DICTAMEN DE LIBERACIÓN ACADÉMICA PARA INICIAR LOS TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO

Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 29/11/2022

NOMBRE: Verónica María Marín Cienfuegos **ID** 50703

PROGRAMA: Doctorado en Estudios Socioculturales **LGAC (del posgrado):** Comunicación y lenguajes

TIPO DE TRABAJO: (X) Tesis () Trabajo Práctico

TÍTULO: El estudio del cine inmersivo de ficción 360° a partir del género: análisis de su mediación entre espectadoras y espectadores

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): género. Amplía el estudio de las audiencias con perspectiva de género. Aporta para la alfabetización audiovisual con respecto a las nuevas tecnologías. Además contribuye a la búsqueda de nuevas representaciones de las mujeres en el cine. Por último hace evidente la necesidad de considerar la

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:				
SI	El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado			
SI	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario			
SI	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado			
SI	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda			
SI	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área			
SI	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área			
SI	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país			
SI	Generó transferencia del conocimiento o tecnológica			
SI	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)			
El egresado cumple con lo siguiente:				
SI	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia			
SI	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)			
SI	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor			
SI	Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario			
SI	Coincide con el título y objetivo registrado			
SI	Tiene congruencia con cuerpos académicos			
SI	Tiene el CVU del Conacyt actualizado			
SI	Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)			
En caso de Tesis por artículos científicos publicados				
NO	Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa			
NO	El estudiante es el primer autor			
NO	El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico			
NO	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.			
NO	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados			
NO	La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto			

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

Sí ☒ X

No ☐

FIRMAS

Elaboró:

* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:

Dra. María Rebeca Padilla de la Torre

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

Dr. Rodrigo Alejandro de la O Torres

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

Dr. Alfredo López Ferreira

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

Mtra. María Zapopan Tejeda Caldera

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

El papel del guion en las narrativas audiovisuales inmersivas en formato 360°



Verónica María Marín Cienfuegos
veronicamarincienfuegos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5084-8649>
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Resumen

El presente artículo aborda la problemática a la que se enfrenta el cine inmersivo 360° para ser guionizado, puesto que todavía no existe un modelo de guion para su producción. Partiendo del formato tradicional de guion, se hace una comparativa con la narrativa 360° y sus posibilidades e implicaciones con el lenguaje cinematográfico.

Abstract

This article addresses the problems faced by 360° immersive cinema to be scripted, since there is still no script model for its production. Starting from the traditional script format, a comparison is made with the 360° narrative and its possibilities and implications with the cinematographic language.

Palabras clave

Guion cinematográfico, cine inmersivo, cine 360°, nuevas narrativas.

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que son grandes pilares en la formación de investigadoras e investigadores, y que apoyaron el desarrollo de este estudio.

Un agradecimiento especial para mi comité que ha guiado esta investigación y que sido muy generoso conmigo: Dra. María Rebeca Padilla de la Torre, Pilar Velázquez Lacoste y Jerónimo Luis Repoll.

Agradezco a mi familia y a quienes han sido mis profesoras y profesores.

Mi gratitud para compañeros, colegas, amigas y amigos.

Gracias a Micol Metzner, a Última fila compañía de teatro, al Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires.

Gracias a Abel Amador quien ha sido mi compañero en lo académico, en lo profesional y en la vida.

Índice

Resumen	4
Abstract.....	5
Introducción: Se trata de mujeres. ¿Qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con lo que él ve?	6
Capítulo 1. El estudio de la producción de sentidos por la audiencia y la mediación del género. Antecedentes teóricos y discusiones actuales	14
Los Estudios Culturales de las audiencias	16
Las audiencias desde el feminismo.....	24
Teoría fílmica feminista	29
Capítulo 2. El dispositivo: del cine de pantalla al cine sin encuadre.....	34
Estudios de cine inmersivo	34
¿Qué es ser espectadora o espectador?	37
Dispositivo cinematográfico	39
Cine de pantalla	41
El encuadre cinematográfico y la disección del cuerpo.....	44
El cine inmersivo 360° o un cine sin encuadre	47
Capítulo 3. La irrupción de la perspectiva de género en el cine inmersivo de ficción 360°.	
Línea curva: Un cortometraje para detonar la discusión	55
Primer acercamiento al cine inmersivo de ficción 360°: Villa 31	59
Línea curva: un cortometraje para detonar la discusión	60
Capítulo 4. Lo que no vio Jesús Martín Barbero: el género como mediación	71
De los medios a las mediaciones	73
Propuesta metodológica: grupos de discusión	78
Análisis de los discursos: Construcción de sentidos de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción 360°	91
Capítulo 5. Hacia un cine inmersivo 360° con perspectiva de género: conclusiones y recomendaciones	110
Conclusiones	110
Aportaciones para un cine inmersivo con perspectiva de género	115
Referencias	119
Anexo 1. Grupos de discusión.....	126
Anexo 2. Guion inmersivo	163

Índice de tablas

Tabla 1. Mediaciones que serán observadas 77

Tabla 2. Integrantes de los grupos de discusión 80

Tabla 3. Categorías de análisis en relación con las dimensiones básicas del género 88

Tabla 4. Subcategorías de análisis 89

Tabla 5. Relación de las preguntas con las categorías de análisis 90



Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Mapa para investigar la mutación cultural 76



Resumen

En esta investigación analizo la mediación de género entre espectadoras y espectadores de cine de ficción 360°, para comprender la construcción de sentidos que hacen, de una pieza audiovisual inmersiva la cual aborda las relaciones de pareja de jóvenes heterosexuales.

Como parte esencial de la propuesta metodológica de esta investigación, que fueron los grupos de discusión, realicé el cortometraje titulado *Línea curva* bajo la perspectiva de género con el acompañamiento del Observatorio de Violencia Social y de Género de Aguascalientes, mismo que sirvió como detonante de los discursos que emergieron de las espectadoras y espectadores.

El punto de vista feminista me permitió reflexionar y ampliar la teoría de mediaciones de Jesús Martín Barbero, para proponer el género como una mediación con el fin de abrir el diálogo entre dicha teoría y los discursos desplegados por las espectadoras y espectadores del cine inmersivo 360°. Aquí, pongo a discusión que la decisión de la mirada y el sentido que le dan al cine inmersivo las y los espectadores está mediado principalmente por el género al que pertenecen.

Presento una propuesta para la producción de narrativas cinematográficas inmersivas con perspectiva de género, que contribuyan a la reflexión y crítica sobre la situación de las mujeres en la actualidad.

Palabras clave: cine inmersivo, mediaciones, género, audiencias, espectadoras y espectadores.

Abstract

In this research, I analyze the gender mediation between spectators of 360° fiction cinema, to understand the construction of meanings that make an immersive audiovisual piece that addresses the relationships of young heterosexual couples.

As an essential part of the methodological proposal of this research, which were the discussion groups, I made the short film entitled *Curved line* under the gender perspective with the accompaniment of the Observatory of Social and Gender Violence of Aguascalientes, which served as a trigger for the discussions that emerged from the male and female spectators.

The feminist point of view allowed me to reflect and expand the mediation theory of Jesús Martín Barbero, to propose gender as a mediation in order to open the dialogue between theory and the discourses deployed by the male and female spectators of the 360° immersive cinema. Here, I discuss that the decision of the gaze and the meaning that viewers give to immersive cinema is mainly mediated by the genre to which they belong.

I present a proposal for the production of immersive cinematographic narratives with a gender perspective, which contribute to reflection and criticism on the situation of women today.

Keywords: Immersive cinema, Mediations, Gender, Audiences, Spectators.

Introducción: Se trata de mujeres. ¿Qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con lo que él ve?

No podría decir que la cinematografía me atrajo desde que era una niña, o que recién titulada de la preparatoria sabía exactamente lo que quería hacer dentro del cine al elegir esta carrera. Fue en mi primer año como egresada que descubrí que escribir para la pantalla era mi fuerte, cuando terminé un guion para largometraje titulado *Mis tres golpes de ira*, mientras trabajaba en una cafetería a la que nadie iba y me daba tiempo de escribir. Ese guion fue mi primera selección internacional, el principio de mi carrera y el primer trabajo que me hizo viajar fuera del país.

Desde entonces, no he parado de escribir, he escrito tanto cortometrajes como largometrajes. Además, durante mis estudios de posgrado he investigado el guion cinematográfico como una alternativa de lectura, así como también he dirigido proyectos largos y cortos, pero hoy puedo decir que, antes que ser directora, soy guionista y que me he preparado para ello.

Hasta este momento me he enfrentado a diferentes retos de escritura, sin embargo, esta investigación se me ha presentado como uno de los retos más grandes al dar cara al cine inmersivo 360°, y al preguntarme cómo se escribe bajo esa lógica en la que la pantalla bidimensional no existe. La primera vez que tuve una experiencia inmersiva se generaron dentro de mí una serie de preguntas que me llevaron a investigar acerca del cine inmersivo, sus métodos de escritura y sus formas de producción, con la intención de escribir para ese cine que me planteaba nuevos retos.

Esa primera experiencia significaría para mí la base de esta investigación y, aunque en ese momento no tenía claro lo que había sucedido, más tarde me percaté de que me había enfrentado a un proceso social sumamente interesante. Resulta necesario -ahora- contar esta anécdota que se dio durante un viaje que hice años atrás, con la intención de que comprendan de qué estoy hablando.

La primera vez que tuve la oportunidad de tener una experiencia inmersiva de ficción 360° fue en un festival de cine durante una estancia en Buenos Aires. En este ejercicio, pude ver, o al menos intuir, que la tecnicidad, es decir, el dispositivo del cine inmersivo jugaba un

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

papel importante en los procesos de recepción. Además de lo corpóreo, me di cuenta de que era un cine que, en esa exigencia de movimiento, abría también, la posibilidad de decidir hacia dónde mirar.

Quisiera traer a cuenta un cortometraje que llamó mi atención de manera particular, que me servirá para hablar más a fondo de las observaciones que generaron la inquietud por iniciar esta investigación. El cortometraje al que me referiré se titula *Se trata de mujeres* (2019), es un trabajo de Micol Metzner, realizadora feminista argentina. El audiovisual es una propuesta transmedia que consta de dos partes: la primera de un metraje corto en cine de pantalla que combina documental con ficción, y la segunda de un cortometraje inmersivo 360°. En esa ocasión, sólo pude ver el segundo que corresponde al cine inmersivo, no fue sino hasta tres años más tarde, que pude ver la primera parte.

En general, ambos cortometrajes narran el trayecto de tres mujeres que deciden ir a la playa “haciendo dedo” para que algún automóvil las lleve. En el cortometraje de cine de pantalla, se muestra cómo llegan y disfrutan del mar, mientras una voz narra las razones de por qué viajan de esa manera. Resumiendo, se puede decir que buscan experiencias alejadas de la rutina. Además, viajar así, no es solamente con el fin de ahorrar dinero, sino sumar esa aventura a sus vivencias, además de sentirse autónomas y libres pues éstas son sensaciones que no experimentan en su vida diaria y les parecía importante tenerlas en sus vidas. Los testimonios de las chicas son reales y están basados en una anécdota que les sucedió, según lo que me contó la directora. Por tanto, las involucradas en ese acontecimiento, se interpretan a ellas mismas en una reconstrucción ficcionada de los hechos.

Al tiempo que se cuenta la historia de las chicas, vemos el relato de un par de hombres y una mujer en su casa que, por lo que se ve, son de clase acomodada. Están conviviendo con un par de jóvenes que también son viajeros y que están de visita. Todos comen, uno de los chicos cuenta que extraña a su novia, mientras los hombres de la casa hacen bromas misóginas, homofóbicas y de mal gusto al respecto. Más tarde, dos de los varones salen en el auto y mantienen una conversación acerca de mujeres en un tono denigrante, es decir, hablan de sus cuerpos como producto de consumo.

Estos hombres son los que se detienen para llevar a las chicas en la carretera. Las suben a la camioneta. En seguida, comienzan a hacer bromas fuera de lugar, y como ellas no

reaccionan bien, les preguntan si son lesbianas. El ambiente se torna tenso. La voz narrativa hace saber al público que en ese momento ellas comienzan a sentirse raras y a sentir miedo.

Los hombres cada vez se ponen más pesados, una de ellas hace una llamada a su novio y le dice que van en camino, le da la descripción de la camioneta. Luego, asustadas, piden que las dejen mejor en la terminal. Los hombres se burlan de ellas y entonces descubren que los seguros están puestos. Se desvían hacia un bosque, se detienen y uno de ellos intenta tocar a una de las chicas. Ella tiene un ataque de pánico, el hombre deja de hacerlo y sigue conduciendo. Vuelven a tomar la carretera, esta vez se detienen para molestar a otra chica que está a pie del camino. Cuando desactivan los seguros de las ventanas, una de ellas abre y logran bajarse.

Finalmente, las chicas están a salvo en la terminal de autobuses, y la voz narrativa cuenta todo el miedo que sintieron, las cosas que pensaron en hacer y que no hicieron, sobre todo, hablan de la incapacidad de acción que mostraron, lo paralizadas que se sentían.

En cuanto a la propuesta inmersiva que lleva el mismo nombre, y que fue la que pude ver en Argentina, el relato es casi idéntico: el cortometraje comienza con un hombre y una mujer conversando apartados del resto, ella le dice que están lindos los chicos, refiriéndose a los invitados que son viajeros, él se comporta violento ante este comentario. Ella le dice que es una broma y él la insulta. Pasan a la mesa a comer, ahora están los dos hombres, la mujer y los chicos viajeros. Bromean con el tema del extrañamiento a las novias, hacen bromas de mal gusto al respecto. En seguida, pasan a la escena donde van en la camioneta y hablan de las mujeres, de qué tipo les gustan, y mencionan a las mujeres rubias. Además, hablan de los chicos viajeros y se refieren a ellos como “putitos”.

Después, como en el primer cortometraje, recogen a las chicas y ellas viven la misma situación, es decir, son llevadas a un sitio lejano mientras se les impide bajar del auto, hasta que finalmente lo logran. En este cortometraje no hay voz narrativa documental, es solamente ficción. Una de las diferencias es el tiempo que se dedica a retratar la historia de las chicas en el auto, pues esta última versión se enfoca de lleno en esto.

Cuando vi este cortometraje inmersivo iba acompañada de un amigo también cineasta, específicamente, fotógrafo, llamado Jaime. Estábamos muy entusiasmados, porque

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

era nuestra primera experiencia viendo cine de ficción con unos cascos de inmersión. Llegó nuestro turno y disfrutamos de la película. Al salir nos quedamos un rato para intercambiar nuestras impresiones. Fueron muchas las cosas que generaron interés en nosotros, por ejemplo, nos preguntábamos cómo sería un guion creado para esta tecnología, puesto que se debe pensar en acciones en 360°. También pensábamos en si se intenta captar la atención de quienes observan a partir del sonido o del movimiento. Platicamos de cosas como la velocidad de desplazamiento de la cámara, las sensaciones físicas como el mareo, la necesidad de explorar y tratar de entender la lógica creativa. Nos preguntamos cosas como dónde se colocó la cámara, dónde estaba ubicado el micrófono, por qué no se veía el trípode, entre otras cosas.

Dentro de este intercambio de experiencias, llamó mi atención un comentario que él hizo: me dijo que la posición de la cámara hizo que, en cierto momento, volteara a ver la entrepierna de una de las chicas que iba sentada al centro del asiento. Conviene aquí mencionar que la cámara estaba colocada al centro, en medio de los dos asientos de los hombres, por lo que las chicas y ellos parecían estar muy cercanos a nosotros como espectadores.

Jaime dijo que se sentía extraño porque no sabía si los que estaban afuera mirándonos podían saber qué es lo que nosotros observábamos, y que se sentía muy mal por las decisiones de mirada que había tomado. Me di cuenta de que yo no me hacía esos cuestionamientos y no sentía eso acerca de mis decisiones sobre hacia dónde mirar, ya que, en mi caso, me centré en ver el exterior, en buscar a alguien a quien las chicas pudieran pedir ayuda, en ver si había algún objeto con el que se pudieran defender. A partir de esto, me pregunté: ¿qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con lo que él ve?

En esta proyección estaba presente la directora Micol, así que decidí acercarme y preguntarle si había hecho eso a propósito, si de algún modo quería incomodar a los hombres. Ella respondió que no necesariamente y en ese momento no hablamos más al respecto. Fue hasta tres años después que la busqué a través de Facebook y le pedí que habláramos de su obra. Ella me dijo que me enviaría un audio en donde me contaría su proceso creativo. En ese audio, ella me contó que *Se trata de mujeres* es una historia real que les ocurrió a ella y a sus amigas una vez que se aventuraron a viajar por Argentina. Una de las cosas que más

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

recuerda es lo inmovilizante que fue la situación, le sorprende recordar que ninguna de las tres reaccionó.

Además, me comentó algo que me pareció muy interesante: que decidió hacer un proyecto transmedia utilizando los dos formatos porque le pareció que el cine de pantalla no reflejaba la intensidad del momento y no se podía sentir el encierro que ellas sentían y la cercanía de los hombres y que, en el caso del cine de pantalla, le pareció que era necesaria una voz que narrara las sensaciones y que resultaba explicativa, quitando relevancia a la imagen, mientras que, en el cine inmersivo, dicha voz, no fue necesaria.

Por otro lado, consideró que someter, sobre todo, a mujeres a esta experiencia, podría servir para que, en caso de que en algún momento estuvieran en una situación parecida, pudieran reaccionar y no les tomara por sorpresa como a ellas les sucedió. Es decir, que funcionara como una especie de simulador ante estas situaciones que suelen ser inmovilizantes.

Con el paso del tiempo, volví atrás en mi memoria a esa experiencia y llamé particularmente mi atención el hecho de que Jaime y yo estábamos viendo cosas muy diferentes. Pensé en que todo producto audiovisual, toda obra de arte, en sí, todo aquello que comunica, siempre podrá ser interpretado de diversas maneras. Sin embargo, en ese caso me parecía que el dispositivo contribuía en gran medida para que esa interpretación fuera diferente para cada persona, porque era necesaria la decisión de la mirada, y pensaba que esa decisión era diferente según el género de quienes se someten a la experiencia inmersiva.

Es por ello que me interesa ir más allá del dispositivo y, aunque la tecnología puede resultar fascinante, considero que mi objeto de estudio se encuentra en los procesos más allá de la recepción. Decidí, entonces, estudiarlo desde las mediaciones, atendiendo a lo que Jesús Martín Barbero (2022) propone: cambiar el lugar de las preguntas y estudiar los lugares en donde los medios se dotan de sentidos, estudiando a las espectadoras y espectadores, no enfocándome en los usos y gratificaciones, sino en la construcción de sentidos que hacen del cine inmersivo de ficción 360°.

Considero que el cine inmersivo 360°, no solamente es un avance tecnológico sino una nueva manera de percibir el mundo. En palabras de Jesús Martín Barbero (2002):

El lugar de la cultura de la sociedad cambia cuando la mediación tecnológica de la comunicación deja de ser meramente instrumental para convertirse en estructural: la tecnología remite hoy no a la novedad de unos aparatos sino a nuevos modos de percepción, y de lenguaje, a nuevas sensibilidades y escrituras, a la mutación cultural que implica la asociación del nuevo modo de producir con un nuevo modo de comunicar convierte al conocimiento en una fuerza productiva directa (p. 225).

Ante esta nueva tecnología, me parece que existen nuevas formas de percepción y que podría pensarse un cine que, desde su concepción, atendiera las diferencias en dichas percepciones de quienes lo observan a partir de la perspectiva de género. Esta investigación busca atender dichas diferencias, primero identificándolas para luego hacer propuestas que le hablen de manera diferente a las mujeres y a los hombres, atendiendo las necesidades que cada participante manifieste.

Con base en esta propuesta, la investigación tiene como objetivo general analizar la mediación de género entre espectadoras y espectadores en la construcción de sentidos a partir de un cortometraje inmersivo de ficción 360°, que aborda las relaciones de pareja, para aportar a la producción de narrativas cinematográficas con perspectiva de género que contribuyan a la reflexión y crítica sobre la situación de las mujeres.

Para ello, dada mi naturaleza de realizadora, lo ideal fue crear un cortometraje de *cine* inmersivo 360° específicamente para llevar a cabo esta investigación. Además, tomé la decisión de no solamente comprender cómo funciona tecnológicamente el cine inmersivo, sino que, desde su producción, introduje dinámicas desde la perspectiva de género, que están presentes en las temáticas y propuestas creativas de fotografía, iluminación y diseño de producción que se exploran a profundidad en uno de los apartados de esta tesis.

Posteriormente, se llevaron a cabo grupos de discusión como propuesta metodológica y, al final, las respuestas de las y los participantes fueron analizadas y puestas a discusión bajo un enfoque feminista en diálogo con la teoría de mediaciones de Jesús Martín Barbero.

Esta tesis está compuesta de cinco apartados en los que presento el proceso para llegar al conocimiento deseado. Dichos capítulos siguen los objetivos específicos de esta investigación que son los siguientes:

1. Producir con perspectiva de género, un cortometraje de cine inmersivo 360° que aborde las relaciones de pareja, para detonar los discursos sobre esta narrativa entre espectadoras y espectadores.
2. Distinguir cómo opera el género en las mediaciones propuestas por Jesús Martín Barbero. Identificar qué mediaciones se encuentran presentes en los discursos de construcción de sentidos de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción.
3. Realizar propuestas concretas para la producción cinematográfica inmersiva 360° con perspectiva de género.

Como preámbulo, en un primer capítulo titulado *El estudio de la producción de sentidos por la audiencia y la mediación del género. Antecedentes teóricos y discusiones actuales*, presento los antecedentes para este estudio, que tienen base en los estudios de audiencias, en específico, aquellos estudios feministas que estudiaron la construcción de sentidos que hacen las mujeres de lo que los medios les ofrecen.

El segundo capítulo corresponde al titulado *El dispositivo: del cine de pantalla al cine sin encuadre*. En este capítulo abro la reflexión en torno a qué es el cine inmersivo y cuáles son las diferencias que tiene con el cine tradicional o cine de pantalla. Abordo principalmente cómo la desaparición de la pantalla modifica la lógica del dispositivo cinematográfico, incluido el lenguaje, que se vale del montaje de planos basados en la segmentación del cuerpo humano. Expongo también cuál es la convención que existe del dispositivo inmersivo con la espectadora y el espectador durante la experiencia inmersiva.

El tercer capítulo lleva el nombre de *La irrupción de la perspectiva de género en el cine inmersivo de ficción 360°*. *Línea curva: Un cortometraje para detonar la discusión* y está dedicado a compartir el proceso de construcción del cortometraje inmersivo de ficción 360° que sirve como detonante de discursos de las y los espectadores.

El capítulo número cuatro es *Lo que no vio Jesús Martín Barbero: el género como mediación* y corresponde al marco teórico metodológico en donde expongo el punto de vista desde el que abordo el problema, que corresponde a la epistemología feminista. En este momento es donde se aplicará la metodología que consiste en exponer a espectadoras y espectadores ante el cine inmersivo de ficción 360°, realizado bajo una perspectiva de género,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para luego proponer los grupos de discusión como estrategia metodológica y abrir a la escucha para comprender cómo producen sentidos a partir de éste. De esta forma, el punto de vista feminista me permitió ampliar la teoría de mediaciones de Jesús Martín Barbero para proponer el género como una mediación y ponerlo en diálogo con los discursos de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo 360°, con el fin de comprender su construcción de sentidos.

El quinto apartado se llama *Hacia un cine inmersivo 360° con perspectiva de género: conclusiones y recomendaciones* y es donde presento las conclusiones y extendiendo algunas recomendaciones a realizadores y guionistas para producir cine inmersivo de ficción 360° con perspectiva de género.

Capítulo 1. El estudio de la producción de sentidos por la audiencia y la mediación del género. Antecedentes teóricos y discusiones actuales

En este apartado desarrollo el itinerario que llevé a cabo para elegir como objeto de estudio el análisis de la producción de sentidos de las y los espectadores del cine inmersivo 360. Hago un recorrido por los Estudios de las Audiencias, a partir de una perspectiva de género, incluyendo aquellos hechos por las feministas que resultan fundamentales para esta investigación. Posteriormente, repaso las teorías fílmicas feministas, para plasmar el modo en que contribuyeron en la creación de un marco que sirvió para comprender la construcción del objeto de estudio. Finalmente, revisé las investigaciones actuales que tienen por estudio el cine inmersivo.

Para comenzar, quiero narrar el recorrido desde el inicio de mis inquietudes como investigadora, guionista y realizadora cinematográfica. Cuando decidí emprender esta investigación no tenía muy claro cómo abordar el cine inmersivo 360° y cuáles podrían ser sus posibilidades para ser problematizado. Sin embargo, sabía que era factible convertirlo en un problema de investigación, puesto que podía generar diversas preguntas a su alrededor. Mi naturaleza de productora audiovisual me hizo pensar en aquellos cuestionamientos creativos y me interesé principalmente en saber cómo eran los guiones de estas propuestas, es decir, quería conocer cómo se escribía para cine inmersivo 360°. Sin embargo, ésta era una pregunta de investigación más bien acerca del guionismo cinematográfico. Aun así, con esa idea me acerqué al Doctorado en Estudios Socioculturales y, más tarde, con la guía de mi comité tutorial, comencé a pensar el cine inmersivo desde lo sociocultural, lo cual me permitió vislumbrar nuevas problemáticas más interesantes y profundas para abordarlo.

En ese recorrido, conocí los Estudios de Audiencias y, conforme fui acercándome a ellos, me di cuenta de que abrían un abanico amplio de posibilidades para la investigación, debido a la variedad y emergencia de nuevos medios, que plantean múltiples formas de ser espectadoras y espectadores. En general, los estudios sobre los medios se dan desde tres diferentes polos: la producción, que se refiere a la investigación con énfasis en las formas en las que se realizan los contenidos; el estudio de los medios desde el mensaje, es decir, desde

el contenido y, finalmente, el estudio de los medios desde las audiencias, que es el polo en donde esta investigación se sitúa.

Al reflexionar desde este lugar, y tras mi primera inquietud de poder escribir cine inmersivo, caí en cuenta de que debía, antes que nada, comprender cómo era la percepción de este cine y cómo era asimilado por las espectadoras y espectadores. El cine siempre tiene como fin último llegar a las audiencias y cobrar sentido en éstas, así que es algo que en definitiva las y los realizadores debemos considerar. Además, me resultó importante comprender cómo producen sentidos las espectadoras y espectadores, porque de esa manera se pueden hacer propuestas que les hablen tanto a unas como a los otros, pensando en cómo usar de manera consciente e informada el dispositivo cinematográfico.

Existen múltiples posibilidades para estudiar el cine inmersivo desde la perspectiva de sus audiencias y, en este caso, el interés se ha delimitado por analizar al género como mediación en la experiencia de sus espectadoras y espectadores, para comprender el proceso de construcción de significados que derivan a partir de su observación de este tipo de cine o, en palabras de Jesús Martín Barbero (1987), la producción de sentidos que se genera en la experiencia ante un medio. Ahora bien, en mi trayecto para conocer más a fondo el estudio de las audiencias, primeramente, me encontré con que, para ciertos círculos que tienen que ver con agencias de rating, las audiencias son cifras. No obstante, pensar de esa manera las audiencias, no aportaba nada para mi investigación, puesto que no fue de mi interés en ningún momento saber cuantitativamente los efectos de este cine.

Fue posteriormente que llegué a los Estudios de Audiencias desde un enfoque cualitativo, los cuales comienzan poniendo énfasis en los “usos y gratificaciones” y que se preguntan por los efectos que tienen en las personas los medios de comunicación. Una de sus principales tareas es identificar la razón por la que la gente usa los medios y para qué los usa y, asimismo, aborda cómo los usuarios eligen deliberadamente los medios que pueden satisfacer sus necesidades.

Además, conforme fui avanzando, la perspectiva sociocultural de las audiencias me dio bases para pensarlas de otra manera. Es por eso que, en este caso, considero a las audiencias en el sentido que lo hace Orozco (1997) quien apunta que todavía no

comprendamos lo que es la audiencia ni sus múltiples roles y mediaciones, porque mientras se es audiencia, no se deja de ser sujetos sociales, históricos y culturales.

Con esto quiero decir que las audiencias no son números en este trabajo, sino que son sujetos sociales que habitan un tiempo y un espacio que los dota de diversas características que deben ser tomadas en consideración al momento de ser investigados en su ejercicio de construir significados.

Los Estudios Culturales de las audiencias

Las primeras clases que tomé en el doctorado me sirvieron para comprender cómo enmarcar mi objeto de investigación dentro de los Estudios Culturales ya que, debido a mi formación previa, no tenía el conocimiento suficiente acerca de esta perspectiva y tuve dificultades para decidir cómo definirlo y problematizarlo.

Cabe destacar que estos estudios iniciaron con Hoggart -en 1964- en el *Centre of Contemporary Cultural Studies* de la universidad británica de Birmingham. Según Grossberg (2012), estos “se ocupan de describir e intervenir en las formas en que las prácticas culturales se producen dentro de la vida cotidiana” (p. 22) y estudiar el modo en que las estructuras de poder se reproducen, se combaten y transforman. Sin duda, esta perspectiva tenía una propuesta que estudiaba precisamente a las audiencias desde un punto de vista que coincidía con la definición que yo tenía de ellas y, además, en el ejercicio de investigar sobre esta tradición, me encontré con un trabajo que me dio luz para conocer el recorrido de estos estudios, que son los llamados Estudios Culturales de Audiencia.

La obra de Jerónimo Repoll (2010) titulada *Arqueología de los estudios culturales de audiencia*, fue para mí una guía que me encaminó para conocer el discurso que los Estudios Culturales de Audiencia han generado a través del tiempo. Tomando como base este trabajo, contaré acerca del camino que seguí hasta llegar a los Estudios Feministas de audiencias, y cómo fui encontrando casos paradigmáticos que me dieron herramientas para enfrentarme al cine inmersivo de ficción 360°, desde el punto de vista de sus espectadoras y espectadores.

Según González (2019), los Estudios Culturales abrieron un campo al estudio de la cultura popular, a la interdisciplinariedad y al estudio de los procesos de producción de

significados. Esa producción de significados llamó particularmente mi atención, puesto que el primer acercamiento que tuve con el cine inmersivo de ficción generó en mí todo tipo de preguntas, precisamente al momento de experimentarlo e intentar comprender y aprehender lo que había visto yo y compararlo con lo que habían visto los demás. Dicha experiencia la abordo ampliamente más adelante, puesto que la considero como un punto de partida importante para esta investigación.

Grossberg (2012) señala que los Estudios Culturales tienen interés por la construcción de los contextos y sus relaciones con el poder. En este caso, la perspectiva de género aborda las relaciones de poder y las desigualdades que se fincan con base en el género. Se considera que, una vez identificadas y comprendidas, se podrían divisar, como sugiere Grossberg (2012) las posibilidades de supervivencia, lucha, resistencia y cambio, en este caso, de las prácticas alrededor del cine inmersivo. A continuación, seguiré una itinerancia de aquellas perspectivas que fui recorriendo en mi proceso de investigación.

Comenzaré por Stuart Hall, quien presidió el *Centre for Contemporary Cultural Studies*, luego de que Hoggart dejara de hacerlo. En su libro *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies* (1997), el autor propone el modelo de codificación/decodificación, en donde sugiere un cambio en la concepción formal del modelo emisor-mensaje-receptor. Hall describe la comunicación como un proceso articulado por distintos momentos: producción, circulación, distribución/consumo y reproducción, marcando un precedente para el estudio sociocultural de las audiencias.

Así mismo, Hall (1980) sustenta que, en los sistemas de comunicación, el objeto se presenta como el significado y los mensajes bajo forma de signos organizados. Por lo tanto, existen distintas maneras de codificar los mensajes y, en consecuencia, de decodificarlos, como sucede en cualquier lenguaje. Por el lado del productor, se requieren sus medios, instrumentos, materiales y conjuntos sociales de producción y, bajo una forma discursiva, el mensaje llega a las audiencias, por lo que debe ser completado, transformado en prácticas sociales para lograr la eficacia y, por ende, el consumo se da cuando se logra la extracción de algún significado.

Es importante para este trabajo traer a cuenta el modelo de Hall, porque su principal aportación consiste en la polisemia de los mensajes, y eso marca una pauta para que las

audencias sean consideradas en su ejercicio de decodificar esos mensajes y significarlos. El autor considera que el circuito de producción de la comunicación se completa siempre que el producto sea distribuido a distintos públicos, quienes a su vez transforman el producto al convertirlo en práctica social. De esto, podemos inferir que enfatiza la diversidad de las audiencias. En ese sentido, comparto su postura, pues considero que el proceso de comunicación es un complejo proceso de relaciones y no un acto lineal y que las audiencias juegan un papel muy importante en la producción de sentidos o, como lo enuncia Hall (1980), la construcción de significados.

En el mismo sentido, David Morley, uno de los principales estudiosos cualitativos de la comunicación, retoma el modelo de codificación y decodificación en su obra *Everyday television: Nation Wide* (1978), que analiza cómo se genera el sentido entre el programa de televisión *Nationwide* y su audiencia. Aquí, el autor dota al producto televisivo de una lectura intrínseca que es propuesta por el emisor, pero que puede ser recibida de maneras diversas por la audiencia.

Morley (1992) emplea dos modos de análisis en la producción de sentido en la comunicación: por un lado, desde la semiótica, considera las estructuras y mecanismos internos del texto, programa o mensaje que guían a ciertas lecturas, eliminando otras y, por otro lado, desde la sociología; considera los orígenes culturales del lector, lectora, espectador, espectadora o receptor, receptora. (p. 111) Sin duda, su propuesta coincide con los intereses de esta investigación en el sentido de considerar, por un lado, que el cine inmersivo de ficción 360° es una tecnología que produce mensajes bajo ciertos códigos que tienen ver con el dispositivo tecnológico que se aleja del cine convencional de pantalla, pero que, por otro lado, dichos mensajes se completan y cobran sentido cuando son aprehendidos por las espectadoras y espectadores, es decir, cuando se produce el sentido.

En acuerdo con Guadalupe Peres Cajías (2019) la producción de sentido se refiere a que la recepción de información debe estar situada en los contextos espacio-temporales particulares que se desarrollan para poder incentivar los procesos de comunicación. En específico, sugiere que las intervenciones y cambios para la adaptación informacional debe estar situada en los agentes y sus contextos, así como en las necesidades de construcción de significados.

Veron (1996) nos ayuda a comprender más profundamente este concepto cuando apunta que la producción de sentidos, entonces, no solamente se refiere al acto de significar las cosas, sino que plantea que ese acto de significación no puede ser descrito o satisfactoriamente comprendido sin una explicación de las condiciones sociales de su producción. Por lo tanto, cada fenómeno social es -en una de sus dimensiones constitutivas- un proceso de producción de sentido. (p.125). Así pues, se entiende que el sentido es un proceso construido con base en la divergencia, atravesado por las tensiones y diferencias entre actores y situado en un contexto en particular.

Volviendo a Morley (1992), él menciona que es verdad que los individuos interpretan los mensajes de maneras distintas, lo cual es indudable. Sin embargo, sugiere que no se trata simplemente de una cuestión de divergentes psicologías individuales, sino que hay que tener en cuenta las desigualdades entre individuos inmersos en diferentes subculturas, con diferentes orígenes socioeconómicos, puesto que podría ser que esas diferencias individuales estuvieran enmarcadas por diferencias culturales. En el caso de esta investigación, me centro en la diferencia de género y, con esto, busco comprender si esas diferencias individuales que serán expresadas durante los grupos de discusión, tienen que ver, de manera más amplia, con un sesgo de género que las enmarca y no únicamente con la individualidad de cada espectador o espectadora.

Más adelante conocí a Jensen y Rosengren (1990), quienes presentan de forma crítica las cinco tradiciones de investigación que estudian la articulación entre medios de masas y públicos, nacidos dentro de las diferentes disciplinas de las ciencias sociales y los Estudios Literarios. Esta propuesta es relevante porque me permitió situar el presente estudio dentro de la tradición de los Estudios de Masas y Públicos. Las tradiciones que identifican son:

1. La investigación sobre los efectos: interroga los efectos provocados por la sucesión de nuevos medios como libros, periódicos, cine, etcétera.

2. Las investigaciones sobre los *usos y gratificaciones*, las cuales invierten la pregunta: se cuestionan sobre el impacto de los medios en el individuo y qué hace el individuo con los medios.

3. El análisis literario: estudia la relación entre los públicos y los mensajes mediáticos. Dentro de estos se distinguen tres concepciones de la audiencia: en primer lugar, la estética de la recepción, que ha estudiado la transformación de los temas de la literatura a lo largo de la historia; en segundo lugar, *reader-response theory*, que se interesa por la micro interacción entre el lector y texto; y, en tercer lugar, estudios empíricos de recepción con orientación sociológica o psicológica.

4. El enfoque culturalista: considera las prácticas como actividades sociales significativas, focalizando la comunicación masiva y sus procesos como prácticas cotidianas.

5. Los estudios de recepción: desarrollan análisis de los públicos y los contenidos cualitativos y empíricos. Además, buscan aprehender la recepción como un proceso que afecta a quienes se someten ante los contenidos mediáticos.

La investigación que he llevado a cabo, parte de los dos últimos enfoques que se mencionan. Por un lado, el enfoque culturalista, puesto que considero que el acto de experimentar el cine inmersivo de ficción es significativo y que, si bien no se inserta dentro de las prácticas cotidianas, son éstas las que contribuyen a la construcción de sentidos. Del mismo modo, se inserta dentro del enfoque de recepción, que pone énfasis en analizar no los medios ni los mensajes, sino los procesos de la recepción. No obstante, debo mencionar que aquí se consideran los procesos más allá del momento en que ésta ocurre, porque ese momento es efímero y la producción de sentidos es algo que sucede cuando aquello que se vio entra en contacto con todo el contexto cultural que atraviesa a las espectadoras y espectadores y el género, ciertamente ha atravesado la vida entera de los sujetos.

Cabe mencionar que también encontré una propuesta, que es la que toma más fuerza en esta investigación, puesto que se adhiere a las inquietudes que la sustentan. Dicho trabajo aborda precisamente esos procesos que se dan más allá de la recepción, y es hecha desde Latinoamérica por Jesús Martín Barbero (1987), quien plantea una idea que revoluciona el estudio y el entendimiento de la comunicación. Para él, la comunicación debe dejar de entenderse como teoría para dar paso a entenderla como un proceso que se genera fuera de ella.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Este autor propone prestar especial atención no solo en las audiencias, sino en el conjunto de procesos sociales que las envuelven. Inspirado en la hermenéutica contemporánea y en la semiótica cultural, sugirió que la mediación debería ser la ruta para comprender las tramas sociales que se buscan entender y explicar desde la comunicación social y, asimismo, sostiene que estudiar la comunicación compromete a la cultura, el lenguaje y las prácticas sociales de los sujetos, es decir, los contextos que le otorgan el significado a la comunicación y a la producción del sentido social. Además, afirma que el estudio de la comunicación no debe darse únicamente en el medio y en sus contenidos, sino en aquellos que dan sentido a lo que ven o escuchan. Con esto, contribuye a generar la inflexión teórico-metodológica desde el énfasis en el mensaje como estructura ideológica a los procesos de consumo.

Para comprender de manera menos compleja su propuesta, quisiera traer a cuenta una anécdota que Jesús Martín Barbero cuenta, ya que lo hizo reflexionar y transformar su punto de vista. La intención de retomar esta experiencia es porque me hace sentir identificada por la experiencia propia en donde esta investigación fue gestada. Cuenta Jesús Martín Barbero que todo ocurrió en Cali, mientras era profesor de la Universidad del Valle, y asistió a ver, con un grupo de profesores, una película que estaba rompiendo todos los récords de taquilla titulada *La Ley del Monte*. La película no era lo que esperaban ver y les provocó risas. Pronto, otros espectadores les pidieron que se callaran o los sacarían de la sala. Después de esto, Jesús Martín Barbero se dedicó a observar cómo las y los demás veían la película con mucha atención. Algunos conmovidos, otros en absoluto silencio.

Fue entonces que llegó a él lo que llama el *escalofrío epistemológico*, y se preguntó: ¿qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con la que ellos ven? ¿cómo establecer relación entre la apasionada atención de los demás espectadores y nuestro distanciado aburrimiento? ¿qué veían ellos que yo no podía ver? De esta experiencia, surge su necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas.

A partir de lo anterior, les propuso a sus alumnos ir a ver la película en grupos y, al final, invitar a las personas a hablar de lo que habían visto. Con los resultados de este ejercicio, hizo un taller para analizar las respuestas de quienes habían visto la película. Llamó su atención algo que uno de sus alumnos compartió, ya que él invitó a un viejo a platicar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

acerca de la película y le preguntó si le había gustado, a lo que el viejo respondió que sí, que lo que más le había gustado era el perrito, para luego contar memorias de su compañero canino. El alumno dijo no haber visto ningún perro, pero el hombre le describió al perrito y le contó lo parecido que era a uno que tuvo en la infancia. De esta manera, se dieron cuenta de que aquel anciano había ligado la película a su infancia a través de un perrito que -quizá- nadie más había visto. Más allá de eso, pudo darse cuenta de que lo que las personas dicen de lo que ven, es algo que no está contenido en la obra, sino que se da en la conversación, la cual está permeada de lo que a la gente le pasa en su vida (Padilla y Marín, 2022).

Así pues, el referente mediático, ya sea una telenovela, un libro o una película, funciona solamente como el detonante para comprender cómo las audiencias construyen sentidos de lo que experimentan. De esta manera, Jesús Martín Barbero propone un cambio en la lógica de los Estudios de las Audiencias: estudiar no los medios y sus contenidos, sino las mediaciones, es decir, comprender qué sentidos cobran los medios según sus contextos socioculturales.

Por tanto, la teoría de mediaciones consiste en dejar de lado el énfasis en el estudio de los medios, y poner atención en las dinámicas de la cultura y los cambios ocurridos en las prácticas y los diversos modos en que los sujetos construyen y reconstruyen sus culturas en los procesos de comunicación. "De ahí que el eje del debate se desplace de los medios a las mediaciones, esto es, a las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y la pluralidad de matrices de cultura" (Martín-Barbero, 1987, p. 203).

Desde este punto de vista, la comunicación trasciende los medios, puesto que, como práctica social, la comunicación se articula a las diversas actividades que los sujetos llevan a cabo con su entorno y, por ende, la comprensión de los usuarios y usuarias en los procesos de comunicación, es más importante que los mensajes que los medios utilizan.

Cuando conocí la *Teoría de mediaciones* de Jesús Martín Barbero, me vino a la mente la mencionada experiencia que tuve al ser espectadora del cine inmersivo de ficción 360° y, específicamente, de una plática que tuve con la persona que en ese momento me acompañaba. Distinguí ese momento como el contexto en el que comprendí un poco más lo que había visto y, también, como un espacio que me generaba preguntas. Me di cuenta de que en ese

intercambio de experiencias cobraba sentido el discurso de la película que me afectaba a mí de una manera y a mi acompañante de otra. No por el contenido del mensaje en sí, sino por nuestras diferencias como personas, siendo la más relevante el género. A partir de ese momento, decidí que la teoría de mediaciones era importante para mi investigación y que debía guiarla.

Pronto, descubrí a Guillermo Orozco, uno de los autores más reconocidos en los Estudios de Recepción, quien señala que el acto de ver televisión, más que una relación reducida a los efectos o los usos y gratificaciones, es un proceso amplio y complejo donde los y las televidentes son agentes activos que anteponen a los mensajes una serie de mediaciones que permiten producir y resignificar sus contenidos. Asimismo, propuso categorías que permiten profundizar en el papel que juegan las audiencias como institución productora de contenidos simbólicos y propuestas culturales en la vida cotidiana. El autor revisa la interacción emisores-receptores, pues es ahí en donde se han dado los mayores avances conceptuales.

Por lo tanto, su *Enfoque integral de la Audiencia* (1997) es un modelo desarrollado para tratar de explicar el proceso de las televidencias, que fungen como eje de su modelo de multimediaciones, lo cual completa la teoría de las mediaciones de Jesús Martín Barbero. Desde este enfoque, Orozco se pregunta: ¿Cómo se realiza la interacción de la televisión con las audiencias? Esta investigación tiene esa misma inquietud, en tanto que se pregunta acerca de la interacción de las espectadoras y espectadores con el cine inmersivo 360° considerando, igual que el autor, que es un proceso amplio en donde se ponen en juego aspectos de la vida cotidiana.

Además, Orozco (1996) identifica los intercambios propios de la televidencia: el intercambio simbólico, que consiste en los significados que resultan de la negociación entre la programación y la audiencia; un segundo intercambio perceptivo que es el significado condicionado por un contenido o género televisivo en la percepción de la audiencia; un intercambio afectivo, en tercer lugar, que se refiere a las relaciones entre lo emocional de la audiencia y los contenidos y un último intercambio denominado agenciativo, que son los hábitos y usos que la audiencia hace de géneros particulares de la TV. De ahí que el pensamiento de Orozco resulte importante para esta investigación puesto que, en cierto

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sentido, tomo en cuenta los diversos intercambios que suceden durante la experiencia y producción de sentidos del cine inmersivo 360°.

Hasta ese momento, lo más relevante para mí sería la *Teoría de mediaciones* y, aunque de manera intrínseca se sugería que el género era parte de esos contextos culturales a tomar en cuenta en la producción de sentidos, tuve la necesidad de saber qué decían las mujeres feministas acerca de las audiencias y de los procesos de significación, lo cual abordaré en el siguiente apartado. En cierto sentido, consideré que la mediación de género, podría contribuir a lo investigado hasta este momento.

Las audiencias desde el feminismo

En el siguiente segmento veremos algunos casos que me dieron guía para enfrentar esta investigación, la cual considera la diferencia de género en el análisis de producción de sentidos de las espectadoras y espectadores. Esto con el fin de conocer a otras y otros que, antes que yo, tomaron en cuenta la perspectiva de género para comprender a las audiencias.

Primeramente, explicaré el concepto de género, puesto que resulta importante para comprender las propuestas hechas desde el feminismo a los Estudios de Audiencias y, a partir de ello, entender lo que esta investigación persigue. Antes, se debe aclarar que, cuando mencionamos el término género, no hablamos ni de hombres ni de mujeres, sino de la clasificación que los relaciona, los distribuye y jerarquiza.

Margaret Mead (1963), en su obra *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*, pone en evidencia la visión sexista biologista que prevalecía en las ciencias sociales, según la cual la división sexual del trabajo en la familia moderna se debía a la diferencia innata entre hombres y mujeres. En su estudio comparativo *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* aborda la idea revolucionaria de que, por ser la especie humana enormemente maleable, los papeles y las conductas sexuales varían según los contextos socioculturales. En ese sentido, asumo que las diferencias dadas entre hombres y mujeres existen y prevalecen al momento de ser espectadoras y espectadores, y que éstas se construyen precisamente en los entornos sociales.

El concepto de género es introducido formalmente en las ciencias sociales por Ann Oakley (1972) en su tratado *Sexo, género y sociedad*, y consiste en declarar que existe una asignación de características, comportamientos y roles dados a hombres y mujeres, que tienen que ver, en cierta medida, con las diferencias constitutivas de cada sexo, pero, más aún, con la construcción social que se hace del hecho de ser hombre o mujer.

El género es dicotómico y está ligado a las estructuras patriarcales. El patriarcado es un concepto antiguo que el feminismo retoma. Engels (1884) lo define como el sistema de poder y, por lo tanto, de dominio del hombre sobre la mujer. Sin embargo, las feministas actualizan el concepto y lo entienden como:

La manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los/ las niños/as de la familia, dominio que se extiende a la sociedad en general. Implica que los varones tienen poder en todas las instituciones importantes de la sociedad y que se priva a las mujeres del acceso a las mismas, pero que no implica que las mujeres no tengan ningún tipo de poder, ni de derechos, influencias, o recursos (Facio, Fries, 2005, p. 340).

Con esto se puede entender que la construcción social es patriarcal y que la diferencia sexual ha significado desigualdad en perjuicio de las mujeres. Janet Saltzman (1992) identifica tres rasgos comunes a todas las culturas patriarcales: en primera instancia, una ideología expresada a través del lenguaje que las devalúa, dándoles a ellas, sus roles, productos y entorno social, menos prestigio y poder del que se les da a los hombres. En segundo lugar, significados negativos a sus actividades y a ellas mismas a través de hechos simbólicos o mitos. En tercer lugar, estructuras que excluyen a las mujeres de la participación del poder político económico y cultural.

Así pues, todo apunta hacia una subordinación de las mujeres en todos los ámbitos, que se dan en el marco de la diferencia de género. Coincido entonces con la siguiente definición de género, para guiar esta investigación: El concepto de género alude tanto al conjunto de características, comportamientos, como a los roles, funciones y valoraciones impuestas dicotómicamente a cada sexo a través de procesos de socialización mantenidos y reforzados por la ideología e instituciones patriarcales (Facio, Fries, 2005, p. 271).

El feminismo abre una brecha para poder visibilizar la realidad que vivimos las mujeres, así como los procesos culturales de socialización que internalizan y refuerzan los mecanismos de subordinación de nosotras las mujeres con respecto a los hombres. Esta brecha la podemos encontrar en la perspectiva de género, el desarrollo de esta investigación, trabaja de manera profunda bajo esta perspectiva que se irá develando.

Como parte esencial de esta propuesta, hablaré de las investigadoras feministas del campo de la comunicación que, en la década de 1970, se centraron en el estudio de las imágenes estereotipadas de las mujeres en los medios. Cabe resaltar que la perspectiva feminista introdujo la categoría de género, no desplazando, sino conviviendo con la categoría de clase. Dicha perspectiva tuvo un fuerte impacto sobre los *Cultural Studies*.

Ien Ang aporta al descentramiento de la categoría de clase y recupera la categoría de placer con su obra *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination* (Ang, 1985). Para dicho estudio, hizo una nota de periódico en donde preguntó a las mujeres si les gustaba Dallas, el cual consistía en un serial televisivo con entregas programadas. Además, preguntaba -si es que les gustaba- ¿por qué? Recibiendo respuesta de 39 mujeres -a modo de cartas- y de 3 varones.

Así mismo, en su investigación, Ang se pregunta: ¿cómo y por qué -a pesar de su militancia feminista- ella obtiene placer de la *soap opera Dallas*? La cual, si bien estaba enfocada al público femenino, utilizaba imágenes estereotipadas. La autora describe cómo, para los intelectuales, el placer no existe:

El placer, sin embargo, es la categoría que es ignorada en la ideología de la cultura de masas. En estos discursos el placer parece no existir [...] de esta manera, la ideología de la cultura de masas se sitúa totalmente fuera del marco de la estética de lo popular, de la manera en la que las prácticas culturales populares tienen lugar en las rutinas de la vida diaria” (Ang, 1985, 116)

Por tanto, para Ang, pensar el placer no implica desconocer las circunstancias políticas y las relaciones de dominación, muy por el contrario, pensar el placer es una nueva vía para pensar en ellas. Sin duda, en su estudio, encontré las bases para considerar que es importante conocer y comprender la construcción de sentidos en las espectadoras y no en los

espectadores en general, puesto que existen diferencias a partir del género. Sin embargo, fue con Radway (1984) con quien comprendí las razones de esa importancia.

Esta autora, con su obra *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, pone énfasis en el estudio de audiencias femeninas, en este caso, de las lectoras de un sitio nombrado Smithton, desmitificando el pensamiento popular acerca de las lecturas de ficción románticas que las mujeres leían. Radway asegura que los modos de recepción tienen que ver con el lugar y tiempo en que estos ocurren, por lo que estudia la sociedad en la que suceden y también a sus consumidoras:

Los hábitos y preferencias de lectura de las mujeres de Smithton están ligados de manera compleja a sus rutinas diarias, que son en sí mismas una función de la educación, el rol social y la posición de clase. La mayoría de los lectores de Smithton son madres casadas con hijos que viven en casas unifamiliares en un suburbio en expansión de la segunda ciudad más grande del estado central del medio oeste (población 850,000 en 1970). (Radway, 1984, p. 61)

De esta manera, Radway encontró que las mujeres logran satisfacer, en las novelas rosas, las necesidades de cuidado de las que carecen en la vida real. Es por ello que prefieren este género en contraste con cualquier otro. Además, descubre que es en esos momentos de lectura, en donde las mujeres se escapan de sus condiciones de mujeres como madres o esposas y tienen tiempo para dedicarse a sí mismas, desafiando las imposiciones de género que pesaban sobre ellas: “Creo que es lógico concluir que las mujeres Smithton valoran la lectura de novelas románticas porque la experiencia en sí es diferente de la existencia ordinaria” (Radway, 1984, p. 61).

Por ende, la presente investigación retoma la preocupación primigenia de Radway, que tiene que ver con estudiar a los medios con respecto al tiempo y espacio en que se producen, intuyendo que, además, en esa búsqueda también podríamos encontrar las formas diferenciadas en que las espectadoras y espectadores se relacionan, tomando en cuenta su género, con el cine inmersivo de ficción 360°. Las mujeres de Smithton tuvieron a bien relacionarse y apropiarse de las novelas rosas dada su posición en la sociedad. Por tanto, es posible que el cine inmersivo 360° les hable también de cierto modo a las mujeres y de otro a los hombres.

Otro punto en el que Radway me hizo reflexionar fue acerca de lo importante que es atender las necesidades de las y los espectadores y comprender qué es lo que ellas y ellos están comprendiendo a partir de sus vivencias cotidianas. La lectura de novelas rosas se podía interpretar de muchas maneras si se revisaban los modos de producción o los mensajes, pero saber cómo las mujeres producen sentido es mucho más relevante, porque los medios están dirigidos a las personas y es en esos espacios donde deben significar, ya que podemos malinterpretar desde otros lugares. Esto me llevó a considerar la importancia de saber qué experimentan al ver cine inmersivo las espectadoras y espectadores, así como indagar si en realidad existe una diferencia en sus modos de construir sentidos, para luego poder aprovechar esa información y potenciar, desde la práctica, los discursos, sabiendo de antemano a quiénes van dirigidos.

Esa interpretación es importante porque, en el ejercicio de producir sentidos, las espectadoras y espectadores integran aquello que aprehenden en sus vidas cotidianas. En ese sentido, Van Zoonen (1992) reflexiona con respecto a los contenidos que los papeles de los medios de comunicación dan en sus representaciones a las mujeres, siempre situados dentro de los roles tradicionales de madres y esposas. Esta representación refleja la ideología dominante que insiste en que las mujeres deben permanecer en el mundo doméstico, mientras los hombres salen a trabajar.

Por consiguiente, Van Zoonen considera a los medios como un agente socializador que comunica este mensaje para asegurar la continuidad, la integración, el orden y la transmisión de los valores dominantes y, además, asume que las prácticas de recepción debían reconocer la construcción del género como un proceso social en el cual mujeres y hombres participan activamente. Esto significa que, los mensajes que las personas reciben, se vuelven parte de su construcción social y, por lo tanto, se debe entender que las ideologías ligadas al género pueden modificarse en el ejercicio de ser audiencias. En ese sentido, es importante pensar los contenidos desde una perspectiva de género que ayude a moldear nuevos imaginarios que sean más positivos para las mujeres. Es por eso que, a continuación, se hace una revisión de la teoría fílmica feminista que genera estudios críticos del cine, los cuales visibilizan la reproducción de discursos y representaciones patriarcales, con la intención de no replicarlas.

Teoría fílmica feminista

En esta sección se revisarán los principales hitos en torno a la teoría fílmica feminista, que comienza a tener una presencia constante a partir de la década de los años sesenta del siglo XX. Cabe mencionar que el diálogo y debate que se desarrollaron en las décadas posteriores sirvieron para complejizar y multiplicar las miradas en torno al fenómeno cinematográfico con perspectiva de género. Asimismo, se revisan aquellas propuestas que reflexionan alrededor de los contenidos y las audiencias, puesto que esta investigación, si bien mantiene un foco en las espectadoras y espectadores de cine de ficción inmersivo 360°, utiliza -como detonante de discursos para comprender la producción de sentidos- una producción de cortometraje con perspectiva de género que busca no reproducir estereotipos.

En acuerdo con Molina García (2021), es evidente el papel del cine en la construcción y propagación de imaginarios colectivos, así como el posicionamiento de referentes en diversos modelos de comportamiento. Lo anterior se relaciona con la producción de roles y representaciones que hombres y mujeres están determinados a reproducir. Por lo tanto, el análisis de la industria cinematográfica con perspectiva de género resulta necesario para poder dismantelar las estructuras de poder que se manifiestan en las diversas actividades y prácticas audiovisuales, con el objetivo de confrontarlas y debatirlas.

En los primeros acercamientos de los textos fílmicos feministas permeaba el análisis centrado entre la clase y la ideología, basados en las teorías y reflexiones de autoras como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Betty Friedman. Estos escritos sentaron las bases de lo que se desarrollaría en los años setenta, donde se tomó un fuerte posicionamiento en torno a los análisis de la cultura cinematográfica enfocados en la participación de las mujeres delante y detrás de cámaras.

En los setentas irrumpen -de forma contundente- diversos estudios centrados en la teoría fílmica feminista. La emergencia de revistas de cine feminista como *Jump Cut* o *Women and film* generaban espacios para exponer las reflexiones sobre el cine y el género, evidenciando los estereotipos relacionados con la mujer en diversas producciones cinematográficas. Cabe mencionar que el interés primigenio en el estudio de la producción fílmica estaba enfocado en los contenidos y sus representaciones.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Uno de los textos pioneros en este campo es el de Claire Johnston (1972) quien escribe el artículo *Women's cinema as counter-cinema*, donde se desarrolla el concepto de contra-cine, en respuesta a la hegemonía de la representación patriarcal de las mujeres en el cine. La propuesta de analizar las tensiones entre el cine realizado por hombres y su mirada en torno a las mujeres fue revolucionaria, al manifestar que existe otro cine, aquel realizado por mujeres, el cual confronta los modelos que emanan de la industria dominante.

Molina García (2021) identifica que en esta etapa surgen dos corrientes de análisis principales: unos de carácter sociológico y otros basados en el psicoanálisis, la semiótica, el materialismo y el estructuralismo. En esta década se retomaron películas del cine clásico norteamericano y la representación de las mujeres que en ellas se generaban. Recordemos que, en esa etapa, el cine de Hollywood comenzó a tener una penetración masiva a nivel mundial, lo cual iba acompañado con una transmisión ideológica de los valores de Estados Unidos, entre ellos la función de las mujeres dentro de la estructura social. Estas problemáticas fueron abordadas por autoras como Marjorie Rosen, Joan Mellen y Molly Haskell. Como lo apunta Molina García (2021): “Tanto la obra de Haskell como la de Rosen y la de Mellen coinciden en que el cine comercial representa a las mujeres a través de estereotipos negativos que infantilizaban, demonizaban o convertían en objetos sexuales a las mujeres” (p.63).

Dentro del abordaje sociológico, surgen obras que buscaban reivindicar a figuras femeninas invisibilizadas por la historia del cine, como el caso Sharon Smith (1975), que en su obra *Women who make movies* retoma a la cineasta Alice Guy Blenché, quien es considerada la primera directora de una obra narrativa, fundando su casa productora *Solax Studios*, con la cual produjo centenas de obras cinematográficas en diversos formatos y géneros.

Uno de los momentos clave de la teoría fílmica feminista anglosajona, fue el texto de Laura Mulvey (1975) *Placer visual y cine narrativo*, publicado en la reconocida revista *Screen*. Con este trabajo se introduce el psicoanálisis a la reflexión cinematográfica feminista, particularmente abordando cómo el patriarcado se ha insertado en las formas de representación audiovisual, en donde las mujeres son miradas, deseadas y exhibidas. Sin duda alguna, los planteamientos de Mulvey fueron revolucionarios e incisivos, aunque no

estuvieron exentos de críticas. Ella misma reformuló su pensamiento integrando a las espectadoras como un elemento clave para comprender el fenómeno cinematográfico de forma compleja y, además, señalaba la imposición de la mirada masculina en los filmes hollywoodenses que reducían a la mujer a un objeto, es decir, a la mujer como significante para el otro masculino, la cual permanece como portadora y no como productora de sentido:

Como punto de partida, tomaremos la manera en que el cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo (Mulvey, 1975, p. 366).

La autora detecta en el cine un vehículo de satisfacción visual además de una escopofilia narcisista y centrada en lo antropomórfico: “Las convenciones establecidas del cine centran la atención sobre la forma humana. La escala, el espacio y las historias son siempre antropomórficas” (Mulvey 1975, p. 369). Por ende, señala la experiencia del cine como un acto voyeurista, si se piensa en el contraste que existe entre la oscura butaca desde la que se observa y el brillo de las imágenes que son observadas.

En la década de los ochenta, la teoría fílmica feminista, del mismo modo que sucedió con los estudios de audiencias, integró diversas perspectivas, entre las que destacan las dinámicas internas de la producción audiovisual y el papel de las espectadoras en torno a la recepción y creación de sentido de los contenidos, así como la noción de clase y raza, ya que estas categorías están afectadas transversalmente por el patriarcado y el poder. Como lo apunta Molina García (2021):

Además, había que tener en cuenta la heterogeneidad de las espectadoras y la relación de clase y poder que se establece entre las propias mujeres. Este cambio en el paradigma de los estudios de la teoría fílmica feminista estuvo alentado por el contexto histórico del momento. (p.64)

Este estudio encuentra sentido en esa premisa, que toma en cuenta a sus espectadoras y la diversidad que existe entre ellas, sumándose a un interés por la investigación del polo de las audiencias, revisando quiénes son las espectadoras y los espectadores que están

produciendo sentidos y desde qué lugar lo están haciendo, atendiendo sus diferencias de género.

Lauretis (1989), en *La tecnología del género*, argumenta que el género es una construcción social y, por lo tanto, no es inamovible, más bien puede y debe deconstruirse. Así, reconoce el poder que tienen las tecnologías de género, como lo es el cine para reproducir los parámetros de representación del género. Sin embargo, también pone en diálogo aquellas prácticas donde se confronta y se transforman estas representaciones, para reescribir de esta forma las narrativas culturales y, si bien su propuesta no se enfoca en el polo de las audiencias sino en los contenidos, es importante mencionarla porque su pensamiento da guía para proponer un cine con perspectiva de género que no represente de manera estereotipada o injusta a las mujeres.

Judith Butler (1990) desmantela la supuesta naturalidad del género y afirma, en *El género en disputa*, que es posible mutar dicha concepción, ya que es resultado de determinadas convenciones sociales, relacionadas con los grupos de poder, los cuales tienen en los medios de comunicación y entretenimiento aliados para perpetuarla.

La tecnología y su relación con el género fueron desarrollados ampliamente en la década de los noventa, así como los abordajes en torno a la homosexualidad y transexualidad, ya que se oponen a la estructura heteronormativa. Además, surge una fuerte crítica al feminismo anglosajón y blanco, ya que se plantea la interseccionalidad entre raza, clase y género, y su capacidad para reproducir y perpetuar sistemas de opresión y dominación de clase. Asimismo, emergen propuestas decoloniales de feminismo, como en el texto de la pensadora fundamental para el afrofeminismo Bell Hooks (1992) titulado *Black looks. Race and representation*, donde se reflexiona en torno a la estrecha relación entre el patriarcado y los medios de comunicación que promueven la reproducción de sus patrones de opresión, entre los cuales está el cine. Esta autora afirma que el patriarcado tiene como bases ideológicas unas semejantes a las que permiten la existencia del racismo: la creencia en la dominación construida con base en nociones de inferioridad y superioridad.

Algunos estudios recientes no han abandonado la crítica hacia los medios de comunicación y la cultura popular en torno a la generación de patrones a emular. Rosalind

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Gill y Robbie (2017), por ejemplo, analizan algunas cintas comerciales y cómo se está rearticulando el discurso en torno a los personajes femeninos en pantalla.

Sin duda, las teorías fílmicas feministas son fundamentales para comprender el papel de los medios masivos, particularmente desde las imágenes. Resultan también necesaria su revisión porque nos permiten analizar los discursos y estereotipos que reproducen y facilitan, ya que su penetración es a escala global. Se requiere de teóricas críticas que pongan en debate las lecturas que se permean en torno al género y las estructuras de poder. Conocer estas perspectivas me ayuda a reflexionar acerca del cine que quiero proponer como detonante de discursos y poder plantearlo desde una perspectiva de género, puesto que me permite ver desde otro punto de vista cómo han sido utilizadas las imágenes a lo largo del tiempo, y cómo han contribuido a la subordinación de las mujeres, para poder proponer nuevas formas de abordaje.

Por lo tanto, la revisión de los estudios de audiencias, las aportaciones feministas a estos y la teoría fílmica feminista los presento como antecedentes bajo los cuales se construye mi propio estudio, ya que me sirvieron para identificar elementos clave que permitieron orientar y diseñar esta investigación.

En esa misma línea, la teoría de Jesús Martín Barbero (1987) despliega una serie de mediaciones que me permiten el análisis de los discursos de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción, para poder comprender cómo producen sentidos de esta experiencia. Dicha teoría será abordada con profundidad en los siguientes capítulos, puesto que en ella tiene base esta investigación, ya que comparte las mismas inquietudes y, además, las aportaciones feministas de la comunicación y la teoría fílmica direccionan la visión para pensar y trabajar a partir de la categoría de género, con el fin de que, a través de esta nueva óptica, se pueda ampliar la Teoría de mediaciones.

Capítulo 2. El dispositivo: del cine de pantalla al cine sin encuadre

En este capítulo, defino qué significa ser espectadora o espectador y planteo las claves de su relación con la obra al momento de enfrentarse a una narrativa en este dispositivo. Dicho de otra manera, expongo la convención que se pone en práctica entre espectadora o espectador y la experiencia inmersiva. Para ello, planteo las particularidades del dispositivo inmersivo 360° en contraposición con el dispositivo del cine de pantalla, mismas que posibilitan nuevas formas de representar la realidad a través de las imágenes, las cuales se alejan de la hegemonía impuesta por el dispositivo cinematográfico tradicional.

Estudios de cine inmersivo

Resulta importante comenzar este capítulo diciendo que hasta este momento no encontré ninguna investigación que abordara el plano de la recepción del cine inmersivo 360°. Además, ninguno de los estudios citados es propuesto bajo la perspectiva de género. Sin embargo, vale la pena mencionarlos porque funcionan como preámbulo para comprender nuestro objeto de estudio de manera general y cómo ha sido estudiado, de modo que quede evidente la pertinencia de este estudio.

Por mucho tiempo, los estudios acerca del cine fueron pensados a partir de la revisión de películas como textos con características delimitadas, ofreciendo análisis desde la estética, la forma, o bien, del contenido de dichos productos audiovisuales desde una perspectiva teórica, que daba cuenta de las películas en sí mismas. Poco se cuestionaba qué sucedía fuera de los audiovisuales con respecto al tiempo en el que estos surgían, bajo qué mecanismos de producción se realizaban o las razones por las que la gente iba a verlos.

Los Estudios Culturales, dentro de *American Film Studies*, se alejaron -sin abandonarlo- del estudio de los textos y abrieron paso al estudio de aquellos que se someten a la experiencia de ver una película. Turner (2008) menciona que los Estudios Culturales, con el tiempo, cambiaron sus intereses y, a medida que modificaron sus suposiciones sobre la capacidad de audiencia sobre las determinaciones del texto, los Estudios Culturales y la teoría de la pantalla comenzaron a separarse dando paso a la importancia tanto de la película, como de la audiencia.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Los *British Film Studies* nunca estuvieron tan centrados en cuestiones genéricas o canónicas como su contraparte en los Estados Unidos. Gran parte del debate, señala Turner (2008), durante la década de 1970 y principios de la década de 1980, fue sobre la política de textos cinematográficos específicos, pero desde esta distancia está claro que el interés general en ese momento era inherentemente teórico: participar en la elaboración de una gran teoría que podría explicar el funcionamiento del medio como práctica significativa y como ideología. Además, Turner enfatiza en la naturaleza del cine como un fenómeno social, mismo que influye y se ve influenciado en su relación con los espectadores, ya que el cine nace en el seno de las masas, como un evento social.

Por ende, en Reino Unido, el avance fue más lento, los estudios siguieron basándose en el medio, y no en su relación con las audiencias: “Los estudios cinematográficos tardaron más en establecerse en el sistema universitario y, cuando se afianzaron allí, la teoría del cine y la teoría cultural se desarrollaron más o menos en conjunto” (Turner, 2008, p. 270).

Pasarían algunos años antes de que *British Film Studies* se interesara seriamente por el público real del cine, es decir, por el cine como una forma de entretenimiento masivo en lugar de como un reproductor de ideologías o por investigar los contextos históricos dentro de los cuales el cine popular fue realmente producido y consumido. Este cambio de mirada significaría y dotaría de sentido los estudios acerca del cine, puesto que su naturaleza social se encuentra implícita y dictada desde su nacimiento, que no se remonta a los experimentos para filmar, sino al evento masivo que se da en la proyección. Este acontecimiento tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895, proyección hecha por los hermanos Louise y Auguste Lumière y nos aclara por qué tiene sentido que el cine sea estudiado también desde el consumo.

Sin duda, resulta necesario hacer dichas aclaraciones para enmarcar la importancia que tienen los *Film Studies* con respecto al cambio en la manera en que el cine se estudiaba, puesto que plantean su interés en las audiencias. De este modo, las formas de estudiar el cine convencional o cine de pantalla, se pueden trasladar al cine inmersivo y, dado que se encuentra en sus etapas tempranas de investigación, no cuenta con un profuso corpus teórico. Lo que existe se encuentra concentrado especialmente en torno al campo que rodea los estudios sobre *Human-Computer Interaction* (HCI), interesado especialmente por las características técnicas de los sistemas y su comunicación con los usuarios. Así pues, las

investigaciones se han basado en indagar acerca de los formatos y las posibilidades técnicas del medio.

Dentro de lo más destacable se encuentra la investigación de Laura Cortes- Selva (2016) quien propone que, con la aparición del VRCinema, comienza una etapa propiamente inmersiva en el ámbito cinematográfico. La autora, emplea una metodología fundamentalmente cualitativa basada en un análisis de contenido de las fuentes más relevantes sobre los elementos configuradores del triángulo inmersivo: la pantalla, el formato y la audiencia. Sin embargo, en relación con las audiencias, se centra estrictamente en aquellas que tienen que ver con la adaptación a la nueva tecnología en comparativa con la pantalla y otras propuestas de proyección que se han desplegado a lo largo del tiempo.

Christoph Anthes, Rubén Jesús García-Hernández, Markus Wiedemann y Dieter Kranzlmüller (2016) reflexionan acerca de que, en los últimos tres años, la llamada segunda ola de Realidad Virtual (VR) nos ha traído una gran cantidad de nuevas pantallas y dispositivos de entrada. El documento analiza el estado de los avances tecnológicos en el campo y proporciona una visión general extensa sobre el desarrollo actual, teniendo en cuenta los próximos dispositivos y los avances desde el lado del software.

Por su parte Stuart J. Barnes (2016) proporciona un marco para comprender el impacto de la realidad virtual en los consumidores, integrando los niveles individuales, tecnológicos y sociales, y enfocándose en el papel central de la presencia, las experiencias de realidad virtual del consumidor y la sociabilidad en impulsar los cambios en la participación del consumidor. El documento ilustra el valor de la realidad virtual en marketing, a través de una serie de ejemplos actuales del uso de la realidad virtual en funciones de marketing y, asimismo, examina la naturaleza de las experiencias ofrecidas.

Daniel Alonso Martínez (2017) problematiza el concepto de inmersión en el caso de los entornos digitales, debido a la cualidad activa de la interacción. De esta manera, trata de definir y acotar el concepto en su relación con un determinado tipo de sistemas semióticos: los Mundos Virtuales mediados por interfaces. Además, se centra en el medio y su capacidad de inmersión y, aunque el espectador y espectadora están implícitos en esa inmersión, no se detiene en describir su experiencia, sino en cómo los dispositivos pueden proporcionar mayor

o menor sensación inmersiva debido a la interactividad que se puede tener en estas experiencias.

Sora (2017) compila una jornada que recoge las reflexiones clave de los autores y autoras, expertos que han estado trabajando intensamente los últimos años en audiovisual inmersivo, los cuales piensan siempre desde la realización enfocándose en el lenguaje audiovisual, la empatía y la interacción, sin abordar -en ninguno de los casos- a las espectadoras y espectadores.

José Manuel Menéndez y David Jiménez Bermejo (2018) abordan los dispositivos y las formas de inmersividad y también definen este concepto. Comienzan a plantear la inmersividad desde la literatura hasta distinguir tres tipos de realidad virtual en función de los dispositivos utilizados y la sensación generada al usuario: realidad inmersiva, realidad semi-inmersiva o de proyección y realidad no inmersiva. Así, los autores se limitan a reflexionar acerca de la característica inmersiva del dispositivo y, si acaso mencionan al espectadora o espectador, es para distinguir cuál es su papel frente a las diferentes tecnologías, sin ahondar en emociones, sentimientos, y menos aún, en producción de sentidos a partir del género.

Pietro Cipresso, Irene Alice Chicchi Giglioli, Mariano Alcañiz Raya y Giuseppe Riva (2018) analizan la evolución y los cambios a lo largo del tiempo del uso de la realidad virtual en las principales áreas de aplicación, con énfasis en las capacidades, aumentos y desafíos futuros de la realidad virtual esperada. Además, consideran la contribución disruptiva que la realidad virtual podrá obtener en los campos científicos, así como en la comunicación e interacción humana.

Como se puede inferir, los estudios acerca del cine inmersivo se dan, por un lado, alejados del llamado cine de ficción, es decir, no estudian narrativas fílmicas en este formato y, por otra parte, ninguno de esos estudios mantiene su énfasis en las espectadoras y espectadores ni en sus contenidos, sino en el medio.

¿Qué es ser espectadora o espectador?

La existencia de una obra, cualquiera que sea, es difícil de concebirse sin las personas que la contemplan, pues la creación supone el contrapeso de alguien que la reciba, cuestione, critique, exalte y viva la obra. Así pues, en el proceso de contemplación de una obra, quienes la reciben, son el último, pero no menos importante, de los elementos de la triada: autor, obra, espectadora o espectador.

Previamente, he hablado de los estudios de audiencias como antecedente de esta investigación, ya que estos han estudiado arduamente la producción de sentidos. Sin embargo, a quienes se enfrentan a esta experiencia del cine inmersivo les llamaré espectadores y espectadoras y no audiencias, puesto que son quienes se exponen ante un espectáculo y no aquellos que reciben contenidos desde un canal masivo; específicamente radio o televisión.

La Real Academia Española alude a la espectadora o espectador como quien mira con atención un objeto o quien asiste a un espectáculo público. Flores (2018) plantea esta definición como problemática por dos aspectos: el primero es que no todas y todos los espectadores miran con la misma atención las obras, mientras que el segundo implica cuestionar la asistencia del espectadora o espectador a un evento, puesto que considera que no resulta necesario que se tenga que asistir a un espectáculo público para ser considerada o considerado como tal.

En ese sentido, al igual que Flores (2018), considero que toda espectadora o espectador se relaciona con un espectáculo, pero no necesariamente público. Por lo tanto, propongo decir que espectadora o espectador es entonces aquella o aquel que interactúa con una obra, o que asiste a un espectáculo ya sea público o privado y que contempla un producto creativo. Para ampliar esta definición, voy a retomar la que Flores señala:

La persona que encuentra un rompimiento de la rutina a través del enfrentamiento con una obra creativa. Este encuentro puede ser accidental o provocado por el mismo espectador. De este contacto con la obra, es ineludible que la persona interactúe con esta expresión. Asimismo, derivados de dicha propuesta, la persona puede obtener estímulos lúdicos, estéticos o culturales (Flores, 2018, p. 139). Esta propuesta -que el autor brinda- sirve para establecer cómo será entendido el concepto de espectadora o espectador en esta

investigación, puesto que quienes se exponen al cine inmersivo 360° se enfrentan a una obra creativa, interactuando con ella y obteniendo ciertos estímulos.

Por ende, bajo el entendido de que las espectadoras y espectadores son la contraparte en el proceso de comunicación o recepción de una obra, se puede deducir que dicha obra es realizada por una emisora o emisor que se vale de ciertos elementos para comunicar. Para esta investigación, me resulta de suma importancia hacer hincapié en las particularidades de los medios que sirven para que el intercambio comunicativo se lleve a cabo. En ese sentido, me interesa hablar del dispositivo inmersivo 360° y cómo es que media la comunicación, así como sus características, que posibilitan una forma de relación particular de las espectadoras y espectadores con la realidad.

Dispositivo cinematográfico

Definir qué es un dispositivo es problemático, ya que la revisión de literatura apunta hacia diversas formas de concebirlo. Partiendo de la significación más básica extraída de un diccionario, puedo decir que es un mecanismo dispuesto para obtener un resultado o la maquinaria que sirve para hacer algo. En ambos casos, el dispositivo se presenta como un conjunto de relaciones que operan en función de lograr un objetivo. Foucault lo enuncia de la siguiente manera:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. (Foucault, 1977, p. 299)

Así pues, las redes que se construyen alrededor de los medios, conforman su dispositivo. Giorgio Agamben (2011) amplía el concepto para nombrar a cualquier cosa que tenga la capacidad para orientar, capturar, definir, modelar o controlar. Desde esta perspectiva serán dispositivos: la prisión, la escuela o el hospital, así como el ordenador o los medios de comunicación, y por supuesto, el cine.

Autores como Verón (1988) se han referido a los medios como dispositivos técnicos que permiten la comunicación más allá de las relaciones que se entablan cara a cara, es decir,

una comunicación mediada en donde deben ser consideradas, además, las prácticas sociales vinculadas a dichos medios. Por lo tanto, el dispositivo no se reduce al medio.

Considerar esas prácticas sociales resulta fundamental, puesto que no pretendo aquí caer en reduccionismos técnicos. Considero, al igual que lo hace Cárdenas (2013) que, desde la enseñanza, la crítica de los expertos en la prensa, los jurados en los festivales, los fondos estatales de financiación cinematográfica e incluso las figuras jurídicas que respaldan los derechos de autor, hay todo un dispositivo de prácticas y discursos que insisten en ciertos presupuestos cinematográficos, perpetuando todo su poder de regulación.

Aquí considero las prácticas que despliega el dispositivo cinematográfico al ser recibido por sus espectadoras y espectadores, dado que van más allá de las películas y, en consecuencia, sus presupuestos no sólo se expresan sobre la pantalla. Dichos presupuestos han estado presentes a lo largo de los años y han constituido lo que hoy entendemos como cine.

Ahora bien, el dispositivo cinematográfico, como tal, surge en los años setenta con el teórico Jean-Louis Baudry. En este momento, el cine se presenta como un espectáculo que involucra al menos tres elementos: una sala de cine, la proyección de una imagen en movimiento y un film que cuenta una historia en aproximadamente dos horas. Parente (2009) señala que el cine hace converger tres dimensiones: la arquitectura de la sala, la tecnología de captación y proyección, y la forma narrativa adoptada por las películas sobre todo el cine de Hollywood.

A grandes rasgos, estos elementos conforman lo que hoy se conoce como dispositivo cinematográfico. Por mi parte mencionaría, además, y de manera enfática, el lenguaje cinematográfico como parte importante de este dispositivo, en particular de aquello que tiene que ver con el encuadre y la noción de pantalla. Mauricio Durán formula esta institucionalización del dispositivo de la siguiente manera:

La industria cinematográfica traería consigo una normatización del cine, instaurando en él códigos para la representación del espacio-tiempo que no dificultaran la comprensión de su público. La identificación del cine con una vida representada y narrada, el naturalismo que adoptó el cine cumpliendo con el deseo de su público, la codificación realista para

representar el mundo en la pantalla se convirtió en lo que tantos han llamado el “lenguaje cinematográfico” (2009, p. 26).

Este mencionado lenguaje está presente en nuestras vidas desde muy temprana edad, y va formando parte de nuestra manera de interpretar el mundo. Baudry, en sus ensayos, “Efectos ideológicos producidos por el aparato de base” (1970) y “Dispositivo: aproximaciones metapsicológicas a la impresión de realidad” (1975), discute las implicaciones que tiene el dispositivo en los efectos que se producen en las espectadoras o espectadores al enfrentarse a la experiencia cinematográfica. El autor afirma que dichos efectos no dependen de la organización discursiva de la película, sino del dispositivo del cine considerado en su conjunto, es decir, de la cámara, proyector y de las condiciones de proyección que se dan dentro de una sala oscura bajo el acuerdo de inmovilidad, además de las imágenes dotadas de sonido y movimiento.

En la tesis de Baudry, el dispositivo desempeña un papel fundamental al ser lo no visible que permite ver. Por ende, el ojo del espectador se adiestra y se dirige a partir de una serie de artificios que la máquina del dispositivo cinematográfico hace posibles. Así, el dispositivo funciona como un aparato ideológico que presenta, junto con sus dimensiones arquitectónicas y técnicas, una dimensión discursiva o estética formal, que es pieza fundamental en la constitución de un modelo de representación institucional, cuyas bases se encuentran en el cine clásico de Hollywood.

Para finalizar este apartado, conviene señalar que no sólo el cine posee un dispositivo específico, cuyo efecto básico consiste en la producción de impresión de realidad, sino que existen otros medios que de la misma manera poseen un dispositivo, tal como lo veremos más adelante con respecto al cine inmersivo 360°.

Cine de pantalla

Manovich (1995) distingue un elemento tecnológico que ha sido fundamental para entender la inmersión cinematográfica: la pantalla, como marco de separación entre la realidad y la ficción. Siendo ésta una de las principales características del cine tradicional, lo nombraré cine de pantalla para diferenciarlo del cine inmersivo.

Para hablar del cine de pantalla, es decir, aquel que se proyecta en un lienzo bidimensional, es necesario remitirme a los orígenes del cine. Uno de los primeros aparatos

que permitían la reproducción de imágenes en movimiento fue el kinetoscopio, patentado por Thomas Alva Edison en 1894. Este dispositivo permitía ver películas cortas por medio de un orificio pequeño en una caja de madera, esto se traduce a que la exhibición era individual.

En cambio, los hermanos August y Louis Lumière, patentaron el cinematógrafo, un aparato que mejoraba el kinetoscopio de Edison, ya que permitía registrar y proyectar películas (llamadas vistas en sus inicios) en una pantalla o pared. Se tiene registro de que la primera proyección pública comercial se realizó el 28 de diciembre de 1895 en París, Francia (Gubern, 2014). Es muy importante tener claro que el cine se inaugura formalmente con esta proyección masiva, convirtiéndose en un espectáculo.

Con la exhibición de las vistas de los Lumière se estandariza y difunde -a nivel mundial- la proyección en pantalla bidimensional, siendo la forma habitual de visualizar contenidos incluso hoy en día, ya sea en salas cinematográficas, televisores domésticos, tabletas o teléfonos celulares. Esta forma de exhibición fue acompañada con una serie de convenciones narrativas que se establecieron de forma progresiva. Noël Burch (1969) distingue dos modelos principales: uno que se desarrolló en los inicios del cine, llamado Modelo de Representación Primitivo (M.R.P) y el otro, que emerge a partir de los usos creativos del montaje, particularmente con los desarrollos autorales de D.W. Griffith, conocido como el Modelo de Representación Institucional (M.R.I.).

Por un lado, el M.R.P. plantea una serie de condiciones que estuvieron presentes en las primeras décadas del cine, como lo son: la imagen frontal en plano general, poca profundidad de campo, los elementos y personajes -que se perciben distantes y cercanos al acto teatral- y los finales abiertos. Estos elementos se complementaban con la música en vivo y con los intertítulos informativos. Además, había una convención que la espectadora y el espectador asumían para ver este tipo de contenidos.

En cambio, el M.R.I. surge a partir de las transformaciones del lenguaje cinematográfico durante la década de 1910. En éste se incorpora el uso de escorzo en lugar de la frontalidad, iluminación expresiva y uso de distintos tipos de óptica (lentes angulares, normales y telefoto). Así mismo, se busca que los planos, escenas y secuencias lleven una continuidad de movimiento y narrativa. Esto se logra a partir del montaje y, con la implementación del sonido, se enriquece el relato, la trasmisión emotiva, se evidencia la

capacidad de ubicuidad de la cámara y, por último, la historia cierra todas las líneas argumentales. Este sistema de representación permanece estable hasta nuestros días, siendo replicado principalmente en el cine comercial y Hollywoodense.

Ambos modelos de representación que se exponen en los párrafos anteriores fueron pensados e implementados para el cine de pantalla. Como lo dice Burch (1987) estas estrategias buscan: embarcar al espectador en un “viaje inmóvil”, que es la esencia de la experiencia institucional. A través de esta identificación constante con el punto de vista de la cámara, la experiencia de la película clásica nos interpela únicamente en tanto que somos individuos incorpóreos (p. 250).

Siguiendo en esta línea, en acuerdo con Cortés-Selva (2015), en el cine de pantalla, que ocurre bajo una sala oscura y con un sonido envolvente, se potencia la inmersión del espectador en relación con la narración. “Por lo tanto, la vista es el sentido más relevante en la historia de la inmersión cinematográfica, vista que reposa fundamentalmente sobre una superficie: la pantalla.” (p.354), la cual intermedia entre el soporte y el espectador.

Carmona (1993) enuncia que existe un acuerdo por parte de la espectadora o espectador frente al cine de pantalla, que consiste en una pasividad relativa, una inmovilidad forzosa, y una superposición sensorial de la vista y del oído. En ese mismo sentido, Morin (1972) se refiere a las y los receptores del cine como pasivos y subyugados:

El espectador de las "salas oscuras" es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente, y padece. Está subyugado, y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia (Morin, 1972, p. 114).

Por lo tanto, el cine convencional, tal y como lo conocemos hasta ahora, requiere una espectadora o espectador atento e inmóvil, puesto que se le presenta frente a sus ojos en un rectángulo que no exige su movimiento.

La pantalla, que es parte esencial del dispositivo cinematográfico, es un rectángulo horizontal que Greenway (2003) compara con una ventana que sirve para observar un universo paralelo en donde se construye un espacio de ilusión. El encuadre se presenta como una condición impuesta e incuestionable, incluso previa a la propia imagen, y nos hace olvidar que dicho marco no existe en la naturaleza, sino que es un dispositivo artificial creado y construido por la mano del ser humano:

La palabra encuadre y el verbo encuadrar aparecieron en el cine para designar ese proceso mental y material (...) por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo, visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos” (Aumont, 1992, p. 162).

El encuadre ha sido parte fundamental del lenguaje cinematográfico desde su creación, ya que el cine se vale de distintos planos que se articulan a partir del montaje cinematográfico para representar la parte de la realidad que interesa mostrar.

El encuadre cinematográfico y la disección del cuerpo

El cine ha realizado tempranamente una representación del cuerpo humano que ha contribuido a formar una primera denominación que diferencia a uno de los elementos básicos del cine: sus distintos planos. Por ende, un lenguaje o gramática del cine debe fundamentarse en la forma de articulación de los diferentes tipos de planos a través del montaje cinematográfico. Tal como lo apunta Martínez (2017), una primera clasificación de los planos se debe a la relación que estos tienen con la medida del cuerpo humano o con sus partes. Así se han dividido estos en:

Gran plano general (que abarca un gran paisaje donde uno o varios cuerpos no son más que pequeñas figuras en él), plano general (que comprende un cuerpo humano de pie, con suficiente aire a sus cuatro lados), plano medio (que encuadra de la mitad del cuerpo hasta la cabeza), primer plano (un fragmento del cuerpo humano equivalente a una cabeza) y primerísimo plano (un fragmento del rostro o su equivalente: ojo, boca, dedos) (Martínez, 2017, p. 57).

Esta fragmentación del cuerpo, realizada al encuadrar con la cámara para luego reconstruirlo en el montaje, ha brindado no solamente la posibilidad de narrar historias a la manera del cine, sino también de representar, de recrear y de crear la figura del cuerpo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

humano de acuerdo con sus personajes o con sus dramas. Sin duda, uno de los principales objetivos del cine, es lograr que el montaje haga invisible esa fragmentación en planos. Actualmente estamos habituados a ella y poco nos la cuestionamos. Sin embargo, no fue siempre así.

Para comprender la violencia que implicó la primera experiencia ante este espectáculo, cabe citar la impresión que tuvo una campesina siberiana frente a la pantalla cinematográfica. Béla Bálasz (1978), teórico de cine, narra que un viejo amigo de Moscú le contó un día una anécdota sobre una empleada que cuidaba su casa. Era una muchacha joven e inteligente, con formación escolar. Casualmente, no había visto ningún film. Él la envió al cine y ella volvió pálida y con mirada sombría. Se le cuestionó acerca de si le había gustado la experiencia y ella estaba impresionada por lo que había visto. Dijo no entender cómo en Moscú dejaban exhibir tales horrores, refiriéndose a que había visto cómo partían personas en pedazos, pues ella esperaba ver el cuerpo completo de los actores o actrices, en cambio, lo que vio, fue la fragmentación de los cuerpos debido a los diferentes tamaños de encuadres.

Así, algo que hemos naturalizado, se nos muestra como un espectáculo de violencia ante unos ojos no habituados al lenguaje cinematográfico. Me resulta importante ahondar en esto, debido a que dicha fragmentación del cuerpo, en el cine, ha respondido a una estructura hegemónica heterosexual masculina que, en su momento, Laura Mulvey (1975) identificó.

Por lo tanto, mientras un tipo de cine se dedica a mostrar protagónica y funcionalmente ciertas partes del cuerpo masculino como los bíceps y los puños exaltando la virilidad pura en el cine de John Ford, de Howard Hawk; otro explota la atracción del cuerpo femenino desnudo, sin más razón que servir de carnada al espectador masculino. En acuerdo con Wallis (2001), el cine es un lenguaje que disecciona el cuerpo, donde el de la mujer, ocupa pasivamente el lugar del objeto de la mirada activa del cuerpo masculino del sujeto espectador. Es decir, un cine realizado por hombres para hombres:

Más que el cine de autor, ha sido el industrial el que ha tenido la mayor responsabilidad en la construcción de una imagen del cuerpo femenino y masculino en el público, mediante la exaltación, por ejemplo, de las diferentes partes del cuerpo según el interés de cada género: el rostro en el drama romántico, los brazos y las manos en el cine de acción, el «plano americano» que incluye de las rodillas a la cabeza en el western, las

deformaciones en el cine de terror, las partes más atractivas en el cine erótico y, obviamente, las que eluden la censura en el pornográfico (Durán, 2016, p. 59).

De este modo, los géneros cinematográficos dan guía de cómo diseccionar el cuerpo, siempre diferenciando la manera en la que se hace a partir del género, esto, por supuesto, se vuelve parte del dispositivo cinematográfico del cine de pantalla. La violencia de esta representación no ha dejado de ser aprovechada por el cine en busca de una de las reacciones más primarias de sus espectadores.

Durán (2016) distingue que la fragmentación del cuerpo a través del encuadre ha sido el equivalente a la violencia con que se hieren, se cortan y se mutilan los cuerpos humanos. Dicha violencia se puede ver en la secuencia de la masacre en las escalinatas de Odesa en *El Acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein; el asesinato en la ducha de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock; o en *Tiempos Violentos* (1994), de Quentin Tarantino. Estas representaciones de la violencia han acompañado a las y los espectadores ya por un largo tiempo. Del mismo modo, lo han hecho las representaciones eróticas, que diseccionan también al cuerpo, pero que tienden a sexualizar, en esa disección, únicamente los cuerpos femeninos.

En ese sentido, retomo aquí lo que Benjamin (2010) denomina test óptico y que consiste en todo el mecanismo técnico que determina qué mirar y cómo mirar. Aquí se establecen dos polos, tanto el de quién realiza, como el de quién se somete a la obra. Se trata de la fragmentación de la mirada sobre lo que se muestra y la imposición del juicio del realizador sobre lo que y cómo lo ve el espectador. En palabras del mismo Walter Benjamin, el cine edita la mirada y filtra la imagen, sometiendo al actor y a la actriz a una serie de pruebas ópticas. Así, por un lado, el cine está permeado por los estigmas, prejuicios y puntos de vista de las y los realizadores y, por el otro, quien ve el cine también hará una construcción de sentido a partir de su lugar en el mundo, permeado de igual forma por sus estigmas, prejuicios y punto de vista.

Como resultado de esta fragmentación del cuerpo, y a partir del uso de cierta iluminación, el planteamiento de las narrativas, la elección de un elenco, entre otras cosas, el cine ha hecho una representación de las mujeres que las coloca en una situación de

subordinación con respecto a los hombres. Por tanto, además de la forma visual, el cine, con sus narrativas, también abona a que las mujeres sean vistas como objetos.

Mulvey (2001) identifica una serie de características en la representación de las mujeres y los hombres en el cine: las mujeres son colocadas como objeto de deseo, mientras que los hombres son activos y llevan toda la narración. Los hombres son dueños del discurso, la acción y de todo lo que ocurre en el texto fílmico. Las mujeres son las que acompañan el relato, no tienen un rol activo. Ellas sufren las consecuencias de las acciones de los otros personajes masculinos. Las mujeres son vistas y miradas por los personajes masculinos. Los hombres controlan la mirada erótica. Las mujeres suelen cumplir el rol de interés romántico. Las mujeres son fragmentadas por la cámara. Su desnudez siempre implica erotización y deviene en espectáculo.

A esto abonaría que, en mi ejercicio como espectadora, he percibido que, en las películas, la fragmentación del cuerpo masculino responde siempre a un interés dramático, es decir, que, si se muestran, por ejemplo, los ojos o los labios del personaje, es porque el drama lo exige y tiene que ver con la historia que se está narrando. Cuando esto no ocurre, es porque se está exaltando su valentía y su fuerza, como cuando se muestran sus músculos. En cambio, cuando el cuerpo de una mujer se muestra fragmentado, es para enfatizar rasgos que se han sexualizado y no responden a ningún estímulo dramático.

Así pues, a modo de conclusión de este apartado, puedo decir que el dispositivo cinematográfico del cine de pantalla, del modo en que se ha usado, contiene una mirada que disecciona la realidad y los cuerpos, y que dicha fragmentación ha abonado a la objetivación del cuerpo de las mujeres.

El cine inmersivo 360° o un cine sin encuadre

Villa (2018) distingue que el auge del cine inmersivo tiene lugar en el 2014 y menciona tres sucesos que dan cuenta de las expectativas comerciales de éste: el primero es la compra que hizo Facebook de la compañía Oculus, dedicada a hacer gafas de inmersión, con la firme idea de que serían una herramienta importante para crear nuevas experiencias sociales. En segundo lugar, el aumento en el desarrollo de contenidos inmersivos para diversos dispositivos. Finalmente, la reducción de los precios para adquirir gafas y cascos.

Así, se puede decir que la tecnología inmersiva se ha puesto al alcance de un mayor número de personas.

Sin embargo, es una realidad que el acceso a estas experiencias sigue siendo reducido y es posible que pocas personas estén familiarizadas con éstas. Así pues, resulta necesario describir en qué consiste el cine inmersivo, cuáles son los acuerdos establecidos con sus espectadoras y espectadores y cuáles son sus diferencias con el cine de pantalla.

Antes que nada, debo aclarar que lo inmersivo no es algo nuevo que venga dado con la tecnología que aquí se estudia, ya que existe una tradición tanto en la literatura, la dramaturgia, la representación dramática y el cine, que ha buscado sumergir a sus espectadoras y espectadores en una realidad alterna. “Esta capacidad innata de la creación artística, apoyada en algunos casos en excelentes trabajos de escenografía o localización, es potenciada y elevada a cuotas inimaginables gracias a la tecnología” (Menéndez & Jiménez, 2015, p. 17).

Según Rubio y Gertrudix (2016), la primera descripción conocida de un sistema de realidad virtual se puede encontrar en la obra de ciencia ficción -de los años 30- *Pygmalion Spectacles*, del escritor Stanley Weinbaum, donde el protagonista conoce a un inventor que desarrolla un sistema inmersivo de visionado de películas y de simulaciones, en el que no solamente se puede ver y oír el contenido digital, sino que también es posible interactuar de manera táctil u olfativa. Por ende, se puede establecer que la inmersión ha sido siempre un deseo perseguido por el arte y muy particularmente por el cine.

El diccionario de la Real Academia Española no incluye el término inmersivo como adjetivo, inmersividad como una palabra que indique algo. Sin embargo, para fines de esta investigación, utilizaremos dichas palabras como la posibilidad de sumergirnos en un ambiente imaginario. El concepto de entorno inmersivo más utilizado y dicho es éste:

está muy vinculado al de realidad virtual, entendiendo por tal un mundo artificial, generado habitualmente por un ordenador, en el que se sumerge el usuario de algún modo (mediante dispositivos especiales, como gafas, auriculares, guantes, etc.), y en el que puede experimentar ciertas sensaciones vinculadas con sus sentidos (Menéndez y Bermejo, 2015, p. 17).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Huhtamo (1995) define la inmersión como la impresión de estar presente en un mundo ficticio, aunque no sea real. Por su parte, Cortés (2015) propone diferenciar entre la inmersión cognoscitiva y la física. La primera consigue transportar en el sentido de crear la ilusión de presencia, gracias a las estrategias narrativas, estilísticas y tecnológicas características del medio cinematográfico. En el caso de la inmersión física, que se produce a través de la vista, el oído y en ocasiones del tacto, el espectador está presente -de forma virtual- en un espacio tridimensional creado o capturado a través de cámaras. Este tipo de inmersión requiere de la participación física del espectador para funcionar. Cabe mencionar que el cine 360° funciona con la inmersión física, ya que el espectador puede sentir que está en el lugar, utilizando el sentido de la vista para situarse en el centro del entorno previamente filmado.

Es importante aclarar que el cine inmersivo de ficción 360° -que es objeto de esta investigación- es aquel que se encuentra dentro de la llamada realidad virtual, y que es posible que en algunas ocasiones las películas de cine inmersivo sean llamadas cine de realidad virtual. Ante esto, el concepto de realidad virtual podría servir como sinónimo de nuestro objeto de estudio. Sin embargo, se debe aclarar que realidad virtual o VR comprende más allá del entretenimiento y, por lo tanto, más allá del cine. No obstante, en los conceptos preliminares, utilizamos VR para hablar en general de dicha tecnología, es decir, aquella que incluye al cine y a otras áreas. En este punto, resulta importante también distinguir la realidad virtual de la realidad aumentada, Villa Montoya indica que:

La realidad virtual alude a un entorno artificial creado para que el usuario se sienta parte de él. Por su parte, la realidad aumentada superpone sobre la realidad del usuario objetos o situaciones generadas artificialmente por medio de sistemas de modelado, animación digital o 3D. Al contrario de lo que ocurre con la realidad virtual, la aumentada no aísla al usuario o lo transporta a otra realidad, sino que busca alternar aquella que habita el sujeto (2018, p. 8).

Por tanto, en la realidad virtual -que es la que me interesa- el espectador puede tener cierta interacción con ese mundo virtual, como recorridos en el entorno o visión del mundo recreado en función del movimiento realizado por la espectadora. La particularidad que tienen estas imágenes es que son tridimensionales y en 360° grados, así, al experimentarlas,

si se gira la cabeza, la proyección cambia en forma sincronizada y se puede ver lo que está detrás o encima; o, si se mira hacia abajo, se ve el suelo. Por esa razón, la sensación es la de estar dentro de la escena que se está observando.

Para esta investigación la interacción tiene ver únicamente con la visión a la que se tiene acceso a partir de los movimientos que, quien experimenta la inmersión, decida para ver en ese rango de 360°, es decir, la decisión de mirar a uno u otro lugar a su alrededor. Por ende: Se trata de una experiencia nueva, donde el director no puede jugar con la clásica única perspectiva ofrecida al espectador, ya que es este el que elige lo que quiere ver en cada escena (Menéndez & Jiménez, 2015, p. 30). Por consiguiente, entiendo que la realidad virtual es una experiencia digital potenciada, a través de los visores o cascos, por medio de la cuales se logran sensaciones físicas y emocionales, cercanas a las que se experimentan en la vida real.

Como complemento de lo anterior, Herranz, Sidorenko y Cantero (2019) señalan dos categorías con las cuales clasificar estos contenidos: Realidad Virtual Virtual, que se refiere a contenidos generados totalmente por software, y Realidad Virtual Real que son contenidos con capacidad inmersiva, a partir de experiencias reales, obtenidos con equipos de grabación especiales. Para fines de esta investigación se tomará en cuenta la realidad virtual real, es decir, aquella que es filmada o tomada de la realidad con una cámara y un equipo de sonido específicos para estos fines.

Menéndez y Bermejo (2018) consideran que se puede hablar de realidad virtual a partir del 2010, cuando Palmer Luckey concibe el primer prototipo de casco, que es lo que hoy conocemos como Oculus Rift. Hoy existen diversos modelos de dispositivos basados en el mismo principio: un casco que controla la visión de cada ojo y ofrece una sensación de tridimensionalidad. A pesar de que Oculus es una marca, es común que dichos cascos se conozcan también con ese nombre, es por ello que, a partir de este punto, me referiré a ellos también de esa manera.

Ahora bien, para tener una experiencia inmersiva, se deben colocar los Oculus, que te separan de lo que ocurre a tu alrededor, obturando toda posibilidad de ver el mundo exterior, es decir: la totalidad del campo visual queda tomado por las imágenes que se ven en las pantallas que quedan a centímetros de cada uno de los ojos. Como señala Manovich, “la

percepción visual del espacio físico está completamente bloqueada para el usuario” (Manovich, 2006, P. 238). Además, se complementa la inmersión con audífonos y una silla giratoria. Así, el espectador puede decidir hacia donde observar en todo momento en un rango de 360°:

Los cascos de VR consisten en un pequeño monitor en forma de visera que ocupa todo el campo de visión del espectador. Para lograr generar la sensación de inmersión en un casco, se requiere una alta velocidad de fotogramas (muchas imágenes consecutivas), baja latencia (que el usuario no tenga sensación de que sus acciones reales tardan en ejecutarse en el mundo virtual) y alta calidad visual (que proporcione sensación de realidad). La nueva generación de dispositivos de realidad virtual, como Oculus Rift y Vive, ofrecen prestaciones de alto nivel que ningún producto anterior había ofrecido (Menéndez & Jiménez, 2015, p. 25).

Además, los cascos permiten moverse 360° para observar lo que previamente se ha filmado. La filmación, por su parte, se graba con dispositivos especiales tanto para sonido, como para imagen.

Como ya lo vimos en el apartado anterior, el cine convencional o cine de pantalla, tiene limitaciones debido a su medio, ya que reduce la mirada de la espectadora o espectador a un campo delimitado por el encuadre. A diferencia del cine de pantalla, el cine 360° abre nuevas posibilidades. Manovich lo enuncia de la siguiente manera:

La realidad virtual suele utilizar un monitor montado en la cabeza, cuyas imágenes ocupan por completo el campo visual del espectador. Éste ya no mira una superficie plana y rectangular desde cierta distancia, una ventana abierta a otro espacio, sino que ahora se ve completamente situado dentro de él. O, para decirlo de manera más precisa, los dos espacios, el físico y real, y el virtual y simulado, coinciden. El espacio virtual, que antes quedaba confinado a una pantalla de cine o a un cuadro, ahora abarca por completo el espacio real. La frontalidad, la superficie rectangular y la diferencia de escala han desaparecido. La pantalla se ha esfumado (Manovich, 2006, p. 149).

De esta manera, el cine inmersivo 360° inaugura el cine sin pantalla, lo que es un cambio de paradigma en lo que hasta hoy entendíamos como cine. Zelcer (2018) reflexiona

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

acerca de las implicaciones que puede tener la desaparición de la pantalla, señalando algo que me parece muy interesante, ya que podría implicar también un efecto complementario de desaparición de la cámara, es decir, si la cámara se hace visible a través de la definición de un encuadre, una cierta distancia, unos ciertos movimientos y un cierto tipo de visión, y aquí el encuadre se pierde, la cámara, entonces, también se pierde de vista.

Así mismo, la cámara de la realidad virtual tiene unas coordenadas, una localización en el espacio, pero no un punto de vista, que implica una determinada direccionalidad de la mirada. Por lo tanto, sin ignorar que los videos de realidad virtual han sido hechos con el empleo de cámaras, no encontramos en las imágenes de este cine inmersivo un encuadre determinado que lo deleve. Zelcer (2018) propone que, en consecuencia, lo que el cine inmersivo presenta no es una cámara subjetiva, puesto que no hay una direccionalidad de la cámara sino simplemente una posición. La cámara subjetiva, entonces, en la realidad virtual, no es un efecto de enunciación marcada sino, por el contrario, muestra que las cosas simplemente están allí, los sucesos transcurren.

En términos de la enunciación, Zelcer (2018) señala que las experiencias de cine inmersivo no terminan de configurar un discurso como lo hace el lenguaje cinematográfico, que implica una cierta operatoria de contigüidad sintagmática que incluye una selección de planos y de montaje. Por un lado, en acuerdo con el autor, sostengo que la puesta en cámara del cine inmersivo no enuncia del mismo modo un discurso, sin embargo, por otra parte, considero que tiene todas las posibilidades de hacerlo, y que, lo primero que puede llevarnos a eso, es precisamente emanciparse de las imágenes que se han institucionalizado con el dispositivo del cine de pantalla, para buscar nuevas formas de representar los cuerpos y de hilar las imágenes.

El modelo de representación institucional de Burch (1969) -como ya planteé- consiste en una serie de convenciones y normas estandarizadas que codifican el lenguaje cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. Dentro de esta propuesta el montaje se entiende, en sentido amplio, como “la operación destinada a organizar el conjunto de planos que conforman un film en función de un orden prefijado. Se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

trata, por tanto, de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros” (Zunzunegui, 1998, p. 161).

Como ha subrayado Zunzunegui el montaje es el constructor de sentido de la película. En el caso del cine en 360°, se ofrece la posibilidad de seleccionar la direccionalidad de la mirada que, aunque no se puede controlar, sí puede direccionarse en algunos casos. Por eso, cuando se habla de tipos de plano, en el cine inmersivo, se hace referencia a las diferentes posibilidades de enmarcar la mirada.

De este modo, el cine inmersivo permite experimentar diferentes experiencias estéticas y, no solo eso, sino también proporcionar diferentes construcciones de sentido. Por ejemplo, mientras el plano general facilita información sobre el contexto o ambiente donde la narración tiene lugar, el primerísimo primer plano proporciona un acercamiento íntimo y emocional a los personajes del relato. En el caso de la realidad virtual, es común que el plano sea constante, el campo visual del usuario es muy amplio y no varía, por lo que:

es la propia mirada del visitante la que va creando –poniendo en acto– un mundo, una escena que se presenta sin cortes ni montajes en tiempo real, como una suerte de plano secuencia llevada al infinito” (Márquez, 2015, p. 206).

En el cine de pantalla, la forma de mirar viene impuesta por el tipo y escala de los planos, distancia, duración, movimiento, mientras que, en la realidad virtual, al no existir un encuadre que delimite la puesta en escena, el marco de interpretaciones es aparentemente más libre. Esa libertad que tienen las espectadoras y espectadores al momento de decidir hacia dónde mirar es clave en esta investigación.

Por consiguiente, el cine inmersivo, al no contar con encuadres, exige escenas más largas, lo cual afecta el ritmo con el que se cuenta, pues se requiere tiempo para el reconocimiento del entorno. Los cortes intra-escena son complicados de usarse puesto que se puede confundir a la espectadora o al espectador, ya que, cada vez que haya un cambio, tendrá que adecuarse nuevamente al espacio que se le presenta. Por lo tanto, de entrada, el cine inmersivo, se plantea ya como uno que no se adhiere a la lógica del montaje del cine de pantalla, y tampoco a su ritmo.

Así mismo, se complican los primeros planos por la distorsión de los lentes a corta distancia, y se hace necesaria una mínima separación entre cámara y los actores, así, el encuadre que tiene su base en la disección del cuerpo deja de existir. En ese sentido, el cuerpo en la esfera se ve representado de diferente manera que en el cine de pantalla y, al mismo tiempo, el cuerpo que observa tiene otra disposición al momento de su experiencia, puesto que el dispositivo de pantalla que antes exigía inmovilidad, ahora, en el cine inmersivo, deja de hacerlo.

Manovich (2016) considera que la realidad virtual es el aparato de representación que vino a romper radicalmente con esta tradición, puesto que establece un tipo de relación distinto entre el cuerpo del espectador y las imágenes: “A diferencia del cine, donde la cámara móvil se desplaza independientemente de la inmovilidad del espectador, ahora el espectador tiene que moverse efectivamente en el espacio físico a fin de experimentar el movimiento en el espacio virtual” (Manovich, 2001, p. 162).

De esta forma, la acción del sujeto puede ser percibida por medio del dispositivo o interface que responde a los movimientos de la espectadora o espectador. En el caso de un sistema de realidad virtual, hay ruptura con la idea de una obra dotada de un comienzo y de un fin, desde el punto de vista de su significante. Por ende, el espacio digital es potencialmente infinito, pues es cogenerado por la acción de quien lo experimenta y vuelve a presentarse en cada acceso.

Además, los estímulos que envuelven al visitante son intensos y refuerzan la sensación de presencia y de integración de su cuerpo al ambiente. En ese sentido, Ding, Zhou y Fung (2018) encontraron que la realidad virtual tiene la capacidad de generar en los usuarios emociones más fuertes, ya que la sensación de inmersión en el universo diegético provee de una mayor identificación en términos psicológicos y una sensación de mayor involucramiento dentro de la historia.

Finalmente diré que la ausencia del encuadre y del ejercicio de montaje en las experiencias de realidad virtual, la aleja de cierto tipo de visualidad que Manovich (2001) llama las maneras cinematográficas de ver el mundo, o el modelo de la cámara, planteando así un mundo abierto de posibilidades para construir nuevos lenguajes audiovisuales.

Capítulo 3. La irrupción de la perspectiva de género en el cine inmersivo de ficción 360°. Línea curva: Un cortometraje para detonar la discusión

En el capítulo anterior reflexioné, acerca del dispositivo inmersivo 360° y sus diferencias con el cine de pantalla. Esto fue relevante para conocer ampliamente este cine en toda su complejidad, con el fin de apropiarme de él para proponer mi propia narrativa inmersiva. Sin embargo, el cine 360° que siempre me interesó plantear no tenía interés únicamente en el uso del dispositivo de manera informada, sino que, uno de mis objetivos, consistió en producir un cortometraje con perspectiva de género, para detonar los discursos sobre esta narrativa entre espectadoras y espectadores.

Desde mi perspectiva, es importante escuchar y comprender cómo construyen sentidos de este cine las espectadoras y espectadores, porque considero que la complejidad del cine inmersivo no puede reducirse al aspecto técnico del dispositivo, ya que, en la medida que pueda entender qué sienten, piensan y experimentan quienes lo observan, podré tomarlo en cuenta para mejorar la producción de próximas realizaciones, sobre todo, en referencia a la perspectiva de género.

El cine inmersivo se trata de una experiencia donde la directora o director no puede jugar con la clásica perspectiva única, que en el cine de pantalla conocemos como encuadre, pues son las espectadoras y espectadores quienes eligen lo que quieren ver en cada escena.

Cabe señalar que los procesos que llevan a cabo quienes realizan este cine, también cambian. Desde mi perspectiva, podría decir que el dispositivo te condiciona para pensar de una manera completamente nueva las imágenes. Manovich (2006) abre una discusión en torno al cine tradicional en contraposición con el cine inmersivo 360° o lo que él llama realidad virtual. Me resulta interesante -en el marco de esta investigación- retomar un término que él emplea: *interfaces culturales*. El autor lo utiliza para describir una interfaz entre el humano, el ordenador, y la cultura.

El autor entiende las interfaces como un medio que permite a una persona comunicarse con una máquina. Una interface, para Manovich (2006), comprende, además, las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos. Es decir, considera que ya no nos comunicamos únicamente con un

ordenador, sino con la cultura codificada en forma digital (p. 121). En acuerdo con este autor, considero al dispositivo cinematográfico y su tecnología como un contenedor de la cultura, misma que se permea en todas las partes que conforman dicho dispositivo.

En ese sentido, esta investigación se centra en el hecho de que el género de las personas forma parte crucial del desarrollo y manera de entender el mundo, por lo tanto, influye directamente al momento de hacer cine, ya sea cine de pantalla o cine inmersivo, y también, al momento de ser espectadoras y espectadores. Me parece que esto sucede porque precisamente el cine inmersivo funciona como un contenedor de cultura, y se hace evidente puesto que la decisión de la mirada es de suma relevancia en esta experiencia, además de que dicha decisión está ligada a quiénes somos, cómo habitamos el mundo y cómo construimos sentido de éste.

La postura que tomo en esta investigación, como ya se ha mencionado, es una postura feminista que parte de la perspectiva de género para plantear sus supuestos. Dentro de ello, existen diversas posiciones feministas. Blazquez (2012) distingue entre esa pluralidad dos puntos de consenso, el género es el primero, que interactúa con otras categorías clave como raza, clase, edad, preferencia sexual, como organizador de la vida social. En segundo lugar, la autora afirma que, para hacer equitativo ese mundo social, se debe actuar, es decir, no es suficiente entender cómo funciona y cómo se organiza. Así, uno de los compromisos del feminismo es el cambio, en particular para las mujeres, y un cambio progresivo en general, ya que dentro de este marco epistemológico se plantea un compromiso de cambio en el entorno de las mujeres.

En concordancia con ello, a partir de la perspectiva de género, planteo no solamente analizar el cine inmersivo, sino generar una propuesta audiovisual 360° con toda la intención de generar un cambio que beneficie a las mujeres en su representación. Por esta razón, como parte central de esta investigación, realicé un cortometraje que fue visto por espectadoras y espectadores con el fin de abrirme a la escucha de sus experiencias. Éste sirvió como detonante de la metodología de grupos de discusión.

Llevar a cabo la producción del cortometraje no fue tarea fácil, pero sí muy fructífera en cuanto a aprendizaje como investigadora y realizadora. Aquí describo el proceso que llevé

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

a cabo para formular el detonante. Como punto de partida para plantearlo, revisé diversas aproximaciones de la teoría feminista. Las tres principales son las siguientes:

La teoría del punto de vista feminista que identifica una situación social particular como epistemológicamente privilegiada; el posmodernismo feminista que rechaza ese privilegio epistémico y enfatiza en cambio la contingencia y la inestabilidad de la identidad social de quien conoce, y el empirismo feminista que detecta cuando el posicionamiento genera error y constituye una fuente dañina para el avance del conocimiento, con el fin de corregir esos prejuicios (Blazquez, 2017, p. 20).

En esta investigación retomo la ‘Teoría del Punto de Vista Feminista’, al igual que las teóricas que apoyan esta postura como Nancy Hartsock, Evelyn Fox Keller y Sandra Harding. Además, sostengo que la vida y condición de las mujeres les proporciona una óptica diferente para reconocer la realidad social. Por ende, la teoría del punto de vista feminista cuestiona las suposiciones del método científico, pone en duda la utilidad de algunas mediciones cuantitativas y cuestiona los métodos que ponen distancia entre quien conoce y lo que se conoce, destacando el conocimiento situado basado en la experiencia de las mujeres, que les permite tener un diferente punto de vista del mundo.

Siguiendo la idea de la visión diferenciada del mundo, quisiera recordar que el concepto de género es introducido en los años 70 como una categoría analítica, diferente del sexo biológico, que alude a las normas culturales y expectativas sociales por las que machos y hembras biológicas se transforman en varones y mujeres, dichas normas van a condicionar la visión y construcción de sentidos que hagan del mundo.

De acuerdo con la teoría de la socialización diferencial (Walker y Barton, 1983), las personas, adquieren identidades diferenciadas de género que conllevan estilos cognitivos, actitudinales y conductuales, códigos axiológicos y morales y normas estereotípicas de la conducta asignada a cada género. Apoyando esta postura, considero que las mujeres y los hombres, al momento de acercarse al cine inmersivo, lo hacen bajo esos estereotipos y conductas determinadas. Así mismo, quienes realizan las obras cinematográficas, hacen lo propio al momento de crear. Esa predeterminación de la que hablo es el género y la considero de suma importancia para analizar la construcción de sentidos que se hace del cine inmersivo. Hoy el género se entiende como:

[...]conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre los sexos, para simbolizar y construir socialmente lo que es ‘propio’ de los hombres (lo masculino) y lo que es ‘propio’ de las mujeres (lo femenino)” (Lamas, 2000, 84).

Por tanto, hablar de género no significa hablar solamente de mujeres, sino como apunta Maffia (2007), de la interpretación que cada grupo social hace de las diferencias sexuales, los roles sociales atribuidos en razón de este género, y las relaciones establecidas culturalmente entre ellos. Desde mi perspectiva el género es un concepto que ha servido para marcar diferencias entre hombres y mujeres con base en la sexualidad, y que esa diferenciación ha dado como resultado una jerarquización en donde las mujeres hemos sido subordinadas en diferentes ámbitos de la vida social.

A mí me ha servido el concepto para conocer e interpretar las dinámicas que se dan en mi disciplina tanto detrás de la pantalla, como en ella. Es decir, en los procesos de producción, como en las temáticas y abordajes que se hacen en el cine. Me permite identificar los papeles que juegan los hombres y las mujeres dentro de la cinematografía. El concepto de género no solamente hace visibles los problemas de las mujeres, sino también los privilegios y problemáticas de los hombres. Resulta necesario conocer cómo los hombres se desarrollan en el mundo, para reconocer e identificar las diferencias que existen con respecto al desarrollo de las mujeres, puesto que esto es lo que permite detectar la subordinación de las mujeres.

De este modo, la narrativa inmersiva que realicé no tiene como protagonistas a mujeres únicamente, tampoco el tema o la problemática gira alrededor de ellas como sucede en *Se trata de mujeres*. La pensé más bien como una propuesta que mostrara lo normalizados que se encuentran ciertos roles establecidos, que asumimos ya como propios de los géneros, con el fin de dar cuenta de esa interiorización que de las conductas sociales hacen las y los individuos. El cine ha naturalizado también la mirada masculina como ese lugar desde el que se mira, atribuyendo roles a las mujeres tanto en su representación en la pantalla, como en las labores detrás de ella, es decir, en la producción cinematográfica. Este cortometraje supuso un esfuerzo por no repetir estos estigmas.

El cine es una representación de la realidad social, así como lo son otros medios y, por lo tanto, contribuye, según Arroyo (2021), a reforzar la desigualdad entre los sexos. En el cine se replica la subordinación de las mujeres y la violencia ejercida hacia ellas. El cortometraje que realizamos reflexiona alrededor de esto y, aunque pudiera parecer que no se aleja de otras narrativas cinematográficas, ya que toca temas comunes y se toman situaciones que resultan ser un cliché, en este trabajo, éstas adquieren una nueva dimensión en la experiencia 360°.

En acuerdo con Joseph (2018), considero que las diferentes formas de expresión cultural, como lo es el cine, influyen en las percepciones de la identidad de género de las personas que ven películas, así como en las relaciones entre los géneros y que tienen un efecto directo o indirecto en la igualdad entre estos. Es decir que el cine puede influir y propiciar o no la igualdad de género. Sostengo, en consecuencia, que toda búsqueda de la diversidad cultural que no tome en cuenta las cuestiones de género está condenada al fracaso, puesto que las experiencias reflejadas por las diferentes expresiones culturales serán tendenciosas y no podrán sino desembocar en visiones deformadas de la identidad de género y de las relaciones entre los géneros.

Primer acercamiento al cine inmersivo de ficción 360°: Villa 31

Como escritora cinematográfica para cine de pantalla, el cine inmersivo 360° resultó todo un reto: desde pensar cómo escribir la narrativa hasta la puesta en escena. Lo primero que hice fue ver otros cortometrajes o largometrajes de cine inmersivo 360° para informarme de estas narrativas y tratar de comprenderlas. A partir de esto, me di cuenta de que, la mayoría de los productos en este formato, corresponden a experiencias documentales, o bien, a espacios arquitectónicos, museos o espacios públicos para hacer visitas virtuales.

Así mismo, me dediqué a buscar específicamente audiovisuales inmersivos de ficción. En este proceso, encontré a un grupo de Argentina, encabezado por José Celestino Campusano, que lleva tiempo haciendo este tipo de producciones. Además, vi su cortometraje *Brooklyn experience*, que narra la historia de un jefe de familia que trabaja en Nueva York en una oficina de migraciones. El filme explora tanto la actual crisis migratoria

de Estados Unidos, como el creciente temor de los inmigrantes a ser estigmatizados por la sociedad.

Al hablar con Campusano, principalmente para preguntar si tenía algún formato de guion para cine inmersivo, me contó que el colectivo *Cinebruto* trabajaba con el formato convencional de cine de pantalla y que esto era recurrente, ya que no existe un formato estandarizado específico para cine 360°. Más bien, cada producción realiza su propuesta de guion y, en la mayoría de las ocasiones, es el que conocemos para cine tradicional.

Posteriormente, me invitó a un taller de cine inmersivo 360° que se impartiría en una de las villas argentinas, ya que, como parte de un programa de reestructuración social, él y su grupo iban a sitios considerados vulnerables e impartían talleres en áreas comunes, en este caso, fue en un centro comunitario de la Villa 31. Este lugar era un espacio precarizado en donde las familias bonaerenses viven en hacinamiento, pero también un sitio lleno de vida, de adultos, jóvenes, niñas y niños ansiosos por aprender y experimentar con las nuevas tecnologías.

El taller duró tres días y consistió en generar, desde la comunidad, un audiovisual inmersivo que hablara de lo que ellos, la comunidad de Villa 31, creían importante. Debía ser ficción y de un metraje corto. Ese fue mi primer acercamiento al proceso de producción de este cine. Ahí pude aprender a conceptualizar una idea, a más o menos manipular una cámara 360°; también tuve la oportunidad de observar cómo se maneja el sonido y, finalmente, aunque no lo practiqué, comprendí en qué consiste la edición de este tipo de videos y cómo es que se puede desaparecer el trípode o el monopie que sostiene a la cámara.

Dos años más tarde, Campusano junto con su equipo, vinieron a filmar a San José de Gracia, Aguascalientes, una película titulada *Poder mayor, poder menor*, en donde pude ver más de cerca el proceso creativo de una película inmersiva de ficción 360°. Sin embargo, todavía me faltaba mucho por aprender. Más tarde amplié mi formación alrededor del cine inmersivo.

Línea curva: un cortometraje para detonar la discusión

En esta sección abordaré el proceso de realización del cortometraje que sirve como detonante para esta investigación, con el fin de explicar de qué manera irrumpe la perspectiva

de género en el proceso creativo del cine inmersivo de ficción 360°, y qué es lo que esta irrupción nos permite observar.

Teniendo como base el cine inmersivo de ficción 360°, y reflexionando acerca de mi experiencia en Buenos Aires con *Se trata de mujeres*, pensé en plantear una narrativa con perspectiva de género que potenciara la diversidad de miradas. Por tanto, para poder realizar el cortometraje, una vez que ya conocía más o menos los procesos, tomé un taller llamado *Cómo narrar en 360 y Realidad Virtual*, dictado por Jorge Esteban Blein, en donde obtuve herramientas que me sirvieron para poder dar inicio al proyecto. La particularidad de este taller fue su enfoque en el cine de ficción, dejando de lado el cine documental o los recorridos virtuales.

Quisiera detenerme en este punto para explicar por qué es importante señalar que lo que a mí me interesa estudiar es el cine de ficción y no otros géneros del cine inmersivo: el cine 360°, en un primer momento, existió como documental, éste exploraba la realidad y, aunque dicha realidad podía ser manipulada, se presentaba casi como existiera. Por lo general, el documental trabaja con una escaleta que es una herramienta que sirve como guía de lo que se espera que pase. Por ende, no existe un guion previo que describa exactamente lo que se ve y se escucha en pantalla como sucede con el cine de ficción. Por otro lado, la propuesta visual y sonora depende de lo que se documente, teniendo limitaciones.

El cine de ficción, en cambio, es aquel que propone una historia previamente escrita, en donde existen personajes y escenarios creados, en donde es muy factible manipular los espacios. Este género te invita a pensar más allá de la realidad, pues debes construir una historia, una escenografía, dirigir actrices y actores, tienes mayores posibilidades de mover la cámara, entre otras cosas. Sobre todo, me interesa porque puedes mostrar una realidad alterna a la que se vive en la cotidianidad, o bien, puedes enfatizar esa realidad para hacer visible algo. Cabe resaltar, que el cine inmersivo de ficción es explorado incipientemente hasta ahora.

Con base en lo anterior, comencé por planear el modo en que escribiría el guion. Lo primero que consideré fue que deberían estar involucrados hombres y mujeres que fueran conscientes de la perspectiva de género, así que reuní a algunas amigas y amigos. Al final, éramos cuatro mujeres y tres hombres las involucradas e involucrados. Cada integrante

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cumpliría una doble función, además de la escritura colectiva, yo haría la dirección cinematográfica y uno de ellos la dirección escénica, unas harían la iluminación, otros y otras actuarían o se encargarían de la música. Estos roles dentro del set fueron dados pensando en no repetir las formas de producción que el cine convencional o de pantalla utiliza. Es decir, las mujeres no ocuparon los cargos que reciben habitualmente, ni el trabajo se llevó a cabo bajo prácticas jerárquicas y violentas.

Cabe destacar que, los puestos que son asignados de manera regular a las mujeres en el cine están ligados a la desigualdad que enfrentamos las mujeres como parte de la industria cinematográfica. Dichos roles tienen que ver con la reproducción de nuestro lugar dentro de la estructura social, es decir, relegadas a desempeñar puestos con características de la feminidad, por ejemplo, la producción, por ser buenas administradoras en el hogar, mientras que los puestos que tiene que ver con tecnología, como la fotografía o puestos de mando como la dirección son dados a los hombres. De esta manera, se genera una división de género en el trabajo cinematográfico. Dichas prácticas se evitaron al ser ésta una producción, casi en todas sus áreas, colectiva.

Con todo esto en mente, nos comenzamos a reunir todos los miércoles para iniciar la escritura. Lo primero que hice fue mostrarles el cortometraje que había provocado en mí tantos cuestionamientos *-Se trata de mujeres-* entre otros trabajos para que se familiarizaran con el cine inmersivo. En seguida, les expliqué cómo funcionaba el equipo técnico. Para entonces yo ya había comprado una cámara 360°, un micrófono ambisónico, que graba el sonido de manera esférica, así como un par de cascos oculus.

El primer reto que tuvimos fue tener que hacer una propuesta de escritura para este tipo de cine. El guion literario de cine de pantalla, según Vanoye (1996), es un texto narrativo descriptivo, escrito con vistas a su rodaje, o más exactamente, a convertirse en filme. El formato que este texto emplea está estandarizado para beneficio de la industria cinematográfica, sobre todo en el área de producción.

Por consiguiente, la realización de una película es un trabajo que se hace en conjunto, en donde la productora o el productor juegan un papel muy importante. Bordwell (1985) las y los localiza en el escalafón más alto, ya que tienen la responsabilidad de los aspectos financieros, técnicos y artísticos de la realización de la obra. Por tanto, la directora o director

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y guionista de la película son las y los responsables de economizar recursos durante la producción.

Además, se debe tomar en cuenta que muchas de las prácticas de producción de cine provienen de prácticas que se llevan a cabo en Hollywood y que éstas derivan de una tensión en las prácticas económicas: un movimiento hacia la estandarización del producto para obtener una producción en serie económica y eficiente. Así, Hollywood implanta un instrumento de estructuración narrativa y de control filmico que se basa en la división de las tareas: el guion cinematográfico.

Martínez (2019) señala que el uso estandarizado del guion comenzó a partir de 1912, cuando Thomas Harper Ince, el primer gran productor que introduce las más modernas técnicas de producción, exigió a sus directores unas normas en las que se imponía el guion perfeccionista, elaborado hasta el detalle. Así se fue imponiendo el guion y ganando prestigio el trabajo de los guionistas. Así mismo, el modelo hollywoodense se fue modificando a la par que el cine fue cambiando y teniendo nuevas exigencias.

Al principio se filmaba de memoria el argumento de la película que se iba construyendo entre varias personas. Con el paso del tiempo, se dieron cuenta de que el material para filmar era caro y se desperdiciaba mucho en la improvisación, así que comenzaron a buscar quién escribiera en función de la cantidad de metraje, de cinta cinematográfica con la que contaban. Las guionistas y los guionistas empezaron a pensar en la continuidad de las imágenes, y a construir con ellas una línea narrativa en donde una escena causaba otra. En el tiempo del cine mudo, se encargaban de intercalar los intertítulos explicativos en momentos específicos, para no perder esa continuidad.

Así, el cine comenzó a estandarizar sus prácticas para ir consolidándose como industria. Para 1915, el lenguaje cinematográfico había evolucionado “conforme el espectador primitivo se centró respecto a la escena cinematográfica, el lenguaje cinematográfico se hizo más alusivo y los intertítulos pasaron a ocuparse de los diálogos.” (Bordwell, 1985, p.105) Por ende, el guion fue transformándose según las necesidades de la filmación.

Con la aparición del sonido en el cine, nace el dialoguista, por lo que el trabajo del guion era cada vez es más amplio, y se fue convirtiendo no sólo en un objeto de la producción o una herramienta sino en un proceso, es decir, “se convirtió en algo más que un mecanismo para evaluar previamente la calidad: se convirtió en el anteproyecto a partir del que se organizaba el resto del trabajo” (Bordwell, 1985, p. 105) y hasta la fecha ese es el papel del guion en la industria cinematográfica.

Como ya se ha visto, desde sus inicios, el guion cinematográfico se ha modificado y ha sido condicionado por las necesidades de la industria; ha cambiado su forma a su servicio, pero: ¿qué sucede con el cine inmersivo con respecto al texto antes de la imagen? No existe un guion estandarizado para estas narrativas, ni tampoco encontré propuestas que sean específicamente pensadas para el cine inmersivo. Tal parece que, en este tipo de cine, se ha decidido utilizar el formato de guion de cine de pantalla, pasando por alto las grandes diferencias que guardan sus respectivos dispositivos.

No obstante, en el cine inmersivo de ficción o cine 360°, el espectador puede decidir hacia dónde ver y, por lo tanto, participa de la película de manera activa, sus sentidos están más despiertos, está inmerso en las imágenes y la narrativa, ya como protagonista o como partícipe de ésta. La decisión de la mirada modifica por completo la manera de ver cine y, por lo tanto, debiera modificar también, la manera de escribir cine.

El guion de cine para pantalla tiene su base en el lenguaje cinematográfico que, aunque no de modo explícito, está contenido en el guion. Este texto da idea de cuáles serán los planos y los movimientos de cámara, al igual que el ritmo y tiempo. Por tanto, cuando se escribe para cine convencional, de antemano ya se cuenta con el contrato establecido entre realizadora o realizador y quien verá el audiovisual.

En la actualidad, las imágenes invaden la vida diaria y el lenguaje cinematográfico forma parte de un imaginario colectivo. En México según la Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales, ya desde el 2010 el 75% de la población dijo haber ido alguna vez al cine, de ese porcentaje el 98% no estudiaba una carrera que tuviera que ver con el séptimo arte. En el 2014 el 80.1% de la población dijo haber asistido por lo menos una vez al cine. Es decir que, la mayoría de las personas han estado frente al lenguaje cinematográfico incluso sin asistir al recinto, pues en casa los programas predilectos de los mexicanos en la

TV abierta son los noticiarios con un 56%, las telenovelas con 47%, las películas con 42%, las series con 29% y los deportes con 28%, según los datos del IFT. Esto significa que las espectadoras y espectadores comunes se encuentran permanentemente recibiendo lenguaje audiovisual.

Sabemos que las imágenes permiten seleccionar qué y cómo queremos que la mirada entienda una situación, idea o evocación. Las imágenes permiten el juego de la descontextualización (seleccionar, fragmentar o tomar decisiones en la gestión de esa mirada) para enfocar o desenfocar lo que sabemos de las cosas desde nuestro patrimonio de percepciones (Abad Molina, 2012, p. 98).

Dicha fragmentación es parte del lenguaje cinematográfico, Broitman y Eceverri (2015) lo explica como un código secundario que construye el receptor y que incluye sus expectativas concretas, dadas por circunstancias sociales y biográficas que condicionarán sus interpretaciones limitadas por el momento y sociedad en que vive.

Por lo tanto, si hasta la fecha el guion se ha transformado a la par que el cine lo ha hecho, resulta una obviedad que, actualmente, deba responder a las necesidades de las nuevas tecnologías utilizadas en el cine. Si de algo estábamos seguros o seguras es que el cine inmersivo en formato 360° requería un nuevo instrumento para su guionización, basado en un replanteamiento del lenguaje cinematográfico, alejado del encuadre de pantalla.

Derivado de lo anterior, hicimos una lluvia de ideas para lograr el formato de guion cinematográfico. En un primer momento, escribimos a tres columnas pensando en dividir la acción en tres partes del espacio. Esa idea no funcionó, y más tarde comenzamos a escribir sin formato de guion, algo más parecido a una obra de teatro en donde no había acotaciones, únicamente diálogos. Pensamos el espacio más allá del encuadre y la cámara. Primero se propusieron las acciones y luego se decidió desde dónde se grabaría.

Posteriormente, surgió la idea de contactar a alguien con experiencia en temas de perspectiva de género para que nos guiara en la escritura, ya que teníamos algunas inquietudes: por un lado, nos daba miedo que nuestro cortometraje estuviera replicando las prácticas del cine convencional y, por otro, que nuestra visión, con respecto a la perspectiva de género, nos hiciera victimizar a las mujeres en nuestra narrativa. Entonces buscamos al

Observatorio de Violencia Social y de Género de Aguascalientes (OVSG)¹ para que nos ayudara en este proceso.

Tuvimos reuniones con una de las integrantes, ya que no pudimos encontrarnos con todas y todos debido a que sus ocupaciones no se los permiten y, en algunos casos, prefieren mantener un perfil oculto por seguridad. Sin embargo, Mariana, que fue quien nos acompañó, servía como puente para mantener comunicación con el resto del equipo. En lo siguiente, me referiré a Mariana para hablar en representación del OVSG.

Una de las cosas que decidimos, en un primer momento, fue que la historia trataría de una pareja. Sin embargo, hubo una discusión de si ésta debía ser o no heteronormada. Reflexionamos en cómo estos comportamientos, que parecieran intrínsecos al género, nacen de las relaciones de poder entre sujetos y son producto de la cultura, de un tiempo y un espacio determinado, así como resultados de una coyuntura histórica y política. De este modo, la heteronormatividad se funda en el reconocimiento únicamente de dos sexos bien definidos, que tienen a bien vincularse para la procreación.

Dicho régimen es impuesto por el patriarcado y se extiende tanto dentro del ámbito público como del privado. Según éste, la única forma aceptable de expresión de los deseos sexuales y afectivos, así como de la propia identidad, es la heterosexualidad, por lo que el binario masculino-femenino dicta las relaciones de los individuos en la sociedad, tanto sexuales como afectivas, y además se sostiene que debe coincidir siempre el sexo biológico con la identidad de género y el deseo sexual.

Mariana nos comentó que, en la actualidad, las parejas, incluso las no heterosexuales, suelen repetir patrones que siguen las parejas hombre- mujer, con respecto al género y sus roles. A partir de esto, se decidió que sería una pareja heterosexual la protagonista de la historia que contaríamos, para hablar precisamente de esos roles que les serían familiares a todas las personas independientemente de su género o preferencia sexual. Así, también,

¹ El OVSG es una Asociación Civil, sin fines de lucro, integrada en 2014 y registrada como asociación en octubre de 2015. Está conformada por un equipo de especialistas, quienes conforman el área jurídica, psicológica, de investigación, comunicación y acompañamiento. Entre las especialistas se encuentran abogadas, psicólogas, politólogas, sociólogas y comunicadoras. Su objetivo es defender los Derechos Humanos de todas y todos desde la multidisciplina, el diálogo y la incidencia en distintas áreas de la vida social y cultural en el estado de Aguascalientes. Además, realizan acompañamientos a víctimas de violencia, familiares de víctimas de desaparición forzada, mujeres en procesos de aborto, entre otros.

daríamos cuenta de que es esa la pareja que comúnmente contemplamos en el imaginario común y que consideramos como la normalidad. Enseguida, elegimos algunas temáticas que nos parecían importantes de tratar: la violencia machista, violencia económica, el papel de las mujeres como cuidadoras o protectoras, la responsabilidad afectiva, y el deterioro de las relaciones afectivas.

Después de estas decisiones temáticas, discutimos acerca del amor romántico y, para ello, trajimos a cuenta la socialización diferencial que, como se ha descrito anteriormente, tiene efectos sobre la actuación de las personas y sus comportamientos. Así, los procesos de socialización han sido y aún son diferentes para mujeres y hombres y, aunque ha habido cambios en las últimas décadas, con respecto a aquello que tiene que ver con el amor, en el caso de las mujeres, el amor romántico sigue formando parte de la socialización femenina como un eje rector y prioridad de su vida (Altable, 1998; Lagarde, 2005; Ferreira, 1995 Sanpedro, 2005).

Lo anterior tiene como consecuencia que la vida de muchas mujeres gire alrededor de la idealización del amor, manifestándose en relaciones de pareja, matrimonio, el cuidado por el otro y, por lo tanto, dentro del ámbito privado, mientras que los varones tienen otras prioridades que tienen que ver con el ámbito público, tales como el reconocimiento social.

Sobre estos temas, escribimos nuestra narrativa que, finalmente, se conformó por cinco cuadros o secuencias. La primera secuencia se llama *Luciérnagas* y consiste en una coreografía física ejecutada por Amalia y Gonzalo, que evidencia la tensión que se vive en la pareja a través de la corporalidad. Los cuerpos se enredan, se cruzan, se evitan y se encuentran en una cama matrimonial que tiene como cabecera una serie de cables que dibujan líneas que se entrecruzan y que terminan en focos que sirven como fuente de iluminación. La voz de nuestra protagonista cuenta una anécdota de la relación cuando recién comenzaba y, a modo de metáfora, habla de las luciérnagas y su luz. Hasta este momento no hay diálogo entre ejecutantes y solamente podemos percibir la situación a través de la iluminación, la escenografía y la propuesta física actoral.

Aquí se menciona cómo el macho, hablando de las luciérnagas, es el que debe incitar con su luz a la hembra. Esto se replica en las relaciones entre humanos, ya que comúnmente se considera que el hombre debe cortejar a la mujer. Enseguida, se habla de los acuerdos y

códigos que se construyen en las relaciones afectivas. Esos que permiten que funcionen las cosas de una manera sana. Amalia le recuerda que, como manera de comunicarse sin hablar, él apagaba y prendía la luz múltiples veces luego de haber discutido, para saber si ella estaba dispuesta a hablar para resolver las cosas.

La cámara está colocada en el techo sobre la cama, se tomó esta decisión para incitar al movimiento de la espectadora o espectador que, al colocarse los oculus, no viera nada que llamara su atención inmediatamente y debiera buscarlo. Así que debe girar por completo para descubrir la pared que hace de cabecera con sus cables y bajar la mirada para poder ver a quienes ejecutan la acción. Además, consideramos que, como manera de entrada, es un punto neutro en donde puedes sentirte cómodo observando a lo lejos sin estar en un lugar intrusivo. Pensamos hacer eso, sobre todo para quienes era su primera experiencia, con la finalidad de que no fuera tan diferente a la del cine de pantalla, pero que sí invitara al movimiento para que se fuera reconociendo poco a poco la forma en la que se debe de ver este cine.

La segunda secuencia se llama *Tapa de baño* y retoma una situación que tiende a ser común entre parejas que es la pelea por la posición de la tapa del baño. La protagonista menciona que, si se deja arriba, todas las bacterias que salen del excusado terminan por volar, incluso a los cepillos dentales.

Por otro lado, en esta parte de la narrativa, introducimos otra cosa que nos pareció que formaba parte del imaginario de lo que significa ser hombre. Esto son los videojuegos y la prioridad que dan a actividades como esta, aun frente a situaciones que requieren de su atención. Gonzalo está jugando videojuegos cuando Amalia enciende la luz repetidas veces, trayendo a cuenta la metáfora de las luciérnagas. El hombre, en lugar de atenderla, decide seguir jugando, mostrando poca responsabilidad afectiva, puesto que no le preocupa lo que le sucede a su pareja. Ante la insistencia, él comienza a hablar, pero en modo de queja, diciéndole que a ella todo le aflige. Finalmente, él termina diciendo que Amalia decide todo: el momento cuando se tiene que hablar y lo referente a cualquier otra situación.

La cámara se colocó colgando en una pared a la altura de los personajes, en donde se pudiera ver el videojuego que el hombre está jugando y la llegada de ella en perspectiva. Además, las y los espectadores, podían ver qué había en la mesa, las fotografías del librero,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y otros objetos que nos daban un contexto de la escena, por ejemplo, un cenicero con varias colillas de cigarro.

El cuadro siguiente se titula *La sorpresa*, en donde Gonzalo le dice a Amalia que le tiene preparada un regalo, le pide que se siente, saca un mapa y le cuenta que van a ir de viaje, que ya está todo planeado. Sin embargo, Amalia no parece estar contenta porque no fue notificada y, además, Gonzalo le cuenta que lo ha planeado con sus ahorros. En esta parte se puede ver claramente representada la violencia económica y la manipulación. Aquí la cámara se coloca a la altura de la mesa de centro, a un costado de ellos, esto nos permite ver sus reacciones, pero todavía no estamos dentro de la escena, sólo somos testigos.

Abrazos es la cuarta secuencia del cortometraje. En esta parte, la voz de Gonzalo nos va llevando mientras narra cómo ha sentido, desde la infancia, que no le gustan los abrazos, al menos no de todos. Aquí tocamos el tema de las dificultades que tienen los hombres para demostrar el afecto físicamente. Conforme la escena avanza se toca otro tema que nos pareció necesario: la relación de los hombres con su madre, y el papel que ellas juegan como protectoras, incluso cuando los hijos ya son adultos.

La cámara está colocada en un tronco que está pegado al techo y que funciona como lámpara, la cual está a la altura de sus rostros. En algún momento, Amalia se acerca a la cámara y le habla directamente. Esto da la sensación de estar hablando a la espectadora o espectador, luego toma la cámara entre sus manos y la mueve. De este modo, quienes ven el audiovisual, se vuelven una presa dentro de sus manos. Esto se hizo con el objetivo de que las espectadoras y espectadores sintieran la asfixia que el personaje siente. Cuando suelta la cámara la deja sobre la cama. Entonces, quedamos en una especie de hoyo negro, puesto que uno de los lentes de la cámara toca la cobija y ésta no deja ver, a menos de que volteemos hacia arriba. En ese momento, podemos ver cómo los ejecutantes se acercan para ponerse cada uno a un costado. Estamos en el centro de la conversación.

Finalmente tenemos *Líneas* que es el momento en donde ambos reflexionan acerca de los problemas que atraviesa su relación. Somos parte de la escena, podemos verlos muy de cerca y, con ello, se buscaba generar una sensación total de incomodidad que nos llevara a generar empatía con los personajes.

En general, la intención de hacer el cortometraje fue que, quienes lo vieran, pudieran sentirse reflejados y que, dentro de la incomodidad que experimentarían, debido a la actitud de los personajes, existiera una reflexión acerca de sus conductas.



Capítulo 4. Lo que no vio Jesús Martín Barbero: el género como mediación

Este capítulo está dedicado a analizar cómo construyen sentidos las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción 360°, poniendo un énfasis en la revisión del género como mediación central. Se pone a discusión que la decisión de la mirada y el sentido que le dan al cine inmersivo las y los espectadores está mediado principalmente por el género al que pertenecen.

El enfoque feminista en esta investigación me ha permitido ver desde otra perspectiva la manera en cómo las mujeres y los hombres se relacionan con los medios de comunicación, una en la que la subordinación de las mujeres como espectadoras se hace visible. Tomando en cuenta este sesgo de género, llevé a cabo visionados del detonante Línea curva, que dieron pie a generar grupos de discusión en donde las y los espectadores compartieron sus experiencias conmigo, con la intención de abrirme a la escucha, siempre desde una perspectiva que buscó identificar la mediación de género en los discursos que se desplegaron.

La teoría de mediaciones de Jesús Martín Barbero, que me sirvió como punto partida, se amplía, con el fin de considerar al género como una mediación transversal que ayuda a analizar las construcciones de sentido que se hacen del inmersivo. Entre los temas centrales de la epistemología feminista se encuentra la crítica a los marcos de interpretación de la observación; la descripción e influencia de roles y valores sociales y políticos en la investigación; la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad, así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica. Es por ello que bajo este enfoque hago una revisión de la teoría de mediaciones.

La ciencia siempre ha estado ligada al conocimiento objetivo, sin embargo, esto poco a poco ha ido cambiando. Londa Schiebinger (1993) entre otras feministas, describió cómo los padres de la ciencia moderna incorporaban sus propios prejuicios en sus investigaciones, mismas que permeaban según su raza, género y clase. Esto dejó ver que la ciencia no puede ser objetiva y por lo tanto siempre será tendenciosa.

Definir la ciencia, dice Blazquez Sevilla (2017), como libre de prejuicios es una simplificación y una falsa representación de la misma; su objetividad es el resultado de consensos alcanzados en comunidades científicas que trabajan dentro de un contexto cultural.

Las científicas y científicos son sujetos atravesados por determinaciones de las que no es posible desprenderse, que es necesario reconocer, y que se vinculan a un sistema social más amplio. Entre estas determinaciones, apunta Maffia (2007), se encuentra el género, es decir, la interpretación que cada grupo social hace de las diferencias sexuales, los roles sociales atribuidos en razón de este género, y las relaciones establecidas culturalmente entre ellos.

Al igual que Maffia (2007) considero que la ciencia se encuentra impregnada por el lugar que ocupan en el mundo las personas que la hacen, por lo tanto, la presente investigación contiene intrínseco mi punto de vista como realizadora y, ante todo, como mujer. Es relevante decir, que desde ese lugar es el que miro, ya que las inquietudes que dieron lugar a emprender este viaje nacen del hecho de vivir una experiencia siendo mujer.

De esto puedo deducir que la ciencia hecha por los hombres será diferente a la ciencia hecha por mujeres. La ciencia ha sido casi exclusivamente masculina, y cuando se ha ocupado de las mujeres como objeto de sus investigaciones, lo ha hecho para negar nuestra capacidad de pensar, y con ello de participar en los aspectos más valorados de la vida pública como la ética, la política, el conocimiento, la justicia, el arte etc. Las mujeres hemos sido relegadas, pero también hemos decidido luchar por nuestros derechos y los resultados de esas luchas son cada vez más visibles.

Con esta investigación busco la legitimación de nuestro pensamiento y generación de conocimiento acerca de ciertos temas y disciplinas que anteriormente les correspondían únicamente a los hombres, tal es el caso de la ciencia, tal es el caso del cine. Considero, al igual que Maffia (2007) que la expulsión de las mujeres en la ciencia tiene como resultado impedir nuestra participación en las comunidades epistémicas que construyen y legitiman el conocimiento, expulsando así las cualidades consideradas femeninas de tal construcción y legitimación. Del mismo modo, se han expulsado a ciertas masculinidades como los indígenas y afrodescendientes, lo que ha llevado a que el conocimiento provenga de una subjetividad hegemónica, expresando el punto de vista androcéntrico.

Aquí cuestiono la posibilidad y el deseo de la objetividad como una meta de la investigación, critico la utilización de la objetividad como medio patriarcal de control, el

desapego emocional y la suposición de que hay un mundo social que puede ser observado de manera externa a la conciencia de las personas.

A partir de la teoría feminista del punto de vista que propone Sandra Harding, aunque ha sido desarrollado por otras autoras como Nancy Hartsock (1983), Hilary Rose (1983) y Dorothy Smith (1974) parto de que la situación que vivimos las mujeres nos otorga un privilegio epistemológico en un mundo dominado por los hombres, un privilegio que consiste en señalar que desde nuestra posición que es una marginal, las mujeres podemos ver lo que a los hombres se les escapa desde sus posiciones de poder.

En esta investigación retomo y reconozco las aportaciones de Jesús Martín Barbero, puesto que cobra sentido estudiar las mediaciones, atendiendo a lo que el autor propone, que es cambiar el lugar de las preguntas y estudiar los lugares en donde los medios se dotan de sentidos más allá de la recepción. Esto lo hago precisamente desde una óptica feminista que lo cuestiona y que reconoce que lo que él vislumbró en algún momento está travesado por su determinación de género, con el hecho de ser hombre, por lo que aquí pretendo abonar a su teoría desde mi perspectiva siendo mujer, aquello que considero que no fue explorado profundamente y que es el género como una mediación.

En esta investigación propongo el género como una mediación necesaria debido al contexto actual, que responde a los procesos de comunicación y prácticas culturales contemporáneas. Considero que es relevante considerar que, dentro de los contextos y realidades de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción, el género es una particularidad que interfiere en toda construcción de sentidos que se hace no solo de los medios, sino de todo el entorno.

De los medios a las mediaciones

La obra de Jesús Martín Barbero se entiende a partir de las posibles relaciones entre *mediaciones* que el pensador construye con los mapas que propone a lo largo de su obra. Las mediaciones se pueden comprender a grandes rasgos como los lugares de producción de sentido, como esos elementos que conectan a la comunicación con la experiencia cultural e histórica latinoamericana. Es decir que, los medios cobran sentido para quienes los experimentan en tanto entes culturales e históricos, así, todos los seres humanos

pertenecemos a un tiempo y a un espacio que influye en nuestro criterio al momento de percibir lo que los medios nos presentan, y por lo tanto los significamos a partir de nuestros contextos.

El autor tiene un interés por abordar cómo las mediaciones comunicativas y culturales evolucionan con los cambios tecnológicos, señalando en su clásico libro *De los medios a las mediaciones* (1998), que estamos asistiendo al surgimiento de nuevos actores y movimientos sociales que “introducen nuevos significados de lo social y nuevos usos de los medios”, los cuales también se refieren “a nuevas formas de imaginación y creatividad social”. (Martín Barbero, 2018, p. 19) En acuerdo con el autor considero que los medios que aparecen traerán consigo nuevas formas de percepción, tal es el caso del cine inmersivo de ficción 360°, por lo que resulta pertinente analizar dichas percepciones a la luz de esta teoría.

Es de suma importancia señalar, que las mediaciones van más allá del hecho de recepción. Es decir que, no solamente incluye el momento en el que las espectadoras y los espectadores se ponen en contacto con los medios y hacen una primera lectura de lo que éste les presenta. Sino que, se debe entender que las mediaciones son los lugares de negociación e interacción que estructuran la vida social y que contribuyen al proceso de su reconfiguración, al evidenciar el proceso de apropiación de los textos a partir de los usos, del consumo y de las prácticas.

Con esto, se debe entender que las y los espectadores después de una experiencia ante un medio, volverán a su vida cotidiana y que será en ese momento cuando, a partir de su formación, su experiencia, su género, y en general, su contexto, lo que vieron cobrará sentido.

Es por ello que la mediación aquí la apropio como un proceso de construcción que se va tejiendo a través de la realidad de las personas como seres sociales hacia una búsqueda de sentido.

Mediaciones remite entonces más al trazo que pone en red los dispersos, distintos y alejados, puntos y líneas que tejen un mapa que a una realidad que se constata o a un concepto que se tiene y se maneja. De ahí mi tenaz resistencia a definir mediaciones, y mi apuesta por irlas desplegando y acotando a medida que los procesos de comunicación, las prácticas culturales

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y los movimientos sociales iban haciéndose cercanos mediante la puesta en relación densa del mundo de la producción mediática en las industrias culturales con los mundos del consumo, masivo, pero diferenciado, activo y ciudadano. (Martín Barbero, 2018, p. 38)

Así, el autor no da una definición definitiva de mediaciones, sino que las refiere y las despliega conforme la realidad las solicita. Cobra sentido retomar esta teoría puesto que la propuesta es que, en lugar de partir del análisis de las lógicas de la producción y la recepción, para buscar sus relaciones de imbricación o enfrentamiento, se parte de las mediaciones: “de los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural”. (Martín-Barbero, 1998, p. 233). Esto quiere decir que no es el medio el que debe estudiarse, sino que hay que ir más allá incluso de la recepción, en donde lo que el medio emite es comprendido y aprehendido.

El pensamiento de Jesús Marín Barbero ha tenido génesis en los estudios de recepción televisiva, las telenovelas y el melodrama, a partir de la investigación de matrices culturales y prácticas comunicacionales, más recientemente se articula en torno a una preocupación por comprender el nuevo *sensorium* que se modifica por la inserción de las tecnologías y sus usos aportan a una nueva reconfiguración del espacio y tiempo.

Sensorium es un término que etimológicamente, revela un “sentir para percibir”, un momento-mundo que abarca tiempos y espacios, tecnicidades y sensorialidades. El autor usa la palabra *sensorium* para describir la sensibilidad de una época.

Martín Barbero se cuestiona cómo las apropiaciones que se hacen de las tecnologías pueden transformar la sensación, percepción e interpretación de la experiencia cultural que habitamos.

El término *sensorium* lo recupera de Walter Benjamin (1987) cuando reflexiona acerca del impacto de los medios en la sociedad industrial y habla de éste como estrategia para comprender los nuevos modos de la sensibilidad de su época que se transforma por la intervención de las técnicas y medios de masas. Al respecto se ha dicho lo siguiente:

el modo de analizar y explicar el papel de la técnica y sus modos estéticos y políticos de intervenir las condiciones culturales, el arte, la economía y la organización social;

es comprender el espíritu, el aire del tiempo, los modos que toma la conexión entre lo tecnológico con lo cultural, lo político, lo económico y lo artístico. (Rincón, 2019, p. 64)

Jesús Martín Barbero propone en 2017 en una entrevista con Omar Rincón el siguiente mapa para investigar la mutación cultural, en él coloca las tensiones entre identidades, narrativas, ciudadanías y redes. Particularmente, me interesan los ejes que propone para pensar el *sensorium*, que condensa en tiempos, espacios, sensorialidades y tecnicidades.

El siguiente mapa es el que el autor sugiere, que me ha servido de base para elegir estas mediaciones haciendo una adecuación al conjuntar tiempo y espacio en una misma para el estudio.

Figura 1

Mapa para investigar la mutación cultural



Ilustración 1. Mapa para investigar la mutación cultural

Nota: Jesús Martín Barbero propone este mapa para investigar la mutación cultural en una entrevista con Omar Rincón en 2010, en él despliega una serie de mediaciones, aquí retomo algunas de ellas.

Elegí concentrarme en los ejes ya que en otros mapas aparecen como mediaciones importantes, sin embargo, es en este mapa donde se concentran estas cuatro que considero que son las que sirven para observar lo que me interesa y, sobre todo, son aquellas que permiten ser analizadas a la luz de la perspectiva de género. Para fines de esta investigación,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

voy a condesar tiempos y espacios como una sola mediación, de modo que las mediaciones propuestas por Jesús Martín Barbero que voy a tomar en cuenta serían las siguientes.

Tabla 1

Mediaciones que serán Observadas

Tiempo y espacio

Sensorialidades

Tecnicidades

Nota: El género será una mediación transversal

Tabla 1. Mediaciones que serán observadas

A la luz de esta propuesta es que se analizan y ponen en discusión los discursos de las y los espectadores del cine inmersivo de ficción 360°, sumando el género no como una mediación más, sino como una mediación transversal que permea y modifica bajo la perspectiva de género las mediaciones propuestas por Jesús Martín Barbero.

Propongo tomar en cuenta la mediación de género porque considero que la construcción de sentidos que las y los espectadores hacen del cine inmersivo de ficción 360° está condicionada por el género al que pertenecen puesto que éste es un rasgo de su identidad.

Estamos hechas y hechos de recortes, de huellas, de experiencias, de miedos, de afectos y costumbres. Cada vínculo nos deja rastros de existencia que significan y nombran las cosas del mundo.

El lenguaje es una institución histórico social que nos permite pensar y conocer lo que nos rodea, sin embargo, también abre la posibilidad para usarse de forma creativa, dinámica, lúdica y generadora; es gracias a éste que se negocian formas de ser de hacer y de ver. La identidad es efecto de esa negociación. Las mujeres y los hombres tenemos que construir los sentidos que nos den un lugar en el mundo para reconocernos, reconocer a los demás y ser reconocidos.

La identidad es una síntesis que da continuidad a los fragmentos de los que estamos constituidos, nos autoorganiza, no es objetivable, se expresa en los modos de ser, de hacer y

de decir. Es por ello que me detengo para plantear la identidad como un punto de partida hacia la construcción de sentidos, porque es a través de esa identidad que significamos las cosas, entre esas, lo que los medios de comunicación nos ofrecen. Así a través de lo que dicen y hacen las espectadoras y espectadores del cine de ficción, podrán en juego sus identidades de las cuáles forma parte primordial el género al que pertenecen.

El cine inmersivo es colocado aquí como un dispositivo que contiene un lenguaje cinematográfico y en ese sentido, se puede decir que comunica.

El texto, como acto comunicativo, permite así posibilidades de circulación del sentido, que van invistiendo de contenido lo que se dice y lo que se lee. Las múltiples formas de decodificación de un texto dan cuenta de las potenciales cualidades significativas que genera una obra a través de su difusión. La construcción de sentido que surge del diálogo entre quien produce una imagen/texto y quien la reconoce a través de una práctica hermenéutica, pone en relieve el carácter permanentemente abierto que le confiere a la obra el intérprete. (Gago y Beccaria, 2013, p.298)

Así, entendemos que la construcción de sentidos en el cine inmersivo 360°, es un diálogo entre la o el realizador y sus espectadoras y espectadores, y que el significado de la obra no se encuentra enteramente contenido en ésta, sino que está abierta a la interpretación para ser decodificado a partir de la puesta en funcionamiento de las competencias de reconocimiento de quien lo mira. Construir sentido significa, entonces, establecer conexiones.

Con la intención de comprender las construcciones de sentidos y estudiar las mediaciones que operan en dichas construcciones, decidí llevar a cabo grupos de discusión como una propuesta metodológica, para escuchar lo que tenían que decir las mujeres y los hombres que pudieron ver el cortometraje. En el siguiente apartado expongo la propuesta metodológica llevada a cabo.

Propuesta metodológica: grupos de discusión

El presente estudio se realizó desde una perspectiva cualitativa, pues su énfasis se centró en comprender a fondo el significado que para un grupo de mujeres y hombres tiene

el cine inmersivo de ficción 360°. Se utilizó como aproximación metodológica la de los grupos de discusión, es decir, como método entendido, no solo como los pasos y secuencias instrumentales para la recolección de la información.

El grupo de discusión es una técnica interactiva grupal de recolección de información en donde quien modera, controla la participación de cada una de las y los asistentes. El grupo focal permitió recolectar información a través de la interacción que se desarrolló en los grupos en torno a la experiencia de ver cine inmersivo con perspectiva de género.

La pertinencia del grupo de discusión para esta investigación radicó en la posibilidad que brindó para comprender, desde el habla, cómo las mujeres y los hombres construyen sentidos del cine inmersivo, y cuáles son sus sensaciones, emociones, preocupaciones y pensamientos al respecto. En la medida en que las mujeres y los hombres dialogaban acerca de cómo fue su experiencia, surgían los discursos y se construían los significados. El grupo de discusión constituyó el dispositivo que permitió una situación grupal discursiva, facilitando y estimulando la conversación socializada, porque a través del habla y la reflexión se encontró el sentido y la significación del tema y se construyeron y legitimaron los universos simbólicos e imaginarios sociales de las y los participantes.

Debido a la pandemia por COVID19 los visionados los realicé de manera individual visitando los espacios de las espectadoras y espectadores. Posteriormente, los grupos de discusión los llevé a cabo vía remota en días posteriores a la experiencia inmersiva.

Conformación de los grupos de discusión

En el diseño de los grupos no busqué la representación estadística sino la tipológica. Esta investigación la diseñé buscando la presencia de mujeres y hombres diversos. Programé la realización de tres grupos de discusión formados por 8, 6 y 6 integrantes respectivamente.

Cada grupo se conformó de mujeres y hombres en donde busqué que cubrieran un amplio rango de edades y escolaridades. Elegí a cada participante por las singularidades que tienen y que se verían reflejadas en la discusión.

Tabla 2

Integrantes de los Grupos de Discusión

Edad	Escolaridad/ocupación	Género	Código
Grupo 1			
41	Preparatoria/ Ama de casa y repartidora	Femenino	A
43	Ingeniera no titulada/ Trabajadora ensambladora automotriz	Femenino	AN
17	Preparatoria/ estudiante	Femenino	K
16	Preparatoria/ estudiante	Masculino	E
38	Licenciatura/ Psicóloga	Femenino	SA
40	Licenciatura/ Administrativo dependencia de gobierno	Masculino	JC
33	Licenciatura/ Cantante	Femenino	C
40	Maestría/ Escritor y empresario	Masculino	R
Grupo 2			
64	Secundaria/ Mesera jubilada	Femenino	M
29	Maestría/ Programadora	Femenino	D
33	Licenciatura/ cajera en tienda autoservicio	Femenino	Z
35	Licenciatura/ música académica	Femenino	GR
37	Estudiante maestría/ Psicólogo trans	Masculino	L
29	Ingeniería/ Trabajador ensambladora automotriz	Masculino	LU
Grupo 3			
15	Preparatoria/ estudiante	Masculino	P
64	Primara/ Ama de casa	Femenino	H
38	Doctorado/ Profesor, Investigador y escritor	Masculino	J
30	Licenciatura/ Actor	Masculino	G
40	Licenciatura/ Artista plástica	Femenino	LUC
17	Preparatoria/ Estudiante	Masculino	I

Tabla 2. Integrantes de los grupos de discusión

Descripción de las espectadoras y espectadores

En el siguiente apartado haré una descripción de cómo pude acercarme a las y los integrantes de los grupos de discusión y quiénes son cada una de ellas y ellos. En un inicio resultó complicado decidir a quienes elegiría para participar puesto que no tenía claras las mediaciones que quería observar y cuáles eran relevantes para mi estudio.

El número total de personas que asistieron a los grupos de discusión fue de 20. El criterio de diseño y conformación de los grupos fue el de reunir mujeres y hombres de diferentes edades y escolaridades de tal manera que quedaran representadas en una misma sesión, garantizando la interacción entre los asistentes y poniendo de relieve las diferentes posiciones y experiencias sobre el cine inmersivo 360°.

Realicé una convocatoria abierta a hombres y mujeres de entre 15 y 70 años de edad que distribuí tanto en redes sociales como de manera personal con mis allegados. La convocatoria consistía en invitar a vivir una experiencia inmersiva de cortometraje de ficción 360°, para luego participar en un grupo de discusión. Algunas personas se contactaron conmigo y una vez que tuve a todas las personas que querían participar, entonces los dividí en tres grupos.

Al conformar los grupos, se revisaron los perfiles de las y los participantes con detenimiento, a continuación, hago una breve descripción de estos. En las próximas páginas hago una descripción breve en donde menciono algunas características que considero que son relevantes de cada participante.

El grupo número 1 estuvo integrado por 5 mujeres y 3 hombres. A continuación, haré una breve descripción de sus contextos, respetando la privacidad acordada con cada participante.

A: Es una mujer madre de tres hijos, un adolescente y dos en edad escolar. A tiene estudios de preparatoria, ella dedica la mayor parte del tiempo al trabajo dentro del hogar y algunos días sale a repartir alimentos a través de una aplicación. Comparte la educación y la manutención de sus hijos con su pareja con la que está casada, él es padre de los dos niños más pequeños. El padre de su hijo mayor dejó de estar presente en sus vidas muchos años atrás.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A de 41 años, me recibió en su casa para el visionado del cortometraje, la casa era pequeña ya que, en la sala comedor, había una cortina que acondicionaba el espacio como habitación de su hijo adolescente, así que quedaba poco espacio para un sillón y la mesa. Antes de comenzar el visionado, los niños más pequeños estuvieron presentes, demandando atención. Como estrategia llevé para ellos otra experiencia inmersiva para niños, con el fin de que permitieran realizar el visionado.

AN: Es una mujer de 43 años que estudió ingeniería mecánica, sin embargo, no se tituló por no aprobar el idioma inglés y por el costo del título. Ella es divorciada desde hace dos años, que decidió dejar al padre de sus hijos con el que vivió violencia doméstica. AN no pudo ejercer su carrera por prohibición de su pareja, con él tuvo una hija que actualmente tiene 18 años, y un hijo que tiene 16.

AN tuvo que salir huyendo de su ciudad y dejó a sus hijos por miedo, luego de un año los recuperó y los trajo a vivir con ella a Aguascalientes en donde consiguió un empleo en una planta de ensamblaje de automóviles. A pesar de no tener experiencia laboral, se le han abierto puertas dentro de la empresa y tiene un puesto que le permitió comprar su primer auto, aprender a manejar, pagar una renta y amueblar su casa. AN es una mujer resiliente que en dos años ha logrado hacer muchas cosas por ella misma y por sus hijos. AN me recibió en su casa ubicada en un coto de la ciudad, esa casa es de su mamá y se la renta a un costo accesible. Pudo ver la experiencia de manera tranquila en la comodidad de su sala.

K: Es una estudiante de preparatoria de 17 años, estudia en el bachillerato de la universidad autónoma. Ella y su hermano de 16 años viven solos en Aguascalientes debido a que sus padres son divorciados, su papá no está ya en sus vidas y su madre que se encarga de su manutención, trabaja en otro estado de la República. K se encarga de las labores domésticas de su hogar, aunque su hermano hace su parte, la mayoría de las labores recaen sobre ella, por ejemplo, la de cocinar.

Ella me recibió en su casa, una casa bien acondicionada, sin lujos, limpia, ordenada y ubicada al poniente de la ciudad. K vivió la experiencia en la sala mientras sus dos perritos intentaban subirse a sus piernas constantemente. No hubo más distractores. Sin embargo, fue difícil encontrar tiempo libre para el visionado debido a la fuerte carga académica, tareas y labores de la adolescente.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

E: Hombre de 16 años me recibe en casa de su madre, él es el menor de dos hijos, sus padres están divorciados. E me cuenta que es bisexual y que la separación de sus padres le enseñó que una mujer puede vivir sola con su hijo, trabajar y hacerse cargo de un hogar, habla de la admiración que siente por su madre. E trabaja en una tienda cerca a su casa los fines de semana para ayudar con los gastos, recibe ayuda económica insuficiente por parte de su padre. Entre semana estudia la preparatoria. E tiene la experiencia inmersiva en la sala de su casa que cuenta con un sillón, es una casa pequeña pero bien organizada.

SA: Es una mujer soltera e independiente de 38 años de edad, es psicóloga y fotógrafa, esto le permite pagar una renta y tener un automóvil. SA asiste a mi casa a ver el visionado. Ella se nota muy relajada, tiene el tiempo suficiente para ver el cortometraje ya que es su día de descanso. Dice que de otra manera estaría corriendo entre una actividad y otra. SA está en pareja con un hombre desde hace siete años y hasta ahora no ha querido casarse porque dice que su relación va muy bien y no quisiera que se arruinara con el matrimonio.

JC: Tiene 40 años y cuenta un buen empleo como administrativo en una dependencia de gobierno, es soltero y vive entre tres ciudades diferentes por temporadas pues su trabajo así se lo requiere, pero él parece disfrutarlo. Él asistió a mi casa a ver el cortometraje, se notaba impaciente, movía los pies constantemente, en cuanto terminó se quitó los oculus y se notaba incómodo.

Después del visionado hizo algunos comentarios con respecto a la toxicidad de la relación y mencionó que le hizo valorar su soltería. JC se fue pronto del lugar porque tenía que asistir a una serie de reuniones más tarde.

C: Es una mujer de 33, es psicóloga, pero no ejerce su profesión, se ha dedicado a la música, ella compone y canta sus canciones. Recientemente llegó a vivir a Aguascalientes con su hijo adolescente al que tuvo a la edad de 15 años. Se mudó porque conoció a su actual pareja, un hombre divorciado que ahora se encarga de la mayor parte de su manutención y la de su hijo, para que ella pueda, por fin, dedicarse a la música, que es lo que siempre quiso hacer.

C es una mujer que siempre ha sido libre e independiente, se nota segura de sí misma. Ella me recibió en su casa, una casa muy linda, con lindos detalles y muy acogedora. En una

parte de la sala, que es muy amplia, tiene una mesita con sus instrumentos musicales, al parecer es su espacio propio.

R: Tiene 40 años, es divorciado, tiene un hijo de 8 años, aunque el niño vive con su mamá, lo visita varias veces a la semana y él se encarga de su manutención. R tiene una nueva pareja con la que comparte su vida actualmente. Trabaja en empresas familiares y también es escritor. R me recibió en su casa para el visionado del cortometraje, lo vio sin interrupciones, con atención e interés.

El grupo 2 se integró de 4 mujeres y 2 hombres que a continuación se describen de manera breve.

M: Es una mujer de 64 años, jubilada. Ahora se dedica al hogar, su única hija está casada. M vive con su esposo que trabaja casi todo el día. M fue mesera por muchos años en ciudad de México, después se mudó a Aguascalientes porque quería pasar su vejez en una ciudad más tranquila.

M vive en una casa pequeña de interés social, que ha ido ampliando con el transcurrir de los años, es una casa bonita y cómoda. Ella me recibió en la sala de su casa. Se encontraba cosiendo unas cortinas que le encargaron porque de vez en cuando hace algunos trabajos de costura para ayudar en los gastos, ya que el sueldo de su pareja no es suficiente. M vio la experiencia inmersiva con atención y sin distractores, al finalizar estaba muy conmovida por la historia y sorprendida por el dispositivo.

D: Tiene 29 años, es ingeniera programadora en una empresa de Aguascalientes, D me contó que se separó recientemente de su pareja luego de 9 años de relación. La casa en la que me recibe D está a las orillas de la ciudad, es una casa nueva, de dos plantas, no es muy amplia, pero es acogedora. La adquirió con un crédito al igual que su auto. En este momento se encuentra en acuerdos con su ex pareja para la división de los bienes. D puede ver el cortometraje sin interrupciones, salvo su perro que es de raza grande y ladra constantemente en el patio. Una mascota que su ex pareja dejó.

Fue complicado encontrar un momento libre para realizar el visionado ya que D tiene horarios muy extensos de trabajo y el día de descanso lo dedica a realizar labores de la casa que tiene pendientes.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Z: Mujer de 33 años, es licenciada en administración de empresas, sin embargo, no ha conseguido un empleo en su rubro por lo que trabaja en una tienda de autoservicio como cajera. En sus ratos libres da clases a niños para que se regularicen en la escuela. Z me recibió en su casa, una casa muy pequeña con apenas una habitación, una sala y comedor contiguos ubicada en la zona centro de la ciudad. Z vivió la experiencia tranquilamente sin interrupciones, estaba emocionada y hablaba de que a su novio le encantaría. Concretar una cita con ella fue complicado debido a la carga laboral que tiene, porque entre otras cosas, visita frecuentemente a su madre que vive sola para cerciorarse de que todo vaya bien.

GR: Tiene 35 años y es música académica, forma parte de la banda sinfónica del estado de Aguascalientes, vive con su pareja, es lesbiana y es feminista. GR también da clases de música y siembra lavanda, es decir, tiene tres empleos. GR cuenta con un auto y renta una pequeña casa en el norte de la ciudad en donde me recibió para vivir la experiencia. Al igual que con Z fue complicado planear el visionado debido a las múltiples actividades que tiene. Mientras veía el cortometraje GR no tuvo interrupciones y pudo disfrutarlo sin complicaciones.

L: De 37 años es un hombre trans, es psicólogo y terapeuta. L es un hombre al que le gusta el arte y asiste frecuentemente a proyecciones, exposiciones, obras de teatro etc. L se mostró muy entusiasmado por vivir la experiencia. L vive en una casa pequeña en el centro de la ciudad de Aguascalientes, misma que comparte con su pareja, una mujer pocos años menor. Disfrutó mucho la experiencia y pudo hacerlo sin interrupciones.

LU: Tiene 29 años, es ingeniero y trabaja en una empresa automotriz, vive con sus padres. Asistí a su casa para que viviera la experiencia inmersiva. L es fanático de los videojuegos, estaba muy interesado en ver el cortometraje. En su casa tenía un espacio acondicionado como oficina y fue ahí donde vivió la experiencia inmersiva sin ninguna interrupción. Durante mi estancia en su casa, su madre fue muy amable y se mantuvo atenta, me ofreció agua, café y galletas. LU me dijo que la mayor parte de su dinero lo invierte en consolas y juegos, controles y otros aditamentos. Había escuchado hablar del cine inmersivo, pero no lo había experimentado.

El grupo 3 estuvo integrado por 6 personas, de las cuales 3 eran mujeres y 3 hombres.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

P: Un adolescente de 15 años, hijo de una madre soltera, P dice no conocer a su papá. P estudia en la tarde la preparatoria, así que lo visité en su casa por la mañana. Una casa ubicada al sur de la ciudad, pequeña y limpia. P estaba en pijama pues duerme hasta tarde, su mamá estaba en el trabajo. P no tiene hermanos. P juega video juegos, había usado las gafas de realidad virtual, pero nunca había visto un cortometraje inmersivo. Se mantuvo atento durante el visionado.

H: Es una mujer de 64 años de edad, dejó de trabajar a la edad de 34 años cuando conoció a un hombre con el que tuvo dos hijos y le pidió que se dedicara a ellos. H ya tenía tres hijas de un matrimonio anterior. Desde entonces dedica su vida al hogar, actualmente vive con su hija mayor y le ayuda con los cuidados de su nieto. Me recibió en la casa que comparte con su hija, su yerno y su nieto, una casa en el norte de la ciudad, bastante amplia y bonita, ubicada en un coto residencial. H me dijo que había dejado ya la comida preparada y la casa limpia para esperarme. Fue muy amable y disfrutó mucho la experiencia.

J: Un hombre de 37 años, investigador, profesor y escritor. Vive en un departamento en el centro de la ciudad, un espacio muy bello y bien ubicado que comparte con su pareja. J es una persona culta que se mantiene atento al ambiente artístico de la ciudad. Tiene un empleo en una dependencia de gobierno, además de las clases y horas de investigación que debe cumplir. Pudimos concretar una cita con algunas complicaciones debido a sus labores, sin embargo, cuando nos vimos no hubo interrupciones y pudo ver el cortometraje. El visionado se dio en el amplio estudio que tiene en su departamento sin complicaciones.

G: Es un hombre de 30 años, actor de teatro. G acudió a mi casa para el visionado del cortometraje. Me contó que vive solo, está en pareja desde hace algunos años con otro joven actor. G al igual que otras y otros participantes tiene múltiples actividades durante el día por lo que no fue fácil lograr una cita para el visionado. Cuando por fin pudo experimentar el cine inmersivo le resultó una experiencia fascinante que le hizo pensar en las posibilidades de éste dentro del teatro.

L: Es una mujer de 40 años, madre soltera de una niña de 11 y un niño de 9. Es artista visual. Su casa está ubicada en el centro de la ciudad en una zona popular. Es una casa pequeña, está adornada con múltiples cuadros que ella misma hizo, muchos de ellos representan al padre ausente. L me recibió en un momento complicado porque tenía algunas

actividades, sus hijos estaban en casa y pedían atención. Como en otros casos, llevé otras gafas y les compartí a los niños otra experiencia apropiada para su edad.

I: Es un adolescente de 17 años, hijo único, sus padres permanecen juntos, es estudiante del Tecnológico de Monterrey. El visionado se llevó a cabo en su casa sin interrupciones ni complicaciones. Durante mi visita su mamá me atendió, estuvo pendiente todo el tiempo por si requería algo. I tiene unos oculus iguales a los que yo llevaba, había visto ya experiencias inmersivas y estaba habituado a la tecnología.

A grandes rasgos esas fueron las y los participantes de los grupos de discusión, conocer quiénes eran me ayudó en el proceso de interpretación de sus participaciones dentro de los grupos de discusión.

Categorías de análisis

En la búsqueda por dar sentidos en los discursos dados por las mujeres y los hombres que vivieron la experiencia, me encontré con una propuesta que me pareció sumamente interesante en torno al género y la tomo como punto de partida. Retomo lo que Gómez (2009) propone, puesto que para esta investigación cobra pleno sentido para construir categorías de análisis ya que las dimensiones que ella pone a discusión, tienen correspondencia con las categorías de Jesús Martín Barbero y sirven para hacer el análisis de los discursos de manera concreta sin perder el rumbo.

La autora sostiene que el género posee tres dimensiones básicas, interrelacionadas y acopladas en la práctica cotidiana, en el ejercicio de analizar las mediaciones propuestas por Jesús Martín Barbero encontré una correlación entre éstas y las dimensiones que Gómez atribuye al género y es por eso que las retomo y las incluyo más adelante en el proceso de construcción de las categorías de análisis. Las categorías propuestas por Gómez (2009) son las siguientes:

1. *El género se espacializa*, el género tiene un correlato inmediato en la producción social de los espacios y lugares.
2. *El género se corporifica* en cuerpos concretos que se modelan social y subjetivamente.

3. *El género se representa*, se simboliza y se predica a través de discursos y representaciones sobre lo femenino y lo masculino, desde la producción de identidades y categorías sociales presentes en el lenguaje.

Tomando en cuenta las dimensiones básicas del género anteriormente mencionadas y su relación directa con la teoría de mediaciones de Jesús Martín Barbero, construí categorías previas a los grupos de discusión que me sirvieron para guiar la discusión y definir parámetros para detonar la conversación.

Propongo categorías de análisis que se corresponden con las mediaciones propuestas por Jesús Martín Barbero, en donde opto, como ya lo mencioné anteriormente, unir las mediaciones tiempo y espacio, trabajar con sensorialidades, tecnicidades y agrego la categoría transversal que esta investigación propone como ampliación de la teoría de mediaciones, que es el género.

Las tres mediaciones que serán analizadas son: tiempos y espacios, sensorialidades y tecnicidades, a la luz de la categoría transversal de género, por lo que a continuación, presento un cuadro que relaciona las categorías que se proponen con las dimensiones básicas del género propuestas por Gómez, que cobran sentido en el análisis de los discursos de las y los espectadores del cine inmersivo de ficción.

Tabla 3

Categorías de Análisis en Relación con las Dimensiones básicas del Género

Categoría	Dimensión del género
Tiempos y espacios	El género se espacializa
Sensorialidades	El género se corporifica
Tecnicidades	El género se representa

Tabla 3. Categorías de análisis en relación con las dimensiones básicas del género

Tabla 4

Subcategorías de Análisis

Tiempos y espacios	Espacio doméstico y el espacio público El uso del espacio El tiempo lúdico El tiempo de ficción
Sensorialidades	Sentirse observado (vulnerabilidad) Emocionalidad Empatía (ponerse en el lugar de)
Tecnicidades	Decisión de la mirada Narrativa Inmersividad

Tabla 4. Subcategorías de análisis

Detonadores o preguntas de discusión

La propuesta metodológica de grupos de discusión exige la participación activa de las y los integrantes de la muestra que se eligió para la investigación. Bajo ese entendido formulé una serie de preguntas para detonar sus intervenciones. Estas preguntas fueron construidas a partir de las categorías planteadas a priori con la intención de dar guía a las conversaciones y recoger la información deseada.

Las preguntas que funcionaron como detonadores, buscaron identificar el sesgo de género en las respuestas que de ellas se obtuvieron.

Los detonadores contruidos a partir de las categorías tiempos y espacios, sensorialidades y tecnicidades travesadas por el género, que se plantearon para dar pie a la conversación fueron:

- ¿Cómo describes esta experiencia con respecto a la de ver cine?
- ¿De qué trata esta historia?
- ¿Cómo te sentiste?
- ¿Cómo percibes la relación entre esta pareja?

Tabla 5

Relación de las preguntas detonantes con las categorías de análisis

Categoría	Preguntas detonantes
Tiempos y espacios	¿De qué trata esta historia? ¿Cómo te sentiste?
Sensorialidades	¿De qué trata esta historia? ¿Cómo te sentiste? ¿Cómo percibes la relación entre esta pareja?
Tecnicidades	¿Cómo describes esta experiencia con respecto a la de ver cine? ¿Cómo te sentiste?

Tabla 5. Relación de las preguntas con las categorías de análisis

Estas preguntas guiaron los 3 grupos de discusión llevados a cabo, bajo la temática: experiencias de mujeres y hombres a partir del cine inmersivo de ficción 360°. Se eligieron esas preguntas porque se consideró que al ser respondidas se abarcarían una o más categorías.

Las preguntas fueron pocas porque lo que me interesaba era detonar los discursos y no guiar las respuestas, si las pregunta hubiesen sido más abundantes corría el riesgo de sesgar y acotar hacia lo que yo quería escuchar, siendo que lo importante era escucharlas a ellas y ellos.

En seguida presento el análisis de las respuestas que dieron mujeres y hombres a las preguntas planteadas.

Lo primero que quiero mencionar acerca de lo que pude observar es que la propuesta inmersiva planteada con perspectiva de género que realicé hizo evidente la identificación de las mujeres con las dinámicas que se plantearon en el cortometraje. Un cortometraje que replica esas prácticas machistas dentro de las relaciones y nos coloca a nosotras dentro de

esas situaciones puede apoyar a identificar estas prácticas en nuestras propias vidas para así cuestionarlas. Si bien la narrativa no daba un mensaje final que dijera que eso estaba mal y que debíamos eliminarlo, sí nos colocaba en un lugar incómodo en donde podíamos ver el malestar que estas situaciones pueden provocar. Estar en el centro de la cama en una discusión en donde el ejercicio de poder se hace evidente provoca cuestionarnos, por ejemplo.

Es muy importante mencionar que esta es una de las posibilidades que tiene este cine para involucrar la perspectiva de género, y es una que se vale de la empatía y el ponerse en el lugar de la otredad. Sin embargo, se pueden explorar otras propuestas con base en diversos argumentos como contar historias de mujeres libres, mujeres protagonistas, contar dinámicas de relaciones diferentes a la heteronormativa.

Esta investigación precisamente tiene la finalidad de indagar qué posibilidades puede haber, luego de escuchar a las espectadoras y espectadores, puesto que la propuesta que yo realicé fue un primer acercamiento de manera intuitiva, que por supuesto hice de manera informada, pero sin saber de antemano, cómo podría afectar a las y los espectadores en su percepción. Sobre todo fue un ejercicio de exploratorio hacia la realización de una propuesta de cine inmersivo con perspectiva de género.

Análisis de los discursos: Construcción de sentidos de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción 360°

En este apartado analizaré los discursos que surgieron dentro de los grupos de discusión dados a partir del detonante inmersivo al que tuvieron acceso. Además, describiré algunas situaciones relevantes durante los visionados.

El género se espacializa: la mediación del tiempo y el espacio en la construcción de sentidos del cine inmersivo

En este apartado se analiza la relación entre espacio, tiempo y género, así mismo se extraen discursos de las espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción, que cobran sentido en el marco de esta mediación.

Jesús Martín Barbero dentro de sus mediaciones no define el espacio ni el tiempo de manera concreta, sin embargo, habla de que existen distintas formas de entenderlos. El tiempo puede medirse en horas, minutos y segundos, o en años, pero el tiempo también se

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vive, y esa vivencia se hace desde la identidad “hoy habitamos el tiempo ciudad, el tiempo audiovisual, el tiempo virtual” (Rincón, 2019, p.20) Así pues, el autor propone que el tiempo está ligado a la identidad, aunque no enfatiza en que el género es parte de la construcción identitaria. En acuerdo con el autor considero que el tiempo se vive de diversas maneras y que es un constructo social que significamos según nuestras experiencias, identidades y sobre todo, dependiendo del lugar en el mundo que ocupamos.

Con respecto al espacio refiere que no puede ser un evento o una cosa situada que pueda ser comprendida en referencia únicamente a lo que existe solamente en aquel punto. El espacio depende de todo lo que sucede alrededor de él. A partir de esta perspectiva podemos pensar el espacio como producto, condición y reflejo de la sociedad. “El espacio, por lo tanto, no es algo exterior a la sociedad, sino una de sus dimensiones, tanto como lo son la cultura, política, economía”. (Trevisan, Sánchez, Lima, 2019, p.93) En ese sentido, el espacio, al igual que el tiempo está condicionado socialmente, y además, quisiera agregar que tanto tiempo como espacio, son percibidos de manera subjetiva a través de nuestros sentidos y no podemos acercarnos, vivirlos y significarlos sino a partir de quienes somos cada una de nosotras y nosotros.

Con base en lo que Soto (2003) plantea, sostengo que es en el espacio en donde se actualizan las nociones culturales de género, mismas que se concretan en las prácticas cotidianas ligadas a la identidad de las y los sujetos. Es en el espacio y en el tiempo en donde transcurrimos como seres humanos signados por el género. En el espacio nos movemos, en el espacio nos educamos, convivimos y nos relacionamos.

Las diferencias que existen en las formas de percibir y vivir el tiempo y los espacios se hicieron evidentes. De manera general, pude ver que las mujeres no somos dueñas de nuestro tiempo y que los espacios no nos pertenecen en la mayoría de los casos. Aunque llegar a esta conclusión no resultó ser algo nuevo para mí, ver cómo esto se replica en las prácticas alrededor del cine inmersivo si fue bastante interesante.

Lo que yo pude observar con respecto al espacio y tiempo tanto en los visionados como en los grupos de discusión, es que las mujeres tenían menos tiempo libre que los hombres, en el sentido de tener momentos exclusivos para ellas. En general, tardé más en

concretar una cita con las espectadoras que con los espectadores. Aun cuando la cita estaba destinada a tener el visionado no podían dejar de hacerse cargo de su hijas e hijos. Una cosa que llamó particularmente mi atención es que muchas de ellas habían pasado por procesos de divorcio o separación y se hacían cargo de sus hijos, por lo que no podían disponer de su tiempo.

Las mujeres que vieron el cortometraje no eran conscientes de que no contaban con momentos para ellas mismas, daban por hecho que sus ocupaciones debían quitarles todo el día. Tenían el trabajo en sus centros de empleo, luego el trabajo en casa, el cuidado de las hijas e hijos, entre otras ocupaciones. En cambio, los hombres hablaban de que tenían tiempo libre luego del trabajo por lo que fue mucho más sencillo concretar una cita. En ninguno de los casos estuvieron cuidando a sus hijas o hijos durante los visionados o mencionaron que fuera una responsabilidad que tuvieran. Sus ocupaciones eran más del tipo laboral fuera del lugar, es decir, apartados del espacio doméstico.

Debo mencionar que fue muy evidente esta división del espacio fuera del visionado, porque al adentrarse al espacio de ficción, las mujeres lo vivieron de manera distinta, pues dentro de la narrativa el espacio les pertenecía. Sin embargo, dentro de la narrativa, las mujeres seguían observando cosas que tenían que ver con los detalles del hogar que los hombres no vieron.

A continuación, describo observaciones específicas hechas dentro de las diversas subcategorías del tiempo y espacio.

El espacio doméstico y el espacio público:

Los grupos de discusión y el análisis de los visionados me permitieron reafirmar que las mujeres por lo general han sido relegadas socialmente a los espacios domésticos, mientras que los hombres se desarrollan dentro del espacio público. Como mujer he vivido experiencias que me han hecho darme cuenta de que el grueso de la sociedad sigue considerando que las mujeres debemos permanecer en el espacio doméstico y dedicarnos al hogar, mientras que los hombres deben salir, trabajar y llevar su vida a cabo principalmente fuera de casa.

Desde la infancia a las niñas se nos prohíbe la recreación fuera de casa, los juegos están asociados al cuidado y a la maternidad, cuando crecemos se espera que nos casemos, que aprendamos a cocinar, a limpiar la casa y a atender a un hombre.

Quisiera traer a cuenta a Soto (2003) ya que comparto su postura, y considero que sirve como guía para el análisis de los discursos en relación al espacio y el sesgo de género, ella sostiene que el cuerpo de las mujeres como procreadoras, sus funciones reproductivas, y el contacto íntimo con los hijos durante la crianza, tendrán como consecuencia inmediata, pensar que las mujeres están subordinadas al poder de los hombres, ubicando sus actividades en la casa, de manera tal que el lugar de acción femenino será el mundo doméstico y la familia; por el contrario los hombres serán dueños de la vida pública.

Durante los grupos de discusión se hizo evidente que las mujeres se identificaron de manera diferente a los hombres con el espacio, en algunos casos observaron con mayor detenimiento los detalles, aunque uno de los hombres también se fijó en la decoración.

Las mujeres hablaban de texturas, de las habitaciones, de los adornos. C mencionó los cuadros que adornaban las paredes, Z dice “Pues es muy distinto y entonces es súper padre porque puede prestar más atención a los detalles, tanto de lo que los rodea, ver más texturas, soy mucho de repente de ese tipo de cosas”.

G al observar con detenimiento habla de que el entorno inmersivo le genera distractores “en mi caso, me distrae mucho como tantos objetos y tantas cosas, entonces, a diferencia de lo que han dicho los demás, en mi caso, como quiero estar viendo todo lo que hay alrededor, me pierdo un poco de la trama”.

Finalmente, M comparte “yo me sentí que estaba viendo por una ventana, pero muy panorámica, donde me podía enterar de lo que estaba haciendo uno otro, aunque estuvieran en otra área, y ver los detalles de las habitaciones, dónde estaban, cómo se comportaban.

Así pues, se hizo evidente que las mujeres observaron los detalles de la puesta en escena, en ese sentido las mujeres se movían más sobre su eje para observar, lo que liga el tema del espacio con el de la tecnicidad. Por su parte los hombres permanecían mayormente

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

quietos. Al respecto, quisiera mencionar que yo pensaba que sería todo lo contrario. Relacioné a las mujeres con la inmovilidad, y resulta interesante que ellas también lo hicieron, A mencionó “estamos acostumbrados a estar quietos”. Sin embargo, las mujeres se movieron más que los hombres. Más adelante, en el análisis de las tecnicidades, trato el tema con mayor profundidad.

El uso del espacio: Esta categoría resulta importante porque se hizo evidente que el uso del espacio es diferente para las mujeres y para los hombres. Me interesa señalar lo ocurrido en los visionados porque muestra de manera clara la manera en que nos relacionamos con el espacio. Las mujeres por lo general me recibieron en sus espacios domésticos mientras que los hombres lo hicieron, la mayoría, en espacios públicos, o bien, asistieron a mi casa para ver el cortometraje. Era evidente que se podían dar el tiempo para trasladarse y que no implicaba mayor problema para ellos. En el caso de las mujeres, mencionaban que les quedaba mejor en casa debido a que no tenían cómo moverse, o porque tenían a sus hijos bajo su cuidado o simplemente porque se sentían más cómodas en casa.

Es necesario adelantarme un poco para ayudarles a comprender el uso del espacio bajo la perspectiva de género en el cine inmersivo. Una de las observaciones que hago más adelante, tiene que ver con la oportunidad que las mujeres tienen dentro del cine inmersivo para tomar decisiones. Ellas se apropian de la narrativa y la viven muy inmersas, aprovechando la oportunidad que se les da de apoderarse del espacio. En ese sentido, las mujeres recorren todo con la mirada, ven detalladamente y disfrutan la exploración que están haciendo. En cambio, los hombres, que, por lo general en la vida real más allá del cine inmersivo, son dueños de los espacios, no toman esta oportunidad como algo importante, por lo que permanecen pasivos.

LUC comenta: Emocionalmente me sentí tranquila, no sentí por ejemplo angustia o estrés por no poder salir o, siento que estuvo bien en cuanto al espacio, me empecé a imaginar de repente como posibilidades del formato, en cuanto a otros públicos, como que eso se vino mucho a mi mente igual por lo de los niños, empecé pensar como en posibilidades de las cosas si fuera para otro público o fuera otro tipo de historia. Pero me gustó como la introducción, así la historia de la, del insecto que era una libélula, si verdad. En su caso, ella comenta cosas muy concretas de la narrativa, dice no haberse sentido angustiada sino inmersa

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

en la narrativa. Además, se permite pensar las posibilidades del dispositivo. En su discurso está implícito también el hecho de ser madre, ella lo ve desde ese punto de vista.

En el caso de J, que es un varón con estudios doctorales, el espacio es incluso nombrado de una manera peculiar porque él acierta a decir que el cine inmersivo a pesar de tener posibilidades más amplias para elegir qué ver, finalmente no es ilimitado y es un punto de vista. Él dice: En cuanto a la figura geométricas que mencioné, cuadrado, rectángulo, la esfera. Me olvidé de decir otra cosa y creo que no estoy tan de acuerdo en una cosita nada más de lo que mencionaban Isaac y Gonzalo y es que creo que ambas, el cine tradicional y esta clase de experiencia, comparten y creo que no se pueden alejar de que finalmente si es un punto de vista del director, porque por ejemplo las puertas que ahí aparecen no la podemos, no podemos meternos digamos o saber qué es lo que está más allá de eso porque el director nos centra en un espacio que sí, tiene otras posibilidades en cuanto a la mirada, pero no podemos salirnos de ahí no.

Y también algo similar escuché en la obra ésta de Iñarritu que no me acuerdo cómo se llama, pero creo que es similar el mecanismo, tiene que ver con el desierto, y creo que en alguna entrevista lo escuché diciendo, que bueno, que ahí el punto de vista era de quien lo estuviera viendo, pero no sé si eso sea tan cierto porque está eligiendo aun así el desierto y no está eligiendo digamos una selva. Independientemente de hasta dónde quieran estirar la autoría, creo que no, el punto de vista perdón, creo que no se alcanza a romper del todo. En apariencia pues sí, en un primer vistazo creo que uno supone que está al mando no, de la mirada, pero esa mirada ha sido puesta ahí por alguien más.

Al analizar este discurso, logro identificar que J no reconoce el cine inmersivo como un espacio de libertad, sino como un espacio de imposición. En su caso, la experiencia inmersiva resultó ser más incómoda que disfrutable, no encontrando algo que disfrutar en ella.

El uso de los espacios en el cine inmersivo parece funcionar de manera contraria a la realidad, es decir que las mujeres los apropian y los hombres no. Esto me parece que es un apunte muy importante a tener en cuenta.

El tiempo lúdico: La existencia de esta categoría se debe a que desde el momento de contactar a las y los participantes, fui descubriendo que algunos ya habían tenido experiencias inmersivas o bien, habían experimentado con videojuegos. En todos los casos fueron hombres lo que mencionaron haber tenido acceso a estas tecnologías.

En ese sentido, esto me permitió ver que las mujeres tienen menor acceso tanto a la tecnología como al tiempo de recreación. Se evidencia que lo que dedican a lo lúdico es menor, mientras que los hombres tienen mayor tiempo para ello. El dispositivo se presenta entonces como algo que ya habían experimentado por lo que su curiosidad disminuye.

El tiempo de ficción: Con esto me refiero a la interrupción que sucede del tiempo real cuando se entra al tiempo de la narrativa. En el caso de las mujeres, parecen abandonar el tiempo real y sumergirse por completo en el tiempo de ficción, sin embargo, no parece suceder lo mismo en el caso de los hombres.

A grandes rasgos, eso fue lo que las espectadoras y espectadores dijeron con respecto al espacio y tiempo.

El género se corporifica: la mediación de las sensorialidades en la construcción de sentidos del cine inmersivo

Esta sección está dedicada a la identificación y exposición de los discursos de las y los espectadores que cobran sentidos a partir de la mediación de las sensorialidades. Así mismo, se expone en qué consiste dicha mediación y cómo el género opera dentro de ésta.

La mediación de las sensorialidades alude a lo que es perceptible por medio de los cinco sentidos inherentes al cuerpo humano, y que forman parte del sistema sensorial: audición, olfato, paladar, tacto y visión. En este sentido, un estímulo interno o externo al ser humano precipita y desencadena una reacción, física y emocional. Cuando esto sucede los seres humanos tratamos de dar “significados a las sensaciones que marcan nuestra subjetividad”. (Michela, Regina y Heidrich, 2019, p.1 20)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Cuando recibimos un estímulo que genera una reacción en nosotros, dicha reacción dependerá de quiénes seamos. Se puede decir, entonces, que la sensorialidad, al igual que la mediación del tiempo y espacio, está ligada a la identidad, en ese sentido, volvemos al género como parte de la construcción social identitaria que experimentamos todos los seres humanos quienes atribuimos, por medio del lenguaje, significados a los sentidos que componen el sistema sensorial en la interacción con el mundo externo, permitiéndonos nombrar las experiencias vividas cargadas de afectos, sentimientos y emociones.

Las mujeres experimentamos el mundo de diferente manera a la que lo hacen los hombres a partir de nuestros cuerpos. Los cuerpos de las mujeres han sido objetivados y cosificados a lo largo de la historia y en muchos casos eso condiciona la manera en cómo nos relacionamos con el mundo a partir del cuerpo. Como mujeres debemos estar atentas acerca de cómo es percibido nuestro cuerpo por los demás, debemos cuidar no mostrarlo demasiado, constantemente estamos en riesgo de que sea tocado sin consentimiento. Es posible que vivamos mucho más alertas y conscientes de nuestra corporalidad que los hombres.

Por otro lado, con respecto a las sensaciones, a las mujeres nos es negado el sentir, sobre todo si de placer se trata. Se considera que el cuerpo de las mujeres está hecho para dar placer y no para recibirlo. Es común que, a pesar de tener esa consciencia y esa sensación de alerta con respecto a nuestros cuerpos, no los conozcamos, no los exploremos en lo sensorial y no nos permitamos sentir.

Jesús Martín Barbero, reconoce la subjetividad en la construcción de sentidos que se hace de las sensaciones, aquí, agrego que, esa subjetividad contiene al género de cada persona que experimenta la sensorialidad. Además, el autor distingue una relación indisoluble de esta mediación con la mediación de la técnica. Las técnicas, despliegan ciertas sensorialidades. Comparto esta idea con el autor, ahora comprendo que desde mi primera experiencia ligué la técnica con la sensorialidad sin ser consciente de ello.

En el cine inmersivo dependemos del cuerpo para poder relacionarnos con la narrativa, ya que se requiere el movimiento para visualizar lo que nos interesa. El concepto de cuerpo es posible concebirlo como un lugar en donde los discursos y los imaginarios se estructuran como significantes de poder y, por tanto, “el cuerpo media todas nuestras

relaciones con el mundo” (Citro, 2011, p. 57) En este sentido quise observar qué sucedía con los cuerpos de las mujeres que por lo general tenemos menos libertad que un hombre para movernos, siendo que es necesario el movimiento para poder disfrutar la experiencia inmersiva.

En un primer momento pensé que las mujeres se moverían menos, que los hombres serían los que tomarían el espacio y que se entregarían a la experiencia de sentir. Cuando vemos cine inmersivo estamos aislados por el casco oculus, sin embargo, las personas alrededor pueden vernos, en el caso de nosotras las mujeres, nuestros cuerpos en la vida cotidiana siempre están más expuestos al peligro. Consideré que esto jugaría en nuestra contra, sin embargo, no fue así.

Al principio la exploración y los movimientos fueron tímidos en ambos casos, pero con el transcurrir del tiempo, pude ver cómo las mujeres comenzaban a sentirse más cómodas y bajo mayor inmersión que los hombres. Con respecto a las sensaciones y emociones en términos generales se sentían dentro de la narración, con un mayor involucramiento que en el cine de pantalla. Por el contrario, los hombres mencionaron sentirse expuestos y vulnerables al colocarse los lentes.

En todos los casos surgieron comentarios acerca de la incomodidad del dispositivo, siendo más persistentes en los hombres, así mismo, los discursos emitidos acerca del dispositivo y la tecnología se dieron en palabras técnicas por parte de ellos, y mayormente coloquiales por parte de las mujeres lo que deja entrever que los hombres son quienes guardan mayor relación con la tecnología y los conceptos ligados al dispositivo.

R, que es un hombre, habla de la figura de los cineastas, de la cámara, de narrador, del espacio, de la experiencia y de los espectadores. Él dice: Más allá de lo que ya se dijo, creo que el reto para los cineastas que están haciendo esto, tiene que ver con nosotros los espectadores, es precisamente lo que tiene que ver con este narrador incontrolable. La cámara en el cine tradicional, que se considera como un narrador en algunas teorías, está totalmente condicionado y dirigido.

Acá tú tienes la libertad de ir generando otra historia y creo que ahí es donde se complica todo, positivamente, se vuelve más interesante, más complejo, tienen que estar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pasando muchas cosas al mismo tiempo en un espacio para que la experiencia se vuelva envolvente y complementaria, que realmente tengamos la posibilidad de voltear y generar una nueva historia a partir de elementos que están en escena que no son necesariamente verbales, no actores sino fotografías, documentos, lo que sea... hay mil posibilidades.

Los espectadores tenemos que aprender a observar esta nueva ficción. Ya ha pasado en el cine, en el teatro. Los espectadores tenemos que educarnos, coger experiencia para interactuar con este tipo de cine.

Por su parte JC menciona la estética, la iluminación, el set, la calidad de la imagen, la experiencia y el discurso en su participación: Una diferencia importante que noto al ser 360° es la estética, es decir que no está iluminado como una película. Es una iluminación plana, por momentos oscura en algunas partes del set. En este caso específico del proyecto la calidad de imagen y sonido hace que me pierda. Entiendo que no buscaba tanto las cuestiones estéticas sino más bien la experiencia y el discurso.

Sentirse observado:

Muchos de los participantes mencionaron la sensación de incomodidad al sentirse observados, mientras que las mujeres no lo comentaron. Los cuerpos de las mujeres son vistos frecuentemente en la vida cotidiana y esto genera fuerte incomodidad en nosotras, el aislar el exterior contribuyó a que dejáramos de pensar en eso, cosa que los hombres, en su mayoría, no lograron. G dijo “cuando te pones los lentes, que quedas expuesto. Quedas muy vulnerable” por su parte I complementó, “al principio me sentía como observado, me sentía como al centro de muchas miradas”.

J también habló al respecto, “me sentí más que el observador, me sentí observado, pero por el exterior. Como no tenía control, a ver, si bien tenía control en el interior de la obra, no tenía control en el exterior de la vida y eso me causaba como un poco de tensión porque no me gusta, decía, ser observado y sabía que, con esas cosas, podía estar en esa situación y me causaba si un poquito de estrés”.

Por su parte, las mujeres comentaban cosas que tenían que ver con la narrativa, describían espacios y sensaciones o emociones ligadas a la narrativa, se involucraban con la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

historia que estaban viendo, dejando de lado el exterior. Pude comprobar que las mujeres vivieron sensaciones ligadas a la narrativa y a la inmersividad mucho más fuertes que los hombres.

En el caso de D menciona: “Pues ahí por ejemplo yo me pongo en el lugar de ella y en el lugar de él verdad y en el lugar de ella pues las cosas se pueden solucionar no, y precisamente eran a lo mejor, pequeños detalles que venían arrastrando desde hace tiempo que por esto que salió que a lo mejor ya fue la gota que derramó el vaso, como que salieron todo lo malo, todo lo que no escuchas, lo, o lo feo que tiene digamos como pareja no”.

Ella habla de cosas que tienen que ver con la narrativa y no con el exterior, esto se repite en diversas participaciones de las mujeres, que dejan de lado tanto lo referente al dispositivo y lo que sucede afuera y enfatizan en lo que sucede dentro de la historia. En seguida menciono algunos casos:

M: “Pues yo pienso que lo que hizo que todo esto se diera fue la tapa del baño y que él no, la ignorara no, pero yo pienso que atrás hay más cosas, o sea, es como la pantalla nada más eso, porque por algo tan insignificante no reo que valiera la pena que se terminara o que se siguiera fracturando más la relación. Más bien es como dice D, es una bola de nieve que se fue y se fue. Y el punto fue, la taza del baño, bueno la tapa y el, que la ignorara. Para mí eso es lo que alcanzo a percibir”.

C: “Yo creo que en esa escena de 360° están en un punto en donde les urge ir a terapia como pareja, pero no lo veo irreparable porque todavía se ve cierta frustración en cada uno, de no darse a entender y no entender al otro. Creo que sigue habiendo amor, porque cuando va a terminar una relación simplemente te rindes y no te importa tanto, como que ya lo decidiste y ya. Pero yo todavía los vi con cierta frustración y no me parecen irreparables los problemas de los que hablaron. Sí me parece que necesitaban trabajarlo mucho”.

AN: “Yo veo esa relación, como lo vienen mencionando, de altas y bajas. Pero creo que están en un punto que van hacia abajo, sin embargo, creo que es definitivo, para saber qué tipo de persona eres un momento crítico. Si eres de las personas que te define una situación, o bien, eres de las personas que entiendes, comprendes y eres maduro para comprender que simplemente es una situación, que te casaste con una persona o tienes una

relación con una persona y no con una situación y continuas. Yo veo esa relación en ese punto, hacia abajo, sin embargo, para mí no es un punto de partida, no es un punto definitivo, es un punto que a cada uno define como persona si sueltas la toalla en el momento en que las cosas no están bien, o bien, continuas. Más que verlo como una relación creo que es algo individual, es un punto crítico vivido en una relación, un punto personal vivido en una relación”.

M: “Pues mira, yo me sentí como que estaba invadiendo su espacio, porque los podía ver desde donde yo quisiera y esto es una experiencia bien padre porque por lo regular ellos te ponen, o sea, los que hacen las películas, ellos te van dando la toma, y aquí podías hacer tu toma. Tú podías ver si querías ver al chavo o a la chava o en sí, revisar la casa no.

Lo observado en ese sentido lo considero parte medular de esta investigación, puesto que el cine inmersivo de ficción demuestra ser un espacio en el que las mujeres pueden sumergirse y experimentar con mayor facilidad e intensidad”.

Emocionalidad:

Las mujeres no mencionaron sentirse observadas, en cambio demostraron sentirse más emocionadas por la experiencia, aunque para todos era un acontecimiento interesante. Además, nombraron emociones concretas con respecto a la narrativa como enojo y tristeza.

K dijo al respecto, “para mí, el corto me generó un sentimiento de tristeza, porque ninguno de los dos... bueno, sentí más empatía por él, porque en algún momento mencionó a su mamá, entonces, vuelvo a lo mismo que dije hace rato, les hizo falta comunicación, porque quizá, ella no sabía lo que estaba sintiendo él y no hablaban lo mismo. Tenía ganas de llorar, pero también me enojé mucho con el personaje hombre, por lo del videojuego... nada le costaba poner pausa y ponerle atención a ella, por algo que se podía solucionar en un minuto”.

Empatía:

Algo que se repite es que las mujeres relacionan lo que ven con experiencias propias e incluso mencionan de haber vivido la experiencia desde el hecho de ser mujer, en cambio hombres describen de manera general sin involucrar su subjetividad o sus experiencias.

En ese sentido C, que es una mujer que tuvo una relación con el padre de su hijo que terminó por diferencias, comentó, “sentía un alivio de que no fuera yo... que no fuera yo la que estaba dentro de esa discusión. Entonces fueron esas dos sensaciones, de empatía hacia los dos personajes, de frustración y a la vez alivio. Estar tan dentro de una discusión, pero a la vez poder verla desde lejos fue una sensación extraña”.

S por su parte nos compartió “yo me sentí bastante identificada con la situación, yo creo que por eso conecté muy bien con toda la experiencia, porque creo que es eso... cómo te vas expresando en una relación, cómo te vas sintiendo, cómo la otra persona entiende el mensaje, cómo te comunicas con otra persona, dependiendo de a quién tienes enfrente y vas madurando dentro de ti misma”. Luego agregó, “la parte más bonita para mí fue ver las dos perspectivas y todavía seguir entendiendo más este proceso que llevo ya muchos años en él, en que no siempre es necesariamente la culpa del otro o tuya, sino es la comunicación”. En este caso el comentario de S deja ver cómo logra identificarse debido a las dinámicas dentro de las relaciones que llevamos las mujeres, en donde se nos exige siempre comprender y pensar en el otro, dejando de lado lo que nosotras pensamos o priorizando a nuestra pareja.

Como ejemplo traigo a cuenta un comentario de R en contraposición a la manera en la que las mujeres se sienten identificadas con la narrativa, “yo creo que puede ser algo complicado porque nos quedamos con una relación genérica, de un pleito genérico y por lo menos a mí, me cuesta individualizar esa situación. Yo ahorita no podría acordarme del porqué se pelearon, ni de los nombres de los personajes... porque no tienen ninguna particularidad. Entonces es un arma de dos filos, porque precisamente hacerlo demasiado general impide esa identificación”.

En el caso de otra mujer, D se refleja totalmente lo contrario a R, mencionando directamente cómo se pone en lugar de la otra persona: “Pues ahí por ejemplo yo me pongo en el lugar de ella y en el lugar de él verdad y en el lugar de ella pues las cosas se pueden solucionar no, y precisamente eran a lo mejor, pequeños detalles que venían arrastrando desde hace tiempo que por esto que salió que a lo mejor ya fue la gota que derramó el vaso, como que salieron todo lo malo, todo lo que no escuchas, lo, o lo feo que tiene digamos como pareja no”.

“Y el otro chavo, estaba en una cosa y también me pongo en su lugar y digo bueno, estaba haciendo una cosa y a lo mejor para él no es tan importante. Pero si en el momento no se habló de la importancia o de cómo se sentía uno con respecto a una acción o a algo que hacía la otra persona pues va a llegar un punto en el que ya no lo puedes solucionar. Entonces, para mí era algo más de sabes qué vamos a hablar, las cosas son así y así y ya, o sea, sin necesidad de problema. Yo tampoco soy muy fan de que por un detalle pequeño vamos a hacer una bola de nieve no. Pero era un pequeño detalle que a lo mejor tanto uno como el otro pudo hablarse de una mejor forma y solucionar las cosas”.

D en su comentario, deja ver cómo busca ser empática, busca ser conciliadora. A las mujeres en muchas ocasiones, cuando expresamos nuestro malestar ante alguna situación se nota suele decir que somos exageradas, que estamos locas, que somos paranoicas, por ello, siempre que se trata de una discusión, tratamos de minimizar lo que sentimos, pensando que puede considerarse como fuera de lugar.

La inmersión y empatía que las mujeres experimentan es mucho más cercana que la que logran los hombres, se puede ejemplificar con el comentario que hace A al decir “sí me gustó la historia, sí me sentí por momentos como que era parte de mi vida” o AN que hace una reflexión al colocarse en el lugar de la protagonista y se pregunta “¿cómo veo yo a mi pareja ante una discusión?” o “cómo se sentirá mi pareja”, en contraste con lo que R menciona “estar de metiche en una discusión” que lo coloca como observador y no ocupando el espacio del protagonista o lo que G enuncia “en un momento justo como mencionaba la señora H, hasta me sentí incómodo, dije ay, estoy en medio de la pelea qué hago aquí”

De esa manera se manifestaron las sensorialidades en los grupos de discusión, vistas desde una perspectiva de género poniendo de manifiesto que

El género se representa: la mediación de las tecnicidades en la construcción de sentidos del cine inmersivo

La tecnicidad suele relacionarse con la tecnología y la técnica. El origen etimológico de la palabra ‘técnica’ es reconocidamente griego, con téchne, y significa algún tipo de arte, alguna manufactura, o una estrategia o modo de realizar algo; también se refiere a una habilidad o destreza.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Jesús Martín Barbero ha planteado las tecnicidades como mediaciones a lo largo de su propuesta teórica, y si bien se puede entender que hace referencia a las técnicas de las que los medios se valen para llegar a las audiencias, el autor las refiere como algo más complejo y mucho más amplio que tiene que ver con lo que las técnicas y las tecnologías de los medios despliegan. “(...) menos tema de aparatos que de operadores perceptivos y destrezas discursivas” (Martín-Barbero, 2008, p. 18).

En el análisis del mapa para comprender el *sensorium* contemporáneo hecho por Rincón (2019) destaca la idea de que la tecnicidad es mucho más amplia que la técnica, es la manera como nos impregnan los cambios claves, es un lenguaje con el que se lee, ve, comprende y explican los cambios. (p.20)

En general el dispositivo resulta incómodo, sin embargo, ayuda a que la inmersión sea mayor que en el cine de pantalla y todas y todos los participantes lo relacionan con la tecnicidad. Por un lado, los hombres ante esa inmersión encontraban distractores, mientras que las mujeres, podían permanecer inmersas siguiendo la narrativa. Se mencionó en varias ocasiones la posibilidad de elegir a dónde mirar.

Decisión de la mirada:

Las mujeres hablan de este poder de decisión y la relacionan con la personalidad de cada participante, lo definen como un cine más participativo. Destacan la posibilidad de elección como algo positivo.

C dice al respecto, “cada persona elige respecto a lo que le interesa, respecto a sus vivencias o a lo que está viviendo en ese momento, es lo que va a orillar a que elija ver a uno u a otro personaje, al que está hablando o al que está recibiendo eso que le están diciendo, o tal vez a un cuadro que haya en la escenografía o etcétera”.

El cine inmersivo de ficción 360° coloca la posibilidad de elegir, resulta sumamente interesante que los hombres lo mencionen como algo irrelevante y que las mujeres se detengan para enfatizarlo e incluso lo relacionen con la personalidad.

Narrativa:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Después de haber realizado este estudio caigo en cuenta que la narrativa que propuse contenía a pesar de que contenía temas de perspectiva de género, no estaba planteada en su forma con esta perspectiva puesto que no conocía completamente el dispositivo. Es decir, no hice un correcto uso del dispositivo desde una perspectiva de género.

La narrativa planteada abordaba temas comunes a las mujeres y a los hombres valiéndose de estereotipos que las espectadoras y espectadores identificaron. Quisiera comentar que las mujeres durante los grupos de discusión no hicieron comentarios respecto a ciertos temas controversiales y se limitaron a comportarse de manera neutra, es posible que las mujeres se sintieron reprimidas al momento de opinar acerca de las situaciones representadas y atribuyo esa timidez a la presencia de los hombres en los grupos. Algunas señalaban e identificaban los estereotipos machistas, pero casi ninguna se posicionó en contra del protagonista.

El único caso en que éste fue seriamente cuestionado fue en el caso de L, que es un hombre trans. L creció y fue educado bajo la premisa de haber nacido como una mujer negándole la oportunidad por varios años de decidir su identidad de género. Resulta interesante cómo, desde su lugar de hombre, es el único capaz de hacer estos cuestionamientos. Me pregunto si lo hubiera hecho antes de su transición. A continuación comento una de sus aportaciones en contraste con lo dicho por otras y otros participantes.

L: Por el lado del chavo, yo la verdad es que no empático con ninguno de los dos porque no había comunicación, pero por el lado del chavo, pues está muy cabrón minimizar el hecho de que una persona tenga que orinar sentada y que no bajes la tapa del baño, pues no te pones en el lugar de las necesidades tan mínimas de tu pareja. Si no te pones de acuerdo en ese tipo de necesidades, y cuando ella le dijo, ya habíamos quedado que cuando prenda y apague la luz necesito que me escuches y él la ignora por estar jugando un videojuego pues, no hay comunicación y en el momento en que ella se queda para estar implorando que se le tome en cuenta por esos mínimos detalles pues también es como de...no empaticé con ninguno de los personajes, pero si es una relación bastante fragmentada y sin comunicación.

Una de las mujeres que dijo sentirse identificada con la narrativa hizo un comentario que llamó mi atención de manera particular ella menciona “Ya tengo otra mentalidad u otro

acercamiento a las relaciones y no necesariamente pido lo que no me pueden dar o más bien, no le doy al otro la obligación de entenderme. Por eso yo creo que conecté y sí hubo momentos en el cortometraje donde dije “yo estuve en ese momento y pedí lo mismo”. En ese comentario advierto que ha sido convencida de que sus necesidades son exageraciones y que es ella la que debe ceder.

Esto se replicó en diferentes comentarios, de maneras menos evidentes como el siguiente hecho por C: Hablando con otras personas que vieron el corto y con los actores, se decía que era muy malo el personaje masculino y a mí me parecía que no, que simplemente estaba contando una historia de dos humanos que no se entienden o que tienen ciertas diferencias, más allá de mostrar que la está regando uno u otro. Eso me pareció interesante platicarlo con otras personas y darme cuenta de que a mí no me que alguno tuviera razón, en realidad, ni ella ni él, simplemente eran dos personas que estaban conviviendo y que tenían diferencias.

Aun cuando es evidente que el hombre dentro de la narrativa está ejerciendo violencia machista, las mujeres se mostraron incapaces de nombrarlo y visibilizarlo, por el contrario, **optaron por dar discursos de normalización de la violencia.**

Finalmente ejemplifico con último comentario de S que fue: Es súper importante saberte comunicar, pero no necesariamente es la culpa del otro si no te entiende, o si no entiende el mensaje. Sino que vas entendiéndote tú y en mi caso es eso, cómo he madurado a través de mis años y de mis relaciones, cómo comunicarme y cómo pedir lo que necesito en una relación. Tal cual es el caso ahorita, tuve relaciones por las que me identifico con la obra y ahorita digo “claro, no estoy en esa situación porque ya maduré”.

En ese sentido, pude observar cómo las mujeres seguimos replicando discursos que pasan por alto la violencia, no solamente justificando sino, de cierto modo asumiendo una culpa por exigir otra cosa.

Finalmente, en este apartado quiero traer a cuenta algo que cobra relevante sentido y es lo que menciona Marshal McLuhan (1964) que es: el medio es mensaje. Menciono esto porque fue muy evidente que las espectadoras y espectadores se relacionaron con la narrativa de una manera diferente a como se hace regularmente con una película de cine de pantalla.

Cada una de ellas y de ellos cuando les preguntaba acerca de qué trataba la película decía su punto de vista y la narrativa se iba construyendo en conjunto según lo que cada uno había observado, sin embargo, la mayoría hacía pausas para narrar el dispositivo y no la historia. De hecho, algunos dijeron sentir que seguir la historia fue difícil debido al dispositivo. Parecía que la narrativa estaba necesariamente ligada al dispositivo y que de este dependía gran parte de lo que se entendía de la historia narrada.

Inmersividad:

Las y los espectadores se refirieron a la inmersión lograda en dos sentidos, tanto física como dramática. En la mayoría de los casos, los hombres comentaron que había distractores, que no lograban entender del todo la historia, mientras que las mujeres atendían, comprendían y se situaban en el espacio, por ejemplo, SA dijo “fue sumersión dentro de dos personajes, me hice como partícipe de esa relación y es vivirlo de una manera y regresar a ciertos momentos que tal vez tú tuviste ese tipo de conversaciones o ese tipo de relaciones y te hace vincularte dentro de estos dos personajes”.

H: Bueno yo me sentí con un poco de claustrofobia, me sentí rara pero en cuanto me empecé a adentrar a la historia, me sentí como emocionada, como que podía percibir todos los sentimientos que ahí estaban y me gustó mucho ese tipo de situaciones en las que parece que tú puedes estar presente verdad, pero me dio angustia también, yo creo que por lo nuevo, por lo, porque no había experimentado algo así, me sentí un poco desubicada, rara, pero a la vez, me sentí muy adentro de la , de todo el drama y sentía que podía incluso ayudar u opinar, así me sentí.

En el caso de los hombres, su atención estaba concentrada en el funcionamiento del dispositivo o en las posibilidades narrativas, e incluso en la estética técnica, pero no en la historia, menos aún, se ubicaban en el espacio. Al respeto R comentó “tienen que estar pasando muchas cosas al mismo tiempo en un espacio para que la experiencia se vuelva envolvente” mientras que JC dijo “no está iluminado como una película. Es una iluminación plana, por momentos oscura en algunas partes del set. En este caso específico del proyecto la calidad de imagen y sonido hace que me pierda”. También menciona con respecto al dispositivo “todo el tiempo me hace sentir que estoy con un aparato encima, no me puedo

conectar con que es realidad, como con el cine cuando te sumerges en la sala de cine y está oscuro y ves la película”.



Capítulo 5. Hacia un cine inmersivo 360° con perspectiva de género: conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

Ha sido un largo recorrido el que he hecho desde que pude ver por primera vez cine inmersivo en Buenos Aires. Pasaron casi 4 años de esa primera experiencia inmersiva que marcaría mi ruta como investigadora y creadora. Hoy me doy cuenta de que aquello que Jesús Martín Barbero se preguntó en esa sala de cine, fue lo mismo que yo me pregunté cuando vi *Se trata de mujeres*, aunque en mi caso lo hice en clave de género y en ese momento no lo pude relacionar porque no tenía los conocimientos suficientes ni las herramientas necesarias. No encontraba sentido a lo que había experimentado, pero ahora puedo identificar que el cuestionamiento era similar, salvo que el mío estaba condicionado por mi realidad de ser mujer.

Conocer los estudios culturales y leer a las feministas que propusieron los estudios de las audiencias femeninas abrió un nuevo panorama que me permitió saber desde dónde quería estudiar el cine inmersivo de ficción 360°. Tomar la decisión de hacer este estudio a la luz de la perspectiva de género, modificó todo lo que yo había pensado en un principio acerca del cine inmersivo. En un primer momento consideré que conocer el dispositivo tecnológico a fondo me ayudaría a comprender cómo se puede escribir para cine inmersivo, sin embargo, analizar mi propia experiencia bajo una perspectiva de género, me hizo ver que era vital conocer cómo las espectadoras y espectadores construyen sentidos del cine inmersivo, para luego, con este conocimiento, proponer nuevas narrativas que atiendan a sus diferencias de género. Conocer el dispositivo no es suficiente si no abres la escucha a las personas que lo experimentan.

En este proceso aprendí mucho como investigadora y también como realizadora puesto que como parte de la propuesta metodológica realicé un cortometraje inmersivo en donde yo misma escribí el guión, coloqué la cámara, edité y pude experimentar de primera mano el uso del dispositivo. Me acerqué a una tecnología de la cual no sabía nada y aprendí a usarla para hacer mi propia propuesta inmersiva con perspectiva de género.

Aprender a hacer cine inmersivo de ficción 360° ha sido un aprendizaje muy importante como cineasta, pero haber realizado los grupos de discusión nutrió mucho más

ese aprendizaje ya que me hizo ver cosas que no tomé en cuenta en el ejercicio realizado.

Debo decir que ese cortometraje lo realicé investigando y usando en cierta medida mi intuición, y que después de esta investigación, tengo más herramientas para hacerlo de una manera más consciente e informada. Lo que aprendí me sirve para los proyectos de cine inmersivo futuros y también para replantear y cuestionar todas las propuestas audiovisuales que haga de ahora en adelante. Sobre todo, para ser consciente de la importancia que tiene escuchar a las espectadoras y espectadores para tomar en cuenta sus experiencias en mis realizaciones.

Comprendo que las espectadoras y espectadores en su encuentro con el cine inmersivo de ficción 360°, despliegan una serie de competencias de reconocimiento que no develan significados de manera inmediata, sino que estos se van construyendo en el ejercicio de ser en la sociedad. Sostengo que la identidad es un punto de partida hacia la construcción de sentidos, porque es a través de ésta que significamos todas las cosas del mundo y que el género constituye parte esencial de esa identidad. Planteo que la construcción de sentido se puede comprender a partir del análisis de las mediaciones espacio y tiempo, sensorialidades y tecnicidades que Jesús Martín Barbero plantea en su mapa para comprender el *sensorium* contemporáneo, atravesadas siempre por el género que se espacializa, se corporifica y se representa.

En este recorrido la propuesta de Jesús Marín Barbero se me reveló como vigente y cierta, decir que los medios no tienen un significado contenido por sí mismos, ya que cobran sentido en las espectadoras y espectadores, es verdad. Si bien el autor tuvo este gran aporte que cambió las lógicas para estudiar los medios, también es importante decir que no se detuvo a observar la mediación del género como tal, y que a partir de esta investigación, puedo afirmar que es una mediación transversal sumamente importante que ayuda a comprender la construcción de sentidos de una manera más amplia.

En ese sentido se pudo revisar cómo el género opera como una mediación transversal a las mediaciones de Jesús Martín Barbero, influyendo de manera directa en cómo se construyen sentidos del cine inmersivo. Es decir que las mujeres significamos, comprendemos y nos apropiamos del cine inmersivo de ficción 360° de manera distinta a como lo hacen los hombres debido a la socialización que hemos vivido por ser mujeres. Por

lo tanto, las películas que vemos no son las mismas que ellos ven, compartiendo entre nosotras rasgos identitarios que nos ayudan a construir sentidos colectivos como mujeres.

El cine inmersivo de ficción 360° se presenta como un espacio diferente al real en la vida de las mujeres, un espacio en donde tienen libertad de decidir y donde pueden observar y recorrer en libertad. El adiestramiento que se da del ojo en el cine de pantalla no sucede en este cine que abre las posibilidades de elección. Considero que como realizadoras y realizadores de cine inmersivo 360°, debemos tomar en cuenta esta particularidad para ofrecer a nuestras espectadoras narrativas que permitan ese ejercicio de libertad.

El dispositivo cinematográfico no es únicamente la tecnología sino un conjunto de discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas y morales. El dispositivo es también, la red que se establece entre estos elementos y por lo tanto, afirmo que cambiar las lógicas de realización del cine inmersivo de ficción 360°, ahora guiadas bajo una perspectiva de género a favor de las mujeres, modificará no solamente los contenidos sino todas las prácticas e instituciones que se mueven alrededor.

El dispositivo funciona como un aparato ideológico que presenta, junto con sus dimensiones arquitectónicas y técnicas, una dimensión discursiva o estética formal, que es pieza fundamental en la constitución de un modelo de representación institucional, cuyas bases, se encuentran en el cine clásico de Hollywood, pero que pueden ser subvertidas. Encuentro en el cine inmersivo una posibilidad de subversión.

La pantalla, que ha sido parte esencial del dispositivo cinematográfico, es un rectángulo horizontal que hasta hace poco se le consideraba una condición impuesta e incuestionable, incluso previa a la propia imagen. Con el cine inmersivo la pantalla se pone en duda como la única forma de comunicar audiovisualmente. La pantalla ha dado lugar a la fragmentación del cuerpo al valerse de los encuadres que han contribuido a una representación de las mujeres que nos coloca en una situación de subordinación con respecto a los hombres y nos ha disminuido a objetos.

El cine inmersivo de ficción 360° elimina esa pantalla y por lo tanto, tiene todo el potencial para proponer nuevas miradas que no tengan como referencia el cuerpo humano y por consecuencia no se valgan de la disección y sexualización del cuerpo de las mujeres.

Por otro lado, con respecto a las mediaciones que operan en el ejercicio de construcción de sentidos de las experiencias de las espectadoras y espectadores del cine de ficción, y con base en las diferencias que vienen dadas evidentemente por el género, propongo el cine inmersivo de ficción 360°, como un cine que posibilita el ejercicio de decidir para las mujeres. Considero que esa es la apuesta principal del cine inmersivo para ser considerado como un cine que puede realizarse con perspectiva de género tanto en contenido como en su forma.

La tecnicidad en el cine inmersivo posibilita la decisión de la mirada. En esa decisión de la mirada están operando todas las mediaciones puesto que dentro de esa ficción se resignifican el tiempo, el espacio y las sensaciones. Las mujeres son dueñas del tiempo y el espacio, y pueden permanecer ahí, en una realidad alterna que les permite una libertad que no les es dada en la cotidianidad.

Hoy cobra sentido lo que Radway (1984) encontró en su estudio, y es que las mujeres lograban satisfacer, en las novelas rosas, las necesidades de cuidado de las que carecen en la vida real. Es por ello que preferían este género en contraste con cualquier otro. Además, descubre que es en esos momentos de lectura, en donde las mujeres se escapan de sus condiciones de mujeres como madres o esposas y tienen tiempo para dedicarse a sí mismas, desafiando las imposiciones de género que pesaban sobre ellas. Resulta que el cine inmersivo es también una puerta abierta para escapar de una realidad que no permite decidir, tomar los espacios y ser dueñas de nuestro tiempo.

Es relevante señalar que las mujeres valoran más el hecho de poder decidir hacia dónde mirar, mientras que los hombres no enfatizan como algo relevante esta posibilidad, puesto que es algo que ya está dado en su vida cotidiana.

En este proceso de investigación tuve una revelación que considero que es además de la decisión de la mirada, una de las más importantes para comprender la construcción de sentidos que se hace del cine inmersivo de ficción 360° y que tiene que ver con la mediación

de las sensorialidades. Dicha revelación surge de volver en mi memoria a la anécdota de mi primera experiencia inmersiva con *Se trata de mujeres* en Argentina, pero ahora con una nueva mirada para detenerme en algo que había pasado por alto durante mi experiencia, y que saltó a la luz en el ejercicio de análisis de las experiencias de las espectadoras y espectadores. Vino a mi memoria la preocupación de Jaime, mi acompañante al sentirse observado, al preguntarse si la gente a su alrededor se daba cuenta de las decisiones de mirada que tomaba.

Al igual que muchos hombres de este estudio, se sintió incómodo y observado. Jaime no pudo dejar de pensar en el exterior. En cambio, yo jamás tuve esas preocupaciones, tampoco las mujeres que vivieron la experiencia inmersiva *Línea curva*. La experiencia inmersiva se nos presentó como un espacio de libertad en donde podíamos elegir y todas decidimos tomar esa oportunidad y olvidarnos de que había una realidad externa que nos podía observar y juzgar. Elegir no es una constante en nuestra vida cotidiana, en cambio, es una constante en la vida de los hombres, que ellos no consideran relevante durante la experiencia. Las mujeres valoramos y nos apropiamos del cine inmersivo como un dispositivo que posibilita nuestra libre elección, es por eso que aceptamos la invitación, entendemos el contrato y lo experimentamos logrando una profunda inmersión.

La propuesta inmersiva con perspectiva de género que hice para este cortometraje me permitió observar cómo las mujeres se identifican con los roles establecidos y dados a las mujeres en las relaciones de pareja, ya ellas las invitó a una reflexión acerca de estas dinámicas.

Es muy importante en este momento decir, que caigo en cuenta de todas las omisiones que hice al momento de realizar la producción audiovisual con respecto a la perspectiva de género, puesto que no sabía cómo sería entendida apropiada e interpretada por las mujeres y los hombres, por eso considero pertinente y apropiada esta investigación.

La experiencia que tuve y lo que platique con la directora argentina Micol, me llevó a considerar la empatía y la inmersión como las claves para proponer una narrativa en donde al colocar a las mujeres y a los hombres en lugares incómodos, replicando estereotipos de una relación heterosexual, bajo dinámicas de poder, pudieran reflexionar acerca de sus

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

propias dinámicas. Sin embargo, hoy em doy cuenta de que el cine inmersivo puede ser aprovechado de distinta manera pensando desde una perspectiva de género.

Si las mujeres asistimos a ver representaciones en donde no seamos objetos al servicio de los hombres, y en esa realidad ejercemos nuestra capacidad de decidir, estaremos experimentando no solamente sensaciones y emociones, sino que nos estaremos colocando en lugares que nos han sido negados históricamente, donde somos libres, dueñas de nuestros espacios, de nuestros tiempos y de nuestras miradas. Así, estas experiencias pasan a formar parte de nuestras vivencias, mismas que se consideran fragmentos que construyen nuestra identidad.

El cine inmersivo de ficción 360° puede aportar a construir identidades a partir de las experiencias, y si esas experiencias son positivas para las mujeres, contribuirán a mejorar nuestra vida social.

Aportaciones para un cine inmersivo con perspectiva de género

Como realizadora mi principal interés al hacer esta investigación siempre ha sido contribuir para que las narrativas del cine inmersivo de ficción 360° tengan un enfoque con perspectiva de género que tome en cuenta a las mujeres como espectadoras. En ese sentido la primera recomendación que hago a aquellas realizadoras y realizadores es que integren esta perspectiva a sus producciones. Mirar el mundo a través de la perspectiva de género nos permite nuevas narrativas, puntos de vista nuevos e inexplorados.

Históricamente las mujeres hemos sido representadas de maneras que perjudican directamente la forma en que somos vistas, valoradas y tratadas en la realidad, cambiar estas representaciones puede contribuir a cambiar esa realidad. El cine es un medio masivo y poderoso que ha influido en la manera en que concebimos al mundo. Por esa razón, considero que es importante modificar las representaciones de las mujeres tanto de manera visual como narrativa. Revisar cómo estamos mostrando los cuerpos de las mujeres es importante para no contribuir a que sean vistos como objetos sexuales, o que sean cosificados. Del mismo modo, darles la importancia que deben tener como personajes que piensan, deciden, que sienten y, sobre todo, que son individuos que no dependen de un hombre para existir. Que tengas

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

acciones y objetivos propios y no derivados de los hombres. Hablar de los temas que nos preocupan a las mujeres, de las cosas que nos interesan y que consideramos relevantes también es importante.

La inclusión de los imaginarios femeninos alejados del estereotipo es muy importante para modificar poco a poco la percepción que se tiene de nosotras. Mostrar realidades que existen de mujeres que trabajan, mujeres que deciden no casarse y dedicarse al hogar, mujeres que se definen lesbianas, que deciden sobre sus cuerpos.

Propongo la escritura de narrativas que tengan mujeres como protagonistas, en donde las espectadoras puedan tomar su lugar. Que estas mujeres sean mujeres libres. Eliminar los prejuicios de lo que consideramos que es ser una mujer realizada, o una mujer feliz, en cambio, plantear personajes que tengan oportunidad de elegir entre una gama de posibilidades. Explotemos la oportunidad que nos da el cine inmersivo de decidir. La propuesta que hice posibilitó que las mujeres pudieran decidir, sin embargo, hoy tomaría otras decisiones acerca de cómo fueron representadas en mi narrativa. Decisiones que no podía tomar si no las hubiera escuchado.

Todo esto puede contribuir a diversificar las realidades representadas para que dejen de ser excepcionales y vayan tomando lugar dentro de la realidad social como posibilidades de vida para las mujeres que ven esos materiales audiovisuales.

La perspectiva de género no aporta únicamente a mejorar la vida de las mujeres, sino que también abona a un cuestionamiento acerca del lugar que los hombres ocupan hoy en la sociedad y a la edificación de nuevas masculinidades. Considero que la construcción de personajes masculinos con características positivas como la responsabilidad afectiva, que no sean siempre los que dictan la acción, que sean empáticos y respetuosos de las decisiones de las mujeres

Considero que pensar el cine como ese espacio de libertad de las mujeres, es la apuesta principal de este cine hacia un cambio en la subordinación que vivimos. La inmersión logra distanciarnos de la realidad de manera suficiente para poder experimentar nuevas sensaciones, emociones, por lo tanto, nuevos imaginarios y nuevas realidades que cobrarán

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sentido y serán incorporadas en nuestra vida cotidiana. Podemos ser espectadoras o podemos ser protagonistas.

Por otro lado, el cine inmersivo de ficción 360°, encuentra una gran oportunidad para la justa representación de las mujeres en la desaparición de la pantalla, por lo tanto, la desaparición del encuadre que se traduce en una *no disección* del cuerpo. No diseccionar el cuerpo contribuye a reducir la cosificación, y objetivación de las mujeres en el cine. Pensemos un cine donde el cuerpo no sea la medida de todas las cosas.

Apuesto por construir narrativas que exijan a las mujeres tomar decisiones con respecto a donde mirar, que las mantengan activas en el ejercicio de su libertad, por otro lado narrativas que asuman que la capacidad de decidir no es atractiva para los hombres dentro de estas narrativas, y que entonces se centren en atraer su atención tomando decisiones por ellos, no con la intención de minimizar sus responsabilidades, sino como una manera de plantear un terreno en donde cedan el espacio de mayor acción a las mujeres.

Es necesario que la perspectiva de género entre a las aulas de las y los cineastas en formación, porque existen materias de cine experimental que invitan a cuestionarse el dispositivo cinematográfico pero nunca desde esta perspectiva, nadie cuestiona la disección del cuerpo, ni la representación de las mujeres a partir del encuadre. El cine experimental busca la subversión del lenguaje, pero con base en otras lógicas, es importante que la perspectiva de género forme parte de estas reflexiones.

Evidenciar que el género atraviesa las mediaciones que operan en la construcción de sentidos hechos por espectadoras y espectadores del cine inmersivo de ficción 360°, abre la puerta que se propongan nuevas narrativas bajo una perspectiva de género.

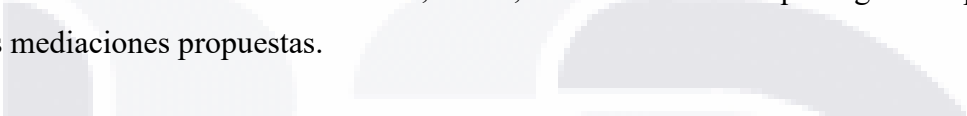
Es responsabilidad de las instituciones educativas tomar en cuenta las discusiones que se están llevando a cabo en el campo académico para incorporarlas a los planes de estudios que se generen. La formación cinematográfica en general debería tomar en cuenta la perspectiva de género para conformar nuevas miradas que apoyen a la mejora de la vida de las mujeres y los hombres en la vida social.

El Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE está haciendo un trabajo importante en torno a la equidad de género, sin embargo, su vinculación con la academia es

tesis tesis tesis tesis tesis

todavía incipiente, por lo que se invita a la institución a tejer redes más amplias, con el fin de intercambiar conocimientos que enriquezcan el cine mexicano, en este caso, en torno a la perspectiva de género. Así mismo, se sugiere mayor atención a las nuevas narrativas que surgen de las tecnologías, tal como lo es el cine inmersivo de ficción 360°, ya que estas no cuentan con apoyo y difusión.

Este estudio sirve como antesala para que el cine inmersivo sea analizado de manera más profunda desde una perspectiva de género, puesto que un estudio con mayor profundidad puede hacer visibles otras mediaciones, o bien, otros modos en los que el género opera dentro de las mediaciones propuestas.



Referencias

- Abad Molina, J. (2012). *Imagen-palabra: texto visual o imagen textual*. Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica (México)*, 26(73), 249-264.
- Altable, C. (1998). *Penélope o las trampas del amor*. Nau.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, trans. Methuen
- Anthes, C., García-Hernández, R. J., Wiedemann, M., & Kranzlmüller, D. (2016, March). State of the art of virtual reality technology. In *2016 IEEE aerospace conference* (pp. 1-19). IEEE.
- Arroyo, Ó. G. (2021). El trabajo doméstico y la reproducción social ante laproducción. *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, (56), 57-82.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. (2005). *Estética del cine*. Paidós.
- Barnes, S. J., & Mattsson, J. (2016). Understanding current and future issues in collaborative consumption: A four-stage Delphi study. *Technological Forecasting and Social Change*, 104, 200-211.
- Balázs, B. (1978). *Evolucion y esencia de um arte nuevo*. G. Gili.
- Baudry, J.-L. (1970). *L'effet cinéma*. Albatros.
- Benjamin, W. (1987). *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- (2010). The work of art in the age of mechanical reproduction. *United States*.
- Blazquez, N (2012). Epistemología feminista: temas centrales. En Blazquez, N., Flores, F., Ríos, M., (coord.) *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. (pp. 21-38). Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Blazquez Sevilla, A.(2017). *Realidad Aumentada*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Bonilla, D., & Fajardo, H. G. (2020). El cine sin encuadre: propuesta de Escala de Implicación Narrativa en Realidad Virtual. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social" Disertaciones"*, 13(2).
- Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Paidós
- Broitman, A. I. y Eseverri, M. (2015) El estatuto de veracidad en el film *La batalla de Argelia* (1966). Una aproximación. *AVATARES de la comunicación y la cultura*, 10.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
- Brunsdon, C., & Morley, D. G. (1978). *Everyday television: nationwide*. British Film Institute.
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinema*. Gallimard.
- (1987). El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico. Cátedra.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge
- Cappello Flores, G. (2018). En busca del espectador de la red. Consumo de contenidos en diferido y segundas pantallas. En *Proyectos de investigación 2018*. Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Cárdenas, J. D. (2013). Dispositivo cinematográfico, historia e ideología. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 8(2), 49-64.
- Cipresso, P., Giglioli, I. A. C., Raya, M. A., & Riva, G. (2018). The past, present, and future of virtual and augmented reality research: a network and cluster analysis of the literature. *Frontiers in psychology*, 2086.
- Citro, S. (2011). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Biblos
- Cortés-Selva, L. (2016). Viaje al centro de la inmersión cinematográfica. del cine primitivo al vrcinema. *Opción*, 31(4), 352-371.
- Deleuze, G. (2007). “¿Qué es un dispositivo?”. En *Dos regímenes de locos*. Pre-textos.
- De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, 6-34.
- Ding, N., Zhou, W., & Fung, A. Y. (2018). Emotional effect of cinematic VR compared with traditional 2D film. *Telematics and Informatics*, 35(6), 1572-1579.
- Dorothy, S. (1974). Women's perspective as a radical critique of sociology. En Harding, S., *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. Routledge.
- Durán A. (15 de mayo de 2020). *Investigación de audiencias y planificación de medios*. Alberto Durán. www.albertodeduran.es
- Durán, M. (2009) *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana.
- (2012) “Mutaciones del autor y del espectador”. En *Codificar/decodificar*. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, 101-129.

- (2016). El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine. *Arkadin*, 5
- Gago, L. N., & Beccaria, H. (2013). *El lenguaje y la construcción de sentido*. *Questión*, 1.
- Gómez, M. P. M. (2015). Inclusión sociolaboral de las personas con discapacidad. Mediación laboral. *Mediaciones sociales*, (14), 161-179.
- González, A. A. O. (2019). Contornos teóricos de la educación inclusiva. *Boletín Redipe*, 8(3), 66-95.
- Greenaway, P. (2003). *Cinema Militant Lectures* Disponible en: <http://petergreenaway.org.uk/essay3.html>
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro*. Siglo XXI.
- Gubern, R. (2014). De los cómics a la cinematografía. Espacio, tiempo y forma. *Serie V, Historia contemporánea*, 26, 377-399.
- Engels, F. (1884). A família. *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, 41-105.
- Facio, A., & Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, 3 (6), 259-294.
- Ferreira, G. (1995). *Hombres violentos, mujeres maltratadas*. Sudamericana.
- Figueroa, J. d. J. F. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 17(33).
- Flores, J. (2017)- *Definiciones, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa*. <https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a6>
- Foucault, M. (1977). Cours du 14 janvier 1976. *Dits et écrits*, 2, 175-189.
- (1984). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- (2008). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pretextos.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 79, 128-38.
- Hall, S., & Morley, D. (1997). *Critical dialogues in cultural studies*. Routledge.
- Hartsock, N. C. (1983). *Money, sex, and power: Toward a feminist historical materialism*. Northeastern University Press
- Herranz de la Casa, J. M., Sidorenko Bautista, P., & Cantero de Julián, J. I. (2019). *Realidad virtual y periodismo inmersivo: nuevas formas de contar historias para los*

- periodistas. Nuevos perfiles profesionales para el mercado periodístico.* Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Hooks, B. (1992). *Black looks. Race and representation.* Routledge.
- Huhtamo, E. (1995). Encapsulated bodies in motion: simulators and the quest for total immersion. *Critical issues in electronic media*, 162.
- Jensen, K. B., & Rosengren, K. E. (1990). Five traditions in search of the audience. *European journal of communication*, 5(2), 207-238.
- Johnston, C. (1972). Women's cinema as counter-cinema: Notes on Women's Cinema. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 183-192.
- Joseph, R. L. (2018). *Postracial resistance: Black women, media, and the uses of strategic ambiguity* (Vol. 27). NYU Press.
- Lagarde, M. (2005). *Para mis socias de la vida. Claves feministas.* Horas y Horas
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18).
- Maffia, D. (2007). Sujetos, política y ciudadanía. *Las palabras tienen sexo*, 15.
- Manovich, L. (1995). An archeology of a computer screen. *Kunstforum International*, 132, 124-135.
- (2006). The poetics of augmented space. *Visual communication*, 5(2), 219-240.
- Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil.* Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1987). La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergencia de lo popular. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 1(3), 45-69.
- (2002). *Oficio del cartógrafo Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura.* Fondo de cultura económica.
- (2018). *La palabra y la acción: por una dialéctica de la liberación.* Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- (2022). Globalización y multiculturalidad. *Comunicación*, (47).
- Martínez, D. A. (2017). Inmersión, interfaz y objetos liminares. CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 127-156.
- Mead, M. (1963). *Sex and temperament in three primitive societies* (Vol. 370). Morrow.
- Menéndez, J., & Bermejo, D. J. (2018). Creatividad inmersiva, inmersividad creativa. *Tendencias digitales para la cultura*, 19-21.

- Metz, Ch. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós.
- Metzner, M. (Directora). (2019). *Se trata de mujeres* [Película 360°]. CAPBA.
- Michela, V., Regina, R. y Heidrich, G. (2019). Sensorialidad la mediación que siempre estuvo presente. En Rincón, O., *Un Nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*. Ediciones CIESPAL
- Molina García B. (2021). El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión. *Comunicación y Género*, 4(1), 61-71. <https://doi.org/10.5209/cgen.71072>
- Montoya, M. I. V. (2018). Narrativas inmersivas para comunicadores. Realidad virtual, aumentada y mixta en propuestas audiovisuales de ficción y no ficción. *Comunicación*, (39), 7-12
<https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/8762/8013>
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Seix Barral.
- Morley, D. (1992). Populism, revisionism and the 'new' audience research. *Poetics*, 21(4), 339-344.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and other pleasures. Screen*, 16 (3), 6-18.
- (2001). Unmasking the gaze: some thoughts on new feminist film theory and history. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7), 0005-14.
- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. Temple Smith.
- Orozco, G. (1997). Medios, audiencias y mediaciones: el reto de conocer para transformar. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*.
- Padilla, R. y Marín, V. (2022). Los estudios socioculturales en Aguascalientes. En De León, S. (ed.), *La trama expuesta*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3.
- Peres-Cajías, G. (2019). ¿Producción de sentido para el cambio social? Una revisión conceptual desde la filosofía a los estudios de organización social. *Punto Cero*, 24(38), 73-81.
- Radway, J. (1984). Reading the romance: Women. *Patriarchy, and Popular Literature*, 140-162.
- Repoll, J. L. (2010). *Arqueología de los estudios culturales de audiencia*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- Rincón, O. (2019). Prólogo. En Rincón, O., *Un Nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*. Ediciones CIESPAL.
- Rose, H. (1983). Hand, brain, and heart: A feminist epistemology for the natural sciences. *Signs: journal of Women in Culture and Society*, 9(1), 73-90.
- Rubio-Tamayo, J. L., Gertrudix Barrio, M., & García García, F. (2017). Immersive environments and virtual reality: Systematic review and advances in communication, interaction and simulation. *Multimodal Technologies and Interaction*, 1(4), 21.
- Rubio-Tamayo, J. L., y Gertrudix, M. (2016). Realidad Virtual (HMD) e Interacción desde la Perspectiva de la Construcción Narrativa y la Comunicación. Propuesta Taxonómica. *Icono 14*, volumen 14 (2), (pp. 1-24).
- Saltzman, J. (1992). *Equidad y género: una teoría integrada de estabilidad y cambio* (Vol. 8). Universitat de València.
- Sanpedro, P. (2005). El mito del amor y sus consecuencias en los vínculos de pareja. *Disenso*, 45
- Schiebinger, L. (1993). Why mammals are called mammals: gender politics in eighteenth-century natural history. *The American Historical Review*, 98(2), 382-411.
- Smith, S. (1975). *Women who make movies*. Hopkinson and Blake.
- Sora, Carles (2017). Una inmersión en el audiovisual VR y 360. *Serie DigiDoc-EPI*, n. 1. Departamento de Comunicación, Universitat Pompeu Fabra; Ediciones Profesionales de la Información SL.
- Soto, R. (2003). *La corrupción desde una perspectiva económica*. Pontificia Universidad Catolica De Chile.
- Trevisan, A., Sánchez, R. y Lima, R. (2019). La Espacialidad en el Mapa Comunicativo de la Cultura: producto social y condición del devenir. En Rincón, O., *Un Nuevo mapa para investigar la mutación cultural: diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero*. Ediciones CIESPAL.
- Turner, G. (2008). Film and Cultural Studies. En Donald, J.& Renov, M. (ed.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (pp. 270-285). SAGE Publications Ltd.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós.

- Van Zoonen, L. (1992). Feminist theory and information technology. *Media, Culture & Society*, 14(1), 9-29.
- Verón, E. (1988). Prensa escrita y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación. *Langage, discours et sociétés*, 4, 11-25.
- (1996). Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización (Cursos y conferencias). Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones.
- Villa Montoya, M. I. (2018). Narrativas inmersivas para comunicadores. Realidad virtual, aumentada y mixta en propuestas audiovisuales de ficción y no ficción. *Comunicación*, 39, 7-12. <https://doi.org/10.18566/comunica.n39.a01>
- Wallis, B. (2001). *Arte después de la modernidad*. Akal.
- Walker, S. y Barton, L. (Eds.) (1983). *Gender, class and education*. Nueva York: The Falmer Press
- Zelcer, M. (2014). Audiencias/usuarios: una discusión inicial acerca de las categorías empleadas para hablar sobre la recepción en Internet. *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, (12), 15-28.
- Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Cátedra.

Anexo 1. Grupos de discusión

Grupo 1.

VM: Bueno, me parece que ya estamos todos los que vamos a participar del grupo. Les agradezco mucho antes que nada su participación, su disposición. Les pediría, por favor, si pueden encender su cámara mientras estamos platicando para que sea la conversación un poco más amena, a pesar de la distancia y les cuento un poquito de qué se trata esto.

Como ustedes saben o muchos saben, estoy estudiando el doctorado en estudios socioculturales. Mi tema de investigación es: “Espectadores y espectadoras del cine inmersivo de ficción 360°: la construcción de sentidos a partir del género como mediación sociocultural”.

Lo que a mí me interesa investigar es cómo este cine puede leerse o puede interpretarse de diferentes maneras según el género, esto es si eres hombre o eres mujer. Entonces, todos ustedes ya vieron el cortometraje y ahora vamos a platicar acerca de él.

Les voy a hacer algunas preguntas que me gustaría que todos contestaran, puede ser en orden, comenzando por A e irnos como los vaya nombrando y ustedes van respondiendo la pregunta. Son preguntas muy sencillas, que les pido que sean respuestas amplias, para que a mí me sirvan para poder sacar de ahí algunas conclusiones.

No sé si tienen alguna duda acerca de la plataforma, si saben activar el micrófono y desactivarlo, todas estas cosas. Si alguien tiene alguna duda me puede decir y les ayudo aquí. ¿Ninguna? Ok, perfecto.

Bueno, entonces vamos a comenzar. La primera pregunta sería: ¿Cómo describen esta experiencia con respecto a la de ver cine de pantalla? Es decir, qué diferencias encuentran entre este cine y el cine de pantalla con el que normalmente estamos acostumbrados a ver, qué diferencias encontraron.

No sé quién quiera comenzar a contestar esta pregunta. Lo ideal sería que todos y todas la respondan, entonces quien quiera comenzar puede hacerlo.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A: Yo empiezo, es algo totalmente diferente, es algo que realmente, como lo dices, es 360°, en la cual buscas la escena, te mueves. Fue una experiencia nueva y fue algo muy padre.

VM: Ok, ¿qué diferencias encontraste con el cine de pantalla?, ¿qué cosas te llevaron a disfrutarlo?

A: El poder moverse, el poder encontrar la escena, a las personas. No estás estático como en una sala de cine común. Esto te hace moverte, y estamos tan acostumbrados a estar quietos y esto es algo nuevo.

VM: Muy bien, muchas gracias A.

E: Pues para mí fue algo muy padre, fue como muy diferente a lo normal, fue como... yo poder estar dentro de la película, yo poder investigar qué hay en cada escena, cuál es el ambiente de cada escena y poder familiarizar más cada toma que se hizo. Fue algo muy padre, en verdad fue algo muy diferente, algo nuevo, la verdad nunca lo había visto.

Se siente muy bien porque sientes que tú estás dentro de la escena, tú sientes que eres una persona viéndolos, porque puedes moverte, puedes voltear a cualquier lado, puedes investigar... para mí eso fue algo muy padre y muy nuevo y siento que, a diferencia del cine normal, puede llegar a gustarte más una película en 360° que una película normal en una pantalla plana, sentado.

VM: Muchas gracias, E.

¿Quién más quiere responder la pregunta? ¿Qué diferencias encuentran entre este cine y el cine de pantalla?

AN: Hola, buenos días. A mí me gustó mucho la experiencia, creo que lo que más me gustó fue precisamente la diferencia entre lo que venimos viviendo en el cine, en una pantalla plana y en una pantalla 360°. ¿Por qué lo noté diferente? Por las sensaciones.

Fue vivirlo, fueron emociones de miedo, de repente tener que elegir qué era lo que yo prefería ver. Si en momentos la veía a ella, si en momentos quería sentir nada más la voz y querer meterme al personaje de ella, sentir cómo escuchas una voz atrás de ti, elige uno solo lo que ve realmente en la vida. Lo comparé realmente con el día a día, uno elige lo que quiere ver. Y entonces, descubrir que eso lo podía hacer también dentro de la película, fue increíble.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Fue darme cuenta realmente de qué es la vida misma, uno elige en la vida qué es lo que quiere ver. Esta es la experiencia que a mí llevó, eso es lo que creo que se vive diferente en el cine tradicional de una pantalla plana, en donde los que hacen cine son los que eligen lo que tenemos que ver. En 360° uno elige y eso me pareció muy padre. Algo diferente totalmente, unas sensaciones nuevas.

VM: Muchas gracias, AN. Adelante, S.

S: Para mí también fue una experiencia bastante agradable. Nunca lo había vivido, fue la primera vez que lo viví, sí me mareé un poquito porque fue algo nuevo. Al igual que AN, sí fue una sumersión dentro de dos personajes, me hice como partícipe de esa relación y es vivirlo de una manera y regresar a ciertos momentos que tal vez tú tuviste ese tipo de conversaciones o ese tipo de relaciones y te hace vincularte dentro de estos dos personajes.

Está muy padre justo buscar y de repente voltear a verlo a él para ver sus expresiones o a ella para ver cómo lo está viviendo. Fue conectar con ellos de otra manera, sentirlo de forma diferente, porque en el cine tradicional estás viendo un plano nada más al frente de ti y es distinto como vives tus emociones y conectas con lo que estás viviendo. Para mí sí fue bastante especial.

VM: Muchas gracias, S. ¿Quién más quiere continuar?

C: Para mí, si hago una comparación, sí es algo parecido a lo que dijo AN, que dijo que teníamos un poder de decisión como espectadores y espectadoras, que podemos elegir a dónde observar, qué observar y creo que cada persona elige respecto a lo que le interesa, respecto a sus vivencias o a lo que está viviendo en ese momento, es lo que va a orillar a que elija ver a uno u a otro personaje, al que está hablando o al que está recibiendo eso que le están diciendo, o tal vez a un cuadrado que haya en la escenografía o etcétera.

Entonces, creo que eso hace que sea un cine más participativo con el espectador y menos... bueno, no sé si menos, tal vez sí, porque pienso también que como realizadores de cine te da una forma diferente de trabajo porque el lenguaje cinematográfico, según los planos, los ángulos, también te dicen cosas, también tiene cierto valor el hecho de que haya un plano detalle a que haya un plano abierto. Creo que el lenguaje cinematográfico se limita

en algunos de sus factores, pero también se amplía en cuanto que los espectadores puedan decidir.

Yo tuve la oportunidad de verla dos veces, entonces eso también me pareció interesante, porque pasaron varios meses de la primera a la segunda vez, y pensé en intentar ver otras cosas. Para mí como espectadora fue interesante porque me da la oportunidad de ver la película más de una vez y tener diferentes lecturas de una misma escena o de una misma película. No sé cuántas combinaciones o cuántas veces podría verla y darme cuenta de diferentes cosas, eso también me parece interesante.

VM: Bien, gracias C.

K: A mí me gustó mucho porque me sentí adentro de la película. Sentía que podía sentir lo mismo que los personajes y eso me gustó mucho, a comparación del cine tradicional. El poder elegir hacia donde quería voltear, el darme cuenta del detalle, me sentía como si fuera la cámara.

El ver desde distintos ángulos y sentir que me podía caer cuando veía hacia la cama, el poder expresar mis emociones cuando me enojaba con alguno de los personajes y me daban ganas de patearlos, o algo así. Me gustó mucho.

VM: Ok, muchas gracias.

R: Hola a todos, buenos días.

Más allá de lo que ya se dijo, creo que el reto para los cineastas que están haciendo esto, tiene que ver con nosotros los espectadores, es precisamente lo que tiene que ver con este narrador incontrolable. La cámara en el cine tradicional, que se considera como un narrador en algunas teorías, está totalmente condicionado y dirigido.

Acá tú tienes la libertad de ir generando otra historia y creo que ahí es donde se complica todo, positivamente, se vuelve más interesante, más complejo, tienen que estar pasando muchas cosas al mismo tiempo en un espacio para que la experiencia se vuelva envolvente y complementaria, que realmente tengamos la posibilidad de voltear y generar una nueva historia a partir de elementos que están en escena que no son necesariamente verbales, no actores sino fotografías, documentos, lo que sea... hay mil posibilidades.

Los espectadores tenemos que aprender a observar esta nueva ficción. Ya ha pasado en el cine, en el teatro. Los espectadores tenemos que educarnos, coger experiencia para interactuar con este tipo de cine.

A mí lo que más me gustó de tu proyecto, no sé si todo el cine inmersivo sea igual, es la intimidad que se logra. En el caso de la segunda vez que lo presencié, estar en la casa donde se grabó, estar cerca de tantas personas, el acceso a los *whatsapp*s, que es una intimidad que tienen normalmente quienes se comunican... todo eso genera tanta inmersión como poder voltear a cualquier rincón del cuarto, en este caso.

VM: Muchas gracias, R.

Muy bien, la siguiente pregunta es muy simple, pero me gustaría que la contestaran ampliamente. ¿De qué se trata la historia? ¿Qué entendieron ustedes acerca de la historia?

Me parece que faltó JC...

JC: Me parece que ya se dijo lo más importante. Yo comenzaría diciendo que para mí la experiencia es incómoda en el sentido del artefacto en mi cara, y yo que tengo cuatro ojos, entonces sí es bastante molesto, en mi caso.

Todo el tiempo me hace sentir que estoy con un aparato encima, no me puedo conectar con que es realidad, como con el cine cuando te sumerges en la sala de cine y está oscuro y ves la película, eso lo veo como una diferencia importante.

Está bastante interesante la cuestión de elegir hacia dónde quieres ver, pero en mi caso particular que soy muy distraído, yo me clavo en un cuadro, pero el discurso ya no lo estoy entendiendo. Soy muy perdido aparte de que en estos últimos días he estado ocupado en cuestiones mentales, soy muy disperso y sí me perdí por momentos. Cuando elevan la voz los actores sí volteo y me clavo a ver qué dijo, a ver qué está pasando entre los personajes.

Una diferencia importante que noto al ser 360° es la estética, es decir que no está iluminado como una película. Es una iluminación plana, por momentos oscura en algunas partes del set. En este caso específico del proyecto la calidad de imagen y sonido hace que me pierda. Entiendo que no buscaba tanto las cuestiones estéticas sino más bien la experiencia y el discurso. Lo que sí me pareció bastante interesante es la cuestión de poderme

llevar a la cama con los actores, en el buen sentido, estar al lado de ellos, casi oliéndolos, me gustó esa experiencia.

VM: Gracias JC, ahora la siguiente pregunta. Como les comentaba, la pregunta es: ¿de qué se trata esta historia? Quien quiera comenzar a responder.

C: Creo que esta historia que vimos particularmente habla de una relación de pareja, entre dos personas y nos muestra algunas discusiones muy cotidianas, creo que se prestaba también para este ejercicio cinematográfico porque lo que sucedía era en la intimidad de su casa, de su recámara, entonces pienso que la historia también cuenta algo así de íntimo.

Hablando con otras personas que vieron el corto y con los actores, se decía que era muy malo el personaje masculino y a mí me parecía que no, que simplemente estaba contando una historia de dos humanos que no se entienden o que tienen ciertas diferencias, más allá de mostrar que la está regando uno u otro. Eso me pareció interesante platicarlo con otras personas y darme cuenta de que a mí no me que alguno tuviera razón, en realidad, ni ella ni él, simplemente eran dos personas que estaban conviviendo y que tenían diferencias.

Me di cuenta que algunas personas habían tomado partido muy específico por alguno de los personajes y eso me pareció interesante y creo que eso es parte de las bondades de esta historia, que en realidad sólo está queriendo mostrar algo muy particular y que, a la vez, como es tan particular, es tan cotidiano para todas y todos los que convivimos con otros humanos.

VM: Gracias C, ¿quién más quiere responder esta pregunta?

S: Pues yo pienso que es una relación, justo como dice C, pero nos comparten sus etapas. Tal cual cómo empezaron, cuentan historias, anécdotas de su relación en diferentes etapas y cómo se va perdiendo este interés dentro de la relación y van justo jugando con sus cuerpos y sus posiciones y las dimensiones que ellos van tomando en diferentes muebles.

La separación de la relación, como se va deconstruyendo o cada quien va tomando distancia de cada punto. Tal cual, como dice C, no creo que uno esté mejor que el otro, no creo que esa sea la discusión. Creo que más bien cada uno va tomando un rumbo diferente y cada situación o cada cuestión que viven lo viven desde diferente perspectiva y creo que también eso es importante en cuestión de género porque justo es eso, ¿no? Ves la situación

de la mujer, cómo maneja sus emociones, a diferencia de los hombres, cómo viven ellos este tipo de situaciones.

Por ejemplo, el caso de la taza del baño... que ella lo expresa, lo vive de diferente manera y él lo ve completamente distinto. Creo que para mí la historia es un poco la forma en que se va perdiendo el interés en una relación y como se van separado y toman cada quien un rumbo y sin tener, en realidad, uno u otro la culpa, simplemente, a través del tiempo va perdiendo esa frescura, esa emoción. Hasta el final, que me encantó, cuando él volteó y le pregunta algo súper *random* y pues ya, es como continúan y pues en realidad no es que se van a separar ni nada, simplemente están expresando cómo están en esa etapa de su relación.

VM: Muchas gracias, S.

E: Si quieren yo continuo... Yo tengo un pequeño problema porque muy pocas veces entiendo las cosas muy bien, pero cuando yo lo vi, entendí que era una relación y que al mismo tiempo iba progresando su vida cotidiana íntima dentro de su casa, sus pequeños problemas, al mismo tiempo iban recordando cosas, pero como que las actuaban como si volvieran a estar en el mismo momento, que las interpretaban, recordándolas intensamente.

Entonces yo, medio me norteeé, porque viven esto y al mismo tiempo recuerdan algo... Y como dijo S, le preguntó algo muy *random* y ya nada más continuaron. Lo que yo entendí es que era una pareja viviendo la actualidad, recordando su relación desde el inicio, los momentos buenos, expresando sus problemas en la vida cotidiana, muy íntimo, cosas en las que casi nadie se fijaría.

VM: Gracias E. Adelante, ¿quién más?

A: Para mí esta historia es, como ya lo han dicho, algo cotidiano, quien está en un matrimonio lo sabe. Por cosas simples se puede llegar a desmoronar una relación, pero también, como lo comentan, ellos están pensando en sus momentos felices, en el motivo por el cual ellos están juntos en esta relación. Como en todo, hay altas y bajas, hay giros de 360° en una relación, como es el proyecto también. Para mí fue una vida cotidiana como en cualquier lado.

VM: Gracias A.

AN: Bueno, para mí fue algo diferente, fue como contemplar la discusión, las diferencias que tienen. Sin embargo, lo que a mí me dejó la película, lo que yo logré ver fue ¿cómo veo yo a mi pareja ante una discusión? Eso es lo que a mí me dejó, eso es lo que yo vi en la película, preguntarme cómo se sentía ella y viceversa, eso fue muy enriquecedor.

Como bien mencionaba S, en una discusión siempre tomamos una postura, pero el describir “cómo se sentirá mi pareja”, “cómo se sentirá el humano con el que tuve esa discusión”, eso fue muy enriquecedor y fue el tema que a mí me dejó la película.

VM: Gracias, AN.

JC: Al igual que a E, me cuesta trabajo entender el discurso a la primera, y más si estoy distraído, pero yo lo que veo es el rompimiento de una pareja. Yo he estado en esas situaciones anteriormente y en mi experiencia, cuando empiezas a recordar el pasado, es cuando la relación ya está fundida.

Cuando una relación está pensando en el futuro es cuando una relación está plena y estás viendo hacia adelante. Cuando volteas hacia atrás, después de discutir, ahí yo entendí que esa relación ya fue, esa es la terminación de esa relación. Finalmente, discusiones tenemos con todo el mundo, con la familia, con amigos, con colegas, en el caso específico de esta historia es con tu pareja. Para mí es la terminación de la vida amorosa de una pareja.

VM: Ok, K.

K: Pues para mí, igual que JC, representa el rompimiento de la pareja, pero por cosas del pasado. Siento que no resolvieron cosas de cuando eran niños, entonces eso lleva a que ellos terminen su relación. Para mí también representa mucho, a pesar de que hablan todo el tiempo, la falta de comunicación.

VM: Ok, muy bien, muchas gracias. ¿Alguien falta?

R: Igual, al margen de lo que ya se dijo, de lo de la relación de pareja, yo tengo un conflicto, que no necesariamente es negativo, creo que la historia, en una forma tradicional, no tiene realmente un peso claro de lo que está pasando.

Incluso, la primera vez que yo la vi, sólo me tocó ver la experiencia en 360° y a mí lo que me pareció fue una escena aislada de algo más grande. Eso no es necesariamente malo.

Yo creo que puede ser algo complicado porque nos quedamos con una relación genérica, de un pleito genérico y por lo menos a mí, me cuesta individualizar esa situación. Yo ahorita no podría acordarme del porqué se pelearon, ni de los nombres de los personajes... porque no tienen ninguna particularidad. Entonces es un arma de dos filos, porque precisamente hacerlo demasiado general impide esa identificación.

Yo siempre creo, al menos en lo que yo trabajo, que la clave siempre está en llevar lo familiar a lo particular y lo particular a lo familiar y con ese binario trabajar para generar esa empatía, pero a la vez una intimidad. Ahora, no sé si es necesariamente malo, o no lo creo... porque también es una nueva forma de aproximarse a un hecho narrativo, que es estar de metiche en una discusión.

Porque al final el artificio del cine... al final hay un montaje, al final hay unos diálogos, y a lo mejor aquí la sensación de los que están hablando, de no tenerte que rendir cuentas como espectador, pues probablemente hacen la narrativa que se va a desarrollar en este tipo de cine inmersivo. Una narrativa un poquito más descoyunturada, un poquito más de día a día, un poquito más íntima, porque las personas entre parejas y entre amigos hablamos como hablamos, no hablamos con montaje ni con edición.

Se habla como se habla, por eso ahí a mí me cuesta todavía decantarme por este tipo de narrativa, aunque creo que tiene grandes posibilidades y me encanta. He estado pensando muchas cosas después de ver eso y es lo que más se me hace interesante para mí como espectador.

VM: Muchas gracias, R. Bien, la siguiente pregunta es ¿cómo te sentiste, respecto a tus emociones, con respecto a ser hombre, con respecto a ser mujer? ¿cómo se sintieron ante esta narrativa? Adelante, ¿quién quiere comenzar?

S: Creo que como lo dije anteriormente, sí hay una postura. Como lo vives, creo que tomas luego una postura a favor de la mujer, en mi caso. Pero, a través de los años, también vas entendiendo que en una relación son dos y no necesariamente es por cuestiones de género sino porque cada uno tiene su punto de vista.

Yo me sentí bastante identificada con la situación, yo creo que por eso conecté muy bien con toda la experiencia, porque creo que es eso... cómo te vas expresando en una

relación, cómo te vas sintiendo, cómo la otra persona entiende el mensaje, cómo te comunicas con otra persona, dependiendo de a quién tienes enfrente y vas madurando dentro de ti misma.

Es súper importante saber te comunicar, pero no necesariamente es la culpa del otro si no te entiende, o si no entiende el mensaje. Sino que vas entendiéndote tú y en mi caso es eso, cómo he madurado a través de mis años y de mis relaciones, cómo comunicarme y cómo pedir lo que necesito en una relación. Tal cual es el caso ahorita, tuve relaciones por las que me identifico con la obra y ahorita digo “claro, no estoy en esa situación porque ya maduré”.

Ya tengo otra mentalidad u otro acercamiento a las relaciones y no necesariamente pido lo que no me pueden dar o más bien, no le doy al otro la obligación de entenderme. Por eso yo creo que conecté y sí hubo momentos en el cortometraje donde dije “yo estuve en ese momento y pedí lo mismo”. Esto de la taza del baño... lo pedí mil veces, y vi las reacciones de él y dices “claro, no necesariamente él lo va a entender como yo lo estoy entendiendo” Y no se le pude echar la culpa porque él viene de otro crecimiento, de otras experiencias y entiendes también que las emociones de los hombres no las tienen tan desarrolladas, o no se les permite, cuando se expresan lo hacen de maneras más agresivas o no tan profundamente.

No se expresan como nosotras. La parte más bonita para mí fue ver las dos perspectivas y todavía seguir entendiendo más este proceso que llevo ya muchos años en él, en que no siempre es necesariamente la culpa del otro o tuya, sino es la comunicación.

VM: Muchas gracias, S. ¿Quién más quiere responder?

E: Para mí fue algo raro, porque logré generar empatía con los dos personajes. Por parte de la protagonista mujer, generé la empatía de querer pedir algo y la frustración de no encontrar el modo... por más de que tú insistas o busques el modo pacífico, intentar hablar, no se puede, muchas veces.

Por cierta parte también generé empatía con el hombre porque...me generó una frustración porque te están pidiendo algo muy sencillo, mínimo por higiene, por limpieza, y muchas veces para ti es algo muy insignificante lo que te están pidiendo.

Para mí fue algo extraño porque los dos personajes impactaron algo en mí, cada uno me dejó una cosa diferente. En el caso del hombre fue como preguntarme “yo como hombre qué estoy haciendo, cómo me estoy comportando”, abarcando un poco el tema del machismo.

En el caso de la mujer, es como... muchas veces no necesito pedir las cosas de esta manera, simplemente hay cosas que se tienen que hacer y ya, no siempre yo tengo que estar ahí, no siempre tengo que estar rogando o insistiendo para que se haga lo que simplemente se debería de hacer. No tengo yo porque desgastarme, en algo que... es por humanismo. Eso es lo que a mí me dejó cada personaje.

VM: Gracias, E.

C: A mí me generaron dos cosas un poco contrarias. Primero me generaba frustración porque el hecho de ver una discusión, que como dicen, trataba temas tan simples, pero se veía que había una lucha de poderes en esa pareja. Entonces, era de repente frustrante porque de fuera se veía muy simple... y de fuera se veía como “¡sólo cede y ya!, no es tan complicado”. A la vez, sentía un alivio de que no fuera yo... que no fuera yo la que estaba dentro de esa discusión. Entonces fueron esas dos sensaciones, de empatía hacia los dos personajes, de frustración y a la vez alivio.

Estar tan dentro de una discusión, pero a la vez poder verla desde lejos fue una sensación extraña. En cuanto a qué sentí respecto a que soy mujer... creo que sí tuve empatía con el personaje mujer en algunas cosas, pero no en todas. También sentí empatía en algunos temas con el personaje hombre, también no en todas.

Había temas que se tocaron ahí que sí eran muy... tal vez propensos a que las mujeres tengamos esos temas, pero no todos, creo. Muchas de las cosas podrían estar estereotipadas, como que las mujeres queremos que la tapa del baño y no sé qué... pero en realidad, pienso que también yo podría ser ese hombre y tener esas mismas actitudes.

Creo que, en cuanto al género, más bien yo vi a dos personas ahí, eso es todo.

VM: Gracias, C.

R: Yo opino un poco igual que C. Vi que hay ciertas características de la mente masculina y la mente femenina, que sean estereotipos o no, ahí están. Todos lo hemos vivido, lo hemos escuchado o lo hemos observado, como lo de la tapa del baño... que ya se dijo mucho. Él considera que jugar sus videojuegos es muy importante y ella no lo considera relevante, esas cosas.

Creo que también... no me había puesto a pensar en esto hasta que lanzaste la pregunta, creo que yo tampoco me sentí identificado desde ser hombre con uno u otro. Por momentos, se comprende a uno más que al otro. Por momentos, sí te saca onda lo que un personaje piensa o dice, porque claro, uno es juez externo y de alguna forma puede generar un análisis menos... abrupto.

Creo que si la volviera a ver con la perspectiva de que soy hombre y voy a identificar esas situaciones, yo creo que sí podría encontrar cosas, pero de las dos veces que vi el corto, no me sentí especialmente agredido o complacido o nada como hombre.

VM: Gracias, R.

A: Sí me gustó la historia, sí me sentí por momentos como que era parte de mi vida. Como dicen, hablando todo esto se puede solucionar y no llegar a tal extremo de terminar una relación por... a lo mejor, a nosotras como mujeres, parece que una cosa tan insignificante la podemos hacer grande o el hombre lo puede tomar que es algo tan insignificante que no entienden porque uno como mujer se pueda molestar tanto... o viceversa.

Es una historia que pasa y que no sé qué más agregar o decir que no se haya comentado anteriormente.

VM: Ok, gracias. JC.

JC: Yo vengo de unos padres donde nunca vi esos dramas, no niego que hayan existido. En mi caso, soy muy práctico, detesto mucho el “chorismo”, extender las discusiones, he tenido muy pocas, según yo. Es como... “¿cuál es la esencia de esto? ¿apagar mi videojuego, mi película, mi partido de fútbol y ponerle atención a los reclamos de la pareja?” ¡Venga, rápido!

No me gusta estar así, esas situaciones me molestan, me siento muy incómodo y trato de resolverlo muy rápido. En ese sentido, no me identifico con el personaje de él, con su agresividad, ni con su rollo, entonces, yo me desconecté totalmente del personaje masculino, muy rápido. Ni siquiera me concentré en el videojuego, en el sentido de... “es que si yo estoy jugando...” No, ¡apaga eso y ponle atención a tu mujer! Porque la relación es de dos, si la morra tiene algo pues hay que tratar de encontrar la solución muy rápido. No conecté para nada con él.

VM: Ok, gracias. K.

K: Para mí, el corto me generó un sentimiento de tristeza, porque ninguno de los dos... bueno, sentí más empatía por él, porque en algún momento mencionó a su mamá, entonces, vuelvo a lo mismo que dije hace rato, les hizo falta comunicación, porque quizá, ella no sabía lo que estaba sintiendo él y no hablaban lo mismo.

Tenía ganas de llorar, pero también me enojé mucho con el personaje hombre, por lo del videojuego... nada le costaba poner pausa y ponerle atención a ella, por algo que se podía solucionar en un minuto.

VM: Ok muy bien, muchas gracias. Vamos con la última pregunta, que tiene que ver también con la relación. ¿Cómo percibes esta relación de pareja? ¿Cómo percibieron la relación que tenían Amalia y Gonzalo en el cortometraje?

S: Yo empiezo. Creo que eran muy apasionados, entregados, al principio, como muy efusivos, porque lo mencionaban. Creo que eso está muy bien al principio, pero una relación lleva más.

Creo que se fue perdiendo, es una relación que se descuidó y perdió su chispa. Lo fueron expresando a través de las situaciones, de las anécdotas, hasta terminar en algo sin ningún sentido, una pregunta “equis” y ya.

Para mí, es una relación que se va perdiendo, pero no necesariamente que se termine, porque justo al final, cuando él hace esa pregunta, (porque yo lo viví, lo expreso a través de mi experiencia), no necesariamente tomas una decisión definitiva. Lleva mucho más terminar una relación que una discusión o varias discusiones. Para mí, no necesariamente se terminó, pero sí creo que ya no está esa chispa que se vio al principio.

VM: Gracias, S.

A: Así como dice S, es una relación que efectivamente, como todas, empieza con algo bueno y con el paso del tiempo, con acciones que a la pareja no le agradan en su totalidad, empiezan los conflictos. Si esto no se habla desde un principio, si no se llega a acuerdos, pues esto no va a funcionar.

Creo que fue una pareja que no pudieron ponerse en sintonía, desde un principio, para que esto fuera mejorando y no llegar al extremo de ser dos desconocidos.

VM: Gracias, A. ¿Quién quiere continuar?

E: Yo. No podría opinar mucho en este caso porque siento que sólo es una pequeña parte de la historia. Yo podría deducir que al inicio fue algo muy bonito, casi todas las relaciones al inicio son bonitas y después, como somos seres humanos y tenemos altas y bajas, igual las relaciones, son como las personas. Siento que, tal vez, sólo pudo ser una pequeña bajada de su relación. Existe la posibilidad de que sea nada más una bajada o que vaya de bajada la relación.

No podría decir si se va a acabar la relación o va a seguir bien en algún punto, porque sólo fue una pequeña parte de su historia. Pero, como dijo K hace rato, la comunicación se perdió y siento que, tanto en una relación como en la vida cotidiana, necesitamos tener mucha comunicación para poder expresarnos, porque nadie puede leer la mente.

Siento que desde que su relación dejó de tener comunicación, los sentimientos se ponen de por medio y se empieza a volver una relación que ya no es sana, ya no es una buena relación. Probablemente le voy más a que vaya de bajada su relación.

VM: Gracias, E. ¿Quién sigue?

AN: Yo veo esa relación, como lo vienen mencionando, de altas y bajas. Pero creo que están en un punto que van hacia abajo, sin embargo, creo que es definitivo, para saber qué tipo de persona eres un momento crítico.

Si eres de las personas que te define una situación, o bien, eres de las personas que entiendes, comprendes y eres maduro para comprender que simplemente es una situación, que te casaste con una persona o tienes una relación con una persona y no con una situación y continúas.

Yo veo esa relación en ese punto, hacia abajo, sin embargo, para mí no es un punto de partida, no es un punto definitivo, es un punto que a cada uno define como persona si sueltas la toalla en el momento en que las cosas no están bien, o bien, continúas.

Más que verlo como una relación creo que es algo individual, es un punto crítico vivido en una relación, un punto personal vivido en una relación.

VM: Muy bien, muchas gracias, AN.

C: Yo creo que en esa escena de 360° están en un punto en donde les urge ir a terapia como pareja, pero no lo veo irreparable porque todavía se ve cierta frustración en cada uno, de no darse a entender y no entender al otro.

Creo que sigue habiendo amor, porque cuando va a terminar una relación simplemente te rindes y no te importa tanto, como que ya lo decidiste y ya. Pero yo todavía los vi con cierta frustración y no me parecen irreparables los problemas de los que hablaron. Sí me parece que necesitaban trabajarlo mucho y... ¿qué otra cosa iba a decir? Ya se me olvidó. Siento que sólo tienen ciertos problemas de comunicación que necesitan reparar y que no es irreparable.

VM: Gracias, C.

JC: Yo lo veo, creo, un poquito diferente, es parte del 360°. Como yo entiendo la vida, las relaciones, para mí están a esa o a otra discusión de terminar. Me parece que sacaron todos sus corajes y esa relación ya está más que fría.

No me acuerdo mucho de lo que hablaban en el pasado, pero en el presente ellos ya están a nada de terminar esa relación. Para mí, diría, en mi forma de pensar, “ya fue”.

VM: Gracias. ¿Alguien más quiere contestar? Adelante.

R: Lo mismo que decía E, creo que es muy difícil juzgar por un momento dado una relación completamente. Obviamente podemos intuir, podemos saber. Creo que me inclino más por quienes piensan que es una situación y que las situaciones no necesariamente definen a una persona, ni a un todo, ni a una historia.

Habría que saber qué pasó después y qué pasó antes, para hacer realmente un.... A lo mejor, nada más los estamos observando en el peor de su vida, ¿no? O a lo mejor los estamos observando en el mejor momento de su vida o de su relación, entonces sí, como dice JC, la situación sí es terrible. Más bien me quedo en esa postura distante de no poder hacer un juicio.

VM: Ok, muy bien. Muchísimas gracias por haber participado en este grupo, va a formar parte de mi tesis, siempre va a ser bajo pseudónimo y les agradezco mucho. No sé si tienen alguna otra cosa que decir, si no, ya podemos concluir.

R: Muchas gracias por la invitación.

VM: Gracias a ti, R.

S: Gracias y mucha suerte. Cualquier otra cosa, estamos para ayudarte.

VM: Muchas gracias, S.

C: Yo me quedé pensando en una cosa de la primera pregunta, de que qué diferencia había. Otra cosa que no dije es que creo que es mucho menos colectiva la experiencia, porque estás con un aparato, ensimismada en lo que estás viendo e ir al cine es súper colectivo y lo puedes comentar de otra forma, no digo de mejor forma, sino de otra forma. Es una experiencia súper individual, al contrario de ir al cine, en donde todo el mundo ve lo mismo.

VM: Muy bien, gracias, C. Pues muchas gracias, nos estamos viendo. Hasta luego, buen día.

Grupo 2

VM: Bueno, ya estamos todos y todas, vamos a comenzar. Primero que nada, les agradezco mucho que estén aquí, que hayan participado viendo el cortometraje. En la medida de lo posible si pueden mantener encendidas sus cámaras se los agradecería mucho. Mantener los micrófonos cerrados mientras no estemos hablando y solamente activarlos cuando nos toque participar.

Les cuento, esto es parte de mi tesis, el nombre de mi investigación es Espectadores y espectadoras de cine inmersivo de ficción 360°, la construcción de sentidos a partir del género como mediación sociocultural. Lo que estoy estudiando es el cine inmersivo 360° y cómo los espectadores y espectadoras se relacionan con él.

Entonces, esto es un grupo de discusión en el que vamos a participar de manera ordenada, por ejemplo, yo voy a dar una pregunta y les iré diciendo quién me la va respondiendo. Todos vamos a responder las preguntas que les haga. Solamente les voy

marcando el orden y si tiene alguna cosa que decir en algún momento pueden levantar la mano, señalarme y yo les doy la palabra o si tienen algo que decir acerca de lo que comentan los demás compañeros. Entonces vamos a comenzar y la primera pregunta. Todas las preguntas tienen que ver con el cortometraje que vieron.

La primera pregunta es ¿Cómo describes esta experiencia con respecto a la de ver cine convencional? Es decir, ¿qué diferencias encontraron entre este cine y el cine de pantalla, ¿Cómo describen su experiencia con respecto al cine convencional? Entonces, si quieren comenzamos por L.

L: Pues fue bastante interesante, es una experiencia nueva yo nunca había...cómo te diré, como en una experiencia así, éste, fue totalmente nuevo y muy interesante.

VM: ¿Qué diferencias encontraste con el cine de pantalla, qué cosas se te hicieron distintas?

L: Que puedes como sumergirte más en la historia, te sientes parte más de la experiencia que está narrando la película.

VM: Muchas gracias L, si de repente se les ocurre alguna otra cosa, aunque ya haya pasado su participación, podemos regresar, entonces gracias L. S

S: Pues es muy distinto y entonces es súper padre porque puede prestar más atención a los detalles, tanto de lo que los rodea, ver más texturas, soy mucho de repente de ese tipo de cosas, de visualizar y el día de ayer fue una experiencia muy buena.

Es muy distinta y ojalá que pudiera hacerse como un poco más grande para que las personas tengan esa experiencia tan buena. Muchas gracias S. L.

L: La diferencia más marcada que yo encuentro es que pude moverme en distintos puntos de la habitación y distintas perspectivas de los personajes y me sentí mucho más involucrado, de verdad dentro de las escenas, me pareció maravilloso. Muchas gracias. P.

P: A mí me gustó mucho este cine porque lo puedes llegar a ver desde cualquier lado que te encuentres y no necesariamente tener que ir a no sé, un cine o verlo desde una pantalla o una página.

VM: Ok, como la idea de poderlo ver en tu casa, eso.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

P: Sí.

VM: Muchas gracias. G, adelante.

G: Pues para mí la diferencia, pues es mucha porque tienes muchos más puntos para observar que la pantalla 2d ¿no? Entonces en mi caso, me distrae mucho como tantos objetos y tantas cosas, entonces, a diferencia de lo que han dicho los demás, en mi caso, como quiero estar viendo todo lo que hay alrededor, me pierdo un poco de la trama. Eso es lo que veo, en mi caso, la diferencia es esa entre el 2d y la inmersión.

V.M: Gracias G. D.

D: Pues, como que en 2d estás fuera de la historia y ves todo desde una sola perspectiva, pero ya con lo que tú nos enseñaste, estás adentro de la historia y pues puedes ver lo que tú quieras y a lo mejor si es parte de que no ves todos los detalles y sólo te enfocas en ciertas cosas nada más, pero está muy padre.

V.M: Gracias D. M.

M: Pues mira, a mí se me hizo muy bonito, porque como que lo ves desde, yo me sentí que estaba viendo por una ventana, pero muy panorámica, donde me podía enterar de lo que estaba haciendo uno otro, aunque estuvieran en otra área, y ver los detalles de las habitaciones, dónde estaban, cómo se comportaban. O sea, se me hizo muy interesante.

V.M: Muchas gracias. Gracias por responder esta primera pregunta, la segunda pregunta tiene que ver con la historia. Que me cuenten de qué se trató la historia. Qué es lo que ustedes entendieron de esta narrativa. L.

L: De una pareja que como todo verdad, empezamos bien. Yo lo que, bueno, no sé si era, el punto de los cables que estaban en la pared, que cada vez se iban enredando más, cada vez que tenían una discusión, se podía ver que se enredaban más todo, pues los cables que tenían ahí creo que eran para la luz, pero si se veía que, bueno yo eso entendí verdad que tenían muchas discusiones y que pues algo así.

VM: Ok, gracias L. S.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

S: Yo lo que entendí fue que era una pareja que tenía una relación ya muy fracturada, cada vez se apagaban más las luces de lo que era su relación, era como, se veía muy bien.

VM: Gracias. L.

L: Comienza con una discusión sobre la tapa del baño, y de cómo al principio al wey pues no le importa y conforme pasa el tiempo de la conversación comienzan a tener estos momentos melancólicos donde hacen referencia a situaciones fuertes por las que han pasado como pareja y me gustó mucho el cambio de luces conforme cambiaban de escena porque te iban llevando conforme a la narración y finalmente terminan como recordándose a sí mismo el por qué siguen juntos y terminan hablando de lo cotidiano no, si quieren salir de viaje.

VM: Gracias L. P.

P: Que era una pareja la cual tenía algunas diferencias y tenían muchos desacuerdos y siento que lo que les faltó es, o bueno, era dialogar y pues eso.

VM: OK, Gracias P. G.

G: Yo percibí que era una pareja ya muy desgastada, bueno, que la historia era de una pareja ya muy desgastada, bueno, la relación ya muy desgastada y tenían problemas de comunicación o no querían arreglar los problemas o ya no estaban interesados en arreglarlos, pero pues a finde cuentas seguían con su día a día.

VM: Gracias. D.

D: Pues para mí también era una pareja que ya tenían a la mejor mucho tiempo, que a veces con pequeños problemas que tenían no lo arreglaban en el momento y se iban haciendo como más grandes hasta cierto punto en el que ya no podían, por una cosa que se dijeran, ya no podían solucionar y pues eso, falta de comunicación hacía que se generaran como más problemas entre ellos.

VM: Gracia. M.

M: Pues a mí me parece que tenían problemas, no se me hace que tuvieran mucho tiempo juntos, pero como que es la base de que empiecen a tener un poco de problemas más grandes, pero no creo que fracturables, o sea no creo que esto llevara al término de la pareja porque

era simplemente la tapa y que la otra persona le decía que hacer o algo así no. O sea, siento que estaban en el mejor momento de solucionar si llegaban a un diálogo.

VM: La tercera pregunta tiene que ver con cómo se sintieron física y emocionalmente durante la experiencia, qué sensaciones tuvieron físicas y emocionales.

L: Pues mira, físicamente es diferente verdad porque estás, sabes que tu entorno pues no te estás moviendo, pero sólo girando la cabeza pues puedes ver prácticamente lo que están haciendo las otras personas y emocionalmente pues fue bastante emocionante porque, bueno, en lo personal era una experiencia nueva que nunca había experimentado con los cascos de realidad virtual, fue bastante emocionante.

VM: Gracias, S.

S: Pues fue muy emocionante y por ejemplo yo sentí como miedo, tengo miedo a las alturas y en una de las escenas se veía del techo hacia abajo y si fue como, como que me agite, si tuvo otra sensación a comparación del cine, aunque sea en 3d si fue muy distinto.

Te hace sentir más en contacto con los protagonistas, y, pues si tienes como otro sentimiento. No es lo mismo que una pantalla 2d.

VM: Gracias S. L.

L: A mí emocionalmente cada ángulo en el que fue acomodado me fue llevando a emociones diferentes, además hubo una escena donde la protagonista tapa al cámara y me dio bastante claustrofobia, nada más recordé que tenía que estar sentado, pero quería salir corriendo.

Me llevó a sentirlo mucho más real, sentí cómo cada fibra de mi piel iba cambiando conforme la emoción y físicamente pues bueno, estuve también explorando por todos lados y cuando menos em acordé casi me caía de la silla, pero fue muy bueno.

VM: Gracias L. P.

P: Pues físicamente me sentí como si estuviera en el mismo escenario que estaban los actores y pude verlo desde otra perspectiva y por ejemplo podía mirar hacia cualquier lado que quisiera y no sé, o sea, seguir entendiendo la historia, porque no es lo mismo mirarlo así en

una pantalla 2d a que poder ver cada detalle, poder mirar a cualquier lado al momento que quieras. Y emocionalmente pues fue una experiencia muy padre.

VM: Gracias P. G.

G: Físicamente me sentí un poco...sentí que necesitaba verla parada porque estaba sentada, entonces me movía mucho para poder ver todo. Yo pienso que para mí sería más funcional verlo parada.

Físicamente me sentí un poco limitada estando en una silla pues. Y también sentía un poco de vértigo igual cuando la cámara estaba hacia arriba, el punto estaba hacia arriba, ver hacia abajo sentía que era como un precipicio. Un poco el vértigo, bueno, no sé si vértigo, pero una sensación parecida.

Y emocionalmente como, al ser una nueva experiencia pues todo era admirable para mí, y si me sentía como si yo estuviera en la habitación. Y ya, creo que eso es.

VM: Gracias G.

D: Pues yo me sentía en unas escenas como si fuera no sé, campanita. Todo, así como muy grandote y, pero si sentía luego, bueno, hubo una escena que se sentaron y dije ay me van a aplastar.

O sea, físicamente a lo mejor como que sientes eso cambios no, como que te ponen arriba o chiquito porque ves todo más grande y pues la emoción también de que tienes, a lo mejor la necesidad de moverte, aunque no te tengas que mover para que, porque sientes a los personajes. No sé si me explico.

VM: Gracias D. M.

M: Pues mira, yo em sentí como que estaba invadiendo su espacio, porque los podía ver desde donde yo quisiera y esto es una experiencia bien padre porque por lo regular ellos te ponen, o sea, los que hacen las películas, ellos te van dando la toma, y aquí podías hacer tu toma.

Tú podías ver si querías ver al chavo o a la chava o en sí, revisar la casa no. Yo me sentí un momento, así como que me iba a caer, pero, yo tengo vértigo, a mí me dan mucho

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

miedo las alturas, pero no me dio miedo, nada más fue la sensación. A lo mejor tenía un poco de conciencia, porque por lo regular me meto mucho cuando veo una película, como que me traslado a estar ahí. Entonces estaba yo consciente de que estaba yo viendo nada más las cosas, no estaba ahí.

VM: Muy bien. Muchas gracias. La última pregunta es ¿Cómo perciben la relación de esta pareja?

L: Igual como te comentaba, se ve que tienen algunos problemas de comunicación. Yo a lo mejor me pongo, a lo mejor más del lado del chavo verdad. Luego nosotros pensamos que no es tan importante algunas cosas como la tapa del baño. O bueno, en lo personal, para mí es como, es una tapa. Si necesitas que esté abajo, bájala tú.

Pero para la muchacha es más importante, o es importante y para mí no. Entonces por eso, a lo mejor yo me pondría del lado de él. Siento que ya una pelea por eso, pues ya es un poco tonto. Bueno, en mi punto de vista.

VM: Ok, gracias L. S.

S: Evidentemente era una relación ya muy fracturada justo porque eran muchas cosas que ella estaba como tolerando, porque a lo mejor son cosas que se minimizan y no debería de hacerse porque son pequeño detalles a lo largo pues ya es después de tanto tanto, es incómodo y empatizo más con la chica.

Por ese tipo de cosas. Porque justo cuando ella estaba diciendo algo, no recuerdo exactamente qué era, pero, le dijo que lo podía cambiar y él dijo que no, que no quería cambiarlo, que él no lo iba a hacer. Si está muy feo.

VM: Gracias S. L.

L: Por el lado del chavo, yo la verdad es que no empatizo con ninguno de los dos porque no había comunicación, pero por el lado del chavo, pues está muy cabrón minimizar el hecho de que una persona tenga que orinar sentada y que no bajes la tapa del baño, pues no te pones en el lugar de las necesidades tan mínimas de tu pareja.

Si no te pones de acuerdo en ese tipo de necesidades, y cuando ella le dijo, ya habíamos quedado que cuando prenda y apague la luz necesito que me escuches y él la ignora

por estar jugando un videojuego pues, no hay comunicación y en el momento en que ella se queda para estar implorando que se le tome en cuenta por esos mínimos detalles pues también es como de...no empaticé con ninguno de los personajes, pero si es una relación bastante fragmentada y sin comunicación.

VM: Gracias L. P.

P: Pues yo percibí a esta pareja, o sea, su relación como algo tensa porque no podían llegar a ciertos acuerdos, por ejemplo, esas cosas de la tapa del baño, aunque sean para uno insignificante, puede ser que para la otra persona sean algo importantes y por no respetarlo, no sé, se puede llegar a dañar la relación.

Y pues siento que igual no empatizo con ninguno de los dos porque al final, o sea, siento que la chava, bueno siento que empatizo más con el hombre porque al menos para mí, eso de la tapa del baño, a mí se me hace algo insignificante, pero puede ser que para la otra persona o para otras personas algo muy importante.

VM: Gracias P. G.

G: Yo no sé si empatizo con alguno de los dos, pero si llegara a empatizar con alguien pues sería con la chica no. Porque lo que ella buscaba era mediar la relación, pero al ver que era una relación muy desgastada, pues ya cualquier cosa llegaba al punto de quiebre no.

Entonces pues no sé si llegara a empatizar a lo mejor sí con ella, pero creo que lo problemas que ya tenían iban más allá de la tapa del baño.

VM: Gracias.

D: Pues ahí por ejemplo yo me pongo en el lugar de ella y en el lugar de él verdad y en el lugar de ella pues las cosas se pueden solucionar no, y precisamente eran a lo mejor, pequeños detalles que venían arrastrando desde hace tiempo que por esto que salió que a lo mejor ya fue la gota que derramó el vaso, como que salieron todo lo malo, todo lo que no escuchas, lo, o lo feo que tiene digamos como pareja no.

Y el otro chavo, estaba en una cosa y también me pongo en su lugar y digo bueno, estaba haciendo una cosa y a lo mejor para él no es tan importante. Pero si en el momento no se habló de la importancia o de cómo se sentía uno con respecto a una acción o a algo que

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

hacía la otra persona pues va a llegar un punto en el que ya no lo puedes solucionar. Entonces, para mí era algo más de sabes qué vamos a hablar, las cosas son así y así y ya, o sea, sin necesidad de problema.

Yo tampoco soy muy fan de que por un detalle pequeño vamos a hacer una bola de nieve no. Pero era un pequeño detalle que a lo mejor tanto uno como el otro pudo hablarse de una mejor forma y solucionar las cosas.

VM: Muy bien gracias D. M.

M: Pues yo pienso que lo que hizo que todo esto se diera fue la tapa del baño y que él no, la ignorara no, pero yo pienso que atrás hay más cosas, o sea, es como la pantalla nada más eso, porque por algo tan insignificante no reo que valiera la pena que se terminara o que se siguiera fracturando más la relación.

Más bien es como dice D, es una bola de nieve que se fue y se fue. Y el punto fue, la taza del baño, bueno la tapa y el, que la ignorara. Para mí eso es lo que alcanzo a percibir.

VM: Ok muchas gracias M. Bueno esa fue la última pregunta, pero quisiera saber si a ustedes se les quedó algo, algo que no se haya mencionado aquí, algo que hayan notado, con lo que se hayan sentido identificados o algo que les haya parecido interesante de esta experiencia, cualquier comentario que quieran hacer que no se haya comentado, estaría bien que me lo dijeran. Sí M.

M: Quiero ver otra.

VM: Sí, lamentablemente este cine no es un cine muy accesible, solamente está ahorita como en museos y en experiencias de llevarte a algún lugar, por ejemplo, museos, lugares para conocer y todo, pero experiencias de cine de ficción hay muy pocas.

Entonces, nosotros lo que quisimos hacer también fue llevar esto al cine de ficción no. Que pudieran ver una historia en este formato. Alguien más quiere comentar algo. D.

D: Lo que decía no, a lo mejor ahorita por la pandemia o todo este tiempo que hemos estado pasando así, como que está padre que puedas experimentar lo que dices, a lo mejor algún lugar o algo para que lo puedas ver sin necesidad de salir verdad.

Que puedas experimentarlo desde otro punto de vista y sin necesidad de estar en otro lado.

VM: Sí, si es una herramienta muy útil para ese tipo de experiencias. Muy bien. ¿Alguien más?

L: Yo nada más hacer una pregunta, de lo de los cables que te decía. ¿Si iban cada vez más enredados no?

V: De hecho, siempre están igual de enredados, pero creo que, la intención de que están ahí si es como precisamente estas líneas que van trazando en una relación y que se van como volviendo dificultosas, pero no estaban más enredados cada vez, siempre estuvieron igual, pero eso tú lo percibiste. Ok.

Pues muchas gracias por su apoyo, ya cuando termine mi tesis se las estaré compartiendo y bueno, muchas gracias que tenga buen día.

Grupo 3

A partir de estos grupos yo voy sacando algunas conclusiones. Entonces son únicamente cuatro preguntas, las voy a ir haciendo, a ustedes les pido que las contesten ampliamente, pueden contribuir a completar las respuestas del otro, pueden discutirla, pueden dialogar con el otro también o simplemente responder la pregunta si les parece mejor.

Entonces, vamos a comenzar y la primera pregunta es ¿Cómo describes esta experiencia con respecto a la de ver cine convencional? es decir, al ver cine de pantalla, qué diferencias encuentran, ¿cómo describen su experiencia respecto a ver cine convencional? Y quien guste comenzar a contestar y ya luego voy nombrando.

H: Mira yo lo percibo así como completamente diferente porque en el cine convencional ves las cosas en una pantalla de lejos y no las sientes tan cercanas y en esta cosa que experimentamos siento que yo participo en ella, como que lo puedo palpar, lo puedo sentir, incluso em siento dentro de la historia y por los diálogos que ponen siento que podría opinar o podría enojarme o cosas así. Cosas que no me pasan con la pantalla convencional, con el cine convencional.

VM: Ok muchas gracias. Adelante, quién más encontró alguna diferencia, cuál fue su experiencia con respecto a este cine. Adelante J.

J: Sí, coincido, pues muy distinto, pero incluso desde el enfoque no, porque en pantalla tradicional pues es normalmente un cuadrado un rectángulo y acá es, la figura que predomina ni siquiera es círculo sino la esfera.

Entonces, pues en ese sentido es como tener una obra completamente abierta donde uno funciona como una especie de panóptico que lo puede ver todo y seguir sí de una forma más cercana la participación de los personajes, entonces bueno, en eso, si se distancia muchísimo.

Quién sabe si incluso se ligue a una experiencia cinematográfica, quizá sea otra cosa u otro género, pero en cine como que queda corto. Falta, no sé un vocablo para que lo encierre esta clase se experiencia.

VM: Ok, Muy bien, muchas gracias J. G.

G: Apago la cámara para poder hablar más fluido. Coincido con H y J en el sentido de que esta experiencia, yo lo veo como una experiencia que te involucra totalmente, justamente la posibilidad de poder ver todos los escenarios o los diferentes planos en una misma escena es algo que para mí es nuevo.

En un principio me costó como adaptarme a la historia porque vía todas las posibilidades de ay no mira, estoy viendo acá, estoy viendo en el techo, estoy viendo los detalles que no siempre puedo ver en una película convencional porque justamente el encuadre es muy marcado y me dejan ver lo que, o me ponen lo que tengo que ver no.

En un momento justo como mencionaba la señora H, hasta em sentí incómodo, dije ay, estoy en medio de la pelea qué hago aquí y justamente como van poniendo las tomas, los planos diferentes, cenital o no recuerdo bien cómo se llaman las tomas, pero se me hace muy de estarlos viendo de una forma, ahora los veo desde otro ángulo que me da otra percepción de cómo están hablando, de cómo están sintiendo, de cómo están llevando esta discusión no, que realmente va en crechendo. Y con el cine convencional, pues si, justamente es la mirada del director la que queda estancada o muy delimitada y aquí pues puedes, o te pueden dirigir

directamente la mirada a la chica o al chico no dependiendo de qué te atraiga más, un poco la historia.

Un poco también pensando en todas las distopías de esta nueva tecnología si digo, a qué nos estamos encaminando, que te decía ay, estoy en el futuro no, el futuro ya está aquí. Y justo pensar en todas las posibilidades que este formato puede dar, es muy atractivo, pero también a la par, da miedo porque dices, te cierras en un universo y qué puede pasar si se explota para bien o para mal.

Creo que ya encaminado al lenguaje y el arte cinematográfico, creo que tiene muchas posibilidades y está muy, para mí fue muy atractivo y una experiencia muy diferente pero agradable.

VM: Muchas gracias G. I.

I: Bueno, así como comento G, cuando vamos al cine vemos sólo la perspectiva que el director quiere que vemos, sin embargo, en este cine inmersivo, cada quien puede tener su perspectiva, entonces esto hace que cada uno, dependiendo de cómo sea, vea a lo mejor los detalles, como pueden ser fotos que estaba jugando o cosas así, y otras personas pueden ver más al actor, a las personas que están actuando, sus acciones, sus emociones.

Entonces siento que hace al momento de estar hablando con otra persona podamos complementar mejor la obra para, por los detalles que uno vio y otro no vio. Entonces siento que es muy interesante ver cómo te sumerges tanto que cada personaje puede ver lo que él quiere ver, no sólo tenemos que ver lo que vemos todos en el cine.

VM: Muy bien, gracias I. L.

L: O sea yo pienso que como pieza como tal también tiene mucho que ver cuál es la idea del director por así decirlo. Siento que, en un principio a mí, por ejemplo, digamos, no encontraba como, no agarraba la onda primero, como de que podía yo recorrer todo el espacio hasta el momento en que yo podía voltear a todos lados y desde un punto de vista siento que estuvo bien que fuera así como muy, digamos, cada detalle era importante supongo, que se debe cuidar.

De repente si como que me perdí en algunos detalles que a lo mejor no me prendía tanto de la historia, pero siento que como a manera de teatralidad creo que tiene una función, si eso, teatral. Siento que verla ya más detallada, en un sentido de observación, ahí podía ver yo por ejemplo los detalles de las líneas de los focos, que creo que era importante.

A lo mejor un poquito como la calidad el video, siento yo que conforme va avanzando la tecnología pues eso va mejorando, pero como un ejercicio siento que tiene muchas posibilidades de comunicar algo, a lo mejor no todos lo van a ver, pero a lo mejor quiero comunicar en un detalle algo muy importante, entonces siento que si tiene que ver mucho la visión de cada persona que la esté apreciando.

Si sentí que por ejemplo yo podía estar ahí. O sea, como si yo estuviese ahí, pero por un momento dije, bueno estoy ahí, pero pues la obra ya está hecha, no va a haber una interacción. Entonces ellos no me ven, yo lo estoy viendo, pareciera que estoy ahí, pero siento que tiene muchas posibilidades en cuanto a ambos lados, en cuanto al que lo hace y el que lo disfruta.

VM: Muy bien, muchas gracias L. J.

J: En cuanto a la figura geométricas que mencioné, cuadrado, rectángulo, la esfera. Me olvidé de decir otra cosa y creo que no estoy tan de acuerdo en una cosita nada más de lo que mencionaban Isaac y Gonzalo y es que creo que ambas, el cine tradicional y esta clase de experiencia, comparten y creo que no se pueden alejar de que finalmente si es un punto de vista del director, porque por ejemplo las puertas que ahí aparecen no la podemos, no podemos meternos digamos o saber qué es lo que está más allá de eso porque el director nos centra en un espacio que sí, tiene otras posibilidades en cuanto a la mirada, pero no podemos salirnos de ahí no.

Y también algo similar escuché en la obra ésta de Iñárritu que no me acuerdo cómo se llama, pero creo que es similar el mecanismo, tiene que ver con el desierto, y creo que en alguna entrevista lo escuché diciendo, que bueno, que ahí el punto de vista era de quien lo estuviera viendo, pero no sé si eso sea tan cierto porque está eligiendo aun así el desierto y no está eligiendo digamos una selva.

Independientemente de hasta dónde quieran estirar la autoría, creo que no, el punto de vista perdón, creo que no se alcanza a romper del todo. En apariencia pues sí, en un primer vistazo creo que uno supone que está al mando no, de la mirada, pero esa mirada ha sido puesta ahí por alguien más.

VM: Si, claro.

J: Entonces tiene también esa cosa, pues, bastante interesante.

VM: Gracias J. Yo quisiera decir muchas cosas, pero no puedo, entonces alguien tiene algo más que decir. No, ok. La siguiente pregunta es de qué se trata esta historia.

G: Yo, perdón.

VM: G. adelante.

G: Referente a lo que dice Jorge, yo no soy del ámbito cinematográfico, pero si del teatral actoral y el comentario que yo decía a partir de mi experiencia, poca, sí evidentemente el director, en este caso, la directora si nos hace todo el set que quiere que veamos y ante ello si estamos ante su mirada no, pero justamente de tener la posibilidad de centrarte en alguno de los personajes, creo que si te da mucha pauta, porque justamente me preguntaba el otro día, entonces quién es el protagonista.

Yo elijo quién es el protagonista o al protagonista no, y justo pensaba un poco en el lado teatral lo que es la escena liminal no, justamente es una cosa teatral pero no se lleva tan el juego escénico como el tradicional convencional, pero si justamente centrar la mirada en algo particular no, y en este caso yo dirijo la mirada hacia un personaje particular y ahí me puedo clavar todo el momento no, y si veo la personaje de Gonzalo todo el rato, y desenfoco a la chica pues ahí también ya estamos hablando de dónde sitúo la mirada de qué es lo que estoy viendo a qué le estoy dando importancia en un sentido protagónico y si lo llevas hasta las consecuencias pues quién sabe cómo puedo percibir al otro personaje no.

Por ahí iba mi comentario, pero también te lo di basado en que la mirada de Verónica pero que nos da la posibilidad de ver unos libros, ver cuántos cigarros había en la mesa, cómo estaba la cuestión de arte que también hay una propuesta de dirección de arte que es una cosa sí esférica, pero si te centras en algo, no se ahora de qué va la historia no.

VM: Gracias G. Vamos a pasar a la siguiente pregunta, es muy sencilla, es ¿de qué se trata esta historia? Entonces si quieren comenzar, ¿quién quiere comenzar, de qué se trata esta historia?

VM: Adelante.

H: Bueno, yo percibí que la historia se trata de una pareja moderna, con sus problemas, con sus vivencias, con sus traumas. Que nos llevan a ver su relación desde el punto de vista de lo que ellos han vivido.

Yo pienso que esta historia se trata de que ellos tratan de solucionar de algún modo sus problemas, a lo mejor hasta creando más problemas y pues uno quiere dialogar, otro no quiere dialogar y pues como que se encierran y no se autoayudan, eso es lo que yo pienso de esta historia.

VM: Gracias. Adelante I.

I: Bueno, así como comentó esta H, se trata sobre una relación que está decayendo por decirlo de alguna manera, ya que no logran ponerse de acuerdo en quién está haciendo o mal las cosas o que están haciendo mal para no poder seguir con una relación aceptable, adecuada.

Obviamente todas las relaciones tienen problemas pero siento que ellos ya llegaron un punto en los que no pueden tener una solución tan fácil ya que uno no está dispuesto a conversar y el otro no está dispuesto a darle la razón al otro, entonces ambos quieren tener la razón, entonces siento que la historia trata de cómo esta relación al principio era muy feliz, podemos ver algunas fotos sobre ellos y también después cómo fue decayendo por algunas acciones que hizo este actor y otras acciones que hizo la señora, entonces podemos ver cómo van decayendo la relación.

VM: Gracias I. L.

L: Pues yo pienso que es una visión a un momento de pareja que bueno pues como, viene de un poema primero, hace una referencia y luego como que desmenuza una situación de pareja, que finalmente es desde el propio, de la propia experiencia de cada uno del conjunto de esa pareja y pues es más bien como una visión hacia lo que de repente pudiera converger en una relación amorosa. Creo yo que de eso trata.

VM: Gracias L. J.

J: A mí me parece que va sobre los últimos momentos de una relación, como decía Lucía, ya es una relación súper desgastada, y también parece como si estuviera pivoteando el pasado y la mirada al futuro un poco en el sentido en que hay recuerdos de cuando se llevaban bien, de cuando la historia era otra. Y terminan si no mal recuerdo con un viaje no, si iban a ir a un viaje, es decir, hacia el futuro qué va a pasar y hay un silencio.

Como si no existiera una respuesta sobre, contundente sobre lo que va a venir con los personajes, entonces pues sí, queda abierta la posibilidad de seguir o romper, pero por como están las cosas, lo más seguro es que, claro esto ya es un poco hipótesis no porque no está ahí en, tal cual en la obra.

Lo que si está es que ya está muy tenso el ambiente y yo al menos vi mucha nostalgia, pero poco afecto, hacia el otro y es como pensar en individual.

VM: Gracias J. G.

G: Gracias, sí, pues la historia va de una pareja un poco homogénea, heterosexual evidentemente. Que justamente está en, vemos cómo la relación amorosa afectiva que tienen pues ya está un poco desgastada o muy desgastada no. Vemos algunos destellos e intuiciones de otros momentos donde había mayor plenitud y felicidad, pero que justamente están en el punto de declive y de cuestionarse lo que han hecho y sobre todo lo que no han hecho no, como pareja.

Vemos a un personaje hombre varón heterosexual blanco que le toma importancia a otras cosas no, vemos que está jugando videojuegos mientras la chica le está pidiendo el diálogo y el acompañamiento que no está no, y pues vemos este tipo de relaciones que se pueden, no sé si sería realmente tóxico, pero que sí no son afectivas en su momento son dañinas no, y sí me causaba mucho ruido este personaje Gonzalo porque es este vato que todo sabemos quién es ese vato no, los que tenemos un vato conocido, ese tipo de comportamientos.

Ya conforme va avanzando un poco la cosa, empieza a despegar un poco ese comportamiento, pero que finalmente tiene esas conductas. Y pues, vemos el conflicto que sigue escalando hasta el punto en que no saben qué hacer no y que se dan las espaldas, que

no, no se ven a la cara al momento de hablar en todo momento, o bueno quién sabe, como estoy viendo a un personaje y no estoy viendo al otro. Pero eso es lo que yo percibo de la historia.

VM: Gracias G, ok, alguien quiere decir algo acerca de esta pregunta. ¿Algo más? Ok, vamos por la tercera pregunta, ¿cómo te sentiste física y emocionalmente durante la experiencia? H.

H: Bueno yo me sentí con un poco de claustrofobia, me sentí rara pero en cuanto me empecé a adentrar a la historia, me sentí como emocionada, como que podía percibir todos los sentimientos que ahí estaban y me gustó mucho ese tipo de situaciones en las que parece que tú puedes estar presente verdad, pero me dio angustia también, yo creo que por lo nuevo, por lo, porque no había experimentado algo así, me sentí un poco desubicada, rara, pero a la vez, me sentí muy adentro de la , de todo el drama y sentía que podía incluso ayudar u opinar, así me sentí.

VM: Muchas gracias. L.

L: Bueno en un inicio, ya te había comentado, me sentí un poco confundida porque no entendía que podía pararme e incluso recorrer, incluso no se me ocurrió pararme y recorrer el espacio y dije ah, hubiera hecho eso, pararme y observar el espacio o recorrerlo. Siento que de repente me quedaba más en lo visual, en el sentirme como dentro del espacio y a lo mejor perdía detalles del diálogo que estaban teniendo la pareja.

Quizás era como un poco oscuro para mi gusto, pero siento que también eso le daba un toque de intimidad entonces, después dije, bueno está bien el tratamiento así de la luz, ya después, físicamente no hubo, fue fácil de acoplarme al modo del corto y emocionalmente, bueno a mí en lo personal las historias del amor como que no me llaman mucho pero bueno, no era tanto como una historia de amor, más bien era como esta visión muy ególatra de cada personaje centrado el algo así como es terquedad de lo que uno piensa y no da pie a escuchar al otro.

Emocionalmente me sentí tranquila, no sentí por ejemplo angustia o estrés por no poder salir o, siento que estuvo bien en cuanto al espacio, me empecé a imaginar de repente como posibilidades del formato, en cuanto a otros públicos, como que eso se vino mucho a mi mente igual por lo de los niños, empecé pensar como en posibilidades de las cosas si fuera

para otro público o fuera otro tipo de historia. Pero me gustó como la introducción, así la historia de la, del insecto que era una libélula, si verdad. Y en general fue una experiencia que pues podría decir que como que para ser un primer ejercicio es muy bueno.

VM: Gracias L. Adelante J.

J: Sí, coincido con H, también sentí un poco de claustrofobia, pero, es que no sé cómo explicar, voy a tratar de compartir la experiencia. Y es que finalmente tiene que ver con lo físico. Para los que usamos lentes, es difícil tener una experiencia creo yo total porque es imposible, o bueno, dado el instrumento, el tamaño, tener ambos objetos a un mismo tiempo, entonces había que sacarse los lentes y empezar a mirar no, entonces de entrada ya era un poquito complicado.

Por otro lado, creo que esto ya tiene que ver ya con una cosa muy mía. Me sentí más que el observador, me sentí observado, pero por el exterior. Como no tenía control, a ver, si bien tenía control en el interior de la obra, no tenía control en el exterior de la vida y eso me causaba como un poco de tensión porque no me gusta, decía, ser observado y sabía que, con esas cosas, podía estar en esa situación y me causaba si un poquito de estrés.

También creo que tenía algo que ver pues la temperatura que tienen estos instrumentos, no sé si haya sido la intención también que uno como espectador padeciera un poco la experiencia, en el sentido pues que suda, no tiene control, si no hay alguien allí ayudándolo y da tres o cuatro pasos igual y se puede caer, no sé.

Pero, otra vez, quizá eso haya sido totalmente intencional no. Entonces bueno, por una parte, era como estar al tanto de lo que ocurre a nivel interior y totalmente fuera de control de la parte exterior.

VM: Ok, gracias J. I.

I: Bueno, yo al principio me sentí raro porque es una experiencia que no siempre vivimos, entonces, al principio no podía entender que podíamos voltear a cualquier lado, podíamos caminar, o sea, no entendía como ese aspecto entonces, también como dijo J, al principio me sentía como observado, me sentía como al centro de muchas miradas.

Entonces, a veces te hace sentir, en mi caso, un poquito de miedo al principio por la iluminación y todos esos aspectos, pero conforme fue avanzando la obra, ya entendí de qué se trataba, ya sabía sí, de qué se trataba la obra y tuve como un choque de emociones porque a su vez, tenía como el miedo al principio, me sentía un poco angustiado de que yo quería hacer cosas, quería, por ejemplo, cuando vas al cine podías ver a otras personas, pero en este caso sólo veías como la actuación, la obra.

Entonces, tenía como esos reflejos de ver otras cosas, los cuales no podían ser, entonces, tenía como ese choque de emociones, de miedo, angustia y a su vez, sentía las emociones que quería que, bueno, sobre la obra. Como ese, esa alegría de ver que al principio era bonito y después cómo se fue entorpeciendo la relación. Es muy interesante este tipo de perspectivas, este tipo de inmersión.

VM: Gracias I. Me falta G.

G: Ahorita que hizo el comentario Jorge, a mí también me pasó algo similar y le doy toda la razón, una cosa, cuando te pones los lentes, que quedas expuesto. Quedas muy vulnerable, quedas en una cosa de limbo que dices, bueno confío y aquí estoy seguro no, pero justamente dos receptores no, lo que está pasando en la obra y lo que puedes llegar a sentir afuera de la obra no.

Yo no me maree, ya luego me comentaste que me podía haber mareado, pero justamente me pregunto ahorita cuáles son las condiciones idóneas para poder llevar este ejercicio, porque justamente estaba yo sentado en una silla y movía mi cuerpo dando vueltas y chocaba con algo no, o con los audífonos no sabía qué tanto podía girar sin afectar el instrumento y justamente llevarme esta pregunta más lejos de cómo esto puede ser una experiencia aún más sensorial, porque estás sobre estimulado en la vista y también en sonido, y cómo se puede agrandar esto no.

También me pasaba que abajito de los lentes, de realidad virtual, si percibía que estaba la luz de sala prendida no, decía, hubiera estado padre que se hubiera apagado, pero también son condiciones que sobre la marcha te vas preguntando y uno va formando no. Y en cuanto al corto me sentía totalmente como un intruso. Ver a esta pareja que está peleando y que tú vas a atrás en el carro no y qué hago o qué digo no. También me pasaba que me tardé unos

minutos en adaptarme a esta modalidad porque si estaba fascinado volteando a todos lados y ya dije pongo atención, pero es padre porque es parte de la experiencia y justamente con estos encuadres que juegas, o sea hay momentos donde me sentía dios porque está en cenital y es como ah, yo los estoy viendo y los voy a juzgar, no, pero luego me pones en contrapicada y es como ay, me va a acusar ahora ellos no.

Pero está muy padre porque no te clavabas en un solo encuadre y te da esas posibilidades, pero sí, casi todo el tiempo me sentía un intruso y decía qué estoy haciendo aquí, me voy no. En cuanto a lo que estaba sucediendo en la historia. Pero sí, me llevo mucho la reflexión de cuáles son las condiciones idóneas para esta experiencia.

VM: Gracias G. ¿Alguien quiere agregar algo?

Bien. Vamos por la última pregunta, que es, ¿cómo percibes la relación entre esta pareja? Quien quiera comenzar. H.

J: Sí, es nada más como para repetir lo mismo, porque está ligado al tema de la historia. Pues la percibo muy rota, cayéndose a pedazos, y con unos personajes que al parecer no quieren, con esos pedazos justamente volver a armar su relación, sino que más bien es como ah ya, se acabó no. Pues un rompimiento, o quizá la antesala de un rompimiento.

VM: Gracias J. H.

H: Pues yo la percibo, desde mi experiencia, con los años, y todo eso, yo percibo que cada vez las parejas pues luchan menos por estar unidas y usan las relaciones como algo desechable, y muchas personas que están en pareja no pueden superar traumas que tuvieron en la niñez, por eso se siguen cobijando como en este caso él con el jorongo o zarape de la mamá.

Entonces yo creo que para ellos superar todo eso pues en primer lugar como que no tienen muchas ganas de hacerlo verdad. Y pienso también que, para poder lograr algo bueno, pues tienen que participar los dos porque para todo, para pleitos y reconciliaciones pues se necesitan dos, entonces yo percibo que su interés es o muy poco o nulo y que, pues lo toman como ahora la vida, se acaba esto y empieza otro y no hacen nada por mantener una relación sana.

VM: Gracias, I.

I: Bueno yo percibo la relación un poco tóxica se podría decir, porque me acuerdo mucho cuando están hablando sobre el baño, como el chavo estaba jugando y fue como un poco impulsivo, no contestó como de una manera adecuada, entonces yo siento que desencadenó otras acciones, por ejemplo, cuando uno quería hablar el otro no quería hablar, no se escuchaban, no se entendían y les faltaba como que esa actitud de querer arreglar las cosas. Ninguno de los dos tenía la actitud y ninguno de los dos hacia acciones para tratar de arreglar la relación.

Entonces siento que, desde mi perspectiva como que el hombre es más impulsivo, pero también después reflexionaba y trataba de, como disculparse por decirlo así, pero la mujer no lo escuchaba, no lo comprendía. Entonces siento que había como ese choque y ninguno de los dos trataba de arreglarlo sino seguían discutiendo sobre lo que pasaba.

VM: Gracias I. G.

G: Sí, gracias. Yo veo, percibo la relación de pareja pues sí violenta no, y violenta no directamente a la agresión física, pero que se ve en muchos matices las diferentes violencias que ambos están ejerciendo.

Y el personaje de Gonzalo, pues sí con muchas conductas machistas que son claras, o que para mí me apunta a estos indicios no y que nos queda, se queda en el imaginario que está Gonzalo jugando Nintendo mientras la pareja está intentando dialogar o apoyar a la relación y está la pareja está súper desgastada, y pues como que no queda clara la intención de si sí quieren trabajar por su relación no.

El desgaste es físico, emocional, porque se la pasan sentados, se la pasan acostados y hay un deterioro bastante notorio en los personajes, que, pues es el claro, la clara imagen de su relación, el desgaste, la violencia, y la poca empatía entre uno y otro.

VM: Gracias G. L.

L: Pues si es una relación ya desgastada, se abre el diálogo para que cada personaje manifieste como su posición en la relación, pues si, micromachismos, situaciones familiares, etcétera.

Pero al final cierra y abre la posibilidad de continuar igual no, porque la final dice bueno ya, hay que dormirnos porque hay que despertarnos temprano.

Entonces es como, como sí, pues cuando ves a una pareja que discute y que expresa sus puntos de vista y finalmente es desgastante escuchar que la solución es terminar o dejar por la paz, una situación que no está siendo de pareja, sino que es más bien un manifiesto muy muy ególatra, por así decirlo, de los sentimientos de uno y del otro y de las adversidades que tienen y de lo que no están de acuerdo y pues finalmente, la misma casa habla de la relación no, el mismo espacio habla de la psicología de la pareja.

Y al final pues se queda como ok, pues hay que continuar a pesar de todo o vamos a hacer ese viaje y quizás en ese viaje ya, no sé, como que, si siento que, si relata una pareja así que de repente es como ver una, incluso estás en su espacio íntimo, en la cama misma, entre ellos dos. Entonces pues sí se cierra, se acaba, pero al mismo tiempo se abre como, pues creo que van a, que hablaron tanto pero finalmente si iban a hacer el viaje no.

VM: Ok muchas gracias Lucia. Hemos terminado, no sé si alguien se queda con algo por decir. Es el momento. Alguna cosa que no se haya tratado en las preguntas que les dio curiosidad o algo.

G: Yo con una sugerencia Verónica.

VM: Sí.

G: A lo mejor y ya que quede a tu consideración, que cuando vayas a presentar este ejercicio más adelante que vaya evolucionando, a lo mejor que hagas o tengas un demo o algo, para que el espectador se familiarice primero con el aparato y ya luego adecuarlo a la historia o a lo que quieras.

Decía justo que algo previo a la proyección que quieres proyectar para que podamos entender el uso del equipo no par los que era nuestra primera vez, pero de ahí en más felicitarte por tu trabajo y ya más adelante ver cómo evoluciona y que nos vuelvas a invitar para ver cómo va creciendo tu proyecto.

VM: Muchas gracias G. Muy bien, pues les agradezco mucho haber estado en este grupo y ya los dejo descansar. Gracias.

Anexo 2. Guion inmersivo

LÍNEAS

LUCIÉRNAGAS

Dicen que las luciérnagas están desapareciendo.

Recuerdo cuando me comí una sin querer. Fuimos a acampar y nos perdimos. Nos separamos del grupo para estar solos porque nadie sabía todavía que andábamos y no queríamos que se enteraran, porque se burlarían de nosotros. Además, decíamos que no era nada serio.

De pronto alguien gritó tú nombre y corrimos. Cada uno corrió a lados opuestos. Debí llevar la boca abierta, no la pude esquivar y me tragué una luciérnaga. ¿Habrà brillado en mi boca?

Un día te conté que la luz es el lenguaje del amor en las luciérnagas. Que en el cortejo el macho lanza algunos destellos hasta que la hembra responde. Otras veces es la hembra la que incita al macho con su luz, para que él vaya a su encuentro, pero si se siente amenazada se apaga completamente.

Recuerdo que, al inicio, cuando nos enojábamos, encendías y apagabas la luz de la habitación. Y si no respondía al quinto destello quería decir que te fueras al infierno.

Lo que no recuerdo es en qué momento dejé de prender mi luz. Creo que la luciérnaga que llevo dentro siguió corriendo a otra dirección, a una dirección opuesta y yo voy con ella. ¿Seguirá brillando dentro de mí?

TAPA DEL BAÑO

AMALIA: (Apaga y prende la luz de la sala). Amor, le puedes poner pausa a tu juego.

GONZALO: Espera, espera que me viene persiguiendo el mismo güey de siempre.

AMALIA: Bueno, ¿pero te puedo decir algo? (vuelve a apagar y prender la luz)

GONZALO: Sí espérame poquito es que ya aposté en el juego.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

AMALIA: ¿Apostaste?

GONZALO: Ay Amalia tranquila solo fueron cien pesos, no nos vamos a quedar pobres. 5 minutos en lo que mato a este güey.

AMALIA: Gonzalo es que no puedo creer que apuestes en esos juegos tan idiotas. ¡Hazme caso por favor! ¡La tapa del baño!

GONZALO: ajá...

AMALIA: Gonzalo, te estoy hablando. La tapa del baño... Otra vez arriba.

GONZALO: sí, sí, arriba ok. Y eso qué.

AAMALIA: Creí que ya habíamos acordado algo.

GONZALO: sí, lo sé, ya solo este juego, ahorita limpio. Ya casi gano, mira el arma que tengo.

¡Ya! Listo. Dime la urgencia.

AMALIA: Otra vez dejaste la tapa del baño arriba.

GONZALO: Otra vez vamos a empezar con eso. ¿Cómo es que algo tan sencillo te puede sacar de tus casillas?

AMALIA: Lo mismo te digo a ti con juegos ridículos.

GONZALO: No, no lo mío es diferente, lo mío sí tiene justificación.

AMALIA: Ah ¿y lo mío no?, ¿por qué tus acciones sí se justifican?

GONZALO: Pues porque a ti te aflige todo. La tapa del baño, el shampoo que debe ser de tal marca, porque no hay que ponerle esto a la comida, y así con todo, ya no sé ni a qué ponerle atención.

AMALIA: ¡Y tú siempre tienes que ser tan pinche hiriente!

GONZALO: ¿Y es necesario que me hables así?

AMALIA: Pues parece que sí, parece que solo así me tomarás en serio.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

GONZALO: No, lo que pasa es que quien sabe qué tienes ahora, pero cuando te pones así, no sabes hablar de otra manera, seguro andas en tus días.

AMALIA: ¿De qué manera?, ¿de qué manera?, ¿como loca?, ¿eso ibas a decir?

GONZALO: ¿Cuándo has querido hablar que no sea solo de tus problemas?

AMALIA: ¿Ahora soy problemática? yo pensé que era una pasiva a la que nada le importa.

GONZALO: Si quieres hablar, vamos a hablar.

AMALIA: ¡Olvídalo!

GONZALO: No, vamos a hablar, ahorita vamos a hablar. Dime todo lo que te molesta de mí, de una vez, en lugar de decirme cada cinco minutos lo mismo, dime todo.

AMALIA: ¿Para qué?

GONZALO: Pues no sé, para ver cuánto te molesto.

AMALIA: Mmh, yo pensé que, para cambiarlo, pero eso para ti no existe.

GONZALO: ¿Para mí no existe Amalia?

Silencio

G: Como tú decidas Amalia. Todo, como tú decidas todo. ¿Quieres que baje la tapa del baño? Pues no, no la voy a bajar y me importa un carajo.

LA SORPRESA

GONZALO: ¿Tienes tiempo?

AMALIA: Pues...sí, ¿qué necesitas?

GONZALO: Te quería contar de la sorpresa.

AMALIA: Ah, sí, la sorpresa.

GONZALO: ¿Qué, no te da gusto?

AMALIA: Sí, sí, cuéntame.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

GONZALO: Mira, vamos a viajar juntos.

AMALIA: ¿Viajar? ¿a dónde?

GONZALO: A Oaxaca.

AMALIA: Mh!

GONZALO: ¿No te emociona?

AMALIA: Sí, me emociona.

GONZALO: Pues no parece.

AMALIA: Me emociona Gonzalo.

GONZALO: ¿Y esa es tu cara de emoción?

AMALIA: Lo que pasa es que tú quieres que mi cara de emoción sea la misma que la tuya.

GONZALO: Ya mira, ya, ya. Deja te digo. Vamos a ir a Oaxaca, primero volamos a Ciudad de México, recojo la camioneta y nos vamos por carretera.

AMALIA: ¿Cuál camioneta?

GONZALO: La que renté. Bueno, no te da gusto o qué. Tú querías conocer, le dijiste a todo mundo que querías conocer.

AMALIA: Sí, ¿pero no crees que debiste avisarme?

GONZALO: Ahora resulta que te quiero dar una sorpresa y me encargo de todo y te enojas porque te debí avisar.

AMALIA: ¿Y con qué dinero?

GONZALO: ¿Con qué dinero? Pues con nuestros ahorros.

AMALIA: ¿Nuestros? O sea, decidiste gastar nuestros ahorros, los tuyos y los míos sin avisarme.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

GONZALO: Pues sí, en nuestro viaje Amalia. NUESTRO VIAJE. ¿Qué no sientes cómo todo está yéndose al carajo? ¿Qué no te interesa? ¿Por qué te preocupan más nuestros ahorros?

AMALIA: ¿Sientes que todo está yéndose al carajo y por eso organizas este viaje? No sabía que sentías eso.

GONZALO: Por favor, no me digas que no lo sabes, no me digas que no lo sientes.

ABRAZOS

Con los años he aprendido a reconocer la sensación y también con los años me he dado cuenta que no fue una cosa de cuando niño, lo llegué a sentir en la adolescencia y ahora de adulto. No me gustan los abrazos, no tanto, no de todos, no siempre, pero recuerdo haber dormido a ti abrazado tantos años.

Recuerdo un abrazo específico. Cuando mi abuela murió, fuimos al velorio. Se hizo en la sala de una casa. Recuerdo que tú usabas algo a lo que llamabas jorongo, era color café; una especie de cobija con una apertura para cubrirte con ella. Recuerdo estar sentado en tus piernas, como siempre, estaba debajo de esa cobija, calentito y protegido, casi sin mirar.

Aun así, vi la caja y pude darme cuenta de lo que estaba pasando, pero ese espacio, bajo las cobijas, siempre fue seguro. Sin embargo, tú llorabas y yo sentía rabia. Recién escribo esto y me doy cuenta que cuando pienso en ti pienso en frío que se quita con tu abrazo, pienso en nosotros recostados juntos en esa cama individual, acostados de sillita como me decías.

Una carpa en la sala hecha con cobijas, ¿a qué hubiera jugado yo y cómo te recordaría hoy si no hubiésemos vivido en un lugar tan frío?

¿Te acuerdas de Amalia? Cuando la conociste la adoraste.

Estoy triste mamá, todo está mal en mi vida. Te extraño. Ella llora y yo sigo sintiendo rabia.

LÍNEAS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

AMALIA: ¿Por qué el amor termina convirtiéndose en una serie de preguntas?

¿Qué es lo que nos mantiene unidos a otra persona?

¿En qué momento las líneas rectas se unen con las líneas curvas? ¿Por qué correr en caminos separados cuando pudimos correr juntos aquel día en el campamento?

GONZALO: Hoy llamé a tu número y debió haber un error porque una voz me dijo que la línea no existe...

No pude haber marcado mal, los números ya no se marcan. Revisé y vi tu nombre, Amalia. No quise intentar de inmediato porque tuve miedo de escuchar lo mismo.

Me senté afuera de la panadería, tenía las manos entumecidas. Llamé una vez más y te pregunté qué pan querías. Dijiste pronto que uno de ajo y me sorprendiste. Decidiste algo en segundos. Además, pediste algo salado y no algo dulce. No sé por qué te llamé, yo estaba seguro que sabía lo que querías. ¿Sabes por qué? Porque ya había decidido por ti.

AMALIA: Ya me habían dicho eso, que dejo de existir por momentos, me refiero a lo del teléfono, no a lo de elegir por mí...dejo de existir al menos virtualmente y tú vives virtualmente...

GONZALO: ¿Qué es vivir virtualmente? ¿Qué diferencia hay con simplemente vivir? ¿Qué diferencia hay con vivir en pareja? ¿Qué es vivir en pareja? ¿Por qué se sigue junto a alguien? ¿Hay que tener siempre algo en común?

A menudo he escuchado que para ser feliz con alguien primero debes ser feliz tú mismo. Siento que pocas veces me he sentido feliz. Entonces ¿cómo puedo estar con alguien?

Despertar con un cuerpo al lado cada mañana al que conoces y te conoce te vuelve vulnerable, compartir la comida, los pasos, el anhelo, genera raíces circulares, a veces paralelas, a veces curvas.

¿Acaso temo estar solo? ¿Acaso no sé estar acompañado?

Ocaso, así me he sentido.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

AMALIA: ¿Cómo hacer para que la luz de la luciérnaga dure toda la vida o la vida de los dos?

¿Cuándo es el momento correcto para tomar la última decisión?

