

# fiar.



*The forum for inter-american research was established by the American Studies Section of the English Department at Bielefeld University in order to foster, promote and publicize current topics in the studies of the Americas.*

*fiar* is the official journal of the International Association of Inter-American Studies (IAS)

---

**General Editor:**

Wilfried Raussert

---

**Editors:**

Yolanda Campos  
Stephen Joyce  
Marius Littschwager  
Mahshid Mayar  
Luisa Raquel Lagos Ellermeier  
Paula Prescod  
Wilfried Raussert  
Susana Rocha Teixeira  
Brian Rozema

---

**Assistant Editor:**

Anne Lappert

---

**Editorial Board:**

Prof. Mita Banerjee, Mainz University, Germany  
Prof. William Boelhower, Louisiana State University, USA  
Prof. Nuala Finnegan, University College Cork, Ireland  
Prof. Emerita Lise Gauvin, Université de Montréal, Canada  
Prof. Maryemma Graham, University of Kansas, USA  
Dr. Jean-Louis Joachim, Université des Antilles, Martinique  
Prof. Djelal Kadir, Penn State University, USA  
Dr. Luz Angélica Kirschner, South Dakota State University, USA  
Prof. John Ochoa, Pennsylvania State University, USA  
Prof. John Carlos Rowe, University of Southern California, USA  
Prof. David Ryan, University College Cork, Ireland  
Prof. Sebastian Thies, University of Tübingen, Germany  
Dr. Cécile Vigouroux, Simon Fraser University, Canada

---

**Design:**

Alina Muñoz Knudsen

---

**Contact:**

fiar@interamerica.de  
www.interamerica.de

[49] 521-106-3641  
(European Standard Time)  
Postfach 100131



The association seeks to promote the interdisciplinary study of the Americas, focusing in particular on inter-connections between North, Central, and South American culture, literature, media, language, history, society, politics, and economics.

[www.interamericanstudies.net](http://www.interamericanstudies.net)

---

**Guest Editors of Vol. 13.2:**

Yolanda Campos (Universidad de Guadalajara)  
Camilo Forero (Bielefeld University)  
Joachim Michael (Bielefeld University)



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

**Vol. 13 No. 2 (Jul. 2020):**

**Cine InterAmericano: (des)conexiones por, en y a través del cine en las Américas**

Cine InterAmericano: (des)conexiones por, en y a través del cine en las Américas (Introducción) . . . . .	.6
Yolanda Minerva Campos García (Universidad de Guadalajara, México)	
Nelson Camilo Forero Medina (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
Joachim Michael (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
El entrelugar interamericano del cine en América Latina . . . . .	.9
Joachim Michael (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
Prácticas de transculturación: adaptación cinematográfica de la novela latinoamericana en el cine de Arturo Ripstein. . . . .	.23
Yolanda Minerva Campos García (Universidad de Guadalajara)	
La mirada silenciosa. Entre la fábrica de sueños y el cine de lo real en el periodo mudo mexicano. . . . .	.35
Álvaro Arturo Fernández Reyes (Universidad de Guadalajara, Mexico)	
Ciudad y Cuerpo desde la violencia del narcotráfico en el cine latinoamericano del siglo XXI . . . . .	.47
Tanius Karam (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México)	
Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: <b>Javier Sicilia en la soledad del otro y El poeta</b> , una poética del dolor y sufrimiento. . . . .	.63
Salvador Velazco (Claremont McKenna College, Estados Unidos de América)	
Film and Memory: The Role of Footage and New Worlds from the Cinema in the Construction of Human Memory. . . . .	.77
Nelson Camilo Forero Medina (Universidad de Bielefeld)	
Documentary “In Her Own Words: Nuyorican Poet and Activist” . . . . .	.85
Alina Muñoz Knudsen (Bielefeld University, Germany)	
Wilfried Raussert (Bielefeld University, Germany)	

Documentary “Fragments of Belonging: El alma dividida de Puerto Rico”.....	.86
Friederike Bischoff (Bielefeld University, Germany)	
Raphael Vásquez (Bielefeld University, Germany)	
Book Review: Urban Reflections: Photography and Poetry in Dialogue.....	.87
Sutanuka Ghosh Roy (The University of Burdwan, West Bengal, India)	

## Cine InterAmericano: (des)conexiones por, en y a través del cine en las Américas (Introducción)

YOLANDA MINERVA CAMPOS GARCÍA (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

NELSON CAMILO FORERO MEDINA (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

JOACHIM MICHAEL (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

Las Américas son un espacio multidimensional que incluye lo geográfico, político, cultural, económico, y el pensamiento, entre otros. Este espacio atestigua la interacción, o la falta de ella, dentro de los elementos que lo componen. Estos elementos van más allá de los estados nacionales y sus límites fictivos. Ellos incluyen subregiones como lo podrían ser Centroamérica, el Caribe, Sudamérica, Norteamérica, países Andinos, etc. Las conexiones o desconexiones entre regiones no sólo se deben entender en un nivel macro como la reunión de estados nacionales, sino que las (des)conexiones InterAmericanas incluyen el nivel meso, como regiones dentro de los países, o el nivel micro, como lo pueden ser los municipios. Estos niveles macro, meso y micro son, sin embargo, dinámicos, y van cambiando dependiendo del observador. Es decir, para alguien de un pueblo pequeño, la ciudad puede ser el nivel macro, mientras que para otra persona que habita la ciudad, esta será una subregión que compone un nivel macro como lo puede ser el Caribe.

Las interacciones también se deben entender más allá de los sujetos. Las ideas, los bienes materiales e inmateriales, la literatura, la música o el cine provenientes de distintas comunidades también interactúan, o dejan de interactuar, expandiendo la idea de las Américas más allá de los sujetos que la habitan. En esta última dimensión se enfoca este número de la revista, a saber, el cine InterAmericano. A través del cine se proyectan y se producen interacciones dentro de los distintos niveles de las Américas. El cine en las Américas tiene larga data, y en ellas se encuentra la industria más grande del mundo, ubicada en Hollywood (Richeri 315). Frente a la industria gigantesca del cine en los Estados Unidos, los denominados “cines nacionales”

de otros lugares de las Américas han intentado ganarse un lugar mostrando sus narrativas y formas de narrar. Estas narrativas nacionales, empero, no son productos netamente nacionales ni regionales, sino que surgen a partir de las interacciones entre las distintas maneras de hacer cine en otras regiones no solo de las Américas, sino del mundo. En esta dirección, el artículo “El entrelugar interamericano del cine en América Latina” de Joachim Michael desentraña y señala los entrelazamientos del cine en América Latina en los distintos niveles en que estos se presentan. Así, el cine crea y proyecta dichas (des)conexiones en distintos niveles.

Primero, el cine muestra las (des)conexiones entre las distintas narrativas, ya sean literarias o fílmicas, producidas en las Américas con sus respectivas formas de narrar. En ese sentido se dirige el texto de Yolanda Campos, “Prácticas de transculturación: adaptación cinematográfica de la novela latinoamericana en el cine de Arturo Ripstein.” En dicho artículo se analiza tres películas del director mexicano que en su origen fueron novelas: *El lugar sin límites* de José Donoso y *Tiempo de morir* y *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, ambos autores adscritos al fenómeno literario y editorial conocido como el boom latinoamericano. La autora hace énfasis en las analogías y metáforas que hicieron posible el traslado de las narraciones originales, ambientadas en latitudes sudamericanas, al escenario rural mexicano; para mostrar que las culturas del hemisferio americano se han desarrollado históricamente como híbridas y eclécticas, extrayendo riqueza creativa de los préstamos y cambios estéticos y culturales.

Segundo, el cine refleja los entrelazamientos

de problemas transnacionales o transregionales, como lo son el narcotráfico o la desigualdad. En esa dirección se orienta el texto de Tanius Karam, “Ciudad y cuerpo desde la violencia del narcotráfico en el cine latinoamericano del siglo XXI.” En el texto se aborda el cine sobre el narcotráfico en América Latina desde dos perspectivas. Por una parte, se indaga el tipo de construcciones que se hacen a partir de la ciudad, la pobreza, la identidad urbana y la periferia brasileña a partir de las películas *Cidade de Deus* y *Tropa de Elite*, a propósito del narcotráfico como un tema transversal que cubre muchos temas más allá de la violencia y la corrupción. En una segunda perspectiva se explora la construcción de género, sobre todo desde una caracterización de lo corporal en las protagonistas y lo que simbólicamente nos deja ver de la violencia del narco-mundo en las cintas colombianas *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras*.

Tercero, como se dijo anteriormente, las interacciones no tienen como unidad el estado-nación ni las regiones compuestas por dichos estados, sino que las relaciones InterAmericanas se encuentran en el nivel local. Dichas relaciones o tensiones locales son también presentadas en el cine. El texto “La mirada silenciosa. Entre la fábrica de sueños y el cine de lo real en el periodo mudo mexicano” de Álvaro Fernández observa tales entrelazamientos locales a través de una de las películas referentes del cine mudo mexicano, *El automóvil gris*, de Enrique Rosas. Por medio de la obra de Rosas, Fernández se pregunta sobre los cruces y articulaciones de lo que serán ciertas tradiciones estéticas con la idea de la representación de la realidad social, en aquel periodo del cine mudo mexicano. Asimismo, dirige su mirada a la manera en que se construye(n) la(s) mirada(s) inmersa(s) en ciertas prácticas de producción, consumo y recepción, en un momento en que la noción de lo transnacional tensionaba a la vez que liberaba el rumbo que seguiría el cine como institución.

Volviendo al tema del narcotráfico desde otro género fílmico como lo es el documental, Salvador Velazco aborda el tema de la violencia producida por la guerra contra el narcotráfico en México desde la perspectiva de las víctimas. Con su artículo “Movimiento por la Paz con Justicia

y Dignidad: *Javier Sicilia en la soledad del otro* y *El poeta*, una poética del dolor y sufrimiento,” el autor analiza los dispositivos estéticos y las modalidades de representación con los cuales se busca crear empatía sobre la constante violencia que aqueja a la población mexicana debido al narcotráfico. Con el texto de Velazco se señala una dimensión muy importante del cine para los estudios InterAmericanos. El cine no sólo presenta o representa a las Américas ni solo es entrelazamiento dentro del propio cine, sino que el cine mismo posibilita la creación o no de entrelazamientos. En ese sentido, el cine, la literatura, las expresiones artísticas y visuales no son elementos pasivos en la constitución de las (des)conexiones. Todo lo contrario, ellos son condiciones de posibilidad para nuevas experiencias que permiten o no nuevos entrelazamientos. Con el examen de los documentales, el texto de Velazco señala que el cine juega un rol vital en la creación de empatía hacia las víctimas en el resto de la población.

El texto “Film and Memory: The Role of Footage and New Worlds from the Cinema in the Construction of Human Memory,” de Camilo Forero, se dirige en esa misma dirección. Con el apoyo de la película de culto *Memorias del subdesarrollo* de Thomas Gutiérrez Alea, el autor propone señalar la manera específica en que el cine produce memoria, afirmando la existencia de una forma específica de dicho proceso, a saber, la memoria fílmica. Con ello, el cine no solo conecta los pasados de las comunidades, sino que también los co-crea. Sin embargo, el autor afirma que este rol fundamental del cine tiene siempre un anclaje en los espacios, tiempos y culturas de las comunidades que lo producen. Esperamos que disfruten de este número y de los valiosos aportes de sus autoras y autores.

### Obras consultadas

Richeri, Giuseppe. “Global Film Market, Regional Problems.” *Global Media and China*, vol. 1, no. 4, Dec. 2016, pp. 312–330.

## Biografía de los autores

---

Yolanda Minerva Campos García is a Research Associate and Professor at the University of Guadalajara, México. She is a lecturer in the Social Communication Department and offers courses on the history of Mexican cinema and on Mexican cinema and literature. Her field of investigation is the history of Mexican cinema, the history of cinema's critical press and film adaptation. Her current research is about counterculture in Mexico in the 1970s. She was co-organizer of the 2nd Conference of the International Association of Inter-American Studies "Crossing Boundaries in the Americas Dynamics of Change in Politics, Culture, and Media" in September 2012. Since 2009 she is co-editor of the online journal *forum for interamerican research fiar* and member of the Advisory Board of the International Association of Inter-American Studies. Also, she is co-director of film journal *El ojo que piensa*.

Nelson Camilo Forero Medina is a Ph.D candidate and lecturer at the University of Bielefeld. He is member of the Colombian group for discourse analysis at the National University of Colombia which is recognized by Colciencias. Camilo also works in the program research funded by the European Union "Speme: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia" and is a member of the Colombian Group for Philosophy of Technology.

El Dr. Joachim Michael ocupa la cátedra de Estudios Interamericanos y Estudios Románicos en la Universidad de Bielefeld (Alemania). Es especialista en literatura y cultura audiovisual iberoamericanas (en español y en portugués). Elaboró una tesis postdoctoral en la Universidad de Hamburgo en 2013 con el título *Die steinerne Geschichte. Apokalypse und Literatur in Mexiko (La historia petrificada: apocalipsis y literatura en México)* (en preparación). Se doctoró en la Universidad de Freiburg (Alemania) sobre telenovelas latinoamericanas (*Die Zäsur der Television: lateinamerikanische Telenovelas*, 2010). Co-editó las colecciones de artículos *As Américas do Sul. O Brasil no contexto latino-*

*americano* (2001), *Passagens de gêneros na cultura brasileira. Lusorama* (2003), *Massenmedien und Alterität* (2004), *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de género y medio* (2004) y *Machado de Assis e a escravidão* (2010). Asimismo, publicó diversos artículos sobre violencia y apocalipsis en la literatura y el cine, sobre la televisión y medios en América Latina, así como sobre literatura de la época colonial y de los siglos XIX y XX.

# El entrelugar interamericano del cine en América Latina

JOACHIM MICHAEL (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

## Resumen

*El presente estudio propone planteamientos básicos para discutir los entrelazamientos interamericanos del cine en América Latina. El punto de partida es el dispositivo cinematográfico entre cuyas características está la superación transcultural de distancias. No obstante, históricamente y en términos generales, las cinematografías latinoamericanas han tenido relativamente poca transcendencia más allá de las fronteras nacionales y no raras veces dificultades considerables de expresión al interior de ellas. Al mismo tiempo, han tenido un fuerte impacto en cines extranjeros, primero en el de Europa y luego en el de EUA. Esta observación inevitablemente convierte el cine en América Latina en objeto del debate decolonial. En esta perspectiva, aparece como un cine envuelto en lazos de dependencia interamericana de Hollywood. Uno de los principales reclamos de crítica decolonial es la “reoriginalización de la experiencia” y la autonomía de expresión. Con los pensamientos posestructuralista y fenomenológico, en cambio, se empieza a cuestionar la oposición binaria entre lo propio y lo ajeno, junto con sus correlatos como copia y original, con lo que se delinea una posición intermedia, un entrelugar de lo impropio. Esta posición intermedia presupone los entrelazamientos entre lo propio y lo ajeno y permite concebir las configuraciones particulares de la modernidad en América Latina y asimismo sus contradictorias coexistencias con la tradición. En esta perspectiva se estudian los procesos de apropiación antropofágica del cine en América Latina para entender mejor cómo la redefinición de las funciones y demandas socioculturales del medio audiovisual constituyen la mirada periférica y la cine-nación en el subcontinente. En suma, se trata de discutir la posición peculiar del cine latinoamericano frente a la hegemonía de Hollywood, que aquel no puede copiar ni superar.*

**Palabras claves:** entrelazamientos, cine, América Latina, debate decolonial

## 1. Desenlazar el cine latinoamericano

Como medio técnico que permite la grabación (conservación) y la transmisión (proyección) de imágenes “vivas”, el cine se presentó desde sus comienzos como un dispositivo que supera las distancias espaciales y temporales. En la medida en que la significación y la interpretación de imágenes –aunque sean simulacros de la “vida real”– aparecen como operaciones elementales de la cultura misma, las narrativas visuales del cine encuentran en la transgresión de fronteras (territoriales y otras) su función constitutiva.

El cine es “esencialmente cosmopolita”, como escribe Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá 18). El mismo autor explica que el cine se constituyó como medio técnico que trasciende las fronteras ya que se establece en Europa y en los EUA apelando a públicos

internacionales al crear mercados más allá de sus países de origen: “No existe prácticamente desarrollo del cine en un solo país” (*ibidem* 17). Como añade Paranaguá, el cine en América Latina, como en otras partes, nace con la idea de exhibir las “vistas” locales en el mundo, pero en su caso, esto casi no ocurrió. Esta particularidad está en el centro del enfoque del investigador y se entiende como consecuencia del “desarrollo dependiente” del nuevo medio visual. De hecho, Paranaguá encuentra en la dependencia una condición que afecta a todas las cinematografías en América Latina y la propone como el marco común que permite hablar de algo como el cine latinoamericano. En esta concepción crítica, lo característico de las cinematografías del subcontinente es que todas ellas sean determinadas por la hegemonía ejercida primero por el cine europeo (en los

primeros años) y luego por Hollywood (desde la Primera Guerra Mundial) (*ibidem* 19). El historiador de cine remite a Paulo Emilio Salles Gomes, quien (*ibidem* 30), al describir el cine brasileño como subdesarrollado, advirtió que “en el cine, el subdesarrollo no es una etapa, un estadio sino un estado” (Gomes 21). Según Gomes, el subdesarrollo no es un periodo básico en el proceso histórico sino una condición permanente ya que los cines de Europa y de EUA nunca fueron subdesarrollados, mientras que los otros jamás se desarrollan: “El cine es incapaz de encontrar dentro de sí mismo energías que permitan escapar a la condena del subdesarrollo” (*ibidem*).

Gomes distingue el subdesarrollo del cine brasileño del de cines periféricos en otras partes del mundo: “Somos una prolongación de Occidente, no hay entre este y nosotros la barrera natural de una personalidad hindú o árabe que necesite ser constantemente sofocada, esquivada y violada” (23). En la perspectiva de Paranaguá este es el rasgo común de todo el cine latinoamericano: éste se concibe, en última instancia, como objeto de relaciones de poder cuyo origen es la dominación colonial y se mantiene subordinado a los centros de producción en Europa y EUA. Es decir que la dependencia no es solo material y tecnológica (importación de la película de celuloide y de los aparatos) sino que ella también significa adoptar los modelos de producción y de consumo provenientes de los centros dominantes. La estrecha interrelación asimétrica con los centros productivos en el Norte, en otras palabras, parece como constitutiva para las cinematografías de América Latina. De ella, ni los nacionalismos cinematográficos más exacerbados escapan y siempre se renueva algún tipo de diálogo – afirmativo o crítico– con los “modelos dominantes”. “No hay en América Latina expresión autárquica, completamente desvinculada de la evolución en los centros dominantes de la producción” (Paranaguá 29). [1]

En suma, la perspectiva decolonial apunta hacia la incapacidad (raras veces superada) de los cines latinoamericanos de oponerse a la hegemonía de Hollywood y, asimismo, hacia su inestabilidad, ya que no logran una

producción constante a lo largo del siglo XX, ni siquiera en el caso de las cinematografías con producción más significativa (México, Brasil y Argentina). Como argumenta Gomes, después del “estrangulamiento” de la producción local de “La Bella Época” en las primeras dos décadas del siglo XX, Hollywood eliminó la competencia europea durante la Primera Guerra Mundial y estableció un dominio que dura hasta el presente, de manera que “durante las tres generaciones en que el cine fue el principal pasatiempo, el film en Brasil era un fenómeno norteamericano y, en cierta manera, también brasileño” (Gomes 26). Lo que está en juego, son los imaginarios culturales que el nuevo medio ayuda a formar en la periferia pero que se producen y rigen en EUA. Gomes escribe sobre la “impregnación del cine americano” que considera tan extensa que ocupa la “imaginación colectiva” y que “adquirió calidad de cosa nuestra, dentro de la orientación de que nada nos es extranjero puesto que todo lo es” (*ibidem*). Evidentemente, el debate gira en torno a la cuestión de la formación de una consciencia propia y la posibilidad de la emancipación a partir de los imaginarios fílmicos. Por las condiciones de la colonialidad, como lo parece sugerir el autor, no existe una cultura autónoma sino subordinación a modelos ajenos. Sin embargo, la amplia recepción de los films de Hollywood se correlaciona con el “deseo” de reconocerse en la tela y de “ver expresada una cultura brasileña, desprovista de una originalidad básica respecto a Occidente ..., pero que se fue configurando con sus propias características, indicativas de vigor y personalidad” (*ibidem*).

Se comprende que la superación completa de la dominación ajena y la subsecuente “autarquía” resultan imposibles ya que los entrelazamientos con los centros culturales no se rompen de manera definitiva. Si lo propio no deriva de un ser ontológico que pudiera reclamar una autarquía autosuficiente, entonces no parece disparatado presumir que el “deseo” de reflejarse en la tela nace con la representación omnipresente de lo ajeno, lo que, una vez más, subraya la relacionalidad constitutiva de identidad y alteridad, sin que se nieguen las asimetrías y jerarquías que la caracterizan.

Con todo, dos preguntas son constitutivas para el cine latinoamericano: ¿Cómo oponerse

a Hollywood?, y ¿Cómo separarse de Hollywood? En la perspectiva diferenciada de Carlos Monsiváis, las cinematografías latinoamericanas, principalmente las de Argentina, Brasil y México, han logrado cautivar a sus públicos en determinadas épocas, a pesar de la hegemonía del cine estadounidense. Entre 1930 y 1955, estos cines han podido formar un “contrapeso formidable de Hollywood”, pese a derrumbes posteriores y una situación al final del siglo en que sus profesionales “aspiran con denuedo a triunfar en Estados Unidos, convencidos del carácter eternamente periférico de sus cinematografías” (Monsiváis 51-52).

Sin negar el imperialismo, el cronista analiza brevemente cómo Hollywood ejerce su predominio. Como “industria fílmica por antonomasia,” este cine perfecciona el uso de la técnica y logra una credibilidad que crea y retiene los públicos. Con base a su capacidad de reclutar grandes talentos y su “suprema destreza financiera,” impone a los públicos conquistados géneros, narrativas, estilos de montaje y el *star system* (Monsiváis 51-52). Monsiváis muestra que, para los espectadores, la noción de cine tiende a confundirse con Hollywood: este cine explora las potencialidades de la mirada técnica, ofrece visiones del mundo y de otras formas de vida, además de germinar “sueños y aprendizajes insospechados” (*ibidem*). Lo que se entiende como “americanización” se revela como experiencia de una modernidad que la cinevisión promueve. El autor, en otras palabras, estudia el impacto de Hollywood en América Latina no solo como imposición dominante sino en términos de la recepción y con vistas a los significados que se producen en los espectadores. El cine estadounidense, por consiguiente, se entiende como una pedagogía inmediata que permite redefinir formas de vida y de sensualidad:

Todo se venera y se imita. Tonos de habla, vestimentas, instrucciones para el manejo del rostro y del cuerpo, gestualidad del cinismo y de la hipocresía, convicción de la apostura do de la insignificancia facial, escuela del lenguaje de las familias. ¿Quién que es no va al cine como alumno planetario?” (Monsiváis 55-56)

## 2. La mirada periférica

Con razón, el debate decolonial subraya que la introducción del cine en América Latina se dio bajo condiciones de dependencia ya que no fue resultado de un proceso de profunda transformación social provocado por la aceleración de los desarrollos tecnológicos, la revolución industrial, la urbanización y otros que van formando una experiencia que es sin ejemplo en la historia y que encuentra en la novedad su principal rasgo. La modernidad se revela no como una nueva época más, sino como una época que renueva la totalidad del ser y para cuya comprensión el pasado y el saber proporcionados por la tradición se muestran como insuficientes. [2] En su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” escrito en 1935, Walter Benjamin retoma la idea de que la modernidad se manifiesta en una nueva sensibilidad que deriva del cambio de la percepción sensorial provocado, entre otras cosas, por la masificación de la vida urbana. A la masa en la gran ciudad corresponde la liquidación de la singularidad de los fenómenos con base a las condiciones técnicas de su reproductibilidad. En el caso de la imagen, se abandona la contemplación y la perduración (el “aura”) y se establece un régimen perceptivo marcado por la repetición y la fugacidad. El “choque” es la principal característica de la sensibilidad de la masa que no estudia el arte reflexivamente, sino que se distrae en la visión acelerada y fugaz de las imágenes técnicas. El cine, por este motivo, aparece como el arte moderno por excelencia ya que sus imágenes movidas no invitan a la contemplación, sino que distraen. Según Benjamin, el nuevo medio utiliza el “efecto de choque” para estimular nuevas competencias perceptivas (Benjamin 167-174).

La recepción del cine en los centros urbanos latinoamericanos fue casi simultánea a su desarrollo técnico-industrial en EUA (el kinetoscopio) y Francia (el cinematógrafo). La primera función pública de cine se dio en diciembre de 1895 con la presentación de diez “vistas animadas” por el “cinematógrafo Lumière” en París. A la exhibición pública precedieron en el mismo año el registro de patente del aparato inventado por Louis Lumière en febrero y la

proyección privada de *Sortie des usines Lumière*, en marzo, también en París. Los fabricantes de aparatos fotográficos Auguste y Louis Lumière desarrollaron con el cinematógrafo un producto portátil que servía a la vez como cámara y también como proyector, el cual se ofrecía a una clientela adinerada. En consecuencia, las primeras cintas promocionales se dedicaban a retener escenas cotidianas, como la salida de las trabajadoras y de los trabajadores de una fábrica, por ejemplo. Sin embargo, con la proyección pública, se anunciaba otra perspectiva comercial: la exhibición de películas como espectáculo de entretenimiento del público (Prédal 17-20). A partir de inicios de 1896, el “cinematógrafo Lumière” proyecta películas en diversas ciudades de Europa y se crea una red internacional de venta de cinematógrafos, de proyecciones de películas, pero también de grabación de nuevas cintas. La demanda de “vistas animadas” crece rápido y la oferta se tiene que actualizar y ampliar constantemente. En consecuencia, los agentes de los hermanos Lumière empiezan a recorrer el mundo en búsqueda de vistas de países lejanos (Prédal 20). En cuestión de meses, el cine llega a América Latina. En noviembre de 1894 se presenta el kinetoscopio de Edison en Buenos Aires y en julio de 1896 el cinematógrafo Lumière se exhibe en Buenos Aires, Río de Janeiro, Maracaíbo y Montevideo; en agosto del mismo año llega a la Ciudad de México, Santiago de Chile; en septiembre a Guatemala, etc. (Paranagúa 32).

Evidentemente, el nuevo medio de las imágenes movidas llega como una importación, desarrollado y con estrategias comerciales controladas en EUA y Francia. Ana M. López entiende que el cine no encuentra en América Latina un proceso de transformación sociocultural del cual es el último resultado y la máxima expresión como se mencionó más arriba. En el subcontinente, la modernidad es en este momento apenas incipiente y se manifiesta, en palabras de la investigadora de cine, más bien como “una fantasía y un profundo deseo” (López 49). López desarrolla un interesante análisis del cine silente en América Latina con base a propuestas que conciben la modernidad en América Latina como un proceso heterogéneo

de desarrollos desiguales (Brunner), en que la modernidad interactúa con la premodernidad y en que distintas temporalidades socioculturales coexisten (Quijano, “Modernity”). [3] Se puede ver en la ambivalencia de la modernidad y en sus entrelazamientos contradictorios con la tradición (cuya superación en principio sería la esencia del proceso moderno) indicios de la continuidad de la colonialidad, de las estructuras socioculturales y, por ende, un rasgo común de las sociedades latinoamericanas, aunque entre ellas presenten gran diversidad. De cualquier manera, tal configuración ambivalente de la modernidad se presenta como una especificidad diferencial de Latinoamérica de lo que se concluye que “importaciones” modernas desencadenan procesos de apropiación singulares que difieren de las significaciones que tienen en sus países de origen. [4]

En este sentido, si López se propone a estudiar la “indigenización” del cine en América Latina quiere decir que enfoca las “negociaciones complejas y específicas entre las historias locales y las prácticas globales” (López 50). Analizar las estrategias de incorporación del cine significa tratar de entender la “especificidad de la experiencia moderna” en el subcontinente. La idea es no presuponer que el cine latinoamericano debería tener equivalencia con el europeo y el estadounidense dada la desigualdad de las condiciones socioeconómicas que necesariamente conducen a usos diferenciales en América Latina (*ibidem*).

Lo que está en juego es una perspectiva divergente de la crítica decolonial que no establece como enfoque central las luchas por la “reoriginalización de la experiencia” (Quijano, “Colonialidad” 118). Tal propuesta no toma el concepto de lo propio con sus diversas connotaciones como criterio de la investigación, incluyendo las oposiciones valorativas a lo ajeno y lo incorrecto, además de los binarismos correspondientes como verdadero – falso y original – imitado, entre otros. Más bien se interesa por la paradoja de la *impropiedad* que evidencia el proceso de alteración del nuevo medio en el pasaje intercultural a Latinoamérica. [5] Así, la redefinición de significación y de función socioculturales del cine, la que contrasta con la *propiedad* del medio en los países de

origen, remite a una alteridad impropia con que América Latina se da a conocer. En condiciones en que lo propio es dominio de lo ajeno, solo quedan apropiaciones que se refieren a la identidad en la medida que difieren de ella. [6]

Junto con especialistas de la historia del cine como Tom Gunning, Ana M. López entiende que, en su primera década de existencia, el nuevo medio era un “cine de atracciones” cuya “estética de asombro” se basaba primeramente en el impacto que la nueva tecnología alcanzaba en los espectadores con “vistas” inesperadas y sorprendentes de las imágenes en movimiento (52-53). Solo a partir de mediados de la década de 1910, el cine empezó a desarrollar su potencial narrativo. En su análisis de la introducción del cine en América Latina, López llama la atención al “estatus ontológico y epistemológico” que el aparato cinematográfico tenía en el subcontinente. Dado que las “vistas” importadas eran más populares que las películas que luego se empezó a producir en los diversos países de la región, la investigadora observa que la “atracción cinematográfica” fue resultado no solo de la atracción novedosa de las imágenes en movimiento, sino que, igualmente, fue atractivo el propio hecho de se tratara de una importación. Es decir que, para la investigadora, lo atractivo del primer cine era, independientemente de los alcances del proceso de la modernidad en esta región del mundo, “el apelo del otro, el choque de la diferencia”. Las “vistas importadas” de la modernidad en Francia y EUA permitían otra experiencia, la del acceso al mundo. En las palabras de la autora, el público se convertía en espectadores y *voyeurs* de la modernidad, aunque no eran participantes de ella (López 52-53).

El nuevo medio, por lo tanto, ofrecía una experiencia particular de la modernidad: a los que no participaban del proceso moderno (pleno), las imágenes en movimiento permitían la visión técnica de la vida moderna. Como la mirada de las “vistas” se genera por el aparato, la propia experiencia de la mirada técnica ya es moderna y ella proporciona, por consiguiente, una participación específica en la modernidad, que es imaginaria. [7] Justamente por su condición periférica, esta mirada adquiere una importancia a parte en el pasaje del cine a

América Latina y ella interviene en el proceso de adaptación del nuevo medio al contexto sociocultural. La hipótesis sería que su fuerza se correlaciona con la lejanía de los centros de la modernidad. Como escribe Monsiváis con respecto al cine narrativo posterior: “el público no sólo ve ‘gringadas’ sino, en un porcentaje notable de casos, películas de primer orden, lo que desemboca en la modernización a ráfagas” (53).

### 3. Al principio fue la superación de distancias

Algunas observaciones sobre la recepción periodística del cinematógrafo en los primeros años sirven para tener una idea más clara acerca de la mirada periférica que emerge con el nuevo medio y que -otra hipótesis- también será determinante en los procesos de apropiación posteriores de otros medios audiovisuales y en la redefinición de sus funciones socioculturales en los contextos latinoamericanos. Como se verá, es el encanto de la cine-mirada que llama la atención de los primeros cronistas. Se realza la fuerza de la experiencia imaginaria que nace de las “vistas” luminosas y en que las distancias espaciales y temporales se borran. Las crónicas demuestran que el régimen escópico del cine establece desde el principio la participación transcultural en tendencias y eventos en otra parte. Y ya se preuncia el alcance que la “pasión perceptiva” tiene en toda la sociedad (Metz 41), así como el tránsito incipiente de la cultura hacia las imágenes técnicas y sus significaciones imaginarias. [8]

Uno de los primeros “cazadores de imágenes” es Gabriel Veyre. En julio de 1896 Veyre acompaña a Claude Ferdinand Bon Bernard en un viaje hacia América. Bon Bernard tenía la licencia de la Casa Lumière de exhibir el cinematógrafo en diversos países de América Latina y en el Caribe. Como director técnico del cinematógrafo, Veyre debía proyectar las películas y además hacer nuevas filmaciones en estos países para ampliar el repertorio de “vistas” de la empresa de Lyon. A finales de julio Bon Bernard y Veyre llegan a México y presentan el aparato de Lumière y sus vistas primero al presidente Porfirio Díaz y luego a la

prensa y a “grupos científicos”. A mediados de agosto de 1896 organizan la primera proyección pública del cinematógrafo ante más de 1500 espectadores. Fue un gran éxito, como escribe Veyre a su madre: “una noche de estreno espléndida” (citado en Ciuk 635). Pocos días después, el escritor Luis Gonzaga Urbina constata: “El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido a la capital, considerando, por supuesto, que la capital se halla comprendida entre el *bar-room* de Peter Gray en la calle de plateros y el Palacio Escandón en la calle de San Francisco” (Urbina, “El cinematógrafo” 32). Su crónica “El cinematógrafo” se publicó el 23 de agosto de 1896 en *El Universal*. En ella, Urbina analiza de manera perspicaz las ventajas del aparato de los Lumière sobre el kinetoscopio, un aparato que no proyectaba las “vistas” en una superficie exterior, sino que ofrecía un visor que permitía la visión de un film perforado en el interior que se movía a alta velocidad sobre una fuente de luz. El kinetoscopio fue desarrollado en el laboratorio de Thomas Edison al principio de los años 1890 y se estrenó en su primera presentación pública en 1893. Sobre el aparato de la empresa Edison observa Luis G. Urbina:

¡Qué bien que se divierte! Allá dentro está China, con sus casas y torres extrañas; ... allá está el templo de Buda con sus bonzos panzudos y melancólicos en el pórtico; allá está el Egipto con sus llanuras de tierra seca amarilla y su cielo ardiente, ...; allá están los viejos países, las catedrales góticas, erizadas de agujas, los bosques, húmedos y oscuros ... (Urbina, “El cinematógrafo” 32).

Es decir que el público de la Ciudad de México, que, como sugiere Urbina, en principio coincidía con la burguesía capitalina, estaba al corriente de los últimos desarrollos mediáticos. “Por de pronto, no hay ojos sino para el cinematógrafo”, sigue el cronista. “Desde luego tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse de acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado” (*ibidem*). Se reconoce la fascinación de la imagen técnica

del kinetoscopio, pero no hay duda acerca de la superioridad del nuevo aparato de la Casa Lumière. En primer lugar, es más cómodo sentarse y mirar la tela: “Basta entrar y sentarse con toda comodidad, frente al blanco cuadrilátero que se abre en el extremo de la sala” (*ibidem* 34). Más importante, sin embargo, es el impacto de la imagen cinematográfica: “... y en el cuadro de albura uniforme y limpia, un fotograbado, una ilustración de revista, en grande, del tamaño natural y cuyas dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad que no posee el kinetoscopio” (*ibidem*).

En diciembre de 1896, José Juan Tablada escribe en el mismo periódico, *El Universal*, que el cinematógrafo “continúa funcionando con un éxito grande y merecido” (Tablada, “Lumière” 44). Tablada también resalta la vivacidad de las imágenes animadas en la tela: “Aquellos metros de blanco lienzo se animan al golpe de la proyección luminosa con una vida intensa, sorprendente y prodigiosa” (*ibidem*). Urbina había llamado la atención a la capacidad de las imágenes kinetoscópicas de superar las distancias espaciales a de traer al ojo escenas de países lejanos. Tablada, en cambio, observa que, al vivificar a las imágenes de “la vida real”, el cinematógrafo supera las distancias temporales y resucita el pasado en el presente. Así vencería la muerte y ofrecería consuelo a los que perdieron personas amadas:

¿Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida de un ser amado, vuelto al mundo por ese aparato, resucitado, arrancado al olvido y a la muerte viviendo con la enérgica y elocuente vida del movimiento y de la expresión? (Tablada, “Lumière” 44)

Diez años más tarde, el cinematógrafo aparece como una pasión colectiva en México, que comparten todos los grupos sociales en que todos se igualan. Como “mariposas” se ven invariablemente atraídos por las imágenes luminosas (incluso la aglomeración de la mirada colectiva de las “vistas animadas” contribuye a la difusión del tifo):

El prócer y el bohemio, el intelectual y el ingenuo, la dama aristocrática y la modesta modistilla, los patriarcas y los párvulos, todo México tiene en estos momentos un estado de alma unánime, absolutamente armónico e indiscutiblemente igual. Todo mundo se val al cinematógrafo y a ese espectáculo convergen los espíritus todos. El cinematógrafo Lumière señala con su columna de fuego el camino de la tierra de promisión; como mariposas en torno de un foco eléctrico vamos a dar a ese nuevo foco que ya tiene una triste celebridad como el foco del tifo. (Tablada, "México sugestionado" 45).

En la misma crónica de 1906, Tablada hace ver que la imagen cinematográfica borra las fronteras entre realidad e ilusión: "toda la vida, todo el ensueño, toda la ilusión están allí". Sin embargo, ella igualmente elimina las fronteras del espacio y del tiempo y acerca lo remoto:

[...] los países exóticos se acercan y todos los climas y todos los paisajes obedecen al conjuro, y fuera del tiempo y arrebatados al espacio vibran rápidamente ante nosotros. Ver y creer, dijo el apóstol escéptico, y pueibisto que todo se ve, la duda es una aberración. Ten fe y la montaña vendrá a ti, dijo Cristo, y la montaña, sustraída a la enorme gravitación ha llegado hasta nosotros, y las tragedias más emotivas, los sucesos más fugaces, están allí inmortalizados y perennes. (Tablada, "México sugestionado" 46) [9]

El escritor capta la fascinación "extasiada" y el encantamiento de la mirada cinematográfica de la que no es posible sustraerse y la que también es una iniciación a la modernidad:

No dudes un solo instante y corre al salón penumbroso donde absorto y recogido un público fervoroso, místico y extasiado, se inicia en los misterios helenicianos de la triunfante civilización. Un sortilegio imperioso, una fascinación incontrastable y fatal, tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores. Yo he visto a damas de las más *smarts* platicar en la iglesia por la Cuaresma... las he

visto en el teatro criticar las de enfrente, perfectamente ajenas a lo que pasa en el proscenio. Todo eso he visto, pero nunca he visto a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección en uno de esos lugares de encanto y maravilla. (Tablada, "México sugestionado" 45-46)

Como lo reconstruye Aurelio de los Reyes, los dos representantes de la Casa Lumière tenían previsto hacer funciones semanales, pero viendo la gran demanda, decidieron organizar exhibiciones diarias. En octubre de 1896 presentaron el cinematógrafo en Guadalajara y regresaron en noviembre a la ciudad de México. Cuando dejaron México a principios del año siguiente, las exhibiciones de las "vistas animadas" seguían y fueron organizadas por empresarios locales que adquirieron el aparato, haciendo competencia a las presentaciones operadas por el kinetoscopio de la empresa Edison (Los Reyes, *Orígenes* 81-83).

Para el historiador de cine, desde el principio, la comunicación a distancia se revela como una de las características primordiales del nuevo medio: "el cine rompe fronteras" (*ibidem* 143). Evidentemente, en la transculturalidad influyó que el cine al inicio era silente, que las imágenes proyectadas ignoraban las diferencias lingüísticas y que así ponían culturas distintas y distantes en contacto. Sin embargo, importante para el contexto latinoamericano es que el nuevo medio también empieza a poner las sociedades del subcontinente en comunicación con ellas mismas, dado que rebasa las enormes distancias geográficas, culturales y sociales entre las regiones y grupos poblacionales. Empresarios ambulantes del cinematógrafo recorrían el país, llegando también a lugares apartados. Es interesante la observación de Los Reyes que el cine, al llevar las "vistas animadas" a las provincias, las conectaba con el mundo y les transmitía a sus habitantes que "después de todo, no estaban ni tan lejanos ni tan aislados" (*ibidem*). El historiador apunta a un factor importante que aclara la función cultural de los medios técnicos en América Latina, lo que, dado el "subdesarrollo" de la cultura del libro, concierne principalmente a los medios audiovisuales [10]: estos permiten una comunicación técnica entre

periferia y centro (a la vez que corroboran la relación asimétrica entre ambos), tanto a nivel nacional como a nivel internacional, la cual ella misma ya representa un acceso puntual a la modernidad.

De hecho, al principio del siglo XX, los cronistas concluyen que el medio no solo apela a todos los sectores sociales, sino que encuentra su gran público en las “muchedumbres”, en los así llamados ‘bajos fondos’. En esta época, las capas populares no son alfabetizadas y encuentran en el cine información, actividad cultural y participación imaginaria en la modernidad. Luis G. Urbina, en su crónica “La vuelta del cinematógrafo”, publicada en *El Mundo ilustrado* el 9 de diciembre de 1906, observa que el cine se convierte en el entretenimiento del “pueblo”. Según el literato, las imágenes luminosas lo “hipnotizan” y lo redimen temporalmente de su condición baja:

Es de ver noche por noche la Avenida Juárez henchida de muchedumbre atenta. Allá arriba ... el cinematógrafo *réclame*, atrae al pueblo, lo seduce, lo hipnotiza, con sus cuadros de viviente fotografía ... Y abajo, por aquel mar de cabezas levantadas que tienen los ojos fijos e interiormente alumbrados, como los de los sonámbulos, pasa un fluido fascinante de ensoñación extática.

Sí, es el pueblo que sueña ante las maravillas de ella pantalla, el alma colectiva que aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio.

Es la alegría sana de los “bajos fondos” que noche por noche, como una flor de capitosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano (Urbina, “Vuelta” 37-38)

Veinte años más tarde, José Juan Tablada analiza en *El Universal*, el 9 de octubre de 1927, que el cine se dirige a los grupos populares

como un “periódico” para analfabetos:

Y su enorme éxito, su difusión mundial, consiste en que es un periódico que pueden leer hasta los analfabetos y en que, además, no lo limitan las barreras del idioma, expresándose en un idioma que todo el mundo entiende.

Por eso mismo, por dirigirse, como el periódico, a las muchedumbres, el cine tiene que calcular las reacciones de sus obras sobre el promedio de la mentalidad humana y del sentimiento popular, no sobre los intelectos excepcionales y los exquisitos sensorios de quienes en ciertos casos ejercitan la crítica cinematográfica rebajándose sin duda a funciones inferiores, [...] (Tablada, “La abeja” 53-54)

#### 4. (Trans)Nacionalidad cine-imaginaria

Ana M. López, en su arriba mencionado análisis del cine silente en América Latina, observa que la “atracción cinemática” contenía cierta ambivalencia: no solo la participación imaginaria de la modernidad les proporcionaba a los públicos la autoconfirmación de que el progreso estaba “en marcha” sino que al mismo tiempo la cine-mirada moderna y transcultural remetía indirectamente a lo que no estaba en la pantalla, es decir, a los espectadores latinoamericanos mismos. Esto significa que la visión de la modernidad ajena despierta el deseo de reflejarse a sí mismo en una proyección moderna. Sin embargo, esta nación de *nosotros* se percibe como alteridad y la cine-nación consecuentemente da expresión a constelaciones diferenciales de la modernidad (López 53). Se puede formular la hipótesis de que las cine-naciones latinoamericanas emergen como reflejos divergentes de las representaciones de las naciones modernas dominantes. Estas últimas forman una especie de palimpsestos de celuloide a los que las visiones latinoamericanas se superponen, pero de que también contrastan debido a las condiciones locales de la modernidad, resultantes de los diversos entretajamientos con la tradición. Ni copia ni original, estas cine-naciones no se desprenden, pero tampoco coinciden con las “vistas animadas” del Norte.

Los entrelazamientos de los cines son fundacionales: las primeras “vistas” de México, por ejemplo, son resultado de la mirada europea y se destinan a públicos europeos y de otras partes. Gabriel Veyre, no solo se dedicaba a exhibir las filmaciones de la compañía Lumière, sino que también se encargaba de captar escenas mexicanas para ampliar el catálogo de cintas de la empresa. Según el *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk, en su estancia de seis meses en México, Veyre filmó 35 “vistas”, entre ellas escenas de la cultura cotidiana como “Desayuno de indios”, “Jarabe tapatío” o “Baño de caballos” y también varias secuencias con el presidente de la república (Ciuk 634-635). Que Veyre aparezca como “pionero del cine en nuestro país” (*ibidem* 634) revela la constitución transnacional del cine. Se trata de filmaciones en México cuya primera finalidad fue la exhibición en otros países, no propiamente la elaboración de imágenes que son resultado de una perspectiva y una cultura visual nacionales. No obstante, resulta evidente que las “vistas” Lumière de Gabriel Veyre son una contribución fundamental a la elaboración de una cinematografía nacional. Los Reyes, por ejemplo, se refiere a ellas como “películas nacionales” (Los Reyes, *Medio siglo de cine* 151).

En su artículo “México en la pantalla”, publicado en *El Universal*, el 31 de julio de 1917, Carlos González Peña comenta sobre cinco películas mexicanas estrenadas en el mismo año y constata que hay una producción nacional con solidez: “Total: ¡cinco películas mexicanas! Ya están desmentidos los que escépticamente dudaban de que se pudieran impresionar en México películas cinematográficas, y contentos los que lo contrario decían” (65) Según el autor, las películas son desiguales y “se advierten vacilaciones y hasta tropiezos” (*ibidem*). González Peña reconoce en la cinta *La luz* un “afán decidido de imitación” (*ibidem*). *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) es un film de Manuel de la Bandera, el segundo largometraje mexicano que es una adaptación (o una imitación) de *Il fuoco* de Piero Fosco (1915), en que la actriz mexicana Emma Padilla no solo se parecía a Pina Menichelli, que interpretó el personaje principal en el film italiano, sino

que también imitaba sus poses, gestos y vestuarios. De cualquier manera, Emma Padilla es considerada la primera “diva” mexicana y *La luz* parece representativa en la medida en que representa una tendencia en el cine de la “bella época” en México que fue adoptar el modelo del melodrama italiano y situar el género en un contexto explícitamente mexicano. Aurelio de los Reyes denomina esta corriente el “nacionalismo cosmopolita” del cine mudo en México (Los Reyes, *Medio siglo de cine* 68; y López 70). El tema es una relación de género “moderna”, marcada por la fugacidad y la emancipación de la mujer. Ella y Él que se conocen en un paseo en Coyoacán, se enamoran y con el paso del tiempo Ella se aburre y empieza a interesarse por otros hombres. Cuando Él la ve besando a otro hombre en Xochimilco, pierde sus fuerzas de vida y muere (García Riera 38-39).

González Peña, en la ya mencionada reseña, destaca a tres películas, *Triste crepúsculo*, *En defensa propia* y *Alma de sacrificio* y las considera al mismo nivel que el buen cine europeo: “que en verdad vos aseguro que esas primeras obras del arte cinematográfico nacional [que] puede parangonarse sin detrimento para ellas con muchas de las buenas europeas”. La primera fue dirigida por Manuel de la Bandera, las otras dos por Joaquín Coss y las tres producidas por Azteca Film. Entre los motivos de su elogio el autor menciona la “elegancia en los interiores” y la “buena elección de escenarios al aire libre”. No obstante, González Peña añade una observación crítica: en los tres “cinedramas” no aparecen personajes que pertenecen a las capas populares. Según su experiencia, el motivo es que el público no quiere verlas en la tela. La conclusión es que el público de hecho no quiere que se refleje México como de hecho es, sino que prefiere una versión europeizada y, como se podría agregar, moderna:

[...] en nuestras películas se evita cuidadosamente la aparición del pueblo bajo. La prudencia de tal medida, pónela de relieve el mismo público concurrente; pues, en cuanto surge, para desdicha de los autores, uno de nuestros clásicos peladitos, los espectadores se echan a reír, así se trate de la escena más

dramática del mundo. ¿Querrá esto decir que nuestro país no es presentable sino “a la europea”? (González Peña, “Pantalla” 66)

En los primeros años el cine en América Latina, y especialmente en México, tenía como una de sus funciones primordiales el registro de la actualidad y la noticia de eventos por lo que López ve en la “objetividad” uno de sus principales rasgos. La investigadora muestra que, durante la Revolución Mexicana, a partir de 1910, esta tendencia fue retomada (López 57-58, y 66-68). Sin embargo, la reseña de González Peña muestra que la cinevisión de la nación no era documentalista, sino que eran proyecciones que recreaban el país a la imagen de los centros de la modernidad en Europa y EUA. En otras palabras, se eclipsa o incluso se niega lo que no es progreso y este hecho apunta a la conflictividad existente en la sociedad que tiene que ver con las políticas de modernización insensibles a resistencias y discrepancias. La muy notable excepción es *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas que introduce cierto realismo social en la narrativa melodramática. Según López, la segunda mitad de la década 1910 fue muy productiva con 75 largometrajes mexicanos (López 70).

El escritor Horacio Quiroga publica, el 13 diciembre de 1919, una reseña en *Caras y caretas* en Argentina sobre el film argentino *La vuelta al pago* (1919) de José Agustín Ferreyra. El tema es la vida en el campo y Quiroga certifica “evidentes progresos” con respecto a las producciones argentinas anteriores. Su crítica, sin embargo, consiste en el empeño de imitar el género de películas de vaqueros en una narrativa sobre el campo argentino: “Tan es así, que todos: autores del drama, operadores, directores e intérpretes, unen y dirigen sus esfuerzos a un solo fin: hacer una cinta de *cow-boys*” (Quiroga 45). El autor aclara que no tiene nada contra el género de vaqueros como “expresión fiel de un rasgo de vida norteamericana” porque tiene “carácter propio” (*ibidem*). En una película sobre el campo argentino, sin embargo, la imitación de los *cowboys* se convierte en parodia involuntaria:

Pero si nos empeñamos en que nuestros paisanos vistan de *cow-boys*, masquen cigarros de hoja como ellos, no habremos hecho sino una muy pobre parodia de un género que agrada [...] porque fuera del aspecto pintoresco, es la expresión fiel de un ambiente particular. (Quiroga 45)

En fin, Quiroga exige que no se “disfrace”, “lo que es nuestro” que se represente tal como es:

Cuando abordemos directa y francamente lo que es nuestro, sin desfigurarlo y disfrazarlo de Far-West, habremos hallado por fin el camino tan difícil de encontrar, y que, sin embargo, está a la mano. (Quiroga 45-46)

Como ya se mencionó, a partir de la Primera Guerra Mundial, Hollywood establece su imperio en América Latina que, con la llegada del cine sonoro, se ve cuestionado por las cinematografías argentina, brasileña y mexicana entre 1930 y 1960. Durante este periodo, estos cines constituían una referencia poderosa de la modernidad cinematográfica en América Latina (King 31-64). Sin embargo, para los cines “nacionales” en esta época, Hollywood era, como escribe Monsiváis, el gran aprendizaje: “Para que las fórmulas del cine norteamericano puedan asimilarse y ‘nacionalizarse’, el requisito previo es el avasallamiento” (Monsiváis 56). Hollywood tiene la preferencia de los espectadores y a ellos impone sus formas y contenidos narrativos. En otras palabras, el cine estadounidense define el espectáculo cinematográfico, así como los métodos y significados del entretenimiento. Su soberanía en estos ámbitos es incuestionada:

En América Latina, Hollywood propone, desde el cine mudo y con método dictatorial, qué es y qué puede ser el “entretenimiento”. Las variantes locales son alternativas las más de las veces carentes de prestigio. (Monsiváis 56-57)

Los cineastas latinoamericanos asimilan la forma de hacer cine de Hollywood, incluyendo los estereotipos y los géneros:

Si el lenguaje del cine se aprende en Norteamérica, los cineastas, lo acepten o no, asimilan de manera simultánea la técnica y la cultura mitológica. Y se someten al juego de traducciones: se reproducen en lo posible los estereotipos y los arquetipos de Norteamérica, se implanta con celo devocional el final feliz (que incluye tragedias), se confía en los géneros fílmicos como si fueran árboles genealógicos de la humanidad. (Monsiváis 56)

El mejor ejemplo es *Allá en el Rancho Grande*: la película de Fernando de Fuentes del año 1936 crea la base genérica para la así llamada Época de Oro del cine mexicano. El film fue extraordinariamente exitoso en México, en las Américas y en Europa. Se trata de un melodrama ambientado en una hacienda en el México rural que recrea el antiguo régimen del latifundio patriarcal. Pareciera que no hubiera habido Revolución Mexicana y de hecho el melodrama pone en escena el reino de la tradición restaurada. Como ya se observó con pertinencia, la tendencia reaccionaria del largometraje contradice directamente a la reforma agraria del gobierno de Lázaro Cárdenas. *Allá en el Rancho Grande* es un *collage* de estereotipos y remite claramente a la oposición bucólica entre ciudad y campo. Se proyecta un presunto idilio rural de una sociedad de clases donde el “patrón” tiene todo y los demás nada. Los peones guardan su lugar, se conforman con su subalternidad y el terrateniente los gobierna con bondad paternal. Reina la justicia y el viejo patrón se empeña por enseñar el buen régimen a su hijo heredero, Felipe: “Esta buena gente nos quieren de veras, Felipe.” La lección es ser “humano y compasivo con los que por nosotros dejan en el surco, sudor, sangre y vida.” José Francisco llega como niño a “Rancho Grande”, tiene la misma edad que Felipe y los dos son amigos. Grandes, Felipe es el “patrón” y José Francisco su caporal. Felipe tiende a aceptar la invitación de la madrina de José Francisco de abusar de Cruz que es la novia del amigo, pero al final se retiene. El equilibrio social del mundo rural se amenaza por alterar, José Francisco se entera de que Cruz estuvo con el “patrón” y

demanda satisfacción, pero la ética del patriarca restablece el equilibrio. La subordinación de la mujer también se ratifica con el castigo de la madrina, la villana.

Igualmente, ya fue destacado que no fue la trama que entusiasmó al público, sino el formato que luego se denominó comedia ranchera. El protagonista es un charro que canta. Con esto, Fernando de Fuentes logró adaptar el género del *far west* al contexto mexicano “desfigurarlo”, como escribía Quiroga. Con el charro se crea una figura que corresponde al *cow boy* pero que no lo imita. Más bien el vaquero mexicano tiene un rol social en la trama que se diferencia fundamentalmente del estadounidense: tiene su lugar rigurosamente delimitado en una estructura social antigua y tradicional mientras que el *cowboy* se compromete a extender y fortalecer la civilización en una tierra sin ley. Por consiguiente, las tramas de la comedia ranchera y del *far west* discrepan claramente. Pero ambos géneros coinciden en que los dos personajes cantan (el *singing cowboy* del *western*), aunque los géneros musicales también sean distintos: canción ranchera y *western music*. *Allá en el Rancho Grande* y las comedias rancheras encuentran un público entusiasta en los países hispanoparlantes de América Latina. La película incluso se exhibe en EUA con subtítulos, dirigiéndose a un público general (Monsiváis 59-60; King 46-47; García Riera 83).

*Allá en el Rancho Grande* es el gran éxito del cine nacional mexicano. La película es emblemática para la cine-nación que se articula como una alteridad que discrepa de una identidad original de la cual no se desenlaza por completo. Existe una versión estadounidense de la canción emblemática “Allá en el Rancho Grande” (tema de la película), bilingüe, titulada “Out on the Big Ranch”. De ella existen interpretaciones de diversos cantantes, entre ellos Gene Autry, Bing Crosby y Elvis Presley (Gurza). La canción, en otras palabras, expresa el entrelazamiento intercultural entre los cines de México y EUA – el que esta vez se presenta como interacción recíproca.

## Notas

[1] Que la matriz colonial del poder persista en la pos-independencia es uno de los enfoques de la crítica decolonial. Entre otros, Aníbal Quijano argumenta que la descolonización no erradicó la “colonialidad del poder”. Sus formas de dominación implican la “dependencia histórico-estructural”, pero la gran preocupación de esta crítica es la inhibición de la expresión cultural “original” de los dominados. Quijano escribe sobre la pugna por la “reorganización de la experiencia” como el gran conflicto que recorre la historia de América Latina. “Colonialidad” significa la erradicación de las culturas autóctonas y asimismo la imposición de identidades coloniales consideradas “negativas” e inferiores (‘indios’, ‘negros’, ‘mestizos’). Al destruir los medios autóctonos de expresión cultural se impide la articulación de la experiencia subjetiva de los dominados. La dominación colonial, en otras palabras, aparece como “la más perversa experiencia de alienación histórica” (Quijano, “Colonialidad” 117-125). Como se ve, la cultura, las condiciones de la expresión de la subjetividad de las poblaciones colonizadas y la producción de un saber no eurocéntrico surge como la gran causa del esfuerzo decolonial. La cuestión de un cine que deshace los entrelazamientos (neo-)coloniales se encuentra, por lo tanto, en el centro de este debate.

[2] La modernidad es resultado del progreso el cual es promovido, como lo mostró Max Weber, por el continuo proceso de “intelectualización y racionalización” que no significa un incremento en el saber, sino en la conciencia de que la ciencia tendencialmente permite saber cualquier cosa, de que, por lo tanto, no existen poderes ocultos que rigen los fenómenos y que, por ende, en principio no hay objeto que no se pueda entender y dominar. La consecuencia es el muy citado “desencantamiento del mundo” en que la magia ya no sirve para apaciguar poderes sobrenaturales y que es posible controlar por medio de la ciencia y de la técnica (Weber 9). En una perspectiva psicosocial, Georg Simmel explicó que la modernidad se da a conocer como un cambio en la sensibilidad del sujeto provocado por la aceleración, el incremento y la simultaneidad de las impresiones en las grandes urbes. La sensibilidad moderna resulta, por lo tanto, de alteraciones en el aparato psíquico y en la percepción las cuales se manifiestan como un “acrecentamiento de la vida nerviosa” y de un aumento del “*quantum* de consciencia” (Simmel 247-248).

[3] Beatriz Sarlo introduce el concepto de “modernidad periférica” en su estudio sobre la cultura argentina en Buenos Aires al inicio del siglo XX. La autora describe como se entretienen “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*” (Sarlo 15). La idea de la “mezcla” entre modernidad y premodernidad también subyace al importante libro *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini. El subtítulo *Estrategias para entrar y salir de la modernidad* indica que la hibridación se entiende como “heterogeneidad multitemporal” en que tradición y modernidad no se oponen, sino que se mezclan. Como trasfondo aparecen procesos de modernización parciales e incompletos que

solo alcanzan sectores reducidos de la sociedad (García Canclini 14-21).

[4] Roberto Schwarz se dirige a la incompatibilidad entre estructura social latinoamericana (es decir: brasileña) e idearios importados de Europa con la expresión “ideas fuera del lugar”. Aunque los discursos de la sociedad burguesa contradigan al esclavismo brasileño del siglo XIX aquellas se recibían y debatían en el Imperio de Brasil. Schwarz señala las estrategias de “deslocalización” y reapropiación que vacían los contenidos y que convierten los discursos europeos en adorno y distinción social. El resultado es, según el autor, un “sistema de impropiedades” (Schwarz 13-25). García Canclini retoma la noción de la “impropiedad” en la recepción de discursos europeos. Para el antropólogo, se trata de estrategias de adopción, traducción e incorporación características para las artes latinoamericanas en que lo primario no es siempre si la utilización de lo importado es correcta según los entendimientos en el lugar de origen sino las (nuevas) funciones que le son atribuidas en el contexto latinoamericano (García Canclini 74-75).

[5] Para el concepto de los pasajes interculturales e intermediales ver Michael (43-90) y Michael/ Schäffauer (2006).

[6] Según Silviano Santiago, la gran contribución de América Latina a la “cultura occidental” es “la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y de pureza”. En el contexto del debate sobre la “impropiedad” de la cultura latinoamericana, el planteamiento de Santiago parece como muy sugestivo. El crítico propone pensar la posición de los escritores latinoamericanos frente a la literatura de las metrópolis como “entrelugar” ya que el proceso de la colonización exterminó la originalidad autóctona sin lograr la reproducción idéntica de la civilización europea dado que el mestizaje invariablemente introduce desde el inicio el “pensamiento salvaje” en la colonia. El intelectual latinoamericano, en otras palabras, no tiene lugar propio, sino que se encuentra en medio entre lo propio y lo ajeno. Sin poder volver al estado autóctono anterior a la conquista y sin ser enteramente “copia”, el escritor latinoamericano reescribe lo que ya fue escrito en la metrópoli, pero al hacerlo lo convierte en otra cosa. En América Latina, en otras palabras, “hablar, escribir significan: hablar contra, escribir contra”. Por medio de la escritura “antropófaga”, el escritor latinoamericano se sitúa en el “lugar aparentemente vacío” entre asimilación de lo ajeno y expresión de lo propio y devora la cultura de las metrópolis para alterarlas (Santiago 2000). Santiago remite a la propuesta cultural de la “antropofagia” que Oswald de Andrade había introducido en la vanguardia brasileña para concebir expresiones culturales más allá del binarismo entre lo propio y lo ajeno: “Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago” (Andrade 39). Para una revisión fenomenológica de la relación entre lo propio y lo ajeno véase también Waldenfels (2001).

[7] En su estudio sobre la “pasión perceptiva” que caracteriza el cine, Christian Metz recurre al psicoanálisis para explicar los efectos de subjetivación de la mirada que el cine proporciona. En primer lugar, el cine establece un “régimen escópico” que incentiva la pulsión perceptiva. En la mirada, la pulsión perceptiva se manifiesta como voyeurismo que

presupone la separación del ojo y del objeto. Es la mirada que establece la distancia con el objeto y asimismo la relación con él. La pulsión escópica es insaciable porque la distancia al objeto jamás se supera. En el caso del cine, el deseo voyeurista se intensifica, principalmente porque el objeto del deseo escópico no está solo distante, sino que está más bien ausente. En el cine, el significante de la representación dramática está ausente porque solo son imágenes proyectadas en la tela, al contrario del teatro donde los actores y los escenarios están presentes. Metz encuentra en el “significante imaginario” uno de los rasgos principales del cine. El medio de las imágenes movidas, en otras palabras, exacerba el deseo escópico porque redobla la falta: el objeto no solo está distante, sino que se retira por completo y solo deja una imagen proyectada (Ver Metz 1975).

[8] Vilém Flusser es uno de los primeros autores que de forma sistemática reflexionó sobre la “revolución cultural” provocada por la llegada de las imágenes técnicas que fueron reemplazando la escrita como medio primordial de la cultura. Las imágenes técnicas se diferencian radicalmente de las imágenes tradicionales, según Flusser, ya que se producen por aparatos que traducen fórmulas científicas en imágenes. El procedimiento es que convierten reflejos de luz en puntos distribuidos en superficies las cuales el espectador imagina como imagen (Ver Flusser 1992).

[9] En esta misma línea defendía Carlos González Peña en 1912 en *El Mundo Ilustrado* que, con las “vistas” que ofrece el cinematógrafo, ya no era necesario viajar: “Para nada sirve viajar en estos tiempos. ¿Queréis ver la Plaza de la Concordia; las palomas de San Marcos; ‘il Ponte dei Sospiri’? Pues con sacar del bolsillo los consabidos treinta centavos, estáis del otro lado del Atlántico, contemplando tan singulares maravillas” (González Peña, “Conquista” 61).

[10] Para el “subdesarrollo” de la cultura del libro en América Latina ver Candido (1996).

## Obras consultadas

- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago.” *Escritos antropófagos*. 1928. Ediciones Corregidor, 2001, pp. 39-47.
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.” *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, compilado por Siegfried Unseld, Suhrkamp. 1969, pp. 148-184.
- Brunner, José Joaquín. “Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture.” *boundary 2*, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 34-54.
- Candido, Antonio. “Literatura y subdesarrollo.” 1972. *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1996, pp. 335-353.
- Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder*. 1985. Edition Flusser, editado por Andreas Müller-Pohle, European Photography, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo. 1897-1997*. Instituto Mexicano de Cinematografía; Mapa, 1998.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. “Trayectoria en el subdesarrollo.” 1973. *Archivos de la filmoteca. Nro. 36: Brasil, entre modernismo y modernidad*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, Ediciones de la Filmoteca (IVAC), 2000, pp. 21-37.
- González Peña, Carlos. “La conquista del cine.” 1912. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 60-62.
- . “México en la pantalla.” 1917. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 65-66.
- Gurza, Agustín. “‘Allá en el Rancho Grande’: The Song, the Movie, and the Dawn of the Golden Age of Mexican Cinema.” *Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*. Web., 1 Nov. 2016. Consultado 18 Jun. 2020.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, 1990.
- López, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America.” *Society for Cinema & Media Studies*, vol. 40, no. 1, 2000, pp. 48-78.
- Los Reyes, Aurelio de. *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*. 1972. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *Medio siglo de cine en México. 1896-1947*. 1987. Trillas, 2002.
- Metz, Christian. “Le signifiant imaginaire.” *Psychanalyse et cinéma. Communications*, no. 23, 1975, pp. 3-55.
- Michael, Joachim. *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika*. Transcript, 2010.
- Michael, Joachim; y Klaus Markus Schäffauer. “El pasaje intermedial de los géneros.” *Cartografías y estrategias de la “postmodernidad” y la “postcolonialidad” en Latinoamérica. “Hibridez” y “globalización,”* coordinado por Alfonso de Toro, Iberoamericana; Vervuert, 2006, pp. 473-515.
- Monsiváis, Carlos. “South of the Border, Down Mexico’s Way. El cine latinoamericano y Hollywood.” *Aires de familia*, Anagrama, 2000, pp. 51-78.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Prédal, René. *Histoire du cinéma français: des origines à nos jours*. Nouveau Monde éditions, 2013.
- Quiroga, Horacio. *Arte y lenguaje de cine*. Editorial Losada, 1997.
- Quijano, Aníbal. “Modernity, Identity, and Utopia in Latin

America." *boundary 2*, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 140-155.

- . "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina." *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, coordinado por Walter Mignolo. Ediciones del Signo, 2001, pp. 117-131.
- Santiago, Silvano. "El entrelugar del discurso latinoamericano." 1971. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, editado por Adriana Amante y Florencia Garramuño, Biblo, 2000, pp. 61-77.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, 1996.
- Simmel, Georg. "Las grandes urbes y la vida del espíritu." *El individuo y la libertad (Ensayos de crítica de la cultura)*. Ediciones Península, 1986, pp. 247-261.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades, 1977.
- Tablada, Juan José. "El cinematógrafo Lumière." 1896. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 44-45.
- . "México sugestionado: ¡El espectáculo de moda!" 1906. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 45-47.
- . "La abeja de la crítica y la 'triple-jazz.'" 1927. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 53-54.
- Urbina, Luis G. "El cinematógrafo." 1896. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 32-37.
- . "La vuelta del cinematógrafo." 1906. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 37-38.
- Waldenfels, Bernhard. "Mundo familiar y mundo extraño. Problemas de la intersubjetividad y de la interculturalidad a partir de Edmund Husserl." *Ideas y valores*, no. 116, 2001, pp. 119-13.
- Weber, Max. "Wissenschaft als Beruf." *Wissenschaft als Beruf, 1971/1919, Politik als Beruf 1919*, editado por Wolfgang J. Mommsen y Wolfgang Schluchter, J.C.B. Mohr, 1994, pp. 1-23.

## Nota biográfica del autor

El Prof. Dr. Joachim Michael Ocupa la cátedra de Estudios Interamericanos y Estudios Románicos en la Universidad de Bielefeld (Alemania). Es especialista en literatura y cultura audiovisual iberoamericanas (en español y en portugués). Elaboró una tesis postdoctoral en la Universidad de Hamburgo en el 2013 con el título *Die steinerne Geschichte. Apokalypse und Literatur in Mexiko* (La historia petrificada: apocalipsis y literatura en México) (en preparación). Se doctoró en la Universidad de Freiburg (Alemania) sobre telenovelas latinoamericanas (*Die Zäsur der Television: lateinamerikanische Telenovelas*, 2010). Coeditó las colecciones de artículos *As Américas do Sul. O Brasil no contexto latino-americano* (2001), *Passagens de gêneros na cultura brasileira. Lusorama* (2003), *Massenmedien und Alterität* (2004), *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de género y medio* (2004) y *Machado de Assis e a escravidão* (2010). Asimismo, ha publicado diversos artículos sobre violencia y apocalipsis en la literatura y el cine, sobre la televisión y medios en América Latina, así como sobre literatura de la época colonial y de los siglos XIX y XX.

# Prácticas de transculturación: adaptación cinematográfica de la novela latinoamericana en el cine de Arturo Ripstein

YOLANDA MINERVA CAMPOS GARCÍA (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA)

## Resumen

*Arturo Ripstein es un realizador mexicano perteneciente a la camada de jóvenes que impulsaron el relevo generacional en la industria de cine mexicano en la década de los setenta. Gran parte de su filmografía han sido obras literarias en su origen, y una buena proporción fueron inspiradas por escritores latinoamericanos. En este artículo nos proponemos analizar tres de sus películas que son adaptaciones cinematográficas, con la finalidad de hacer visible la lectura transcultural de la novela latinoamericana que realiza en tres de sus películas: Tiempo de morir (1965), El lugar sin límites (1977) y El coronel no tiene quien le escriba (1998). Asimismo, el corpus nos llevará a identificar tres momentos diferentes en su vida como realizador.*

**Palabras claves:** Arturo Ripstein, Transculturalidad, Novela latinoamericana, Adaptación cinematográfica.

## Introducción

El concepto de adaptación cinematográfica es utilizado para referirse al traslado de un formato literario a uno fílmico. Sin embargo, consideramos que este concepto no le hace justicia al procedimiento creativo que da forma a un nuevo texto. Dicho procedimiento comienza con la escritura del guion, cuando se hace una lectura transcultural, es decir, se repara en todos esos elementos que denotan la adscripción a un lugar preciso (lenguaje, situaciones espacio-temporales, idiosincrasia) y se piensa en la posible concordancia en otra latitud. Posteriormente, ya en la realización de la película, lo decisivo es la interpretación que hace el director. En el caso que nos ocupa, el traslado al ambiente mexicano que realizó Ripstein, llevó implícita una lectura de las complejas realidades sociales correspondientes a diferentes sociedades y épocas. En los nuevos textos se mezclaron su visión de mundo, su estilo fílmico, incluso sus obsesiones, lo que terminó dando el acento al nuevo relato.

Para analizar las adaptaciones de Ripstein nos parece necesario focalizar ¿qué sucedió en el traslado?, ¿Cómo fue el proceso de

transculturación, de la cultura original a la cultura receptora? ¿Qué permaneció, qué cambió? ¿Acaso el pasado colonial que compartimos los países latinoamericanos se hizo presente a través de situaciones análogas?

## Contexto

El 'boom latinoamericano' fue un fenómeno literario y editorial surgido entre los años sesenta y setenta del siglo XX. Su principal logro fue colocar en el escenario mundial la obra de una nueva generación de escritores latinoamericanos, a través de prestigiosas editoriales. Se les reconoce como una generación por la sincronía en los temas generales que aparecen en su literatura, dada su preocupación para enfocar problemas políticos y sociales en sus textos. Además de haber logrado –algunos de ellos– sugerentes rupturas en formas narrativas tradicionales.

A lo largo de su historia, el cine mexicano encontró una gran inspiración en la literatura latinoamericana, [1] y con el 'boom latinoamericano' sucedió una situación especial porque coincidió con el surgimiento de una nueva generación de jóvenes cineastas que

encontró en este grupo coincidencias en sus rupturas temáticas y narrativas:

Si el nuevo cine latinoamericano busca ponerse a tono con la literatura del “boom,” quizá eso se deba a que la recíproca es verdadera: futuros escritores y futuros cineastas se formaron en los mismos cineclubs, compartieron películas y lecturas. (Paranaguá 39)

El caso de Arturo Ripstein resulta paradigmático, por su cercanía constante con la literatura como fuente inagotable para las historias que nutren su filmografía. Inició su carrera como realizador con un argumento que le fue obsequiado por el escritor colombiano Gabriel García Márquez. [2] *El charro* se titulaba la historia original que le dio vida a su ópera prima *Tiempo de morir*. Posteriormente, en los años setenta, Ripstein filmó la novela del chileno José Donoso, *El lugar sin límites*, la cual trasladó al ambiente rural mexicano de manera exitosa y arriesgada, por tocar un tema tabú para el cine mexicano: la homosexualidad. Años más tarde, volvió a encontrarse con García Márquez, y llevó a la pantalla en 1998 la novela breve *El coronel no tiene quien le escriba*. En su etapa de mayor solidez y buen hacer en la realización fílmica, trasladó el Macondo del escritor colombiano a una población costeña del territorio mexicano. [3]

La etapa contemporánea del cine mexicano —en la cual se suscriben nuestros estudios de caso— está vertebrada por los cambios impulsados al margen de la industria, desde el segundo lustro de los años sesenta, momento en que se hace latente una cultura cinematográfica que pugna por elevar la calidad del cine mexicano y dar la oportunidad de debutar a nuevos realizadores. El empuje también vino de la crítica especializada, con la creación del grupo *Nuevo Cine* —encabezado por un grupo de intelectuales cercanos al séptimo arte como críticos, investigadores y, sobre todo, cinéfilos—, la publicación de una revista con el mismo nombre y la creación de cineclubs importantes como el del IFAL (El Instituto Francés de América Latina) o los de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) (Ayala 294). Con

ellos se gestó una cultura cinematográfica que impulsaba el ambiente propicio para el relevo generacional (Acosta 73; Campos 146).

La celebración de los Concursos de cine experimental que se llevaron a cabo en 1965 y 1966 fueron también acontecimientos importantes para hacer debutar a nuevos directores. (García Riera, *Historia documental* 7) Recordemos que la famosa cláusula de exclusión no permitía que nuevos directores se incorporaran a la Industria del cine mexicano, pues sólo podían hacerlo por escalafón o los que ya tuvieran una película filmada, y para filmar dentro de la industria tenían que estar sindicalizados, pero para formar parte del sindicato había que tener por lo menos una película hecha (Pelayo, *La generación de la crisis* 25). Por todo ello, los concursos significaron una bocanada de viento fresco, porque vinieron a demostrar que sí existían personas externas a los sindicatos de la industria mexicana que tenían la capacidad de producir películas y proyectos interesantes. Ahora bien, aunque sólo algunos de los ganadores de los concursos hicieron carrera cinematográfica, esto significó un caldo de cultivo para el relevo generacional que se dio en los años setenta, cuando se inicia una nueva época en la política cinematográfica del Estado (Pelayo, “Nueva Política” 321).

En este contexto se desarrolló un animado intercambio interamericano entre la literatura y los cineastas, lo que produjo nuevas producciones estéticas. Este fue el momento en el cual arribaron a México el escritor colombiano Gabriel García Márquez y el chileno José Donoso, quienes se relacionaron con un grupo de intelectuales que participaron en los Concursos de cine experimental. Cineastas, escritores, pintores y actores que colaboraron de distinta manera en las películas participantes. [4] Si bien el joven Arturo Ripstein no participó en las películas concursantes, existía una cercanía generacional con algunos de ellos.

Las prácticas de transculturación en la obra de Ripstein implicaron un cambio de temas y géneros de un contexto cultural a otro. Así, los temas literarios de un contexto latinoamericano más amplio se sitúan deliberadamente en un ambiente mexicano, y las narraciones literarias de América Latina se introducen en un género

cinematográfico estadounidense como el *western*, como es el caso de su película *Tiempo de morir*. Estas prácticas ilustran los procesos estéticos de la transculturación. El concepto en sí mismo se remonta al antropólogo cubano Francisco Ortiz, quien lo acuñó en relación a los desarrollos culturales en el contexto de su país. El concepto de Ortiz ha sido innovador para los estudios transculturales contemporáneos:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso indica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (Ortiz, citado en Rama 32-33)

Es paradigmático para los procesos culturales de América que ya no puedan ser vistos y analizados en un contexto solamente nacional. Las culturas del hemisferio americano se han desarrollado históricamente como híbridas y eclécticas, extrayendo riqueza creativa de los préstamos y cambios estéticos y culturales.

### Arturo Ripstein

Arturo Ripstein es, sin duda, uno de los directores más importantes de su generación, porque desde muy temprano mostró un estilo filmico autónomo y original, que no obstante su cercanía con las dinámicas de producción hegemónicas de una industria de cine popular – pues es hijo de Alfredo Ripstein Jr., un importante productor del cine mexicano– creó un sello autoral alimentado por una visión de mundo particular. Y probablemente ese oxímoron es lo que define su cine: “[Ripstein] es heredero y cuestionador del cine mexicano de la Época de oro. Está empapado de toda esa tradición ...” (Paranaguá 217).

Al revisar su filmografía, encontramos temas

que se convirtieron en constantes, tales como la familia, la maternidad y paternidad, el encierro, las pasiones humanas, la disección del mal y sus motivos; los mismos que también son temas centrales del melodrama más tradicional. La puesta en escena de Arturo Ripstein es un acto de creación en el que confluyen sus obsesiones y el manejo de la técnica. La utilización de recursos visuales como el punto de fuga, la iluminación cálida, y el uso del plano secuencia acentúan el drama en que se ven atrapados sus personajes. En cuanto a lo narrativo, la literatura es un recurso muy frecuente al que acude nuestro director. Es en estos contextos que los procesos de transculturación se manifiestan más claramente en la obra de Ripstein, ya que conscientemente emprende cambios y transferencias culturales para dar a las narrativas un nuevo significado social.

### Ripstein y la literatura

La literatura es un elemento central en el cine de Ripstein: el director tuvo como premisa básica trabajar sus guiones con escritores más que con guionistas. Este es un aspecto distintivo de su cine. En los años setenta fue muy importante su colaboración con escritores mexicanos para filmar algunas de sus mejores películas, con José Emilio Pacheco escribió los guiones de *El castillo de la pureza* (1972), *El Santo Oficio* (1973), *Foxtrot* (1975) y *El lugar sin límites* (1977); con Vicente Leñero, *Cadena perpetua* (1978) y *La Tía Alejandra* (1978). Sin embargo, a partir de que conoce a la guionista Paz Alicia Garcíadiego –con quien filma *El Imperio de la fortuna* (1985) basada en una historia de Juan Rulfo–, ella se convirtió en la guionista de todos sus proyectos posteriores, además de compañera de vida.

Su filmografía comprende alrededor de 52 producciones en diferente duración: largometrajes, medimetrajes y cortometrajes; y diferentes tipos de cine: ficción, documental, y televisión. Encontramos una estadística interesante: de los 27 largometrajes de ficción, 16 son adaptaciones cinematográficas, las mismas que no se suscriben a un tipo de literatura ni a una época. Sin embargo, hay que destacar que, de las 16 adaptaciones, 10

son de autores latinoamericanos. Entre ellas, cinco son de autores del *boom* de la literatura latinoamericana, concretamente Gabriel García Márquez, José Donoso y Juan Rulfo. [5]

Está claro que el interés de Ripstein en las narraciones va mucho más allá de un marco nacional. Sus adaptaciones se inspiran en los impulsos de un entorno latinoamericano principalmente ampliado. También se orienta hacia el norte, adaptando géneros de Hollywood como el *western* o el cine de terror. Esto nos muestra que la creatividad de Ripstein está ligada en gran medida a los procesos de intercambio interamericano.

### Las adaptaciones cinematográficas

Hay entre los estudiosos de la teoría de la adaptación cinematográfica, una premisa central de la que derivan diferentes aspectos al analizar una producción cinematográfica de esta naturaleza: ¿una adaptación cinematográfica debe considerarse un nuevo texto? ¿el texto filmico debe suscribirse completamente al original? En acuerdo con José Luis Sánchez Noriega (65), pensamos que la adaptación cinematográfica es un acto creativo en el que el director, en acuerdo con “su” guionista, debe aspirar a aportar nuevos elementos que enriquezcan el texto original, y desprenderse de todas las limitaciones que acusan a que no debe trastocar el texto literario. Ello porque, finalmente, el cineasta debe encontrar la forma de narrar en su propio lenguaje las equivalencias, analogías y metáforas que sugiere el texto. Y es en este aspecto en donde habría que enfocar el análisis de una adaptación: Analizar de qué manera se construye la narración, y visualizar con base a qué elementos se da forma a la narrativa.

Los procesos de transculturación en la obra de Ripstein están, por supuesto, estrechamente relacionados con la labor de los guionistas, que es una forma primaria de adaptación cultural. La interpretación que realizaron los guionistas de las películas que estudiamos se construyó con base a imaginarios y búsqueda de equivalencias que permitieran hacer visibles similitudes adscritas al pasado colonial común de los estados nacionales, como es el caso de Colombia, Chile y México, y tradiciones aludidas

en las historias originales de las novelas. Ripstein desarrolla así una forma específica de expresión de la mexicanidad, que se inserta en los procesos de intercambio interamericano. A continuación, se analizan tres películas seleccionadas, que adaptan textos literarios a las nuevas narraciones sobre México motivadas por la lectura transcultural.

### Tiempo de morir. El Charro que no cantaba

La ópera prima de un director se considera un rito de iniciación, ya que es el primer largometraje que realiza. Constituye la obra que marca el punto de partida de una posible carrera cinematográfica, en la cual puede mostrarse de manera incipiente algunas de las constantes y de la visión de mundo que apuntan a una autoría.

La ópera prima de Arturo Ripstein *Tiempo de morir* (1965) [6] no fue en sentido estricto una adaptación cinematográfica, pues el documento que llegó a las manos del director era un argumento original para ser filmado. El texto se titulaba *El charro*, y fue escrito por Gabriel García Márquez en 1963, fue su primer ‘asunto’ cinematográfico. La autoría del guion de se le atribuye al mismo García Márquez y al escritor Carlos Fuentes, quien colaboró en los diálogos. Sin embargo, la práctica de la transculturación termina de realizarse a través de la dirección de Ripstein.

El argumento de la película es en realidad muy sencillo y predecible, Juan Sáyago sale de la prisión y regresa a su pueblo natal con la idea de retomar su vida, interrumpida por el crimen que cometió propiciado por un duelo. Han pasado dieciocho años y los hijos del difunto, los hermanos Julián y Pedro Trueba, han enconado el deseo de vengar la muerte de su padre. El exconvicto está convencido de que ya pagó su deuda, y a lo único que aspira es a vivir en paz su vejez. Se reencuentra con su compadre, el cantinero, y con su amigo Casildo, quien se ha quedado parálítico “porque lo quebró un caballo.” También vuelve a ver a su novia de juventud, Mariana, quien, en esos años, se casó y quedó viuda con un hijo. Sáyago desea rehabilitar su casa, recuperar su antiguo trabajo y su caballo, pero su patrón de antaño ha muerto y el hijo de

éste —que conoce la historia— le ofrece regalarle un caballo bajo la condición de que se marche del pueblo, pues sabe que los hermanos Trueba llegarán a vengar la muerte de su padre. Al final, se efectúa el duelo que todo el pueblo espera: Sáyago mata a Julián y es ejecutado por la espalda por Pedro, el menor de los Trueba, con quien había establecido, a pesar de todo, un lazo de amistad.

En el argumento de Gabo, [7] el personaje de Juan Sáyago lleva el nombre de *Charro viejo*, y todos los elementos que lo definen tienen referencia a la charrería, la actividad económica de compra y venta de caballos, que también incluye demostraciones ecuestres y musicales, una tradición muy arraigada a la cultura mexicana.

De hecho, al salir de prisión, Juan Sáyago viste el mismo traje de charro con que entró a la cárcel dieciocho años atrás. En la memoria del pueblo quedó instalada la leyenda de sus aptitudes para montar el caballo y también sus virtudes como charro cantor. Cuando se reencuentra con Mariana, revive con una guitarra la fiesta con sus canciones.

Podemos inferir que Gabo escribió el argumento inspirado en los referentes que tenía sobre ‘lo mexicano,’ y que el conocimiento de la cultura mexicana lo adquirió también con el cine clásico mexicano, pues fue con el género de la comedia ranchera que el cine mexicano logró su proyección internacional. Este género consiste de películas ambientadas en espacios rurales, con historias de hacendados y charros, en donde la verbena popular es un elemento central y de la cual se desprende la referencia del “charro cantor.”

El charro de Gabo fue pensado más en una tradición de la cultura vernácula mexicana, pero con un tono de nostalgia, pues, en cierta forma, Juan Sáyago ve su condición de charro como una vida pasada.

No obstante, en la interpretación que hace Ripstein es notorio que el director quiere alejar su relato de los registros folclóricos tan recurrentes en las películas ambientadas en escenarios rurales. No hay fiesta ni música ranchera; de hecho, la banda sonora en algunas secuencias es neutra. Sin embargo, la atmósfera del pueblo en donde se desarrolla la historia parece la de

un pueblo fantasma, en ello encontramos una coincidencia en la que confluyen el autor y el director, pues ambos aluden de alguna manera a la narrativa de Juan Rulfo, como lo es también el *leitmotiv*: la venganza por los muertos del pasado. [8]

De los pasajes que Ripstein retomó de la historia original está la imagen primaria que según Gabo dio vida al texto:

La idea de *Tiempo de morir* nació con la imagen de un viejo pistolero que ha aprendido a tejer, tras largos años de reclusión ... Es mi primer asunto cinematográfico que no es una adaptación de un cuento o relato al cine. Desde un principio fue una idea cinematográfica que estuve acariciando por muchos años. (citado en García Aguilar 47)

La secuencia en que vemos esta imagen de Sáyago tejiendo es una de las centrales de la película, porque nos lleva a entender la relación de Sáyago con Mariana, o quizá deberíamos decir la historia de amor: Sáyago tiene en las manos el tejido de Mariana, al ver que ella se sorprende de que sepa tejer, él le dice: “te lo debo a ti, aprendí a tejer esperando tus cartas” (01:49:00). Ella alude a la visión disminuida de Sáyago, mientras él le coloca a ella sus anteojos. La ternura y la mutua comprensión que se expresan le da una dimensión mayor al simple acto de ver tejer a un hombre.

En páginas anteriores comentamos que el productor de la película le impuso el reparto y el género. [9] El cine que primaba en los estudios cinematográficos mexicanos en la época en que se filma *Tiempo de morir*, eran las versiones mexicanas de los *westerns*, que eran nombrados de manera peyorativa *chiliwestern*. Sin embargo, la película de Ripstein se movía con tibieza en el género. Estaban presentes las atmósferas (la cantina, la comisaría, las caballerizas) y algunas convenciones (el regreso del forajido, el duelo, incluso el pueblo medio fantasma), pero se siente la incomodidad del director hacia el género. Quizá por ello decidió tomar distancia del cine mexicano pautado por la taquilla, que explora un género importado, y se negó a mexicanizarlo. Ripstein no quiso

hacer un *chillwestern*.

Encontramos entonces que es en el cruce de tradiciones en donde podemos situar la lectura transcultural: el director debutante realiza una película de un escritor colombiano (García Márquez), quien en sus referencias sobre la cultura vernácula mexicana suscribe también atmósferas sugeridas por un escritor mexicano coetáneo (Juan Rulfo), con la colaboración de otro escritor mexicano, (Carlos Fuentes), en una película que de manera innegociable debe suscribirse a un *western*, es decir, el género fundacional del cine norteamericano. De esta manera, la película *Tiempo de morir* termina siendo una película que conecta diferentes tradiciones de las Américas.

La película *Tiempo de morir* demostró sin duda que el joven debutante Arturo Ripstein tenía la capacidad de contar una historia, y que el aprendizaje que adquirió como visitante de los sets cinematográficos en su adolescencia le dejó una profunda huella. De la misma manera, las vivencias compartidas con el grupo *Nuevo Cine* le revelaron la posibilidad de que el cine fuera una de las formas de expresión más artísticas y autorales.

### El lugar sin límites

La segunda adaptación que vamos a abordar en este artículo es *El lugar sin límites* (1977) [10] del escritor chileno José Donoso. [11] La historia, ambientada en una provincia de Chile, no ubica con precisión el espacio-temporal en que transcurre la historia. No obstante, son los modismos del habla y las menciones a lugares colindantes lo que remite a una población pequeña llamada El Olivo en la provincia de Talca, en Chile.

La historia acontece en un burdel como lugar de reunión de los diferentes personajes. El burdel es regentado por La Japonesa, la *Madame* del lugar, misma que organiza una fiesta al cacique de la localidad, Don Alejo, para celebrar su candidatura como diputado. Es el contexto en que llega a El Olivo 'La Manuela,' un travesti homosexual que baila flamenco. Al calor de las copas y la fiesta, Don Alejo hace una apuesta con La Japonesa para seducir a La Manuela. Al ganar la apuesta, La Japonesa adquiere en

propiedad el terreno que ocupa el burdel, pues la casa, como casi todo el pueblo, le pertenece a Don Alejo. Pasan los años y al morir la *Madame*, quien regenta el burdel es la Japonesa y su padre, La Manuela. El objeto de deseo de La Manuela es Pancho, de quien se dice es un hijo no reconocido de Don Alejo, quien funge como su padrino. Pancho y su cuñado Octavio acuden al burdel, el primero busca a la Manuela. El travesti baila para Pancho *La leyenda del beso*; hipnotizado por la Manuela, Pancho y el travesti se besan. Ante la escena, Octavio reacciona de manera agresiva, y conmina a Pancho a perseguir y matar a La Manuela, ante las miradas ocultas de Don Alejo y su capataz, quienes a pesar de todo no intervienen.

En primer lugar, nos parece muy importante destacar que Arturo Ripstein se acredita la autoría del libro cinematográfico y reconoce haber trabajado con varios escritores los diferentes tratamientos del guion: lo empezó a escribir con el escritor argentino Manuel Puig, [12] y después lo continuó con José Emilio Pacheco y otros. Es decir que, a diferencia de la película que comentamos líneas arriba, en esta ocasión, con la experiencia acumulada en poco más de una década, Ripstein tenía mayor participación en el guion y también mayor criterio para saber qué dejar de la novela y qué 'reescribir.'

Por lo pronto, vemos que la estructura de la película prácticamente es igual a la de la novela. A la mitad de la historia hay un largo flash back, y luego se retorna al tiempo en que se interrumpió la narración. La información que tenemos de los personajes en la novela de Donoso son pensamientos y remembranzas de los mismos. Ripstein optó por introducir esta información en diálogos y en la representación de algunos momentos clave en la historia. Probablemente la labor más ardua fue trasladar el contenido al español hablado en México, pues, aunque en la novela se hable español castellano, abundan los modismos y diferencias al nombrar cosas.

Otro elemento que utilizó el director para 'mexicanizar' la historia fue la banda sonora. A diferencia de otras películas, en las cuales casi no utiliza registros sonoros, en esta película la música que escuchan los personajes son boleros famosos, algunos de autores mexicanos y otros

no, pero popularizados en el cine mexicano. [13] Este es un punto en que identificamos que Ripstein aproxima su película a la tradición musical del cine mexicano. La música, más que ser un elemento que alimenta la atmósfera, es un complemento narrativo.

Un aspecto en que Ripstein suele ser muy cuidadoso es el diseño de la producción de arte, planeada casi obsesivamente. El burdel de mala muerte que sugiere el texto de José Donoso fue construido con sumo detalle, y predominaron en él los tonos rojizos y ocres. Al ser la principal locación, pues gran parte de la película sucede en el burdel, logra transmitir un ambiente claustrofóbico y de pobreza, resultado exitoso en la creación de atmósferas y la puesta en escena. Además, es evidente que la elección de los planos largos acentúa la sensación de que en *El Olivo* no transcurre el tiempo.

El trasfondo social de la novela es la pobreza y el entramado de relaciones que se establece a partir del cacique del pueblo. De tal manera, se impone una línea de análisis de las relaciones entre las figuras masculinas, en las cuales podríamos encontrar las familiaridades entre la cultura chilena y la mexicana, como herederos de una cultura patriarcal dominante. Sin embargo, lo interesante de la interpretación que hace Ripstein es que le da un giro al tema de la homosexualidad, al construir al personaje de La Manuela como una persona que defiende su condición y actúa de manera digna en un contexto predominantemente machista.

Tanto en la novela como en la película, La Manuela emerge como un dispositivo para poner en evidencia que todos los hombres que aparecen en la película viven supeditados a su condición masculina en relación a los de su mismo género: el viejo Don Alejo se siente frustrado con Pancho, por la deuda que éste tiene, pero en el fondo lo que ocurre es que Don Alejo no soporta que Pancho haya volado con sus propias alas y no le dé el lugar como figura paterna del que se siente merecedor. Por su parte, Pancho se muestra vulnerable entre la presión de su cuñado Octavio y la de don Alejo; su refugio consciente o inconsciente es al lado de La Manuela. La atracción que Pancho siente por La Manuela pasa del choteo a un momento de liberación que se rompe abruptamente en la

escena final, cuando el cuñado presencia su beso con La Manuela momentos antes de que ambos terminen asesinando a golpes a la Manuela, como una forma de recuperar la “hombría” de Pancho que había quedado en entredicho. Por otro lado, Octavio se siente amenazado por Don Alejo, con quien tiene contacto en dos ocasiones y en las dos ve disminuir a Pancho ante la figura dominante del cacique.

La Manuela es el único personaje que puede vivir con cierto grado de libertad. El reconocimiento de su homosexualidad le libera de tener que comportarse como macho, incluso pese a la exigencia de su hija, que en algunas situaciones le reclama “comportarse como hombre” (00:05:19). El deseo que siente Manuela hacia Pancho es una mezcla de temor y atracción, que tendrá su máxima expresión en la escena climática, cuando baila para él *La leyenda del beso*, una pieza de la zarzuela española. Esta secuencia, de completa autoría de Ripstein, fue un agregado muy eficaz y coherente con la narrativa de Donoso, que terminó por redondear la historia. Una vez más, Ripstein no se suscribió a dos tradiciones, la chilena y la mexicana, sino que esta vez cruzó el Atlántico para incorporar en la secuencia cumbre la música tradicional española.

En la lectura transcultural que vemos en la interpretación de Ripstein, enfocamos principalmente las relaciones masculinas de los personajes; sin embargo, la historia en sí misma tiene un trasfondo social muy importante, pues funge también como denuncia del atraso en que viven algunas poblaciones rurales. El cacique Don Alejo representa los viejos vicios de los políticos que mantienen en vilo a la población, en este caso evitando la instalación de la luz eléctrica para apurar la diáspora de los habitantes y, de esta manera, hacerse de los terrenos. Se trata de situaciones endémicas que aún es posible encontrar en algunas poblaciones en América Latina. De esta manera, la interpretación de Ripstein fue ajustada a una realidad mexicana con un trasfondo exportable a otros lugares del entorno, sin embargo, en cuestiones de estética, en esta ocasión sí comulgó con el cine mexicano de la época.

A la distancia, *El lugar sin límites* es una película altamente valorada también por la

academia, pues la película puede ser vista como una crítica al machismo y sus inercias, y desde los estudios sobre la masculinidad se han escrito varios análisis.[14] La película de Ripstein es sin duda sintomática de nuevos discursos emergentes en la década de los setenta, en donde una incipiente visión de género se hizo presente, al mismo tiempo que los derechos humanos de los grupos considerados minorías adquirieron mayor visibilidad.

### El coronel no tiene quien le escriba

Habían transcurrido casi tres décadas del primer encuentro entre nuestro director y Gabriel García Márquez. Ahora tenían un *status* diferente, el escritor colombiano había logrado reconocimiento mundial, sobre todo a partir de haber ganado el Premio Nobel de Literatura en 1982. Mientras tanto, Arturo Ripstein también era uno de los directores mexicanos más valorados por la crítica nacional e internacional.

Esta vez, la nueva colaboración fue iniciativa de Gabo, al proponer cederle a Ripstein los derechos de su novela corta *El coronel no tiene quien le escriba*. [15] El escritor confió plenamente en el talento de Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego, y se comprometió a no intervenir en nada, ni en la escritura del guion, ni en el reparto, ni en las locaciones, a pesar de fungir como productor de la misma, junto con la actriz mexicana Salma Hayek. [16]

La película se filmó en 1998 en el estado de Veracruz, y corresponde a la etapa de mayor solidez del director; es su largometraje de ficción número veintidós, y la octava película que filma con Paz Alicia Garcíadiego como guionista. La estrecha colaboración entre director y guionista ha sido tal, que es difícil identificar en donde empieza la autoría de uno y de otra respecto a la construcción narrativa, pues la película naturalmente es creación del realizador. [17]

La novela breve de Gabriel García Márquez, publicada en 1961, narra la historia de un coronel retirado que lleva quince años esperando su confirmación como veterano de guerra para recibir su pensión. Todos los viernes acude al correo con la esperanza de que llegue la carta que le retribuya sus glorias en la Guerra de los mil días, una guerra interna entre los liberales y

los conservadores en Colombia, a fines del siglo XVIII. Hace nueve meses asesinaron a su hijo, Agustín, por su implicación en un movimiento de oposición al régimen. El coronel y su mujer han vivido los últimos nueve meses de la venta de la máquina de coser de su hijo, que era sastre, pero el dinero llega a su fin y la pareja de ancianos muere de hambre. Han ido vendiendo las cosas de valor, sólo poseen un reloj que ya nadie quiere comprar. También poseen un gallo que fue propiedad de su hijo, quien era aficionado a las peleas de gallo. El coronel ha puesto todas sus esperanzas en que el gallo pueda valer más cuando lo pongan a pelear y resulte ganador, pero faltan aún dos meses para que llegue la temporada de las peleas de gallos. Su mujer, más realista, sabe que lo más apremiante es satisfacer el hambre que padecen desde hace meses y se manifiesta cada vez más en su salud y la de su marido.

La novela tiene una dimensión social y política; a través de la vida cotidiana del coronel y su mujer, nos enteramos del régimen totalitario y censor en que viven, en donde hay toque de queda, no hay libertad de expresión y cualquier intento por formar una oposición es reprimido: precisamente Agustín murió por sus ideas políticas, por hacer oposición al régimen.

Los pocos personajes y el escenario en que se desarrolla la historia tienen algunas referencias a Macondo de *Cien años de soledad*, y el personaje de Aureliano Buendía aparece citado por el coronel, quien lo conoció. Este intertexto que hace el propio autor de otra de sus obras es inquietante, porque remite a una misma geografía, bien definida e identificable; es como un guiño cómplice para el lector conocedor de la obra de García Márquez.

En esta ocasión, el proceso de transculturación no sólo se dio en las atmósferas, sino que se acudió a analogías y equivalencias de procesos históricos y de idiosincrasia. El conflicto original en la novela de Gabo era un pasaje histórico que sucedió en el siglo XVIII, en Colombia. Al trasladarlo al ambiente mexicano, la historia se sitúa en la cuarta década del siglo XIX, la guerra a la que se alude la veteranía del coronel sucedió en los años veinte, y la pensión que espera recibir es su compensación por combatir a los Cristeros.

El movimiento cristero fue una guerra interna en México, que llevó a los católicos a la acción social cuando vieron prohibida su libertad de culto por el Estado Mexicano durante los años veinte. La guerra cristera fue muy importante para las poblaciones del Bajío, católicas por tradición, que se levantaron en armas cuando el poder ejecutivo puso en práctica políticas de intolerancia religiosa en aras de enaltecer el Estado laico.

Sin embargo, este marco histórico no llega a tener mucho peso, más allá de justificar la espera del coronel. Y la oposición se deriva más a las situaciones absurdas del párroco: primero, porque vemos al cura como el censor cinematográfico que, según la clasificación de las películas, da determinado número de campanadas desde la iglesia, además de separar a las parejas que asisten al cine improvisado y sacar del cine a los jóvenes cuando se exhibe una película que considera impropia para su edad.

La crítica del coronel hacia el párroco es por la poca caridad que demuestra, el cura también ejerce de prestamista. Ante la ausencia de una dictadura política y social formal en la población mexicana, Ripstein propone la presencia de la iglesia como un regulador de la vida del pueblo.

Otro hilo conductor de la historia que difiere en ambas narraciones es que, en la novela de García Márquez, el hijo del coronel fue asesinado por su oposición al régimen. El coronel y su esposa conocen al asesino de su hijo, Nogales, y no pueden evitar encontrarlo en el pueblo. En la película, Ripstein si bien no obvia el tema político, no le da tanta relevancia, y no sólo eso, sino que cambia el motivo de la muerte del hijo. Introduce un nuevo personaje, Julia, una prostituta que tuvo un amorío con Agustín. La actitud del coronel respecto a Julia es diferente a la de su esposa (que en la película sí tiene nombre, se llama Lola). Para el coronel, Julia representa la ilusión de que hubiera tenido un hijo con Agustín, para continuar su descendencia. Para su esposa, Julia genera un profundo rechazo, porque se insinúa que a su hijo lo mataron porque Nogales, el ejecutor de su hijo, tenía amoríos con ella.

Este es un cambio fundamental en el relato original, porque altera la historia y la conduce

al melodrama. Encontramos tres posibles explicaciones a ello. Primero, para la narrativa tradicional del cine mexicano, es más creíble que un hombre muera por una rivalidad de índole pasional que por sus ideales políticos, este móvil se apegaba más a la idiosincrasia mexicana. En segundo lugar, la inserción del personaje de Julia (que no existe en la novela) era una forma de hacer participar a la actriz Salma Hayek, quien, como ya se dijo, fue coproductora de la película. Y la tercera explicación, quizá la más importante: la ascensión de Ripstein al melodrama en su forma más tradicional.

Si en la filmografía de Ripstein, el melodrama era el género predominante en sus películas, a partir de su encuentro con Garcíadiego

... adquiere una importancia capital. Ya se ha dicho que en el cine clásico el melodrama era un género típicamente femenino. La familia y los celos hacían parte del mundo del realizador, pero desde entonces se infiltran sistemáticamente por todas partes, incluso en aquellos proyectos que parecían a primera vista ajenos a estas circunstancias. (Paranaguá 218)

El mismo director, en sus últimas películas, ha manifestado su deseo de trascender el melodrama para llevarlo más a la tragedia. Porque el marco de referencia en donde se insertan sus personajes es regulado por el destino, y el *fatum* –azar manejado malignamente por los dioses– es esencial en la tragedia. Debido a él, los personajes no pueden torcer el destino que las divinidades les asignaron. El fatalismo es una marca del melodrama y, según Roman Gubern, es el *fatum* clásico convertido en “juguete del destino” (citado en Oroz 37); gracias a él se producen y aceptan todas las casualidades inverosímiles, posibles e imposibles. A Ripstein le interesa insertar a sus personajes en ese fatalismo para poder evidenciar la fuerza de sus ilusiones.

El gallo en realidad representa la esperanza: la espera de la pensión ha sido demasiado larga y no tiene vistas de que se pueda solucionar, pero el gallo es tangible y tiene una carga afectiva, porque representa una herencia de su hijo, del dolor que los acompaña siempre y del

que seguramente nunca se recuperarán. Pese al hambre y la escasez, el coronel y su esposa confían en que vendrán tiempos mejores.

El diseño de producción que Ripstein utiliza en esta película se centra sobre todo en crear la atmósfera de pobreza en que viven el coronel y su esposa. Destacan la utilización de colores cálidos, y la música, con vales que emparentan con la música latinoamericana de diferentes regiones. También los espejos, tan recurrentes en sus películas; cuando sus personajes enfrentan una crisis, acuden al espejo para que les devuelva la imagen desdoblada de sí mismos. Todo en la casa del coronel es viejo y gastado, húmedo. Todo ello nos lleva a afirmar que a Ripstein y Garcíadiego no les interesó encontrar a Macondo, su propuesta fue más encaminada a apropiarse del argumento y construir su propia historia.

## Conclusiones

Las películas de Arturo Ripstein seleccionadas para este artículo ilustran la enorme importancia de los préstamos culturales y los cambios transculturales en la construcción de su narrativa. El análisis deja claro que el concepto de mexicanidad de Ripstein se alimenta de los procesos de intercambio interamericano, e invitan a interpretar la producción cultural de las Américas en gran medida como una expresión de la integración hemisférica.

Los guionistas y el director debieron construir la 'nueva' narrativa desde un pensamiento cinematográfico, encontrando analogías, metáforas, y equivalencias que funcionaran de manera coherente. Dicho proceso hace necesario desprenderse –hasta donde sea posible– de la historia original, trastocarla sin pudor para construir una nueva interpretación. Solo de esta manera una adaptación cinematográfica se vuelve un ejercicio de libertad y apuesta creativa.

Asimismo, encontramos que en el cine de Ripstein se logra otra práctica transcultural: la tradición del cine mexicano, es decir el modo de producción de una industria de cine popular que exploró el imaginario de la sociedad mexicana con reconocidos estereotipos y clichés, y la sapiencia de un director que supo construir un

sello autoral en la puesta en escena que apunta a una estética alimentada por una cultura más universal. En su cine encontramos que la asunción de la tradición mexicana no ha estado exenta de cuestionamientos y reelaboraciones.

Fue precisamente por ello que decidimos enfocar nuestro análisis en las prácticas transculturales indelebiles: en *Tiempo de morir*, el Ripstein debutante se apropió del texto de Gabo, con todo y las limitaciones que le impusieron los productores de la película, y trazó con ella bosquejos de temas que se convirtieron en medulares de su filmografía: la familia, el encierro, la paradoja de acudir voluntariamente a su muerte.

Con *El lugar sin límites*, encontramos a un Ripstein en plena forma, con una intervención mayor en la adaptación cinematográfica, en la cual se 'atreve' a continuar la narración de José Donoso y cerrar la película con una secuencia completamente de su autoría, además de proponer una ruptura en el modelo hegemónico de representación de un personaje homosexual en el cine mexicano.

Por último, encontramos a Ripstein en su etapa de madurez, cuando la misma técnica cinematográfica impone nuevas formas de producción, en tránsito a lo digital. Vuelve a encontrarse con Gabriel García Márquez, filma *El coronel no tiene quien le escriba*. Ripstein, en colaboración con Paz Alicia Garcíadiego, traslada el Macondo de Gabo a una población de la costa veracruzana. Pero al cineasta y su guionista no les interesó encontrar Macondo, sino que construyeron su historia en una población costeña, con fuertes resonancias a la cultura mexicana.

Las adaptaciones cinematográficas sin duda son una invitación a analizar las películas como prácticas transculturales que, más que empequeñecer los textos originales, son una ocasión para ver otras posibilidades imaginables sobre esas mismas historias. Al mismo tiempo, nos llevan a darnos cuenta de las frágiles fronteras de la originalidad de los objetos culturales.

## Notas

[1] Véase Vidrio 2013.

[2] En el libro *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, el autor cuenta que, inicialmente, García Márquez le dio el argumento a otro director para que participara en el Primer concurso de cine experimental. Pero al final la historia la filmó Ripstein, comenzando de esta manera su ingreso en la producción industrial, fuera del concurso aludido (García Riera 27).

[3] Además de las novelas aludidas, Ripstein filmó de autores mexicanos: *Los recuerdos del porvenir* (1968), basada en la novela homónima de Elena Garro; *Debiera haber obispas* de Rafael Solana, con el título *La viuda negra* (1977); *Lo de antes* de Luis Spota, con el título *Cadena perpetua* (1978) y *El gallo de oro* de Juan Rulfo, con el título *El imperio de la fortuna* (1985). De otros autores latinoamericanos filmó: el cuento *El impostor*, de la argentina Silvina Ocampo, con el título *El otro* (1984); y *El carnaval de Sodoma* (2006) del autor dominicano Pedro Antonio Valdéz.

[4] La película más significativa en este sentido fue *En este pueblo no hay ladrones*, ganadora del segundo lugar: la historia original de Gabriel García Márquez significó el debut en la dirección de Alberto Isaac. Aparecieron como extras Luis Buñuel, Juan Rulfo, Luis Vicens, Emilio García Riera, José Luis Cuevas y el mismo García Márquez, quien interpretó al taquillero de un cine de pueblo.

[5] De los tres autores, el premio Nobel de literatura, García Márquez, fue el autor más adaptado por Ripstein. Este transfirió al cine, además de las obras aludidas, el episodio *Ho* de la película *Juego peligroso*, filmada junto a Luis Alcoriza en 1966.

[6] La película se filmó en los Estudios Churubusco y en el pueblo de Pátzcuaro, entre el 7 de junio y el 10 de julio de 1965.

[7] En el archivo de Gabriel García Márquez, adquirido y resguardado en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas en Austin, puede conocerse el manuscrito original. Es un documento de ocho hojas escrito a máquina, que sólo detalla la sinopsis sin los diálogos. Los personajes no tienen nombres y sólo se describen sus acciones. El documento se puede consultar en la web (Ver “Colección de Gabriel García Márquez”).

[8] En el texto de García Márquez, se describía al pueblo con frases muy similares a las de Juan Rulfo: “un pueblo de calles áridas abrasadas por el sol” (ver “Colección de Gabriel García Márquez”).

[9] Arturo Ripstein explicó de esta manera el porqué del género: “... lo que quería hacer realmente era una película de vaqueros, porque mi papá y Cesar Santos Galindo, que eran los productores, no sabían si realmente yo podía filmar una película entera, de principio a fin, que tuviera coherencia. Una película de vaqueros tenía en ese momento un mercado en Alemania que permitía, si salía muy mal, salvarla gracias al disfraz, podía venderse como una película de *cowboys*” (citado en García Riera, *Habla de su cine* 32).

[10] *El lugar sin límites* se filmó del 18 de mayo al 24 de junio de 1977 en los Estudios América y en Bernal, Querétaro, México.

[11] Arturo Ripstein comentó lo siguiente a García Riera: “*El lugar sin límites* es una novela que conocía prácticamente desde que se escribió, porque yo frecuentaba la casa de Carlos Fuentes, al fondo de la cual vivía José Donoso y nos hicimos amigos. Vaya, José Donoso me hacía el favor de su amistad; yo era un jovencillo, te estoy hablando de cuando tenía veinte años” (García Riera, *Habla de su cine* 183).

[12] Ripstein comenta lo siguiente a propósito de la participación del escritor argentino: “Manuel Puig colaboró en la primera versión del guion, pero decidió que no iba a filmarla porque el tema era básicamente sobre un homosexual, adujo que no quería que se le clasificara como un escritor homosexual únicamente, y por eso iba a quitar su nombre de la pantalla. La realidad es que Manuel Puig no sabía cómo iba yo a tratar en el cine el tema de la homosexualidad y decidió que probablemente iba a caer yo en los extremos de caricatura tan frecuentes en el cine de encueradas o de balandronadas sexuales y mejor se retiró. Ahora bien, la versión definitiva del guion, no quedó únicamente con la colaboración de Manuel Puig, además de él colaboraron en el guion José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón” (citado en García Riera, *Habla de su cine* 184).

[13] “Falsaria” de Los Hermanos Martínez Gil, “Cartas Marcadas” de Chucho Monje y “Perfume de gardenias” del Jibarito Rafael Hernández, entre otras canciones.

[14] Véase el interesante capítulo que le dedica Sergio De la Mora a la película de Ripstein: “The Last Dance. (Homo) Sexuality and Representation in Arturo Ripstein’s ‘El lugar sin límites’ and the Fichera Subgenre” (2006), así como el artículo de Dieter Ingenshay, “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein,” 2011.

[15] *El coronel no tiene quien le escriba* se filmó a partir del 6 de julio de 1998 en Chacaltianguis y Santiago Tuxtla en el Estado de Veracruz, México.

[16] En una entrevista televisiva realizada a Ripstein, el director narró de esta manera la petición: “... en un cumpleaños de García Márquez, que se hacía más o menos en el marco del Festival de Cartagena –porque coincidía la fecha–, cerraban un bar, se hacía la celebración, estábamos todos invitados, yo estaba muy lejos, me mandó llamar con alguien y me dijo: ‘¿Te acuerdas lo que me dijiste hace treinta años?’ Yo qué me iba a acordar de lo que le dije hace treinta años, hablábamos de muchas cosas cuando García Márquez y yo estábamos parejos, después ya las líneas se separaron muchísimo. Le dije ‘No, no recuerdo qué te dije,’ ‘Me dijiste que querías filmar *El coronel no tiene quien le escriba*,’ –que es totalmente falso, los derechos del *Coronel* los tenía creo que Paco del Villar en aquel momento, entonces a mí ni siquiera se me ocurrió pedirselos. Pero a él le pareció que sí. Me dijo: ‘Ahora ya te los doy porque ya aprendiste a hacer cine.’ Frases rotundas que se les da a los inmortales, ¿no?” (Ver López 2015).

[17] El mismo Ripstein ha comentado que las anotaciones que Paz Alicia Garcíadiego suele hacer en los guiones, le ha facilitado enormemente la planeación de su puesta en escena (citado en García Riera, *Habla de su cine* 272). Y por el lado de Garcíadiego, “(r)econoce el camino recorrido y aprendido en compañía del cineasta” (Paranagua 181).

## Obras consultadas

Ayala, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Grijalbo, 1993.

Campos, Yolanda. “El cine de Papá ha muerto, es nuestro turno.’ El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez.” *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por Álvaro Fernández y Ángel Román Gutiérrez, Cineteca Nacional, UAZ, 2020, pp. 143-167.

“Colección de Gabriel García Márquez.” *Harry Ranson Center*, U of Texas at Austin Digital Collection. Web. Consultado 6 Sep. 2018.

Costa, Paola. *La “apertura” cinematográfica: México, 1970-1976*. UAP, 1988.

De la Mora, Sergio. “The Last Dance. (Homo)Sexuality and Representation in Arturo Ripstein’s ‘El lugar sin límites’ and the Fichera Subgenre.” *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, U of Texas P, 2006, pp. 105-134.

Donoso, José. *El lugar sin límites*. Joaquín Mortiz, 1966.

García Aguilar, Eduardo. *García Márquez: La tentación cinematográfica*. Filmoteca de la UNAM, 1985.

García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 12 (1964-1965)*. U de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA, IMCINE, 1994.

---. *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. U de Guadalajara, 1988.

García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Era, 41<sup>a</sup>. Reimpresión, 2008.

Ingenshay, Dieter. “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein.” *Secuencias. Revista de historia del cine*, no. 34, 2011, pp. 73-87.

López, Julio. “Entrevista en dos partes a Arturo Ripstein”. *Noticias 22*. Youtube. Web. Consultado 9 Oct. 2018.

Oroz, Silvia. *Melodrama, el cine de las lágrimas de América Latina*. Filmoteca de la UNAM, 1995.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Arturo Ripstein*. Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.

Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los ochenta*. IMCINE, CONACULTA. 2012.

---. “La nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).” *Miradas*

*al cine mexicano*, vol. 2, coordinado por Aurelio De los Reyes, Secretaría de Cultura, imcine, 2016, pp. 317-335.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 2004.

Ripstein, Arturo, director. *Las razones del corazón*. Ibermedia, FIDECINE, 2010.

---. *El carnaval de Sodoma*. Carnival Films, Morena Films, 2006

---. *Así es la vida*. Gardenia, 13 Lunas, 2000.

---. *El coronel no tiene quien le escribe*. Producciones Amaranta, IMCINE, Televisión Española, 1998.

---. *El imperio de la fortuna*. IMCINE, 1985.

---. *El otro*. CONACINE, 1984.

---. *Rastro de muerte*. CONACINE. 1981.

---. *La tía Alejandra*. CONACINE, 1979.

---. *Cadena perpetua*. CONACINE, 1978.

---. *El lugar sin límites*. CONACITE 2, 1977.

---. *La viuda negra*. CONACINE, 1977.

---. *El Santo Oficio*. Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco, 1975.

---. *Foxtrot*. CONACINE, 1975.

---. *El castillo de la pureza*. Estudios Churubusco, 1972.

---. *Los recuerdos del porvenir*. Imperial Films Internacional, 1968.

---. *Tiempo de Morir*, Alameda Films. 1965.

Ripstein, Arturo y Luis Alcoriza, directores. *Juego Peligroso*. Alameda Films, 1966.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, 2000.

Vidrio, Martha. *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*. Rayuela, 2013.

## Biografía de la autora

Yolanda Minerva Campos García es profesora e investigadora Titular A del Departamento de Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son la Historia del cine mexicano y Estudios sobre periodismo. Actualmente trabaja sobre las manifestaciones contraculturales de México en los años setenta.

# La mirada silenciosa. Entre la fábrica de sueños y el cine de lo real en el periodo mudo mexicano.

ÁLVARO ARTURO FERNÁNDEZ REYES (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MEXICO)

## Resumen

*En este trabajo recupero un mosaico de obras del periodo mudo mexicano. Realizo además un análisis puntual de casos producidos y consumidos, pero poniendo acento en la película *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919). Nos preguntamos: ¿Cómo se cruzan y articulan lo que serán ciertas tradiciones estéticas con la idea de representación de la realidad social, en aquel periodo en que el cine se definía como concepto o paradigma estético? ¿Cómo se construye(n) la(s) mirada(s) inmersa(s) en ciertas prácticas de producción, consumo y recepción en un momento en que la noción de lo transnacional tensionaba a la vez que liberaba el rumbo que seguiría el cine como institución?*

**Palabras claves:** periodo mudo, cinematografía mexicana, *El automóvil*, paradigma estético.

El periodo mudo de la cinematografía esta caracterizado por una miscelánea de la mirada. Los “modos de ver” apenas conformaban sus dispositivos y la idea de “cine” como fenómeno relativamente reciente, regido por su condición transnacional, se desplazaba entre el invento y su acercamiento a lo real con la cámara que documenta, con lo espectacular que ofrece impulsos visuales para satisfacer ciertas emociones, y con la narración de la ficción que representa el mundo y construye las mitologías. Se trataba de conformar una forma de ver, pero también de pensar el cine y sus rituales.

Esta inquietud nos lleva a examinar fronteras ontológicas en varias producciones del periodo, pero con acento especial en la obra de culto *El automóvil gris*, que fue la película culmen del periodo que sintonizó con las más importantes propuestas estéticas de la cinematografía mundial y alcanzó los más altos estándares de producción y exhibición. De cualquier manera, tomamos como punto de partida obras de los orígenes para, desde una suerte de mosaico fílmico, poner en debate la concepción del cine en la época. Implícitamente tratamos la noción de realismo, de representación y de narración en la creación cinematográfica y en la posible mirada del público que consumía las imágenes antes, durante y sobre todo al final de la

Revolución mexicana.

Aunque la película no es precisamente de los orígenes, parto de una idea que ha dado vuelta entre historiadores y analistas que cuestionan, como André Gaudreault, si ese cine de los inicios puede ser considerado estrictamente cine, [1] o entonces, ¿a partir de qué momento puede pensarse al cine como cine? [2]

La propuesta es que, desde la producción nacional, *El automóvil gris* propone las bases del concepto de cine que construirá las grandes normas y el paradigma estético, de producción y exhibición a lo largo de la historia nacional; lo que será la institución cinematográfica con su distribución de trabajo en sistemas, con su tendencia argumental, montaje analítico, estética de la transparencia, continuidad, dominio del espacio y el tiempo cinematográfico; lo que serán las leyes narrativas, y de realismo, pero también el efecto espectacular paradójicamente enfocado a la búsqueda de lo verosímil y a reproducir una ideología hegemónica con sus propios códigos de censura y autocensura.

La película se nutre del documental revolucionario, del efervescente Hollywood, del melodrama italiano, y del serial criminal francés. Charles Ramírez Berg realizó un interesante análisis formal de estos elementos que han enunciado los historiadores sobre

las raíces estéticas del film, pero que hasta ahora no habían sido abordados puntualmente desde la influencia de la composición visual y temática del serial francés, de la naciente tradición norteamericana, y otros elementos de representación del color local.

Posturas todas o influencias articuladas en una especie de vanguardia fílmica que quedaba suspendida entre el “cine de atracciones” del que habla Tom Gunning, [3] preponderante en los orígenes, y el conocido por Noël Burch como Modo de Representación Institucional (MRI, que sentó algunas bases de lo que ahora conocemos como cine, y que se consolidó plenamente hasta finales de los años veinte, dejando atrás el Modo de Representación Primitivo (MRP). [4]

Por mi parte, aunque expondré el panorama de estos principios estéticos y morales, me centraré en la idea tendida entre la concepción del realismo, la asimilación del cine de atracciones, el cine de lo real y los componentes de la representación institucional.

Quiero resaltar el hecho de que hasta antes de los años veinte, el cine no definía su camino. Es por demás sabido que al principio se debatía entre el invento, el espectáculo, la atracción y el dispositivo contador de historias que ahora predomina. De cualquier manera, cada fidelidad a esta concepción requería de diferentes mecanismos de representación, de estilo y de generación de emociones creadas por impulsos visuales o por sus procesos de representación.

En el inicio el concepto de cinematógrafo partía de una ideología derivada del positivismo que veía en el invento un medio reproductor de la realidad, que derivó en una práctica que satisfacía a un espectador de la Post-Revolución industrial inmerso en otra cultura visual y del espectáculo, ávido de ver retratada su vida moderna y reproducida una ideología que hacía culto a la razón, al avance tecnológico y al proceso civilizatorio.

La suya era una mirada no entrenada para nuestro actual alfabeto audiovisual pero sí cultivada a lo largo de los siglos; lo que negaría la tesis de muchos historiadores, que dicta que el acontecimiento cinematográfico de *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1897) que filmaron y proyectaron los Lumière, hizo que el espectador, al ver que el tren se

acercaba, se precipitara hacia la entrada de la improvisada sala. Muchos otros como Vicente Benet, sugieren la imposibilidad de este acto – incluso han argumentado que nunca se exhibió (Loiperdinger, citado en Mirzoeff 122), pues el sujeto de finales de siglo ya tenía una larga tradición de la imagen en movimiento durante el pre-cine que venía con inventos desde la edad media, o antes con el teatro de sombras, o mucho antes con las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira, según algunos historiadores llamados graciosamente “altamiranos”. [5]

Si bien hablamos del concepto de cine, también hablamos de los modos de ver que comenzaban a globalizarse y entraban en tensión con las particularidades de la cultura local, que inventaban lo visible y lo representable. John Berger nos dice que toda imagen encarna un modo de ver, como también la apreciación sobre esa imagen encarna otro modo de ver. [6]

Y la cámara revolucionó esa relación dialéctica con la realidad. Recuérdese *Duelo a pistolas en el bosque de Chapultepec* (Gabriel Veyre, 1896), en el que dos diputados se baten a duelo por el honor ofendido. Los camarógrafos de los Lumière, luego de filmar a Porfirio Díaz montado a caballo, paisajes y varias escenas de la vida cotidiana mientras “satisfacían además la moral puritana de los tiempos, a más de apegarse al deseo naturalista de la escuela mexicana de pintura” (De los Reyes, *Orígenes* 198), conocieron el anuncio del duelo que ocurriría una madrugada de 1896. Por la imposibilidad que la escasa iluminación ofrecía para filmar el hecho, decidieron recrear la escena.

La vista atiende a la composición que, como *Llegada del tren a la estación Ciotat*, genera perspectiva y muestra un punto de fuga. Ahí vemos que en plano general de conjunto aparecen los dos diputados a la izquierda del campo visual, uno en primer plano y el otro en tercero en profundidad de campo. Al final dos carruajes. Del lado derecho están seis testigos, tres de cada lado. El primer diputado es abatido. Todos se acercan a comprobar la muerte. El vencedor camina con sus padrinos hacia los carruajes mientras la comitiva del vencido intenta revivirlo. Termina la vista que dura 25 segundos.

El choque semántico entre lo que se ve y lo

que se sabe o debe saber, nos habla de otra cultura visual a partir de esta recreación, de una manera de concebir el crimen y el castigo, de la *semiotécnica* del poder de castigar a la cual refiere Foucault, y que es un juego de representaciones y de signos que circulan en el ánimo de todos, [7] lo que nos sugiere que antes del siglo XX, a una ofensa al honor le corresponde la posibilidad de muerte por mano propia, aceptada socialmente sin que exista un castigo jurídico. En otro nivel nos habla otra cultura visual, de esa “relación entre lo visible y los nombres que le damos a lo visto” del “modelo mental de visión” (Mirzoeff 19): de un modo de ver el cinematógrafo con posibilidad de poner en escena la realidad, no sólo de retratarla. Finalmente, toca el tema de la diferencia entre el ver y el conocer, es decir, que caía sobre el concepto del cine o cinematógrafo, que circulaba en la ideología y mentalidad de un amplio sector social sobre todo intelectual, que sólo reconocía en el invento una tecnología para reproducir la realidad y rechazaba las recreaciones aunque fueran basadas en realidades históricas, por lo que criticó severamente la puesta en escena de los diputados y reclamó a los camarógrafos por haber falseado la realidad. Para ellos la cámara debía registrar esa realidad perceptible en la vida cotidiana, y regirse bajo la ideología positivista y su noción de realismo que implicaba el retrato del movimiento real.

Podría decirse que en ese momento México daba el banderazo a la experimentación del MRP con una ficción criminal, aunque los acontecimientos históricos y la mentalidad se inclinara a explotar el cine de lo real que predominaría hasta antes de los años veinte. Este modo de representación se caracteriza, de acuerdo a Noël Burch, por la autarquía del cuadro, la posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto, rótulos que obstruyen la narrativa, a veces un “explicador de películas” (194), y la no clausura del relato, que irá desapareciendo poco a poco con la introducción del “plano-emblema” (198) como el de *Asalto y robo de un tren* de Edwin S. Porter en 1902.

Lo que para Burch será el plano-emblema del MRP, para Gunning será un rasgo distintivo del “cine de atracciones” (57; 59), postura que,

aunque coincide con la narrativización del cine, no estaba dominado por ella y se basaba en la impresión, en el impacto sensual o psicológico y en el poder de la ilusión tan explotada por Méliès en películas como *Viaje a la luna* (1902). La cuestión, más que narrar, era mostrar imágenes, satisfacer a un espectador moderno forjado en espectáculos de vodevil y de feria, con otro tipo de participación en los modos de producción y asimilación del ocio.

El plano-emblema de *Asalto y robo en un tren* es ejemplar. Aparece al final de la película de 10 minutos, luego de que, con gran virtuosismo técnico -para la época- se ha narrado el golpe de los ladrones al tren, seguido de la intensa persecución por parte de los buenos que termina en tremenda balacera. Al final un maleante, al parecer el jefe de la banda, mira al público y dispara su revolver apuntando hacia ellos. El plano -que a veces los “cácaros” colocaban indistintamente al principio o al final- no apoya en nada a la narración, se desvincula de ella, aparece aislado, pero otorga cierto grado de clausura al espectáculo que interpela a la mirada de un espectador aun gustoso de los impactos visuales, del poder de la ilusión y la emoción.

El cine de atracciones tenía recurrencia a que el personaje-actor mirara a la cámara para hablar de tú a tú con el espectador. Siempre se dirigía a enseñar algo, en ese sentido es un cine exhibicionista. Precisamente en el exhibicionismo radica la fuerza de atracción, lo que gustó a las primeras vanguardias por su libertad de creación, independencia de la diégesis y su acento en la estimulación directa (Gunning 64-66).

Pero el cine de atracciones de carácter mostrativo cedió terreno a la narrativización, que ganó fuerza entre 1907 y 1913 y que coincidió con la implementación de los primeros cines que no compartían sus proyecciones con otro tipo de espectáculos. Así pasó de los trucos visuales a elementos dramáticos, a profundizar en la psicología del personaje, y al mundo de la ficción, a la integración narrativa.

Para esas fechas (hasta 1913) en nuestro país apenas se habían realizado 30 ficciones aproximadamente (De la Vega 20) y la tendencia se dirigió al documental sobre todo revolucionario. Mientras, las influencias iban

llegando de países como Estados Unidos, encabezadas por Griffith y otras cinematografías europeas que comenzaban su industria del largometraje. Se dejaba clara la tendencia hacia el cine argumental con géneros como el *western*, las épicas, los melodramas, o las aventuras criminales y policiacas que explotó el cine francés abanderado por Louis Feuillade, autor de seriales que darían vuelta al mundo como *Fantomas* (1913-14), *Les Vampires* (1915) o *Judex* (1916-1917) –que en México se estrenó en 1918 y siguió exhibiéndose mientras se decía que era “La mejor película francesa de episodios” (*Excelsior*, “Publicidad”). Por su parte, en Estados Unidos el cine de episodios también fue cultivado prematuramente por la compañía de Edison (Gubern 29-32) [8] y posteriormente por influyentes sagas de otras productoras llenas de detectives y criminales como la serie de *Tom Mix* –que la prensa de la Ciudad de México en 1919 anunciaba “Hoy fin de la sensacional película *Tom Mix*,” (*Excelsior*, “Cinematógrafo”), *Los peligros de Paulina* (1914) que fue una de las más populares, junto con *The million dollar mystery* (1914), *Nick Carter* desde 1908, *The adventures of Kathryn* (1913) y *What Happened to Mary?* (Dávalos Orozco 34-35). Ángel Miquel menciona otras como *Los crímenes de la mano Negra*, *Sherlock Holmes*, *Nat Pinkerton*, *Rocambole* y *Zigomar*, “que podían ser acusados de hacer un elogio de la criminalidad” (180). Estas tendencias tuvieron fuerte eco en el público mexicano, pero sobre todo los melodramas italianos como *El fuego* (1915), interpretado por la diva Pina Menichelli, que impactaron a una sociedad del espectáculo regida por la ideología judeocristiana –donde predomina una moral del sacrificio, el pecado o la culpa–, ávida de *star system* y de sus historias de amor y desamor.

Justamente en estas tensiones es cuando se adapta y adopta el concepto de “cine” y se funda como institución el MRI. Aunque predominaba una visión moral sobre los contenidos de las ficciones y la función del cinematógrafo, el ámbito intelectual ya no se refería a él “en términos morales, para juzgarlo en términos de su pertinencia estética ...” [Miquel 181]. Si bien al inicio de siglo ocurrieron casos de films de ficción que fueron rechazados por el público

mexicano, tales como *El proceso de Dreyfus* de 1899 o *Juana de Arco* de 1900 (ambas de George Mèliés), una década más tarde –como mencionamos– los mexicanos recibían con gusto los melodramas italianos. Y poco después, según Aurelio de los Reyes, “el documental de la Revolución se dejó exhibir paulatinamente y para 1916 desapareció casi por completo de la cartelera. Ya desde abril de 1915, época de crisis, se hablaba de producir ‘vistas’ de arte de gran interés y actualidad, que rivalizaron con las extranjeras” (*Orígenes* 197). La vieja guardia de camarógrafos como Salvador Toscano o los Hermanos Alba se iban retirando. Ahí terminaba el primer legado o aportación de México al mundo: el “cine de carácter documental, apegado fielmente a la realidad, sin juicio crítico” (*ibidem* 198).

Entonces se construyeron pequeños talleres y laboratorios para producir productos basados en subjetividades ficcionadas. Ahora el oficio del cine argumental exigía otra preparación. Se dejaba atrás la figura de “empresario-camarógrafo-exhibidor” (De los Reyes, *Cine y Sociedad* 201-202) y comenzaban las disciplinas como camarógrafo, maquillista, actor, director, guionista, sobre todo basadas en el sistema del productor. [9]

Para el momento, Enrique Rosas viajó a Europa para adiestrarse mejor en el oficio. A su regreso, en 1917 se asoció con la productora, actriz y argumentista Mimí Derba para fundar Azteca Films. En las crónicas de la época, rescatadas por José María Sánchez García, se lee que:

(s)e proponía resaltar al cine los hechos más sobresalientes de nuestra historia patria y las leyendas y tradiciones de que tan rico es *nuestro* ‘folklore’. Pero el temor a que el público, acostumbrado a los cinedramas trágicos que nos llegaban de Europa, no fuera a recibir con beneplácito la obra educativa que se le pesaba ofrecer, fue el motivo de que, en la práctica, la ‘Azteca Films’ diera preferencia a tramas sociales de tipo internacional, calcados de las tragedias pasionales que nos venían de Francia e Italia [*sic*]. (45)

La productora desapareció luego de un

año, y sólo realizó cinco obras, la mayoría argumentadas y actuadas por Mimí Derba y fotografiadas por Enrique Rosas: la comedia *En defensa propia*, el “drama social” *Alma de sacrificio*, junto con *En la sombra*, *La soñadora*, y *La tigresa*, que tuvo solo una presentación y se sospecha que fue dirigida por Mimí Derba. Cabe decir que la crítica siempre alababa estos films; por ejemplo, se escribió: “La parte fotográfica es muy superior a todo lo que hasta ahora ha hecho Enrique Rosas ... ha dejado a un lado sus antiquísimas ideas, y aceptado buenos y desinteresados consejos, hace más que apegándose a las estrictas reglas de la fotografía antigua” (Sánchez García 55-56). Más allá, estas obras inaugurarían la llamada Época de oro del cine mudo mexicano, que coincidió con la Primera guerra mundial y con las importaciones del cine de género europeo y norteamericano, que interpelaba al espectáculo y se alejaba de la propaganda oficial del documental revolucionario. Aproximadamente 75 películas se produjeron entre 1917 y 1921 (Cineteca Nacional 9). Aunque no se consolidó, surgió la noción de industria y la idea de competir con el naciente Hollywood que creaba un imaginario negativo del mexicano (Ramírez Berg 36), así como la necesidad de un *Star System*, y la producción del largometraje de ficción con un sistema de realización inaugurada oficialmente por el melodrama *La luz, tríptico de la vida moderna* (J. Jamet, 1917). [10]

En fin, lo anterior sugiere que era necesario crear un cine nacional. Pese a no prosperar la productora, Enrique Rosas continuó con la práctica en calidad de camarógrafo oficial y de propaganda del general carrancista Pablo González, jefe provisional encargado de controlar el caos revolucionario en la Ciudad de México desde 1915. De hecho, el director realizó y proyectó una película documental en 1916 titulada *El señor Pablo González en los sitios de campaña*. Meses después presentó un largometraje titulado *Documentación histórica nacional*, que incluía el fusilamiento de los miembros de La banda del automóvil gris y episodios de la revolución constitucionalista (Miquel 226).

Fue el año en que esta banda también llamada “La leyenda negra de la Revolución mexicana”

cometió sus fechorías y los automóviles poco a poco formaban parte de la vida cotidiana. La banda estaba formada por un grupo de ladrones, quienes a bordo de un Fiat gris asaltaban casas de la burguesía porfiriana. Mientras las fracciones revolucionarias tomaban el poder de la Ciudad de México, zapatistas o constitucionalistas, los malhechores se hacían de uniformes según el bando en turno –al parecer se adquirían sin problema, y la publicidad anunciaba: “Los precios más económicos en uniformes y equipos militares solamente los tiene La Nacional”, (*El demócrata*, “Aviso publicitario”) y obtenían además documentos oficiales, órdenes de cateo para asaltar las casas. Pablo González fue señalado como el principal líder de la banda. Finalmente fueron aprehendidos por la policía y fusilados por órdenes del mismo general, por lo que fue alabado por la prensa: “Un buen golpe de la policía del Sr. General Pablo González. Se ha librado a la sociedad de otra banda de rateros” (*El demócrata* p. 1) o “La cuadrilla vandálica de ‘El automóvil gris’ cayó ayer en poder de la justicia. Un magnífico golpe policiaco ...” (*El demócrata*, “Nuevos detalles sobre cuadrilla vandálica” p. 3). Entonces Enrique Rosas registra el fusilamiento de seis miembros, pues cuatro fueron perdonados segundos antes de la ejecución, se dice que gracias a la petición que hizo Mimí Derba, la futura socia de Enrique Rosas, al General González con quien tenía una íntima relación.

El general Pablo González, que comandaba el grupo constitucionalista implicado en el asesinato de Zapata en 1919 –que fue documentado por Enrique Rosas en *Emiliano Zapata en vida y muerte* (1919)–, decide contender para la presidencia del país en 1920 contra Álvaro Obregón e Ignacio Bonillas, con una enorme mancha en su imagen política, gracias a su relación con “Leyenda negra de la Revolución Mexicana.” Por ello produce –sin aparecer en los créditos, pero haciendo pública su participación– el nuevo proyecto de Enrique Rosas: *El automóvil gris*. Francisco Gómez Tarín, al hablar sobre aquellos paradigmas del cine mudo, nos recuerda que “la concentración de capitales desarrolló la industria ... impuso unos condicionamientos ideológicos a las nuevas producciones, que debieron adaptar

sus miras a los intereses de la burguesía que las financiaba” (3). A raíz de esta idea, quedaba claro que la producción, como los anteriores documentales de Rosas, ayudaría a limpiar la imagen del general, que se postulaba como candidato un día antes del estreno el 11 de diciembre de 1919. Esto demuestra que el cine ya se asumía también como un poderoso medio de comunicación social. Sin embargo, nada pudo ocultar la supuesta relación entre la esfera política, cinematográfica y social, y argumenta Charles Ramírez Berg que la película expuso por lo menos el tema de la corrupción de los ideales revolucionarios, la pérdida de oportunidades que legó, y la relación simbólica entre los líderes políticos y los productores de cine (34).

Pero la ambición del director era mucho mayor. Pretendía realizar un *blockbuster*, la película más importante en términos estéticos y de producción basada en un hecho criminal reciente que no dejaba de circular en el imaginario social y en terrenos del sensacionalismo: “La película nacional más costosa, más interesante, donde toman parte más de tres mil personas. ... Se verán las más impactantes escenas que conmovieron a la sociedad y tomadas en los lugares precisos de los acontecimientos. El recuerdo de esta película será imperecedero” (*Excelsior*, “Teatros y Cinematógrafos”), pronosticaban los encabezados de periódicos.

La estrategia publicitaria creó grandes expectativas, anunciaba incluso los cines donde se exhibiría “la propaganda” [11]. Además, se apoyó incluso en acontecimientos tangenciales, como la supuesta manifestación de otros miembros de la banda que cumplían condenas que estaban en contra de que se produjera la película (Bonnard p. 5). Fue tanto el revuelo mediático que causó durante su producción, que Germán Camus, otro cineasta canónico del periodo mudo, produjo a toda prisa *La banda del automóvil gris o La dama enlutada* con 8 episodios, bajo la dirección de Ernesto Vollrath. Fue exhibida 3 meses antes que la película de Enrique Rosas (Dávalos Orozco 34-35). Éste último reclamó legalmente los derechos de autor y emprendió una batalla mediática en contra de Germán Camus. De cualquier manera, la fiebre que las hazañas de la banda dejaron en el imaginario motivó a que otras películas

estadounidenses se exhibieran con títulos como *El automóvil rojo*, aunque pronto tuvieron que cambiar a sus títulos originales por el precedente legal. Incluso días antes del estreno, la prensa defendía su originalidad: “El gran día se acerca. Estreno de la colosal película nacional titulada *El automóvil gris*. Lo más grandioso e interesante que ha producido la cinematografía nacional. No confundirla con otras que se han exhibido con nombres similares. Esta es la única y verdadera ...” (*Excelsior*, “Teatros y Cinematógrafos”).

La competencia y las demandas jurídicas sólo ayudaron a la publicidad, a que la película alcanzara un éxito insólito para el cine nacional, pues fue distribuida simultáneamente en 19 salas (Bonnard p. 5), con una asistencia de 40, 233 espectadores y con la mayor recaudación en el día de la apertura fuera de la Ciudad de México (Ramírez Berg 34).

Las crónicas del momento escriben:

[...] Había romerías en los barrios y caravanas en las calles céntricas que se dirigían anhelantes, a contemplar el sangriento “Automóvil gris”; en los pórticos de los portales había colas esperando la apertura, pues que muchos bien informados (¿no serían, acaso, agentes de publicidad?) deslizaron el rumor de que la mano enérgica de la policía había de poner un interminable paréntesis en plena exhibición... Con todo esto, el resultado no se hizo esperar: diecinueve cines metropolitanos ofrecieron en sus pantallas el truculento automóvil, batiendo un récord, naturalmente. (Bonnard p. 5)

Enrique Rosas acudió al formato del serial de 12 episodios –aunque pensaba realizar 45–, los cuales, luego de 8 meses de producción, serían exhibidos en tres jornadas durante el 11, 12 y 13 de diciembre de 1919. Con la ayuda de Miguel Nocochea, periodista de nota roja que dio la base documental, y de un tratamiento literario cercano al folletín para mantener el enigma, [12] solicitó al poeta José Manuel Ramos que realizara el argumento, que estructuró en tres actos: los asaltos, la persecución y captura, y finalmente el fusilamiento y la captura de otros miembros.

La primera contiene: 1. ‘El rapto’; 2. ‘Cara

a cara'; 3. 'El expoliador'; 4. 'La esquila de defunción'. Segunda jornada, 'La garra de la policía': 5. 1er episodio: 'La estratagema'; 6. 2º episodio: '¡Sálvese quien pueda!'; 7. 3er episodio: 'un papel insignificante'; 8. 4º episodio: 'El hombre de la cicatriz'; 9. 5º episodio: 'En la chapa del alma'. Tercera jornada, 'Un patíbulo y un misterio': 10. 1er episodio: 'José, Francisco y Bernardos'; 11. 2º. Episodio: 'Un patíbulo'; 12. 3er episodio: 'Un misterio' [sic]. (Serrano y Noyola 10).

Al parecer la película se exhibió con algunos episodios censurados. De hecho, un corresponsal español escribió:

[...] La dirección también estuvo atinadísima, y es lástima que tan bello trabajo se enlodara en los últimos rollos de la tercer jornada; atroz desbarajuste en que algunos personajes mueren dos veces, otros que estaban libres aparecen escapando de la cárcel y se ven escenas inexplicables, que hacen pensar en unas tijeras, manejadas quizá por el juez que hizo pasar entre esta cinta, en vista de que los reos Quintero y Lara, pertenecientes al verdadero "Automóvil gris" no consentían que se les desacreditara en el lienzo. (Soto 252)

La mutilación de la obra original llegó a extremos. Si bien la práctica del consumo del serial en algunos países europeos tenía el formato de exhibición de episodios durante varias jornadas que, como el folletín, su pariente cercano, concluían con un *Cliffhanger* o con el héroe ante un inminente peligro, cuyo desenlace se revelaba en la siguiente entrega (Urrero), [13] también en ocasiones se concentraban en montajes de más de una hora para una sola exhibición. Una vez acabada su exhibición, *El automóvil gris* tuvo una siguiente versión de 1933, en la cual se ajustaron en una suerte de resumen al paradigma de duración del largometraje convencional de 111 minutos y, como puede suponerse, poseía un argumento desestructurando y dejaba algunos pasajes incomprensibles. Es la misma versión a la que se montó en 1937 otra banda sonora con diálogos y que ha circulado desde entonces hasta hace unos años. Carece de partes del

segundo episodio ("Un patíbulo"), todo el tercero de la jornada final ("Un misterio"), y escenas como las de "Los pelones", la aprehensión de Luis León, el accidental enfrentamiento entre dos contingentes policiacos, la muerte del chofer Daniel, la agonía de don Vicente González, entre otras. [14] Entre 2012 y 2015, cuando ya circulaba una versión de más de 1 hora 40 minutos, la Cineteca Nacional restauró cerca de 180 mil fotogramas de rollos custodiados por herederos del director para conformar una versión digital de 3 horas 43 minutos con escenas no vistas desde 1919 (González Delgado 14; Redacción La Jornada 9), con mayor respeto a la copia original entintada en color sepia y no en el blanco y negro de la penúltima versión. Al parecer el resto de los rollos, que suponemos conformarían aproximadamente la mitad de la película, están perdidos.

Con todo, volviendo al momento de su creación, la idea original advierte que sería realizada desde su concepción de cine-verdad y de *film d'art*. Como mencionaba, por una parte, tendría una intención realista cercana al documental de la tradición mexicana, [15] por otra, tomaría estrategias del cine argumental, sobre todo del melodrama social italiano, del serial francés y norteamericano lleno de acción influenciada por las estrategias narrativas que Griffith ejecutó en sus obras más recientes. Recordemos que un año antes se había exhibido en México *El nacimiento de una nación* (1915), el 28 de marzo de 1918 [16], e *Intolerancia* (1916), su obra de más alto grado de espectacularidad e innovación técnico-narrativa. Ambos ejemplos guiarían el rumbo de la cinematografía con la llamada "integración narrativa" (Marzal 30). [17]

La integración narrativa –que será el futuro del cine– fue asimilada por Enrique Rosas en al menos cinco niveles: el *flash back*; un montaje con acciones paralelas y una transparencia enunciativa con el montaje analítico que contextualiza al espectador en el espacio y el tiempo cinematográfico; así como una fuerte carga moral –de la ideología burguesa del siglo XIX– que termina con el recurso de moraleja (Marzal 30-31) y finalmente una manera de identificarse con las motivaciones del suspenso –donde es clave el salvamento en el último minuto, o en este caso la captura al final–,

pero también en el misterio, en la curiosidad y en la futura y supuesta sorpresa que clausura el relato. En este sentido el espectador era consciente de las emociones a las que sería sometido; antes de su estreno la prensa rezaba: “La película nacional más emotiva y de más interés que se ha producido hasta la fecha, escenas verdaderamente espeluznantes que hacen que el público esté en constante tensión nerviosa” (*Excelsior*, “Cinematógrafo” 2 Dic.), y días después: “Lo más sensacional. Lo más emocionante. La mejor película nacional” (*ibidem* 4 Dic.).

En la creación de la obra y la producción de sentido, surgió una tensión entre los dispositivos filmicos: el narrativo, el de espectáculo y el del cine de lo real. Por una parte, llama la atención cómo la fuerza de la tradición obliga a Enrique Rosas a resaltar el apego a los espacios representados, más que los hechos criminales. Entonces acuden los signos de otro discurso disciplinario: el de la censura y autocensura y, falseando los hechos, deja en manos del personaje de Higinio Granda el liderazgo de la banda, a cuyos miembros les hace creer que el hombre sentado en otra habitación del centro de operaciones –inaccesible para el resto, que sólo ve una silueta inmóvil–, es el autor intelectual de los golpes, pero en la realidad de la ficción es un maniquí; pero que en la realidad social debería ser el general Pablo González.

Incluso el director refuerza los signos del imaginario de la institución policiaca, que como lección moral logra la ejecución del castigo, pero también lo hace utilizando un cartel que apoya la idea de que los uniformes eran robados, o con la aparición de un militar constitucionalista –no zapatista, pues apoyados por la prensa oficial eran considerados bandoleros– [18] que ordena a los policías la captura inmediata de la banda, uno de ellos encarnado por el verdadero Manuel Cabrera, quien estuvo a cargo de la investigación y la mayoría de los arrestos reales (Serrano y Noyola 1) y que encarnó la más firme ética de un cuerpo policiaco siempre al acecho del criminal.

A la luz de la distancia vemos el contraste. La prensa del momento reforzó el discurso disciplinario y la concepción del cine de lo real, anunciando para la proyección de la última

jornada: “Esta película no es una ficción. Calcada sobre los hechos reales es transcripción exacta de la verdad ... de los incongruentes detalles de un misterio” (*El Universal* p. 10). Esto insiste en que el misterio se devela en un discurso institucional. Por lo que la censura fue más política que moral (De los Reyes, *80 años de cine* 67). Y cobra relevancia en la contradicción, la idea de que los hechos narrados pueden modificarse, no así los espacios que sirven a la tiranía del realismo de la época, poniendo en jaque esa transición al MRI que prematuramente extraña el referente de lo real y a su antecesor el cine de atracciones, donde la *espectacularidad del realismo* predomina ya que “puso especial énfasis en la creación de situaciones que –según la publicidad– ‘pudieran impresionar más al público’” (Serrano y Noyola 14).

No por nada, además de emocionantes balaceras, introduce la escena del fusilamiento, pero inicia con el cartel explicativo:

La historia aquí presentada se desarrolla en los mismos sitios que fueron teatro de las hazañas que forman su argumento. Las escenas de los robos, las casas en que viven y los sitios en que fueron aprehendidos o expiaron los crímenes los miembros de la funesta banda de El automóvil gris son rigurosamente auténticos.

La acción se desarrolla en el año de 1915.

El acento en el realismo muestra que, con ello, el director gana la posibilidad de “modificar o alterar los hechos” y poner en práctica sus habilidades dramáticas y narrativas, pero nunca cambiar los escenarios: el concepto de “cine-verdad” tan socorrido por las tendencias del momento. Para él, ese espacio urbano se convierte en un personaje, “una prostituta que había corrompido las costumbres campiranas, opinión acorde con la visión carrancista de la ciudad” (De los Reyes, *Orígenes* 259).

Fiel a su entrenamiento en el seno del documental, buscó los escenarios de una ciudad corrupta. Pero el “as” bajo la manga que hace respetar el cine de lo real, fue esa escena del fusilamiento filmada previamente en 1915 (el 24 de diciembre). [19] Rectifica Aurelio

de los Reyes que en realidad fue en 1916, para desligarlo del contexto político y evitar problemas con las autoridades que durante el rodaje habían reforzado el código de censura sobre “las cintas o vistas ... que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de supremacía criminal ...” (*80 años de cine* 67). [20] Entonces, el director castiga a los criminales y activa la lógica de la mencionada *semiotécnica* del poder de castigar, y hace circular como espectáculo en el imaginario los signos de la economía del delito y del castigo: a tal falta le corresponde tal castigo. [21] Una práctica común en la época, como podemos ver en grabados de Guadalupe Posadas, en encabezados como “Hoy fueron pasados por las armas ...” (*El demócrata* 10 Dic.), para hablar de la sentencia de falsificadores de 1915; o “Fueron fusilados en Guadalajara 4 criminales” (*El demócrata* 11 Dic.).

Tras el rótulo que dicta: “La escena del fusilamiento. A su natural horror. Reúne su autenticidad. Con su absoluto realismo, hemos querido demostrar cuál es el único fin que espera al delincuente”; comienza la escena formada por ocho cortes de quizá cinco planos que fueron reeditados, pues el guion técnico registra otros recursos visuales, como formas de transición – que no aparecen en el DVD restaurado en 2010 de 111 minutos (Nava 4):

1. En formación aparecen en plano medio de conjunto cadetes que miran hacia la cámara, con breve paneo de ida y vuelta. En medio de todos está un civil cuya mirada hacia el espectador resalta –así veremos a otros que también miran a la cámara, demostrando aun la poca familiaridad que tenían y la fascinación por el aparato: rompen la cuarta pared.

2. Plano general lejano con los sentenciados sobre una pared. En medio del cuadro, autoridades que parecen organizar el fusilamiento.

3. Corte al mismo plano, pero los personajes están más cercanos.

4. Paneo derecho y plano general más cercano que recorre a los sentenciados colocados en perspectiva.

5. En plano medio, al parecer una autoridad militar habla con un sentenciado. 6. Corte a la misma toma, ahora en plano americano, un

militar habla con el resto de los sentenciados. El guion técnico indica cortes de transición en cortilla en iris –gesto del MRP.

7. En plano general, en picada, el público que atento mira de izquierda a derecha llena el cuadro.

8. En plano general, con cámara poco estable, igual al plano uno, ocurre el fusilamiento. El humo tiñe la escena. Los criminales caen. Uno queda parado de espaldas a la pared. Entran a cuadro militares a rematarlos. El que permanecía parado, se dobla y cae. Otros militares de mayor rango pasan cerca de la cámara en primer plano. Vuelve un rótulo con una aleccionadora leyenda moral sobresaltando el castigo, por un lado, y por otro, el trabajo como sentido de vida.

Pese a mostrar que ha asimilado bien la línea predominante de la “integración narrativa,” como en *Asalto y robo en un tren*, tras los tres actos en 12 episodios, o lo que quedan de ellos, es guiado por una paradoja estética y de representación donde lo primitivo, lo institucional, lo narrativo, lo espectacular y lo real –vía el realismo– confluyen en una nueva idea del cine.

Pero decíamos que su realismo tiende a la naturalización del espacio representado. Y la acción real a la espectacularización. Su recurso fue acudir al impacto visual –quizá inaugurando en México la primera película *Snuff*–, no obstante, dentro de un MRI con escasos recursos del MRP, como las formas de transición de las mirillas circulares que desaparecerán a lo largo del tiempo –y reaparecerán eventualmente desde una postura posmoderna–, y de igual manera, con un rótulo que apoya la narración y al terminar alecciona.

Por tanto, para formalizar la moraleja echa mano de la noción de “plano-emblema” de los orígenes, ahora convertido en la “secuencia-emblema” que logra un importante grado de clausura que requiere la integración narrativa. Entonces, el fusilamiento remite paradójicamente al cine de atracciones, a la imagen espectacular exhibicionista que se escapa a la ficción, pero a la vez la integra, así como a la imagen que documenta.

Ahí está el espectáculo de lo real, en la ejecución en directo que ataca la estimulación y satisface la mirada del nuevo espectador que, a diferencia de *Un duelo a pistolas en el bosque*

de *Chapultepec*, ya aceptaba por tradición y con gusto la realidad histórica recreada y, no obstante, por más integrado que estuviera al cine narrativo, nunca más dejaría el gusto por el cine de atracciones.

### Posdata

Si bien la versión resumida y mutilada de 1933 –que ha circulado durante 85 años y que se ajusta a un guion técnico hecho *a posteriori*– coloca la secuencia-emblema al final del relato (según en la secuencia 343), en la versión del 2015 (aun custodiada en la Cineteca Nacional) se puede apreciar otra estructura: el fusilamiento, por ejemplo, no clausura el relato, sino que aparece a las 3 horas 30 minutos, mientras los 13 minutos restantes contienen fugas de la cárcel y persecuciones y capturas de otros miembros que, paradójicamente, formaban parte del público que presenció el castigo de sus compañeros.

El rótulo que pone fin a la película es el mismo que aleccionaba al espectador en las versiones anteriores: “Inútil afán... El destino al cumplirse en todos los culpables es una lección moral... Sólo el trabajo es el medio más noble de vida ...” Sin embargo, el reacomodo de la secuencia-emblema –ahora sabemos que más apegado a la versión original– nos recuerda al caos conceptual que vivió el cine y a la práctica libre donde el proyccionista se convertía en una especie de “autoridad reproductora,” que colocaba según su criterio el plano-emblema de *Asalto y robo de un tren* al final, en medio o al principio de la película.

Es así que “los restauradores” o quizá ya espectadores clásicos que sonorizaron la versión de 1933, no tan lejanos a las tensiones entre lo primitivo, lo documental y la idea de atracciones (un espectáculo de lo real y la ficción), vieron ahora como mejor opción de clausura y efecto ideológico –acorde al modo de representación imperante y bajo la concepción de integración narrativa o narrativización del cine– colocar el fusilamiento al final de la película.

Estas prácticas e ideas nos llevan a dejar estas notas, que invitan a re-pensar el cine desde una postura epistemológica y ontológica. Es una invitación a replantear las lecturas de las

imágenes desde los modos de ver y conocer a través del mundo de las representaciones; desde los modos de narrar y de mostrar que encuentran en *El automóvil gris* un punto de engarce estético y moral, en el que se ha forjado y forjará buena parte de la tradición cinematográfica y las múltiples posibilidades de lo que ahora concebimos como cine.

---

### Notas

[1] Véase Gaudreault 1994.

[2] Por ejemplo, como ahora se trastoca el concepto en la era digital, en la cultura de las pantallas y en la promiscuidad de los medios audiovisuales.

[3] Véase Gunning 1990.

[4] Véase Brunch 2008.

[5] Véase Tosi 1993, y Benet 2004.

[6] Véase Berger 2000.

[7] Véase Foucault 2012.

[8] Para una lista de títulos puede verse el blog de Guzmán Urrero, “Cine serial: Historia de los seriales” en *TheCult.es*.

[9] Véase Bordwell, Thompson, y Staiger 1997.

[10] Según el sitio web “Inicios del Cine de Ficción en México”, algunas fuentes indican que fue dirigida por los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, y según el texto introductorio del DVD de *El automóvil gris*, oficialmente fue dirigido por J. Jamet. “El adjetivo ‘oficial’ se debe a que pocos autores reconocen el trabajo de los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, quienes un año antes filmaron *1810 ó ¡los libertadores de México!* (1916),” ambas influidas por las tendencias del nacionalismo y el melodrama italiano.

[11] “Entre las salas se cuentan: Casino, Teatro Colón, Parísina, San Juan de Letrán, San Hipólito, Venecia, Trianon, Royal, Salón Rojo, Teatro Granat, Olimpia, Alarcón, Santa María La Ribera, Las flores, Garibaldi, Progreso, Vicente Guerrero y Alcázar,” en “Teatros y cinematógrafos”, *Excelsior*, México, jueves 11 de diciembre de 1919.

[12] Para ahondar en el tema del folletín, véase el diálogo entre Vargas Llosa, Manuel Puig, *et.al.*, en el *dossier* “El folletín por entregas y el serial,” de 1984. Ahí Vargas Llosa resalta las posibilidades de adaptación al cine que tiene el folletín: “El lenguaje del folletín es tradicionalmente un lenguaje puramente instrumental; es, básicamente, un medio. Quizá por eso el folletín pasa con muchísima más facilidad que la literatura artística o la literatura de creación, al cine. Porque en la literatura artística y en la literatura de creación la palabra no es nunca un mero instrumento, un

medio, sino también un fin, una realidad en sí misma. Y es la trasposición de esa realidad de la palabra a la imagen la que produce tantas veces los fracasos en las adaptaciones cinematográficas de novelas. En el folletín esto no ocurre, porque la palabra no existe, porque la palabra es blanca, esencialmente transitiva” (144). Avanzado el diálogo, Enrique Monterde indica: “Es muy probable que sea en el terreno del serial y del folletín precisamente donde haya que hablar de un cine de productor, más que de un cine de autor. Y en ese sentido, habría toda una serie de conexiones con lo que tiene no ya de literatura o de cine popular, sino de relato industrial. Es decir, la cantidad de gente que quiere abarcar como espectadores o lectores” (164-165).

[13] El serial sería cultivado en el periodo sonoro incluso por *majors* como Columbia o Universal en los años treinta y mediados de los cuarenta –aunque algunos continuaron hasta principios de los cincuenta– hasta que fueron suplidos por películas de largometraje de serie B. Fueron sumamente exitosos títulos como *Flash Gordon* o *Buck Rogers*, ya no basados en el folletín sino en cómics, radionovelas o *Pulps*.

[14] Del texto introductorio del DVD de *El automóvil gris*. Según la ficha técnica del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, expediente A-02034, la duración es de 117 minutos.

[15] Charles Ramírez (34) suma a esta postura de historiadores y analistas la influencia de la narrativa visual de Guadalupe Posadas.

[16] Véase Ayala Blanco 2009.

[17] José Javier Marzal, *David Wark Griffith* (Madrid: Cátedra, 1998). Durante su estreno en 1915 en Estados Unidos había alcanzado las más alta cifras de recaudación y la síntesis de todos los recursos fílmicos que aprendió.

[18] Un encabezado rezaba: “Partida de bandoleros zapatistas,” en *El demócrata. Diario constitucionalista*, México, lunes 13 de diciembre de 1915.

[19] Federico Dávalos Orozco, “Admirable la nueva versión totalmente hablada. Una auténtica joya histórica” (34).

[20] El artículo 9º del decreto indicaba que “El Consejo (de censura) sólo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas debiendo negar su aprobación a todas las demás [...] y queda comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de supremacía criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o los hábitos inmorales de los protagonistas” (De los Reyes, *80 años de cine*. 67).

[21] Véase Foucault 2012.

## Obras consultadas

Ayala Blanco, Jorge. *Cartelera cinematográfica, 1912-1919*. UNAM, 2009.

Benet, Vicente. *La cultura del cine*. Paidós, 2004.

Berger, John. *Modos de ver*. Traducido por Justo Beramendi, Editorial GG, 2000.

Bonnard, Silvestre. “Por la pantalla.” *El Universal. Diario político de la mañana*. [México], 13 Dic. 1919, p. 5.

Bordwell, David, Kristin Thompson, y Janet Staiger. *El cine clásico de Hollywood. El estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, 1997.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Cátedra, 2008.

Cineteca Nacional de México. Texto Introductorio a Texto introductorio del DVD de la edición restaurada de *El automóvil gris*, 2016.

Dávalos Orozco, Federico, *Los albores del cine mexicano*. Clio, 1996.

De la Vega Alfaro, Eduardo, “La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social.” *Volumen 37 de Cuadernos de divulgación: Segunda época*, UDG, 1991.

De los Reyes, Aurelio. *80 años de cine en México*. UNAM, 1997.

---. *Cine y sociedad en México*. UNAM, 1996.

---. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. FCE, 1983.

*El Demócrata. Diario constitucionalista*. Sin título. 15 Dic. 1915, p. 1.

---. “Partida de bandoleros zapatistas.” 13 Dic. 1919.

---. “Nuevos detalles sobre la cuadrilla vandálica ‘El automóvil gris’.” 12 Dic. 1915, p. 3.

---. 11 Dic. 1915.

---. 10 Dic. 1915.

---. “Aviso Publicitario.” 2 Dic. 1915.

*El Universal. Diario político de la mañana*. [México]. “El automóvil gris. Sinopsis. Primera Jornada.” 11 Dic. 1919, p. 10.

*Excelsior. El periódico de la vida nacional*. [México]. “Teatros y cinematógrafos.” 11 Dic. 1919.

---. “Publicidad,” 8 Dic. 1919.

---. “Cinematógrafo.” 4 Dic. 1919.

---. “Teatros y cinematógrafos.” 3 Dic. 1919.

---. “Cinematógrafo.” 2 Dic. 1919.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Biblioteca Nueva, 2012.

Gaudreault, Andre. “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía de atracción’.” *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, no. 26, 2007, pp. 10-28.

Gómez Tarín, Francisco Javier. “Tensiones en la constitución del Modelo de Representación Institucional (M.R.I): David Wark Griffith como paradigma.” *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior*. Web. Consultado 8 Nov. 2017.

González Delgadillo, Daniel. “La restauración de *El*

*automóvil gris*, fiel a la cinta original, estrenada en 1919." *La Jornada* [México], 11 Abr. 2016, p. 14.

Gubern, Roman. *Historia del cine*. Lumen, 1991.

Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Early cinema: space, frame, narrative*, editado por Thomas Elsaesser y Adam Barker, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

"Inicios del Cine de Ficción en México." *Más de cien años de cine mexicano*. Tecnológico de Monterrey. Web. Consultado 8 Nov. 2017.

Marzal, José Javier. *David Wark Griffith*. Cátedra, 1998.

Miquel, Ángel. *El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. Filmoteca, UNAM, 2012.

Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Una nueva Introducción a la cultura visual*. Paidós, 2016.

Návar, José Xavier, "El automóvil gris quedó como nuevo." *El Universal*, 22 Nov. 2010, p. 4.

Ramírez Berg, Charles. *The classical Mexican cinema. The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. U of Texas P, 2015.

Redacción La Jornada. "El automóvil gris, fin del cine mudo testimonial: Aurelio de los Reyes." *Periódico La Jornada*, Espectáculos, 6 Abr. 2016, p. 9.

Sánchez García, José María. *Historia del cine mexicano (1986-1929)*. UNAM, 2014.

Serrano, Federico, y Antonio Noyola. "Nota a El automóvil gris." *El automóvil gris. Guiones del Cine Mexicano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1981, pp.10-17.

Siller Olivera, Francisco, "El automóvil gris. Primer récord en el cine mexicano." *El Universal*, México, 2 de enero de 1979.

Soto, Epifanio. "El automóvil gris." *Cine-Mundial*, Febrero 1920, pp. 252.

Tosi, Virgilio. *El cine antes de Lumière*. UNAM, 1993.

Urrero, Guzmán. "Cine serial: Historia de los seriales." *TheCult.es*, 5 Oct. 2010, Web. Consultado 6 Dic. 2017.

Vargas Llosa, Mario, et. al. "El folletín por entregas y el serial." *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura Anàlisi*, no. 9, 1984, pp. 143-166.

de cine en la Licenciatura en Historia, en la Maestría en Historia de México y en el Doctorado en Historia. Forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG). Ha escrito varios artículos relacionados con la cinematografía, así como el libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*; y la primera y segunda edición de *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Dirigió en 2014 el documental *Troker* y *El automóvil gris*.

## **Nota biográfica del autor**

Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Es Coordinador General de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), y Profesor Investigador titular B del Departamento de Historia de la U de G, donde imparte cursos

# Ciudad y Cuerpo desde la violencia del narcotráfico en el cine latinoamericano del siglo XXI

TANIUS KARAM (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO)

## Resumen

*En este trabajo analizamos dos aspectos del cine sobre el narcotráfico en América Latina. Indagamos el tipo de construcciones que se hacen a partir de la ciudad, la pobreza, la identidad urbana y la periferia a partir de las películas *Cidade de Deus* y *Tropa de Elite*, de las que destacamos el punto de vista de los habitantes de la favela con respecto al resto de la ciudad; estas películas nos ayudan a reflexionar sobre la relación entre criminalidad y legalidad. Exploramos cómo se experimenta la vida en las ciudades a propósito del narcotráfico como un tema transversal que cubre muchos temas más allá de la violencia y la corrupción. En la segunda parte comentamos las cintas colombianas *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras*, para explorar la construcción de género sobre todo desde una caracterización de lo corporal en las protagonistas y lo que simbólicamente nos deja ver de la violencia del narco-mundo, en donde tampoco pueden obviarse las características del mercado en el cine y los temas transnacionales.*

**Palabras claves:** Subjetividad, Dimensión Simbólica, Neoliberalismo, Cine global

## Partiendo de algunos elementos estructurales

Uno de los temas que ha tomado mayor relevancia en el siglo XXI dentro de las producciones mediáticas de América Latina ha sido el narcotráfico. En realidad, este tema no lo es solamente de la producción de enervantes, sino que estamos ante un tema transversal en torno al cual se aglutinan temáticas como violencia, inseguridad, corrupción; todo ello forma una red difícil de separar porque en realidad son temas conjuntos en su producción social. El narcotráfico ha dejado de ser desde hace tiempo un asunto aislado y ocasional propio de la nota roja o de novelas negras. Desde hace unos años, ha migrado de las páginas y secciones posteriores a las primeras planas. La narco-violencia es un macro-tema que permite aglutinar distintas problemáticas; y es un “molde” que permite ver otros temas.

Por otra parte, la relación entre violencia y narcotráfico es cercana, aunque no igual a la violencia política, social, callejera. La

violencia derivada del narcotráfico en la ficción cinematográfica tiene algunos signos evidentes en su construcción discursiva, como es la exaltación de cierta violencia física dentro de contextos específicos como enfrentamientos, amedrentamiento de posibles víctimas y una larga lista de situaciones donde se presenta el uso de esta violencia y se explica verbal, corporal y socialmente. En el marco de estas acciones, vemos la clara presencia de distintos tipos de armas y herramientas para causar daño físico. A otro nivel, cualquier mención al narcotráfico como negocio y realidad social pide el vínculo con la violencia estructural, así como con las condiciones que hacen posible la expansión del negocio y su expresión social en la corrupción o la complicidad que los grupos del narcotráfico tienen con otros sectores de la sociedad, policías, narco-menudistas y también con agentes del gobierno.

Quienes han estudiado las expresiones periodísticas, literarias o audiovisuales del narcotráfico han prestado interés a los temas de género. [1] Esto porque, en principio, el

narcotráfico parece un negocio y asunto central, aunque no únicamente, femenino. Así la mujer, por ejemplo, en el caso de los famosos narcocorridos mexicanos pasa de ser la mujer-objeto a ser la mujer-narcotraficante, que hace igual o mejor las labores masculinas. Ello parece un aparente empoderamiento de la mujer, que en realidad se trata de una imagen idealizada, hiper-masculinizada de esa mujer, pero lleva a pensar la inmersión del género en un medio de fuerza y confrontación centralmente masculina. En ese sentido, si en las dos películas brasileñas se edifican más o menos sobre la cosmovisión masculina dominante, en el uso y resultado de la fuerza; en las dos películas colombianas identificamos una reelaboración de la corporeidad como arquetipo dominante de la mujer-objeto, en donde por ejemplo *Rosario Tijeras* reconvierte la sexualidad como medio para ejercer la violencia y confrontar de alguna manera ese poder masculino.

En la producción audiovisual latinoamericana la lista sobre asuntos de narcotráfico es muy amplia. Cada país tiene su secuela, quizá siendo los principales Brasil, Colombia y México. En cada uno de estos países, el narcotráfico se inserta en el cine de una manera particular, como parte de una tendencia y en un momento determinado. El cine es un medio más de las ecologías mediáticas sobre el narcotráfico, como por ejemplo lo vemos en el mismo caso de *Rosario Tijeras*, que de novela literaria pasa a película, luego a distintas versiones de telenovelas, primero en una versión colombiana, y luego en una mexicana. Esta condición de transmedialidad es importante porque, si bien no sucede en todos los casos y seriales, sí podemos reconocer personajes (La famosa “Reina del Sur” tomada del personaje de Pérez Reverte de la que hay diversos materiales audiovisuales, así como un importante corrido) o tramas (como el caso de “El Cartel de los Sapos” con versiones para telenovela y película) que sirven de modelos para articular y adaptar historias, algunas de las cuales llegan a la pantalla grande.

La ficción sobre narco-violencia se da también como resultado de un mercado audiovisual que sintoniza con la agudización de tres elementos estructurales, donde los seriales y la producción

de ficción permiten adentrarse, conocer o realizar afirmaciones de estos fenómenos integrales que se encuentran interconectados:

(a) *La violencia en América Latina*

Una de las características estructurales de la violencia en la región es la paradoja entre la violencia exterior, internacional, versus la interna. A nivel exterior, América Latina (AL) es actualmente una de las regiones con menos ambición militar; los gobiernos gastan relativamente poco en defensa, sobre todo si se le compara con otras regiones del mundo. Hoy día, América Latina es de las regiones que menos presupuesto dedica a defensa, que incluso no llega al 1% del PIB, y supone un nivel de gasto más bajo que la media de otras regiones del mundo.

El gran tema de los ejércitos en América Latina en realidad es a nivel interno: el panorama en la política interna es enteramente distinto porque aun cuando los ejércitos no son muy grandes en cantidad de integrantes, América Latina es una de las zonas más violentas del mundo. En América Latina vive el 8% de la población mundial, pero se concentra el 33% de los homicidios. Para Arturo Sotomayor, de las 50 ciudades más violentas del mundo en 2016, 42 se encuentra en Latinoamérica. En su texto, el especialista refiere esta región como una “zona de paz” con los mayores índices de inseguridad interna. Así como el eje de la violencia está “dentro de casa”, los militares se centran en labores tales como enfrentarse a guerrillas, luchar contra narcotraficantes locales o, incluso realiza labores que corresponderían a la policía civil. De hecho, esto hace que sea muy común que los militares sustituyan a las policías en muchas tareas, como en México, donde desde 2006, en muchas ciudades quien atiende la seguridad es el ejército, no las corruptas policías locales y el debate sigue extendido en la actual administración, donde se ha discutido un decreto que actualmente permite a las fuerzas armadas realizar labores civiles. Esto genera otros problemas, porque el ejército no tiene el entrenamiento específico para hacer labores de seguridad civil, y las violaciones a los derechos humanos son frecuentes. En países como Brasil

y México, las tasas de criminalidad, lejos de reducirse, han aumentado desde que el ejército participa más activamente en la seguridad ciudadana; de hecho, en las 5 ciudades más peligrosas del mundo en el 2016 (Caracas, San Pedro Sula, Acapulco, Distrito Central y Victoria) hay mucha presencia militar.

La violencia interna posee muy diversas consecuencias, una de las cuales es el aumento derivado de la violencia por el narcotráfico, que está conectado con la falta de seguridad, el deterioro de las instituciones de procuración de justicia, y la debilidad de las instituciones policiales a todos los niveles, generalmente coludidas con los grupos delincuenciales. Es preciso notar cómo la violencia se hace ubicua y afecta de distinta manera a los segmentos sociales.

*(b) La complejidad y extensión de la corrupción.*

La corrupción es un fenómeno complejo muy extendido en las sociedades. La corrupción generalizada de hecho se traduce con facilidad en novelas, series y películas, dentro de un esquema donde este flagelo aparece como algo transversal, caso omnipresente. La corrupción no es patrimonio de una país o región, lo que cambia en América Latina son las características estructurales, la sensibilidad y los relatos que los medios generan de ella. Dentro de los índices de percepción de corrupción que por ejemplo “Transparencia Internacional” estudia, podemos suponer que los niveles de Brasil, Colombia como el de otros países de América Latina son poco deseables. [2] La realidad cotidiana da de hecho muchos ejemplos para repensar la corrupción, no solamente como una acción que por ejemplo el ciudadano realiza con el policía de a pie, sino a nivel más amplio: estructuras complejas para comprar elecciones –como el caso de la empresa constructora brasileña Odebrecht–, o el manejo de los paraísos fiscales (*Panama papers*) para evadir impuestos, entre muchos casos que hacen ver la corrupción caso como una “segunda naturaleza,” que opera a favor de algunos (generalmente ubicados del lado del poder público), usando algunas reglas del sistema para beneficiarse. Así, la corrupción

no solamente es ascendente –el individuo que la usa para tener acceso a bienes, servicios–, sino también descendente, cuando se desvían recursos con usos políticos o bien otro tipo de manejos.

*(c) Rasgos del estado neoliberal*

Las tensiones internas del estado dentro del neoliberalismo y la edificación del necro-estado como una realidad compleja en la que participan el debilitamiento del estado en tanto organizador de la vida social, y la reformulación de las fuerzas fácticas donde frecuentemente es difícil saber quién manda. El concepto de “necropolítica” hace referencia al ejercicio del poder vinculado a dictar quiénes pueden vivir y quiénes no; la raíz “necro” connota muerte, destrucción y ciertamente el filósofo camerunés Achille Mbembe no es el primero en usarlo, sin embargo, la difusión del concepto le corresponde a él. Dicho de otra manera, la “necropolítica” puede definirse como una “política de muerte.” Estevez explica la relación biopolítica-necropolítica:

El primero se refiere al poder sobre la vida a través de tecnologías de dominación tales como leyes y políticas públicas para la gestión de la vida humana en tanto especie, para garantizar que la población, la sociedad en su dimensión existencial y biológica, mantenga su statu quo racial. El segundo se refiere al poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos tales como la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada, así como los dispositivos legal-administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte.

Biopolítica / necropolítica son conceptos que nos permiten caracterizar las dinámicas políticas y económicas del capitalismo neoliberal, definido como narco estado y algunas de sus características son: hiperconsumo, tráfico de drogas, fin de metarrelatos, aislamiento social, permisividad de la violencia, corrupción, creciente deterioro de las instituciones

sociales: en suma, un ejercicio necrófilo de la política. De sus varias manifestaciones, podemos justamente identificar el incremento de 'personas-desechables' y 'generaciones-desechables' como se ven tanto en las favelas de las películas brasileñas o los protagonistas femeninos de las películas colombianas. En lugar de un mercado-nación propio de un capitalismo en vías de desarrollo como el mexicano, cede paso a una narco-nación en donde algunos poderes, como los cárteles de la droga, ejercen con mayor influencia que las propias empresas la gestión de las labores que tendría que hacer el Estado. Dichos cárteles funcionan de tal manera que es necesaria la incorporación de la violencia como parte del funcionamiento del mercado y la lógica en su ejercicio del poder. Esta violencia tiene una expresión física, pero dista de ser su única y más importante dimensión, porque junto con ella se esparce una atmósfera que acelera el deterioro social y margina a las instituciones formales, que obliga a los individuos a redefinirse y adaptar a un entorno donde reglas claras se mezclan con códigos y procedimientos no dichos.

De esta manera, cualquier producción audiovisual que aborde la relación violencia-corrupción-narcotráfico es altamente reconocida como algo cercano a la vida de las personas en las sociedades de América Latina, donde la ficción y la realidad se confunden, lo que también es motivo de gusto y fruición de las audiencias. En estas películas, con frecuencia también encontramos afirmaciones de la realidad más directas y espectaculares que no se encuentran en los medios convencionales, y donde podemos reconocer hechos o situaciones que leemos en los diarios o vemos en la televisión. En realidad, no estamos ante temáticas nuevas, sino ante una nueva reconfiguración y combinación de géneros, estilos, discursos y formatos a propósito del narcotráfico, algunos de cuyos elementos vienen de expresiones previas pero que en su conjunto puede darnos la impresión de algo novedoso. Esta relación entre lo presente y ausente, entre la ficción y la realidad, entre los problemas históricos y sus expresiones cotidianas forman parte del éxito mediático que estas narrativas han tenido en muchos países de la región, por lo que cualquier análisis que se

haga de ellas, nos dice algo de la sociedad y la cultura contemporánea en la región.

### **Breve listado por el cine del narcotráfico**

En términos generales, como es sabido las décadas de 1970 y 1980 representaron la caída del entusiasmo socialista, derrotado por las sangrientas y feroces dictaduras del Cono Sur, así como por gobiernos de facto en Centroamérica. [3] En los ochenta, el cine latinoamericano postergó proyectos y algunos de sus propios representantes marcharon al exilio (en Brasil Raúl Ruiz y Fernando Solanas), dejando por un tiempo la reflexión y el entusiasmo que caracterizaron a épocas precedentes. A partir de finales de los ochenta se instaló el neoliberalismo como paradigma económico-político, con la idea de resarcir los excesos de modelos previos y hacer a la terrible deuda externa —que pesaba sobre muchas economías nacionales. Ello supuso, aparte de fuertes políticas fiscales, un proceso de adelgazamiento del estado que aceleró su desplazamiento como órgano garante de la vida social y la civilidad. Las transformaciones económico-políticas también se reflejaron en lo mediático, donde uno de los temas de consumo que se potencia es el narcotráfico. Cabe decir que ya existían expresiones populares diversas que aludían a la droga, contrabandistas y demás giros o actividades, la convergencia explosiva es un fenómeno de los últimos 20 años del siglo XX, sobre todo en países como Colombia. En este marco es que no solamente vemos cintas que abordan el narcotráfico, sino que se experimenta con los lenguajes audiovisuales en estos temas: el cine de ficción explora con recursos dejando atrás las tramas lineales, el cine de acción con persecuciones y explorando una nueva dimensión de lo social. El cine latinoamericano comienza también a ver el narcotráfico como un tema —entre otros— para posicionarse en el gusto transnacional, lo que por otra parte refleja un problema global no restringido a las fronteras de la región.

En lo que va del siglo, en América Latina los ejemplos donde aparece el narcotráfico van en aumento exponencial en la producción audiovisual y en el cine. El listado es muy

diverso, así como la calidad de las cintas, pero ello es un rasgo de un tipo de producción que no es homogénea. Por ejemplo, en el 2000 encontramos la versión filmica *La virgen de los sicarios*, del director Barbet Schroeder, basada en la novela de Fernando Vallejo, donde claramente la obra literaria supera el intento filmico y se arraiga dentro de ese subgénero señero de las expresiones culturales del narcotráfico como es la novela del sicariato. Dos años después aparece *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles y Katia Lund País, con guion de Bráulio Mantovani, basado en una novela de Paulo Lins, que recibió críticas muy elogiosas y se convierte en un icono del tema de violencia y marginalidad en la región. En el 2004 vemos un florecimiento particular del cine de ficción sobre narcotráfico en Colombia, con *El rey, Sumas y restas*, y *María llena eres de gracia* (dirigida por Joshua Marston). Un año después sigue *Rosario Tijeras*, también basada en una novela de Jorge Franco que innova en un particular contenido sexual y de género, como mencionamos líneas arriba. En el 2007 viene *Tropa de élite*, dirigida por José Padilha y con guion de Bráulio Mantovani, que es bien recibida sobre todo por un sector conservador de la sociedad brasileña, que pensaba que el problema podía resolverse con “mano dura”, a la manera que se sugiere en la cinta. La lista sigue: en el 2009, la cinta colombiana *El arriero*, al año siguiente, la segunda parte de *Tropa de élite*. A finales de la primera década, México comienza a despuntar con distintas propuestas como *El infierno* de Luis Estrada en el 2010, *Miss bala* en 2011, *Heli* en 2013, y *Los jefes* en 2015. El periplo de cine colombiano sigue, sobre todo con series de televisión varias, las cuales pasan a ser películas, antes o después, como es el caso de *El cartel de los sapos*, basada en el relato homónimo que dio pie a la serie colombiana de televisión; *Sin tetas no hay paraíso* y la misma *Rosario Tijeras*, que incluso generó sendas versiones televisivas en Colombia y México. [4]

Por si esta lista muy esquemática no fuera suficiente, se puede citar un fenómeno audiovisual poco abordado que es el fenómeno del *home video*, que en el norte de México y sur de los Estados Unidos [5] es particularmente importante en las comunidades

migrantes hispanoparlantes, y tiene una muestra extensísima de materiales de muy bajo costo, que de una manera directa y sin ambages muestra aspectos de la realidad del narcotráfico, el sexo y la migración, entre otros asuntos. El *home video* presenta un complejo panorama que nos permite reflexionar sobre los sentidos de la producción cinematográfica en el neoliberalismo, y conviene tener como marco para interpretar las características del cine del narcotráfico como ese espacio particular de narrativas y de adaptabilidad en tratamientos, generalmente atractivos, por basarse también en viejos principios de la sociedad de la espectáculo: situaciones extremas, lucha de la justicia, policías y ladrones, aunado a las siempre fáciles fórmulas de sexo, violencia y acción.

De cualquier manera, en nuestra mirada nos centramos en un doble eje analítico para explorar otros temas sociales vinculados a la subjetividad y construcción de la realidad desde la ficción cinematográfica del narcotráfico, en la manera como aparece en estas cuatro películas, que han tenido, aparte de impacto en sus cines locales, una proyección internacional en todos los casos, al grado que, por ejemplo, Zavaleta Balarezo ubica a *Rosario Tijeras* y *Cidade de Deus* dentro de una selecta lista de 21 películas emblemáticas para pensar la violencia, marginalidad y los nuevos escenarios en la región.

### **Entre ciudades y tropas. Dos casos del cine de narcotráfico en Brasil**

Dos de las películas más famosas y difundidas sobre narcotráfico en el contexto del cine brasileño fueron *Cidade de Deus* (a partir de ahora *CD*) y *Tropa de Elite* (a partir de ahora *TE*). Si bien estas películas son producciones ya del siglo XXI, en su lenguaje audiovisual guardan relación con lo que fue el *cine novo* de los sesenta, que desarrollaron famosos realizadores como Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Nelson P. Dos Santos, entre otros (Gómez y Quintanilla 16; León 26 y ss., 70, 78). El *cine novo* operó con la lógica “una cámara en mano, una idea en la cabeza;” igualmente tuvo como característica el rodar en espacios abiertos (a la

manera del neorrealismo italiano) y con equipos ligeros para poder abordar más cercanamente realidades, historias y personajes locales. Se trataba de acercar al cine con la realidad, por ello era importante el uso de personajes comunes más que de actores, y de espacios naturales más que sets cinematográficos.

Cuando Brasil regresó a la democracia en los ochenta no había recursos. El primer presidente democrático, Fernando Collor de Mello, no apoyó el cine. En 1992 solo se hicieron 2 películas en Brasil. Lentamente vino la recuperación del cine con películas como *Estación Central* (Walter Salles), *Carandirú* (Héctor Babenco) y la ya mencionada *CD*, entre otras. [6]

*CD* supo enfrentar los impedimentos en los presupuestos y regresó a un cine hecho a ras de suelo, con extrema cercanía de los personajes de calle. Por ello, en esta cinta es muy importante el relato verbal construido desde el personaje “Buscapé,” que da un particular sentimiento a los hechos narrados. En la cinta se escucha una voz *en off* que comienza a retratar el armado de la favela más grande de Río de Janeiro: “No tiene donde vivir, mándalo a ‘Ciudad de Dios’, ahí no hay gas, no hay luz ... pero para el mundo de los ricos no importaban nuestros problemas ... ‘Ciudad de Dios’ está bien lejos de formar parte de la postal de Río de Janeiro” (citado en Gómez 5). Desde el discurso relatado de un habitante de la favela, el espectador toma conocimiento de las migraciones internas y cómo sus habitantes van construyen su propia identidad. La favela representa una doble condición: por una parte, es fruto del desplazamiento y la descolocación; por la otra, es el único espacio donde sus personajes se pueden hallar y desde ahí se relacionan con el resto de la ciudad.

El título de la película (“ciudad de Dios”) permite evocar remotamente la imaginaria renacentista: [7] la posibilidad de pensar nuevos espacios donde los hombres podrían revertir los vicios y los signos de la maldad humana. En su lugar, dicha ‘ciudad’ se convierte en una crítica a cualquier lugar utópico e ideal. La ‘ciudad’ representaría la posibilidad de una ‘nueva vida,’ pero en realidad es la expresión de los males sociales, morales y urbanos. Dentro de ese lugar, que vemos cómo se fue formando, sus habitantes –y entre ellos, las bandas juveniles

como una metonimia de toda la ‘ciudad’– van desarrollando una interiorización particular: conjunto de disposiciones, matriz de percepción y apreciaciones donde figura-fondo no se puede diferenciar, o bien donde no es posible reconocer la frontera entre violencia y no-violencia. En ese caso, el personaje de Buscapié es muy claro: incapaz de identificar aspectos distintos a su estado de alteración y exacerbación, solo le es posible resolver, atender y relacionarse con el mundo por medio de la violencia de las armas.

La convivencia de los personajes se caracteriza por un entorno de un tipo de “violencia bruta,” que es una especie de *habitus marginal*, aplicación el concepto de Pierre Bourdieu, disposiciones, procesos de interiorización de esquemas y mapas perceptuales que da una sensación de estabilidad en su comportamiento social al individuo (Martínez García). A través de ella, las bandas no solo sobreviven, sino que son reconocidas y respetadas, adquieren un estatus muy diferente cuando están fuera de la ‘ciudad.’ La violencia física y verbal está interiorizada por los personajes dadas sus prácticas históricas de formación dentro del espacio en que se criaron (la calle, el barrio, con una familia disgregada, la favela, la religión) y en su cotidianidad.

Por su parte *Tropa de Élite (TE)* del realizador José Padhila, se erige sobre otro eje semántico básico en la nueva ficción cinematográfica y de hecho como proceso de construcción en las expresiones audiovisuales del narcotráfico en tanto la mezcla de ficción y realidad. El director de *TE* trabajó dos años con agentes del batallón especial de Policía (BOPE), así como con psicólogos y psiquiatras de la PM (policía brasilera) y con traficantes; también recolectó material y escuchó a sociólogos. Logró así una película muy buena narrativa y estéticamente, con escenas de acción al estilo clásico hollywoodense y pasajes dramáticos con giros temporales muy bien logrados técnicamente. Lo mismo ha sucedido en *CD*, donde los directores trabajaron 6 meses con los chicos de la propia favela para filmar la película. Gómez y Quintanilla explican detalles del proceso de preparación: Leandro Firmino, actor que interpreta a Zé Pequeño (el mayor traficante de la favela constituido en mito hoy) en *CD* vive en la región y llegó al film a través de un casting

que hicieron los productores de la película; para el equipo de producción fue un proceso de 5 meses de trabajo con los jóvenes, una filmación de un corto previo al film para acostumbrarse con la cámara: “La película terminó siendo una parte natural del proceso” (Gómez y Quintanilla 161).

Con frecuencia, series y películas advierten que las historias se basan en hechos reales, pero han sido trastocadas con finalidades dramáticas. Así, se da un doble juego en el que todo parece real, pero se puede argüir que gran parte es ficción. El lector o televidente puede con facilidad dar el estatus de real a lo que lee en los periódicos y ahora ve en la película, aun cuando los personajes audiovisuales sean ficticios. *TE* surge como un documental, pero se fue modificando a ficción ante la imposibilidad de filmar al Batallón Especial de Policías (BOPE) verdadero. El director de *TE*, José Padilha, recogió testimonios de oficiales y aspirantes y a partir de allí construyó el guión, que logra verosimilitud y contundencia sobre todo con la actuación de Wagner Moura, quien personifica al policía de elite “Nascimento.” La dimensión ideológica del film se basa en el hecho de ver al delincuente como ente del mal, alguien perdido socialmente sin posibilidad de reinserción real, lo que justificaría la tortura como medio para llegar a la justicia.

Por su parte, el policía en *TE* no representa al sujeto convencido por lo que hace, ni alguien necesariamente convencido con la justicia y el desarrollo social. El policía, que junto con el detective son dos tipos de personajes muy recurrentes en la novela policiaca y la literatura negra, es presentado no solo como defensor de la ley, sino como alguien que debiendo cuidarla no lo hace. Estos personajes no representan los ideales de la modernidad, ni siquiera el resguardo de la razón institucional que supuestamente representa su lucha, sino que son resultado de las contradicciones y muestras de su deterioro social. Nascimento se encuentra en un dilema de vida: dejar su vida de policía de élite para poderse dedicar a su hijo. De hecho, su profesión ha sido una constante discusión con su esposa, por sus horarios de trabajo y su aspecto poco motivado. Cuando el personaje asiste al psicólogo, termina desertando de

cualquier tipo de intervención o ayuda, como si creyera que su realidad está por encima de cualquier explicación racional; o como si su propia vida y los síntomas que enfrenta fueran producto de una enfermedad. Como la violencia que enfrenta en la favela, su insomnio y ansiedad no son resultado de su tipo de vida, sino que es una condición que no pide explicación, que tiene su propia lógica y realidad. Vive así una relación paralela a la de Buscapié: mientras el adolescente vive en una especie “estado natural de violencia,” traducida en las leyes urbanas y de la favela del más fuerte, “Nascimento” lo hace de su ansiedad, su angustia interna y un tipo de vida que no quiere vivir, pero tiene que hacerlo para responder también al imperativo social del padre que cuida a su hijo. De esta manera, el papel de Nascimento nos muestra la agresión del estado contra los habitantes de las favelas, pero también los monstruos internos del *sujeto del hacer*, como si en su condición exorcizara esa decadencia social que no puede resolver en la favela.

*TE* y *CD* construyen una cierta idea sobre las favelas y la violencia en Brasil, al hacerlo sobre los códigos del *cine novo*, con una cámara delirante y sobrepuesta, ello contribuye a un efecto de vertiginosidad por momentos en el espectador. Estos efectos lo que hacen es fragmentar la realidad para poder construir una visión sobre ese universo. *CD* sobre todo ensaya el punto de vista de los sujetos que conciben al narcotráfico no como un problema social con consecuencias negativas, sino como algo sustancial a sus propias relaciones sociales, a su forma de vivir resumido quizá en la expresión “el mundo es así, no puede ser de otra manera y no hay otro,” donde lo que queda es aprender a sobrevivir. Lía Gómez cita este texto en off que puede leer como un epígrafe de la cinta:

“El negocio de la droga es como cualquier otro. La marihuana es embalada en un paquete llamado dólar, la cocaína en papelote y después dividida en paquetes de 10 y de 100 gramos. El proveedor entrega la mercadería. Los chicos empiezan a trabajar de pequeños siendo avioncitos, reciben buen dinero por traer gaseosa y enviar mensajes, luego pasan

a ser ‘olleros’ y cuando la policía llega, ellos bajan los barriletes que vuelan en el cielo. De olleros pasan a vapor, venden droga en la favela y cuando la policía llega deben evaporarse rapidito. Soldado es un cargo con más responsabilidad, son la contención, se es inteligente se puede llegar a gerente, brazo derecho del patrón. La policía también hace su parte, recibe bien y no perturba.” (7-8)

El texto explica las condiciones en las cuales más que delito, las acciones violentas se convierten en parte de un proceso racional y explicable, incluyendo tanto los asesinatos como el tráfico de armas. La banda de Zé Pequeño (líder del narcotráfico en el film) actúa con la finalidad de obtener, en la forma de prácticas sociales recurrentes –enraizadas en la estructura del trabajo, a nivel local, nacional e internacional– ganancias rápidas sin inversión previa de capital y poder en su territorio: la favela, que de alguna manera es el lugar central del relato en *CD* y *TE*. Desde la favela se constituye el sujeto identitario, un ‘nosotros’ donde los personajes paradójicamente se sienten seguros, porque viven con las leyes que han creado; tienen sus propios códigos de sobrevivencia y algunas reglas básicas –las cuales también se rompen– como es no matar a gente común dentro de la propia favela; la favela es un contenedor que protege a quienes siguen sus reglas, expulsa a quienes no, y puede ser indiferente al mundo exterior al barrio. La favela, por tanto, es un proveedor de proyecto común, donde se reconocen cuáles son los sueños o ideales, quiénes son aliados, con quién se tiene conflictos, una meta.

Las cintas tienen una conclusión que se antepone a cualquier idea de *happy end*. En el caso de *CD*, la cinta concluye con la referencia al ciclo inevitable de los sucesores, tras la muerte de los grupos dominantes: un grupo de niños-adolescentes va a sustituir a la banda de Zé Pequeño, que se ha dispersado, han sido asesinados o detenidos por la policía. En *TE* asistimos a una renuncia de cierta razón y ética representada por el personaje Andrés Matías, policía que también estudia leyes, y está convencido de que el narcotráfico y la

violencia se puede atender de otra forma, que la corrupción se puede erradicar de los cuerpos policíacos. Sin embargo, la confrontación con la realidad, los hechos de sangre que lo van rodeando, llevan a que deje de lado su intachable moral y sus principios para adaptarlos a la realidad de la favela, que deviene en el gran modelador no solo de la realidad exterior, con afectaciones más allá de su micromundo, sino también de la realidad interior de los personajes con respecto a la naturalización de la violencia y la imposibilidad de su erradicación, así como todo lo que le circunscribe.

### Dos miradas para el género y el narcotráfico

La mujer en el mundo del narcotráfico ha ido diversificando su rol y papel. Desde una caracterización pasiva y casi decorativa en ciertos imaginarios masculinos, pasa por ser hija, amante, novia, abuela, familiar más activa en la dinámica misma del negocio, hasta una caracterización de mujer empoderada y fortalecida que pareciera dar una perspectiva alternativa.

*María llena eres de gracia* (a partir de ahora *MG*) es una película colombiana que nos permite reflexionar sobre distintas dinámicas migratorias, corporales y transnacionales, que a partir del tráfico de cocaína con seres humanos muestra la coproducción colombiano-estadounidense. La visión de los movimientos migratorios, con las drogas como carga y los seres humanos como vehículo, muestra el deseo de superación personal del personaje principal (González del Pozo).

María, el personaje principal, es una adolescente que vive en un pequeño pueblo de Colombia. Mantiene a su familia con el modesto sueldo que gana trabajando en una factoría de procesamiento de flores. Después de perder su empleo y, dadas las pocas expectativas de encontrar otro además del escaso futuro con su novio, decide aceptar una oferta para desarrollar el trabajo de correo de la droga, llevando cocaína en el interior de su cuerpo a Estados Unidos y convirtiéndose así en una “mula.” Al llegar a Nueva York, su perspectiva ante la vida cambia; duda entre si regresar o no. El tema de la decisión de María es central, si

se queda en Estados Unidos o no, como si lo primero correspondiera a un final feliz. La propia experiencia, el traslado y las condiciones que la llevan a migrar y quedarse, en sí mismos, reflejan una narrativa de tensión (Alba D. Skar 125-131).

Uno de los primeros ejes que el filme nos permite problematizar es cómo las esperanzas de los individuos, y de manera particular en el caso de adolescentes o jóvenes, tienen que madurar más aceleradamente para hacer frente a decisiones en las que, por lo general, su vida está en peligro. [8] En la película se retrata cómo la droga permite insertarse en las corrientes migratorias y económicas favorecidas por la globalización y simbólicamente presentadas por medios como esta película. El estudio transnacional de este texto se genera desde la perspectiva por la que *MG* expone el carácter de un tipo de globalización a través de la dura historia de la “mulas”, que también subraya la dimensión del cuerpo-mercancía, y hace de éste un simple contenedor en el que poco o nada importa la persona. [9]

En *MG* hay una redefinición de la globalización, de las implicaciones de esos mercados económicos, geográficos y culturales y, sobre todo, qué consecuencias sociales se producen tras esta nueva situación. El antecedente remoto de la cinta puede verse en el documental de Jorge Silva y Marta Rodríguez *Amor, mujeres y flores* (1988), en el que se presenta la problemática de la industria colombiana de flores y que se vincula con la primera parte de la película, en la que vemos que María sustenta a su familia mediante el trabajo en una fábrica de cortado y preparado de flores para ser exportadas

Parte del cine sobre narcotráfico en América Latina hay que entenderlo también en la dinámica y esfuerzos por insertar al cine latinoamericano en el consumo global. En ese sentido, en el filme de Marston se puede ver la interrelación con el mercado comercial, que gusta de manera creciente de historias sobre narcotráfico; así como una cierta voluntad realista que permea en este cine por los hechos mismos que remiten a situaciones reales. Lo que hace la película es adaptar el narco mundo a los nuevos mercados del consumo cinematográfico, y alinearse con la descripción de los elementos que han

provocado la reciente emergencia de un cine latinoamericano de amplio interés.

La cinta recrea en numerosas ocasiones la simplicidad comercial de su esencia. A pesar de esta característica, la sensibilidad de la obra y la voluntad de generar una conciencia en cuanto a las problemáticas relacionadas con las drogas están presentes en el filme. Se aproxima a las drogas a partir de un tema menos tratado, en el que la modalidad de violencia no son las balas, sino el recorrido de la protagonista adolescente por el mundo del narcotráfico y las estrategias que usa para intentar responder al dilema existencial de su sobrevivencia y de su familia. Si bien el cine de narcotráfico con frecuencia conecta las cuestiones locales con las transnacionales, porque la droga se mueve en esos circuitos, aquí también vemos la relación entre la producción y el consumo, a través de la chica –por la que resulta imposible no sentir empatía y cercanía– que pone en riesgo su vida para constituirse como ‘transmisora’ de la droga.

La conexión entre drogas y criminalidad es un elemento central en los relatos de narcotráfico (Gómez 7). El estatus criminal de María pasa no por el hecho que ella sea violenta o sicario, sino porque inserta su cuerpo en el mercado; sus vísceras son la nueva mediación, y donde lejos de cualquier placer, su propia vida está en riesgo. El cuerpo esencializa la paradoja vital del consumo, y añade una tipología más de víctima a la cadena productiva del negocio: la “mula”. El cuerpo de María vale, no por las cualidades estéticas del imaginario hiper-sexualizado de la mujer en los narco-relatos, sino como una entidad física portadora que añade valor al producto que transporta.

El cuerpo de María se convierte en el hilo conductor de este ciclo necrófilo que aprecia más el cuerpo como contenedor que a la persona misma, y que igualmente, en alusión religiosa, intenta redimirse y redimir al producto de su embarazo. El cuerpo aparte no solamente afecta el símbolo que María representa, sino también nos presenta una sociedad desajustada, en tanto impone una serie de tensiones a los individuos, quienes tienen que realizar esfuerzos sobrehumanos para adaptarse y ajustarse a ese nuevo mercado y a las condiciones de la economía transnacional.

Todo ello se traduce en un nuevo tipo de violencia, menos espectacular que las balas y los gritos, pero más aguda y trágica en cuanto manipulación del cuerpo-transporte. De hecho, en la cinta la única escena explícitamente violenta consiste en el asesinato del personaje Lucy por parte de los narcotraficantes para obtener las preciadas pepas, abriendo el cuerpo de esta “mula;” sin embargo, a pesar de este pasaje crudo, la violencia no adquiere la dimensión que otras producciones le otorgan, porque el hecho mismo de la situación y de la resignificación del cuerpo de María es ya la mayor violencia que se nos puede presentar.

Películas como las de *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras* tiene la posibilidad de mostrarnos nuevos significados del cuerpo para el capitalismo necrófilo y neoliberal, como nuevo ejercicio del control por parte del estado y de las fuerzas que actúan para sojuzgar a las personas y los grupos sociales en aras del Mercado-Nación, que requiere de la violencia que ejerce para funcionar. El poder y dominio sobre el cuerpo de la “mula” se convierta en una herramienta más del engranaje del narcotráfico. El cuerpo de las “mulas” son cápsulas para el transporte internacional de esta preciada mercancía. El cuerpo de María, adicionalmente, se convierte en el medio de desplazamiento ideal debido a que su embarazo lo hace perfecto para pasar cualquier tipo de control de forma inmune, lo que por otra parte arriesgaba aún más su vida. Así, su cuerpo es ‘texto’ que da cuenta de la migración en tanto posibilidad para salir temporalmente de la situación en su localidad: ella no persigue el sueño americano, sino que, de alguna manera, huye de las condiciones que la aprisionan en su ciudad. El cuerpo simboliza dos operaciones: expone las vías por las que se despliegan los movimientos migratorios, independientemente de su legalidad, al ser un recipiente idóneo para transportar cocaína de un país a otro; por otro lado, el cuerpo se erige como resistencia a la influencia globalizadora que explota a una serie de individuos para beneficiar a otros.

En el marco de la droga es importante la caracterización de Estados Unidos como parte de un engranaje fundamental para comprender la cadena productiva de este negocio, que tiene

en ese país a su principal consumo. De esta manera, en muchas películas hemos visto sobre todo una caracterización legal y justiciera de la DEA, que se contrapone al origen delincuenciales generalmente en otros países; así, en muchos seriales y telenovelas sobre narcotráfico en América Latina, la DEA es un actor que permite el contrapeso narrativo. Nada de eso se observa en las dos cintas brasileñas, donde tanto la justicia como la delincuencia quedan en el ámbito cerrado de la favela y la ciudad. En cambio, en *MG* sí vemos la construcción ideológica de una especie de “tierra prometida” y lugar en el que finalmente decide quedarse María, y en el que ciertamente no se muestran las contradicciones del consumo en este país. Estados Unidos es el país de leyes. Incluso sabiendo la policía migratoria que María porta droga, deciden observar el principio de no revisar a personas embarazadas, como es su caso. Los primeros contactos de María en Estados Unidos aluden también al mundo legal, en un país que generalmente se opone a la discrecionalidad de la ley en Colombia o México. Si bien no hay claramente una crítica a los Estados Unidos, la cinta demuestra cómo el impulso capitalista extendido a nivel mundial dudosamente mejora la situación vital de los individuos, y claramente no acorta la distancia entre occidente y el resto de territorios no plenamente desarrollados. Estamos ante el cuerpo vejado, en su valor de uso, y signo también de las falsas igualdades y de los sueños vacíos, que cuestiona el impacto real de la globalización cuando las personas tiene que regresar a una redefinición de su cuerpo.

Por su parte, *Rosario Tijeras* (a partir de ahora *RT*), con guion de Marcelo Figueras y dirección de Emilio Maillé, hace un planteamiento distinto pero complementario al que hemos leído en *MG*. En sus antecedentes, hay que remitirse probablemente al primer subgénero literario del narcotráfico en Colombia, que es la “sicaresca” que data del último cuarto del siglo pasado. Dicha estética se originó en una literatura urbana inspirada por el surgimiento de la violencia antioqueña durante la época contemporánea dominada por el narcotráfico. En su centro, la literatura “sicaresca” explora la marginalidad y el materialismo dentro de un

marco de hegemonías en pugna. El antecedente inmediato el hiperrealismo lo podemos ver en películas como *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de Rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004).

*Rosario Tijeras* es originalmente una novela del escritor antioqueño Jorge Franco Ramos publicada en 1999. La novela es parte de esa narco-narrativa como la que fuera también la famosa *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo, 1994), ambas llevadas al cine al cine por directores no colombianos; en el caso de RT incluso tiene dos versiones de telenovela, una mexicana y otra colombiana.

La protagonista de *RT* es la misma mujer de la famosa canción popular del cantante colombiano Juanes, lo que hace de esta figura ficticia un ícono de la producción cultural en la literatura, el cine y la música popular. La novela relata la vida de una joven sicaria de origen humilde, que asesina a sus víctimas al mismo tiempo que les da un beso. La adaptación cinematográfica, siguiendo el orden narrativo del texto original, comienza y termina con la muerte a balazos de Rosario en un hospital público adonde la ha llevado Antonio, su amigo/amante. Éste es uno de los dos amigos de clase privilegiada –el otro es Emilio– quienes entran en el mundo de Rosario –el sicariato– en las comunas de Medellín, el deseo y el peligro, todo como si únicamente fuera una aventura amorosa. Es decir, un entrar y salir de emociones, de encuentros físicos, un juego de Eros y Tánatos, de placer y de la euforia como cualquier adicción. La trama se forma por ese triángulo amoroso que transcurre dentro de un ciclo de total autodestrucción entre droga, sexo y violencia, donde ninguno de los personajes parece estable.

*RT*, a primera vista, parece representar una serie de transgresiones a tabúes y normas sociales, entre abusos y venganzas, particularmente en cuanto a su cuerpo y a su sexualidad, pues fue violada a los ocho años por “uno de los tantos que vivieron con su madre” (Alba D. Skar 118). Rosario cuenta a su amigo Antonio, el narrador, que su madre no quiso creer la historia, que su hermano castigó al abusador y que se fue del lugar a los once años. Víctima de una segunda violación por dos vecinos de otro combo (pandilla), Rosario

planifica su venganza. Cuando se encuentra de nuevo con uno de los violadores y viendo que éste no la reconoce, lo invita, supuestamente para un encuentro sexual, pero lo sorprende al castrarlo con un corte usando las tijeras de su madre.

En la novela, Rosario se presenta como una niña víctima que debe defenderse cuando apenas tiene trece años, y que agrede por necesidad para sobrevivir en un ambiente brutal. Según una serie de comentarios sobre los infortunios de la familia, Rosario y su madre se caracterizan como víctimas de la pobreza que las rodea. La novela provoca una simpatía hacia Rosario por su condición de niña víctima de abusos múltiples. A su vez, suscribe una crítica al papel de los medios masivos –las telenovelas– como productores de ilusiones para la mujer pobre en busca de una vida mejor. La falta de esperanza de Rosario, sus transgresiones sexuales y su adhesión a la vida del sicariato se plantean como desesperación dentro de un ciclo socioeconómico que es un verdadero callejón sin salida.

El director de la cinta dibuja a la protagonista desde el comienzo del filme como una mujer agresiva, en lugar de niña violada y atrapada en un ciclo de marginación femenina. La diferencia entre el texto narrativo y la adaptación cinematográfica son un ejemplo clave de varias modificaciones hechas por el director, que hacen de la protagonista más una *femme fatal* que una víctima obligada a defenderse en un mundo que la agrede constantemente. Para Alba D. Skar (117-121), tanto la novela como la película desarrollan la identidad de Rosario a partir de su decisión de vengarse de la violencia masculina de dos maneras. Rosario va a escoger como una de sus armas para defenderse las tijeras de su madre costurera, lo que no supone quiera seguir el sueño del mejoramiento económico de su madre, sino por el contrario quiere romper, cortar literalmente, y castrar de alguna manera la reproducción masculina; para ello también se redefine con el nuevo apodo/apellido “Tijeras” que excluye a su nombre Rosario del contexto/tradición de una historia familiar.

La dimensión religiosa es uno de los aspectos más importantes. Por ejemplo, el nombre mismo de “Rosario” aparece desdoblado: Su nombre

es una clara alusión al rito que aparece en más de una ocasión en el filme cuando grupos de mujeres rezan por la muerte de un familiar difunto. A pesar de su devoción religiosa, Rosario no entra en ese discurso religioso: un ejemplo de lo anterior lo vemos en la escena donde aparece desacralizando el velorio de un enemigo baleándolo dentro del mismo ataúd mientras que las señoras vestidas de luto le están rezando el Ave María. La veneración tradicional a lo femenino en la figura de la Virgen no debe confundirse con el personaje femenino de “Rosario Tijeras” como sicaria, aunque su historia vital sí entra en contacto con el catolicismo popular. Esta dimensión religiosa también la vemos codificada desde la primera escena, que funge como el *leitmotiv* que se inserta a lo largo de toda la cinta, pues en ella encontramos algunos signos que nos permiten subrayar la impronta religiosa que hay a lo largo de esta película: Antonio lleva herida de muerte a Rosario a un hospital. Una vez que ella entra, él mira la hora del reloj, el centro más alto de la madrugada, 3.30, hora que se repite como recuerdo continuo de que todo el filme es nada más que un instante. Los números 3:30 hace saltar a la vista el número 33, la edad que Cristo tiene cuando muere en la cruz; las manecillas del reloj también pueden recordar las tijeras.

Un aspecto adicional al religioso es el social, en el sentido que Rosario funge como puente entre clases sociales. La protagonista guarda una relación cercana con dos amigos-amantes que pertenecen a clases sociales distintas: Emilio, su amante de la clase alta, le dice que quiere bajar con ella al infierno, comentario que Rosario repite a Antonio, confesándole que en lugar de bajar al infierno, preferiría subir con Emilio hasta el cielo, referencia que se repite casi al final de la película, cuando Rosario entra en la casa del jefe de la organización para asesinarlo. Antonio es el amigo-amante de la clase popular, que está de manera más cercana, que incluso cede el derecho de posesión a Emilio, aun cuando es él quien vive más cercanamente el mundo de Rosario. Esta mirada tras-clasista tiene un correlato en la fotografía, donde encontramos la antítesis entre los espacios cerrados de los bares, las sinuosas calles de los barrios y las tomas panorámicas de la ciudad, a diferencia del

mundo intrincado y ensimismado de las favelas brasileñas. Esta división de los “dos mundos” sociales de Medellín permite articular a la ciudad también como “dos ciudades,” dueñas cada una de sus propios sistemas de sociabilidad, actitudes y expresiones culturales particulares y definitorias. “Medellín y ‘Medallo’ (el apodo de la ciudad que surge de las comunas) nombran esos dos universos que comparten el mismo punto geográfico en el mapa” (Alba D, Skar 120). Al entrar y salir de estos espacios, los tres personajes transgreden límites y fronteras sociales preestablecidos. Emilio y Antonio parecen jugar con el mundo prohibido para ellos, el de “Medallo,” siempre con la puerta abierta para volver al seno familiar. Si Rosario no puede habitar la casa de doña Rubí, la mamá de Emilio, tampoco puede ser aceptada en el mundo burgués. Como consecuencia, sigue en su análisis Alba D. Skar (120-123), Rosario queda desterritorializada de ambas ciudades para habitar un espacio liminal.

Finalmente, una consideración a la dimensión sexual que presenta aspectos originales, en el sentido que no abunda en la ficción audiovisual el protagonista femenino con los rasgos ya mencionados de Rosario, que relacionan de manera particular la sexualidad y la violencia. Estamos ante un acercamiento exótico a la dimensión sexual del narco mundo. Es una paradoja de Rosario, en tanto figura transgresora y castigada, lo que explica su sexualidad exagerada. En lugar de aceptar su papel de víctima silenciosa, Rosario elige la violencia activa como única opción para la supervivencia, aunque ésta resulte efímera ya que muere, como tantos otros sicarios, asesinada a balazos a una temprana edad. Además, por las violaciones sufridas y por el ejemplo de su madre soltera, se cría al margen del modelo mariano de virgen y madre/esposa que le prohíbe a la mujer experimentar su sexualidad fuera del matrimonio. En cuanto a la relación que guarda con Emilio y Antonio, Xochitl Shuru (citado por Alba D. Skar 122-124) considera que la mejor explicación de Rosario deriva de su función de objeto de deseo para Emilio y Antonio, dentro de un contexto de violencia y una conciencia de clase.

De manera comparada, podemos encontrar

algunas similitudes de las protagonistas en las dos películas colombianas. Ambas son historias verosímiles de jóvenes afectadas por la desesperanza económica y la criminalidad social. Las dos obras plantean una relación entre estructuras socioeconómicas patriarcales yuxtapuestas a expresiones vitales de lo femenino al tratar, específicamente, vidas de mujeres colombianas. Al final de su análisis, Alba D. Skar sugiere que estas películas no logran ofrecer rupturas que puedan transformar los códigos socioculturales, económicos ni sexuales (127-129). Ello quizá se explique por los circuitos mismos de difusión y consumo global de cine, con mensajes que reafirman las jerarquías nacionales e internacionales de reproducción masculina. Las historias narran transgresiones en las vidas de sus protagonistas femeninas, pero ambas películas siguen reafirmando las tradiciones del género sexual y las jerarquías socioeconómicas dentro y fuera de Colombia.

La protagonista de *MG* es una muchacha de pueblo que viaja embarazada a Bogotá y después a Nueva York, trabajando de “mula” para un cartel que trafica la heroína. Por otro lado, en *RT* tenemos a la que vive y muere como sicario y prostituta sin salir del ciclo de la violencia. Ambas mujeres desenvuelven trayectorias vitales que transgreden las normas tradicionales del género, aunque, al final, paradójicamente terminan confirmando órdenes socioculturales y económicos tanto nacionales como internacionales. Si bien ambas protagonistas se caracterizan como mujeres transgresoras de tradiciones religiosas, sexuales y económicas, las dos historias recurren a las mismas prácticas culturales que, tradicionalmente, han definido los límites de lo femenino en Colombia, así como en otras naciones latinoamericanas. Mediante el tratamiento de la mujer y la violencia del narcotráfico, tanto *MG* como *RT* parecen reafirmar la marginalidad y el desplazamiento como efectos de la pobreza y falta de opciones locales. En contraste con las transgresiones de Rosario, María Álvarez, aunque entra en el mundo del narcotráfico, siempre respeta los límites de su género sexual y no representa peligro para el control masculino; en María, aunque en su personaje se desarrolla una ilusión de “liberación femenina”, su sexualidad

se define siempre ligada a su embarazo.

## Conclusión

En suma, el haber revisado estas cuatro cintas nos muestra la complejidad y las posibilidades que el tema del narcotráfico ofrece como un particular contenedor simbólico. Estas películas, a un nivel, han presentado innovaciones en las expresiones cinematográficas del narcotráfico, pero a otro, parecen reproducir los elementos convencionales del mundo violento, empobrecido y marginal que conduce al narcotráfico a cada uno de estos protagonistas: todos ellos jóvenes, con la excepción del policía Nascimento, que enfrentan situaciones vitales, formas de autodestrucción que metonímicamente reproducen algo de las propias dinámicas sociales donde se insertan. Queda claro que aun cuando intentan, en algunos casos, brindar explicaciones sobre los rasgos de este negocio, estas cintas más que aconsejar nos permiten recorrer los complejos procesos simbólicos, intersubjetivos e interpretativos que hay en torno al narcotráfico dentro de algunos de sus actores. Esto reelabora el significado social de muchos fenómenos sociales, como por ejemplo el caso de la religión a la luz de sus necesidades de funcionamiento, o de la violencia misma que no es comprendida como un elemento disfuncional.

Omar Rincón ha insistido en la funcionalidad social de los narcos relatos, y cómo reflejan a la propia sociedad en la que se encarnan (1-2). Los sectores más estables o conservadores pueden marcar una distancia respecto el narco mundo, pero Rincón confronta esa perspectiva con “Todos llevamos un narco adentro,” como titula su ensayo de 2013. Las expresiones mediáticas del narcotráfico a su manera reflejan las tensiones culturales de la modernidad: la premoderna, tradicional y casi rural de ritos, atavismos y prácticas populares resignificadas; la dimensión moderna de la racionalidad en la industria transnacional del narcotráfico; la posmodernidad de la laxitud moral y la relatividad de muchas expresiones. Rincón se pregunta qué tanto este mundo de expresiones sobre el “narco” nos permite “esencializar” distintas situaciones sociales –violencia, corrupción, inseguridad– y nos ayuda a reconocer lo presente

del narcotráfico (material y simbólicamente) en nuestra cultura contemporánea; y qué tanto el narcotráfico, como expresión amplia e integral, nos deja ver fenómenos que de otra manera no reconoceríamos, o si los advertimos, podemos falsamente creer que son fenómenos que habitan solamente en las favelas, en los márgenes sociales, o en quienes optaron por la violencia como medio para sobrevivir y explicarse el mundo.

## Notas

[1] De manera particular en nuestra investigación sobre expresiones culturales del narco mundo hemos visto ejemplos en textos en los trabajos de José Manuel Valenzuela, *Jefe de Jefes. Corridos y narco-cultural en México* (2003), Anajilda Mondaca *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*, 2004), L Ovalle y C. Giacomello C., *La mujer y el 'narcomundo'. Imágenes tradicionales y alternativas* (2006), entre una larga historia y ejemplo de lo arraigado que está la reflexión en los académicos.

[2] De acuerdo al reporte de *International Transparency* (2017) de 2016, el país número 1 con menor índice de percepción de corrupción por parte de sus ciudadanos es Dinamarca, con un índice de 90/100 (donde 100 = menos corrupción; y 0 = mayor percepción de corrupción). Somalia, el país número 176, tiene un índice de 10/100. En el caso de los países latinoamericanos, entre los primeros 50 países tenemos solamente a Uruguay, el de menor percepción de corrupción en la región con 70 puntos; sigue el Chile con 66; Costa Rica con 58. De ahí los demás países están por debajo de los 50 puntos. Brasil tiene 40 puntos (lugar N° 79 de la lista), Colombia tiene 37 (N° 90 de la lista) y México 30 (N° 123 de la lista). El peor país en América Latina es Venezuela, con 17 puntos y el lugar 166. Una tabla resumida puede verse en "índice de percepción de la corrupción 2016."

[3] Véase León, 2005.

[4] Véase Zavaleta Balarezo 2011, Planas, 2016, León, 2005.

[5] Uno de los principales trabajos recientes sobre este tema particular es de Ryan Rashotte *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*, que da cuenta de los extenso y variado de estas producciones que forman un mundo en sí mismas.

[6] Véase Montoro 2008.

[7] En el siglo XVII el monje dominico Tomas Campanella escribió *Ciudad del sol /Civitas Solis*, (1602), que junto con la *Utopía* de Tomás Moro (1516), que influyera a Campanella son las dos obras modernas más importantes de este género, que son parte del humanismo clásico. Estas obras permiten repensar la antropología, la relación de los seres humanos con Dios, y a su manera son también tratados sociales. Estas son obras utópicas que permiten

no solamente imaginar realizaciones ideales, sino pensar las propias relaciones sociales, indagar por los mitos, temores y deseos.

[8] Un ejemplo más de esa presencia de adolescentes y las dificultad sin duda lo representa la película mexicana *Heli* (2013), donde igualmente los dos protagonistas son adolescentes que tienen que enfrentar la irracionalidad del sistema y las consecuencias de decisiones cuyas causas no fueron generadas por ellos.

[9] Véase Zavaleta Balarezo.

## Obras consultadas

Alba D. Skar, Stacey. "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María Llena eres de gracias." *ALPHA*, no. 25, 2007, pp.115-131. Web. Consultado 20 Nov. 2017.

*Cidade de Deus*. Dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund, O2 Filmes, Globo Filmes, 2002.

Esteves, Ariadna. "Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos?" *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 25, no. 73, 2018. Web. Consultado 20 Nov. 2017.

Gómez, Lía. "La violencia al margen en el cine de ficción brasilero: Casos testigo: Ciudad de Dios y Tropa de Elite." VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Debates y Perspectivas sobre Argentina y América Latina en el Marco del Bicentenario, 10 Diciembre 2010, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Ponencia.

Gómez Lía y Juan Manuel Quintanilla, *La Estética Al Margen. Cine Argentino y Brasilero Contemporáneo. La construcción de marginalidad y sus imaginarios en pantalla*. Editorial Académica Española, 2011.

González del Pozo, Jorge. "María Llena eres de gracia: inmigración, narcotráfico y las promesas de la globalización." *Hispanet Journal*, vol. 3, 2010. Web. Consultado 15 Feb. 2017.

"Índice de Percepción de la Corrupción 2016." *Transparency International*, 25 Ene. 2017. Web. Consultado 20 Dic. 2017.

León Christian, *El Cine de la Marginalidad Realismo sucio y violencia urbana*. U Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Coporación Editora Nacional, 2005.

*María Llena eres de gracia*. Dirigida por Joshua Marston, Tucán Producciones, HBO Films, 2004.

Martínez García, José Saturnino. "El habitus. Una revisión analítica." *Revista Internacional de Sociología*, vol 75, no. 3, 2017. Web. Consultado 16 Jul. 2020.

Mondaca, Anajilda, *Las mujeres también pueden: género y narcocorrido*. Culiacán. U de Occidente, 2004.

Montoro, Tania Siqueira. "El discurso de la violencia en el cine brasileño contemporáneo." *I+C Investigar a comunicación. Actas y memoria final. Congreso*

*Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008.* Asociación Española de Investigación de la Comunicación, 2008. Web. Consultado 1 Mar. 2017.

Ovalle, Liliana Paola, y Corina Giacomello. "La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino." *Revista de Estudios de Género. La ventana*, no. 24, 2006, pp. 297-318.

Planas, Justo. *Cines latinoamericanos del nuevo siglo: en busca de un no lugar.* CLACSO, Cuadernos CLACSO-CONACYT, 2016. Web. Consultado 1 Mar. 2017.

Rashotte, Ryan. *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography.* Palgrave MacMillan, 2015.

Rincón, Omar. "Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad." *MatrizEs*, vol. 7, no. 2, 2013, pp. 1-33. Web. Consultado 7 Feb. 2017.

Rosario Tijeras. Dirigida por Emilio Maillé, Dulce Compañía, FIDECINE, 2005.

Sotomayor, Arturo. "Las fuerzas armadas de América Latina. Procesos, avances y retrocesos." *Foreign Affairs Latinoamérica*, vol. 17, no. 4, 2017, pp. 2-8. Web. Consultado 20 Dic. 2017

*Tropa de Elite.* Dirigida por José Padilha, Zazen Produções, 2007.

Valenzuela, José Manuel. *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura y en México.* Raya en el Agua / Plaza y Janes, 2003.

Zavaleta Balarezo, Jorge. *Hacia un cuarto cine: violencia, marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en veintiún películas latinoamericanas.* Tesis de grado. Universidad de Pittsburgh, 2011. Web. Consultado 10 May. 2017.

*ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis* (2013), ente otros. Es colaborador de la revista especializada de comunicación *Zócalo*.

## **Nota biográfica del autor**

Tanius Karam es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, miembro del Sistema Nacional de Investigadores N-2 (CONACYT), y profesor-investigador de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha sido profesor invitado en las universidades de Dusseldorf, Bielefeld, Bochum, Siegen, Wurzburg y Hamburgo, donde ha dictado cursos sobre estudios mexicanos. Entre sus obras destacan: *Música, ciudad y subjetividad* (2015), *Discurso y comunicación* (e-book) (2014), *Recuentos,*



# Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: *Javier Sicilia en la soledad del otro* y *El poeta*, una poética del dolor y sufrimiento

SALVADOR VELAZCO (CLAREMONT MCKENNA COLLEGE, ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA)

## Resumen

*Los documentales de Luisa Riley, Javier Sicilia en la soledad del otro (2013), y de Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega, El poeta (2015), articulan una poética del dolor y sufrimiento al tiempo que recogen el urgente reclamo de justicia y paz por parte de las víctimas. De esta manera, intentan crear vínculos de empatía con la audiencia que se puede así identificar con lo afectivo y lo emotivo antes que con lo ideológico. Por lo tanto, estos trabajos nos invitan a repensar el potencial político de los sentimientos y emociones en el contexto de las luchas sociales de nuestros días.*

**Palabras claves:** Javier Sicilia, derechos humanos, narcotráfico, Luisa Riley, Katie Galloway, Kelly Duane de la Vega, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.

## Introducción

En este ensayo me propongo comentar dos trabajos documentales que abordan el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad encabezado por el poeta, novelista y ensayista mexicano Javier Sicilia. En el 2013, Luisa Riley dirigió en México *Javier Sicilia en la soledad del otro*; en 2015, Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega realizaron en los Estados Unidos *El poeta*. El evento catalizador que da nacimiento a este movimiento social lo constituye el asesinato de Juan Francisco Sicilia Ortega, el 28 de marzo de 2011, junto a varios de sus amigos. Movido por el dolor por la muerte de su hijo a la edad de 24 años, víctima de la violencia generada a partir de la guerra del Estado mexicano contra los carteles de las drogas, Javier Sicilia asume el liderazgo de este movimiento que vendrá a cuestionar radicalmente la estrategia gubernamental. Su texto "Estamos hasta la madre: carta abierta a políticos y criminales" (2011), publicado pocos días después de la muerte de Juan Francisco, se convertirá en el acta de fundación del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad con demandas muy concretas: cambio en la estrategia de seguridad nacional y combate a los

carteles; justicia y reparación del daño para las víctimas; y reconocimiento de estas víctimas, es decir, darles visibilidad, sacarlas del anonimato al que las condena la denominación de "bajas colaterales" usada por el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012). El movimiento entiende por víctimas "directas" a aquellas personas que han sido ejecutadas, torturadas o desaparecidas en el contexto de la guerra contra el tráfico de estupefacientes y como víctimas "indirectas" a huérfanos, viudas, y familiares en general.

Desde el 2011, Javier Sicilia ha liderado marchas y caravanas con el propósito de unificar a las miles de familias -o víctimas indirectas- que, de una forma u otra, han sufrido la violencia del narcotráfico y de la guerra que el gobierno ha emprendido para combatirlo. Es, ante todo, un movimiento de víctimas. Sería simplista e inexacto decir que la violencia del narcotráfico en México empieza con Felipe Calderón. [1] No obstante, es innegable que la estrategia de Felipe Calderón de dejar en manos de los soldados el combate al narcotráfico ha producido una grave crisis de violación de derechos humanos y miles de inocentes asesinados por el fuego cruzado entre las tropas y los carteles. Por su parte, el presidente Enrique Peña Nieto continuó durante

su sexenio (2012-2018) básicamente la misma estrategia de su predecesor, lo que amplió en forma alarmante y desmesurada el número de homicidios, desplazados y desaparecidos en el país. Aunque los números varían según las fuentes, esta guerra ha ocasionado más de 250 mil muertes aproximadamente a lo largo y ancho del país, lo cual es una muestra evidente de la estrategia fallida del modelo de seguridad implementado desde 2006. [2]

En estas páginas me interesa, sobre todo, concentrarme en los dispositivos estéticos y las modalidades de representación de *Javier Sicilia en la soledad del otro* y *El poeta*, trabajos producidos para la televisión. Ambos documentales ponen de relieve que el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) trabaja con las emociones para crear un sentimiento de identidad colectiva, de solidaridad con las víctimas de esta guerra contra el narcotráfico; para construir una dimensión afectiva que trascienda las meras ideologías partidistas o deseos de una venganza individual. En otras palabras, para transformar el dolor en movilización social introduciendo las emociones en el espacio público. Los documentales de Luisa Riley, Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega articulan una poética del dolor y sufrimiento al tiempo que recogen ese urgente reclamo de justicia y paz por parte de las víctimas. De esta manera, buscan crear vínculos de empatía con la audiencia que se puede así identificar con lo afectivo y lo emotivo antes que con lo ideológico. Ambas producciones manejan una “empatía afectiva” que se desarrolla cuando “percibimos y simulamos emociones de otros en analogía a las nuestras, es decir, cuando como espectadores nos identificamos y preocupamos por un personaje o una situación del filme” (Meier 225). [3] Ese personaje por el que nos preocupamos es el poeta Javier Sicilia: voz y rostro de una nación entera enlutada por la guerra contra las drogas decretada desde las más altas instancias del poder gubernamental en México en connivencia con el gobierno de Estados Unidos. Por lo tanto, estos trabajos nos invitan a repensar sobre el potencial político de los sentimientos y emociones en el contexto de las luchas sociales de nuestros días. [4]

### Javier Sicilia y el MPJD

Antes de pasar al comentario de los documentales, convendría dar una respuesta en forma breve a las preguntas de quién es Javier Sicilia, la cara pública del MPJD, y de qué tipo de movimiento social se trata. Aunque su figura era ciertamente conocida en los círculos literarios y culturales en México por su poesía, novelas y ensayos, es con el movimiento nacido a raíz de la muerte de su hijo Juan Francisco, que adquiere relevancia nacional e internacional al grado de que la revista *Time* lo nombra como uno de los personajes de 2011. Nacido en 1956, Javier Sicilia estudió letras francesas y ciencias políticas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Como poeta, Sicilia es autor de varios libros entre los que se destacan *La presencia desierta* que reúne su poesía escrita hasta 2004 y *Tríptico del desierto* (2009) por el cual recibe el Premio nacional de poesía Aguascalientes. [5] De entre sus novelas se destaca *El fondo de la noche* (2012), una exploración del bien y del mal, de la guerra y el poder, a través de la recreación de la vida de Maximiliano Kolbe, el sacerdote polaco que sacrificó su vida en Auschwitz para salvar a uno de sus prisioneros. En 2011 se publica una colección de sus artículos publicados en la revista *Proceso* a lo largo de varios años, que lleva el título de *Estamos hasta la madre*. Aquí el poeta se plantea, entre otros temas, una reflexión crítica de la descomposición social del país y la cruenta guerra que tiene a México en vilo desde la llegada de Felipe Calderón a la presidencia. En 2016 publica *El deshabitado*, en donde deja el testimonio novelado del dolor ocasionado por el asesinato de su hijo, así como una crónica puntual de la emergencia y evolución del MPJD y de sus principales actores.

Javier Sicilia, como activista social, tiene una fuerte influencia espiritual de personalidades como Mahatma Gandhi (1869-1948) y Giuseppe Lanza del Vasto (1901-1981). Inspirado por estas figuras que enarbolaron una filosofía de la no violencia, el poeta es partidario de una resistencia pacífica a fin de iniciar el proceso de reconstrucción del tejido social de la nación mexicana. Aunque los medios y la sociedad en general adjudiquen a Sicilia el papel del “líder” del MPJD, el poeta rechaza esta categorización,

como se desprende del comentario que hace al equipo de Luisa Riley en el documental:

La gente encontró en mi palabra una expresión de su propio sentir y eso construye pues una dirigencia, digamos, no me gusta la palabra liderazgo. Yo más bien hablaría de una “autoridad” en el sentido de autor. No es algo que se pueda planear: no existen los líderes planeados. Existen las autoridades que emanan misteriosamente de algo. La muerte de mi hijo expresó la muerte de todos y el dolor de todos ... Yo siempre insistí que yo era una especie de, citando a un poeta, Mallarmé, la voz de la tribu ... la voz del poeta es la voz por la que pasan los seres humanos, la vida de una nación, los significados extraviados. Es esa persona la que su voz se vuelve el canal de una expresión de todos (*Javier Sicilia en la soledad del otro* 00:02:35-00:03:14).

Sicilia es un líder que no quiere ser líder sino solamente la “voz de la tribu” dado que la gente encontró en su palabra una manifestación de su propio dolor. [6] En este sentido, Javier Barroso señala que Sicilia representa a los miles de mexicanos que, directa o indirectamente, han sido afectados por la guerra contra las drogas (219). Con base en la idea de Raymond Williams sobre las estructuras de sentimiento de una determinada época, sigue diciendo Barroso que “the poet personifies the country’s mourning, anger, confusion, and fear, which are arguably the main elements of the zeitgeist of the past few years in Mexico” (219). Por otra parte, su formación cristiana le ha dado una dimensión espiritual a la lucha del MPJD. El poeta, inspirado por la figura del teólogo y pastor luterano Dietrich Bonhoeffer (1906-1945), que luchó contra el nazismo y fue ejecutado en un campo de concentración, habla de un “cristianismo sin religión” para hacer alusión a una institución religiosa coludida con los poderes económicos y políticos que ha corrompido al Evangelio y un cristianismo en el que “hombres y mujeres que más allá de las ideologías y de amores abstractos están con el ser humano de carne y hueso, con el ser humano de aquí y ahora” (Sicilia, “La corrupción de lo mejor” 58).

Por ello hay que entender la filosofía que anima al MPJD a la luz de esta espiritualidad y que, por ende, lo lleva a proponer el amor al prójimo y la compasión cristiana como los vectores de su acción militante. De allí el gesto repetido por parte de Sicilia de abrazar y besar no sólo a las víctimas que como él han sufrido una tragedia personal sino incluso a sus adversarios políticos, como a Felipe Calderón, que en más de una ocasión ha desconcertado a los sectores de la izquierda. El suyo es, en suma, un movimiento pacífico que reclama justicia para las víctimas desde el amor evangélico, y sin tratar de imponer dogmas de fe. Con todo, el tipo de dirigencia o de liderazgo que ha creado Javier Sicilia no es religioso. Aldon D. Morris y Suzanne Staggenborg, hablando sobre el liderazgo en movimientos sociales, mencionan un tipo de movimiento de “responsabilidad social” que surge de golpe como resultado, en gran medida, de algún tipo de tragedia o catástrofe (179). En este sentido, la muerte de Juan Francisco Sicilia Ortega —la tragedia del poeta y su familia— fue el acaecimiento catastrófico que daría surgimiento al MPJD y consiguiente dirección. [7] Como parte de una comunidad agraviada por la violencia, Sicilia considera una responsabilidad ética y social el ser la voz de ese movimiento de víctimas.

### Javier Sicilia en la Soledad del Otro

Luisa Riley (México, 1954) realizó en el 2013 *Javier Sicilia en la soledad del otro* para la televisión, específicamente el Canal 22 que es —junto con Canal Once— la plataforma más importante de difusión de documentales sobre temas culturales en México. [8] Su equipo lo integran Ariel García en la tarea de investigación y elaboración del guion, y Marie Alicia González en el trabajo de edición. Habría que decir, en principio, dada la fuerte crítica que hace a la estrategia gubernamental para enfrentar a los carteles de la droga y crimen organizado, que la exhibición del trabajo de Luisa Riley en la televisión cultural mexicana es saludable, pues tiene así la posibilidad de ser visto por más personas que en el circuito de salas comerciales. El título del documental se explica por las palabras de Javier Sicilia, para quien consolar es

“estar con la soledad del otro. Ir a su encuentro para abrazarla y acogerla. Para decirle ... ‘no estás solo’. ‘No estamos solos’. ‘Tu dolor es el nuestro’” (*Estamos hasta la madre* 169). Lo que empezó como una tragedia personal ese 28 de marzo de 2011, con la muerte de Juan Francisco Sicilia, se fue convirtiendo en un clamor de miles de voces que expresan su desconsuelo a lo largo de la república mexicana. El documental de Luisa Riley hace una apretada crónica de las caravanas que el MPJD realizó al norte y sur del país en el 2011, así como una muy breve incursión a la caravana a los Estados Unidos en el 2012 para darles voz a esas víctimas. Como si el asesinato de Juan Francisco fuera un espejo en que se reconocen todos aquellos que desde los pueblos más remotos y ciudades alejadas vienen al encuentro de la caravana. Padres, madres, hijos, hermanos, con los nombres y las fotografías de sus muertos y desaparecidos, vienen a abrazar al poeta, a recibir unas palabras de consuelo, a llorar junto a él, a estar con la soledad del otro. Vienen a subirse al templete para dar testimonios que revelan el dolor, el coraje, la indignación, la furia, el horror por la emergencia nacional que vive México por la guerra contra las drogas decretada por Felipe Calderón. El documental sigue un orden cronológico que va desde la primera gran movilización en Cuernavaca el 7 de abril del 2011, a pocos días de la muerte de Juan Francisco Sicilia, la caminata desde Cuernavaca que desembocó en el Zócalo de la ciudad de México, la Caravana del Consuelo que recorrió los estados de Michoacán, Zacatecas, Durango, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, hasta llegar a Ciudad Juárez el 9 de junio, lugar al que Sicilia denominó el “epicentro del dolor” (“Prólogo” 41), en clara referencia al horror que ha vivido la ciudad desde los feminicidios que empezaron en la década de los 90. Después vino la Caravana de la Paz, que arrancó el 1 de septiembre rumbo al sur del país y recorrió los estados de Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Tabasco, Veracruz, Puebla y la frontera con Guatemala. En total, el MPJD visitó 37 ciudades de México, la frontera con Guatemala y 27 ciudades en los Estados Unidos en más de 9, 400 kilómetros recorridos. Con la breve muestra de este recorrido que se presenta en el documental, los televidentes de Canal 22

podrán compartir el dolor de las víctimas de la guerra contra las drogas a lo largo y ancho del país, y tener una idea muy clara de la magnitud del drama que se vive en México.

Las cualidades formales y cinemáticas específicas que proporcionan una estructura general a *Javier Sicilia en la soledad del otro*, es decir, la modalidad en que se inserta el documental es “observacional.” También se conoce a este tipo de documentales como “cine directo” (Nichols 204), en el que se hace patente la decidida voluntad de los realizadores de no intervenir en los eventos que registran con su cámara y de abandonar todo intento de control sobre la puesta en escena, sin hacer uso del comentario en voz en *over* ni de recreaciones. Así, la premisa básica de estas películas observacionales o cine directo es, según Bill Nichols, que lo que vemos en la pantalla es lo que habría ocurrido de todos modos, aunque la cámara no hubiera estado ahí para filmarlo (204). [9] De esta manera, el trabajo dirigido por Luisa Riley hace una compilación de diversos materiales de cine directo que registran las marchas y caravanas del MPJD proporcionados no solo por el equipo de grabación de Canal 22 sino por varios colectivos de medios como *Emergencia MX*, *Promedios*, *Lomo Sapiens*, entre otros, que han hecho una amplia cobertura del inicio y evolución del movimiento. [10] Como un buen ejemplo de cine observacional, la realizadora deja la escena pro-filmica *in situ*, es decir, con los sonidos originales, con muy poca musicalización —porque la voz de los testimonios es muy fuerte, como si fuera un grito colectivo, un alarido que hacía innecesario cualquier suplemento musical. Con todo, las pocas notas musicales, graves y urgentes, de Federico Schmucler se integran de manera precisa al conjunto de voces airadas y desgarradas que se escuchan desde el templete. Porque lo más importante es, precisamente, la voz de los actores sociales que se dan cita en las plazas por donde pasa la caravana. De esta suerte, el documental se transforma en un gran templete por donde desfilan todos estos mexicanos para exigir un alto a la guerra de Felipe Calderón, para reclamar justicia para las víctimas, para darles nombre y hacer visibles en esas pancartas a los miles y miles de desaparecidos en una guerra a

todas luces absurda y desmesurada. Aún más: para poner un ya basta a la criminalización de muchas de las víctimas, socorrida estrategia de la clase política y fuerzas policiacas para justificar estas muertes y desapariciones. Por otra parte, muchos de los familiares reclaman los cuerpos de sus seres queridos para poder darles sepultura y empezar a sanar la herida. Es como si una Antígona, que es ahora miles, se desplazara por las plazas de la nación enfrentándose con los Creontes mexicanos, en busca de poder enterrar a sus muertos.

En esas plazas adonde llegan las caravanas del MPJD durante su recorrido por el territorio nacional, como vemos en la recopilación de secuencias de cine directo del documental de Luisa Riley, suben las víctimas al templete para contar sus historias y reclamar justicia. Y el poder de las emociones se hace presente, ya que vamos conociendo a personas reales, con nombre e identidad específicos, que gritan su dolor y lloran en público la pérdida de sus seres queridos. Por ejemplo, aparece Melchor Flores con la fotografía de su hijo el Vaquero Galáctico, artista callejero que trabajaba como estatua viviente hasta que fue desaparecido presuntamente por policías del estado de Nuevo León a la edad de 26 años. Flores narra con la voz entrecortada cómo cada 24 de diciembre sale su familia al patio de la casa a la medianoche para gritarle al hijo: “Te queremos, te queremos.” Julián Le Barón, el mormón que perdió a varios miembros de su familia en el estado de Chihuahua en el 2009, secuestrados y asesinados por sicarios de los carteles, da su testimonio en el templete. Y así, en forma sistemática, aparecen en esas tribunas improvisadas una gran cantidad de ciudadanos comunes y corrientes, como Guillermo Nava Mota, cuyo hijo fue asesinado en mayo del 2007; la madre de Andrés Ascensión González que, con lágrimas en los ojos, señala cómo un retén militar detuvo a su hijo para ya no ser visto jamás; Norma Ledezma toma la palabra para denunciar la desaparición de su hija; o ese padre que le presta la voz al hijo ejecutado en una suerte de acto escénico para decir:

Mi nombre es Jorge Humberto Martínez Compeán. La mañana del domingo 21 de

marzo del 2010 fui capturado por la policía municipal, acusado de narcomenudista o presunto distribuidor de droga. Nunca llegué a ser procesado ni sentenciado pues no me pusieron a disposición del ministerio público. Fui golpeado y torturado. Mi cuerpo sin vida encobijado fue tirado y encontrado al día siguiente en un terreno baldío de la colonia Palmas Diamante del municipio de Nicolás de los Garza ... (00:19:20-00:19:57).

En fin, presenciamos en el documental un largo desfile de testimonios en los que aflora un vivo sentimiento de dolor y desesperación de los actores sociales muchas veces acentuado por el uso de primeros planos. A su vez, Javier Sicilia, en forma invariable, escucha estos testimonios y proporciona un abrazo de consuelo a las víctimas a los que besa, con los que llora. Se escucha el grito de la gente: “No están solos.” El poeta toma la palabra para pedir algunos minutos de silencio por las víctimas de la violencia que flagela al país y para contar también la historia de Juan Francisco. Se forma, entonces, una gran comunidad unida por la tragedia y el horror en el espacio abierto de plazas y zonas céntricas de la nación. Aún más: el movimiento mostraría que “las víctimas, al volverse visibles y ser capaces de reconocerse y nombrar sus tragedias, habían develado su existencia como sujeto social, jurídico y político, un sujeto con quien el Estado mexicano estaba en deuda al haberles negado su derecho a la vida, a la libertad, a la seguridad y a la justicia” (Vázquez Marín 185).

La modalidad en que se organiza este documental es observacional, como se ha mencionado líneas arriba (las múltiples secuencias de las caravanas, mítines y marchas grabadas por Canal 22 y otros colectivos de noticias). Sin embargo, como lo señala Bill Nichols, “los documentales hablan con todos los medios a su alcance” (89). Así, ofrecen una “voz” que no es la voz literal de los actores sociales o de los narradores sino más bien la “voz de la perspectiva” (Nichols 97) de los propios realizadores, los cuales, de esta manera, revelan su forma de involucrarse con el tema de sus producciones. El equipo de

trabajo de Luisa Riley decidió compaginar junto con los testimonios de las víctimas una serie de elementos que comento a continuación. Primero, hay una cuidadosa selección de encabezados de prensa y revistas, fotografías, letreros, que tiene el propósito de hacer avanzar a la caravana estableciendo la cronología y bitácora de las ciudades visitadas. Estos materiales son una especie de hilo conductor del relato. Destacan los materiales gráficos de la revista *Proceso* y los diarios *La Jornada* y *Reforma*. Segundo, tendremos en cuadro diversos elementos visuales tales como pancartas, fotografías y arpilleras (piezas textiles) que se van integrando a la narración para ampliar la perspectiva de los testimonios orales. Dicho de otro modo, son evidencias visuales que le otorgan más fuerza y contundencia a las declaraciones de las víctimas en el espacio público. De ahí que las cámaras que grabaron los testimonios se detengan por momentos en esos rostros para otorgarles una identidad a las víctimas de la guerra contra las drogas y recordarle al Estado que tiene una cuenta pendiente con ellas. Tercero, el documental también registra el papel que juegan la poesía y las *performances* de amplios sectores creativos que forman parte de esa gran movilización social que ha entrañado el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad: poetas y *performancers*, artistas callejeros y conceptuales, músicos y pintores, actores y actrices, etcétera. Ejemplo de estas *performances* es aquella en la que el agua de algunas fuentes de la ciudad de México se transforma en sangre mediante una pintura de un fuerte color rojo; aquella en donde algunas personas se tiran al suelo para trazar una silueta de los abatidos; aquella en donde aparece una mujer sacrificada en una cruz. Con relación a la poesía, hay una clara conexión con el activismo social y la expresión poética dado que, en un ritual que se ejecuta puntualmente, todo acto público del MPJD comienza y termina con la lectura de un poema. Para Javier Sicilia, lo que hace la poesía es “refundar los significados, romper el discurso unilateral y unívoco de la política para abrir un discurso que la deslocaliza y que introduce nuevos sentidos, anclados en la tradición de lo humano (“La corrupción de lo mejor” 59). Y lo más decisivo es, tal vez, que

la poesía crea emociones en la gente. Por ello, entre otros, en el documental se inserta con intertítulos el poema que —de alguna manera— da nacimiento al movimiento, el que Sicilia escribió a raíz de la muerte de su hijo. Lo transcribo a continuación tal y como aparece en la pantalla:

El mundo ya no es digno de la palabra  
 Nos la ahogaron adentro  
 Como te (asfixiaron)  
 Como te desgarraron a ti los pulmones  
 Y el dolor no se me aparta  
 Sólo queda un mundo  
 Por el silencio de los justos  
 Sólo por tu silencio  
 Y por mi silencio  
 Juanelo. [11]  
 (00:03:15-00:03:28)

Después de la muerte de su hijo, Sicilia ha renunciado a la escritura de la poesía, por lo que este poema se ha convertido en un emblema del movimiento. En suma, las acciones *performativas* y la expresión poética se ponen al servicio de un proceso de restauración de la memoria y de la dignidad de las víctimas. En *Javier Sicilia en la soledad del otro*, la voz de la perspectiva complementa lo articulado por la palabra hablada de los actores sociales al agregar una serie de elementos visuales que coadyuvan a intensificar los sentimientos y emociones de la audiencia.

### El Poeta

En el 2015, Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega dirigen la película documental *El Poeta*, que se exhibió en PBS (Public Broadcasting Service) durante el mes de mayo de 2015 a nivel nacional en los Estados Unidos. Posteriormente, este documental se pudo ver en la página web de PBS durante los meses de junio y julio del mismo año. [12] *El poeta* es una coproducción de *Lotería Films* y *Latino Public Broadcasting* (PBS). Fundada en 2001, *Lotería Films* es una compañía independiente productora de documentales sobre temas sociales y políticos que intentan llegar a públicos masivos. De ahí su predilección por la televisión para dar

a conocer el documental sobre el movimiento que encabeza Javier Sicilia. De acuerdo con la información que las cineastas proporcionaron en una entrevista, un artículo del historiador Enrique Krauze, publicado en el periódico *New York Times* (“Can this Poet save Mexico?”), las motivó a emprender este trabajo documental para dar a conocer el movimiento de Sicilia en los Estados Unidos. Dicen: “We were well aware of the deep and often troubling connections between the US and Mexico and welcomed an opportunity to explore them through this deeply personal story” (Latino Public Broadcasting). Con el apoyo de Nefertiti Kelley Farías en la producción, también cineasta, pusieron en marcha el proyecto, al cual se incorporarían *Canana Films* (una compañía de cine y televisión fundada en 2005 por los actores Diego Luna y Gael García Bernal) y el colectivo de medios *Emergencia MX*. Así, estamos en presencia de una producción a todas luces transnacional, que busca hacer un llamado de atención sobre la política norteamericana con relación al tema del narcotráfico.

*El poeta* inicia con un prólogo en el que, con el uso de intertítulos en inglés, se afirma que en 1971 el presidente Richard Nixon declaró la guerra a las drogas al considerar estas como un asunto de seguridad nacional (no de salud pública) que se combate con la violencia, y que desde ese entonces Estados Unidos ha gastado millones de dólares y ha encarcelado a millones de personas. Se indica además que Felipe Calderón contó con el apoyo de la administración de George W. Bush (2001-2009) para capturar o matar a los grandes capos mexicanos, una estrategia que ha producido la gradual fragmentación de los carteles y un incremento en el delito de extorsión, secuestros, crímenes, trata de personas y desaparecidos. Se enfatiza igualmente el que miles de personas sean víctimas inocentes de esta guerra en nombre de las drogas. A continuación, aparece en la pantalla Javier Sicilia para señalar que “México entero está sufriendo quizá las tinieblas más oscuras que ha vivido la nación en mucho tiempo” (00-05:16-00:05:27) y para establecer una diferencia con el país que le tocó vivir en su juventud, “un México todavía seguro donde los jóvenes teníamos sueños y podíamos tener un

horizonte hacia donde ir” (00:03:49-00:03:57). Material de archivo, películas caseras en donde se ve a Sicilia y su esposa con sus hijos pequeños en la playa, marcan este tiempo ‘pre-estado de sitio.’ Todo cambia con la llegada de Felipe Calderón al poder, a quien también veremos portando la banda presidencial en un carro militar, así como las emblemáticas imágenes de soldados patrullando las ciudades, de cuerpos colgados de los puentes, de personas acibilladas en las calles. En otras palabras, las imágenes de México en un virtual estado de sitio. Sicilia señala que la lucha del MPJD es para “reivindicar al país que ya no será el mismo, pero que es mi lugar” (00:05:32-00:05:40). Así termina el prólogo del documental.

Si bien *Javier Sicilia en la soledad del otro* se inserta en la modalidad observacional, como señalamos arriba, *El poeta* se inscribe en la modalidad “participativa,” la cual, según Nichols, se basa en dos grandes dispositivos: el primero, la interacción entre los cineastas y los actores sociales, generalmente, a través de una entrevista o conversación; el segundo, material de archivo, pietaje, ilustraciones, etcétera. Así, escribe Nichols, “los documentalistas hacen uso de la entrevista para unir diferentes recuentos en una única historia. La voz del cineasta surge mientras teje de una manera distintiva las voces contribuyentes y el material utilizado para apoyar lo que dicen” (218). Esa “voz” del cineasta a la que se refiere Nichols es, como lo indicamos arriba, la voz de la “perspectiva” del documental que se entreteje con la palabra hablada de los actores sociales. En el trabajo que dirigen Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega se dan cita una gran variedad de personas para hablar de la emergencia nacional que está viviendo México a raíz de la guerra contra las drogas, así como de la responsabilidad de Estados Unidos al ser uno de los mayores consumidores de drogas en el mundo y abastecer el gran comercio ilegal de armas que caen en las manos del crimen organizado y de los carteles en México. [13] Las entrevistas siguen el consabido estilo de la mayoría de los documentales televisivos, a saber: el actor social habla a una cámara que está estática, situada ligeramente a su izquierda o su derecha, con un foco sin profundidad para resaltar su rostro en primer plano. Así se

establece un diálogo con los realizadores, si bien no escuchamos sus preguntas, eliminadas estas en el proceso de edición. La mayoría de estas entrevistas se dan en inglés, y se irán intercalando a lo largo del documental para convertirse en un hilo conductor del relato. Entre los entrevistados destacan el propio Javier Sicilia, Rubén Martínez (profesor de Loyola Marymount University), Jorge González de León (poeta), Chelis López (periodista) María Villanueva (estudiante) y Nepomuceno Moreno (padre de un hijo asesinado). Estos actores sociales, entre otros militantes del MPJD y familiares de las víctimas, aportan su perspectiva de la estrategia fallida del gobierno para enfrentar a los narcos, y los altos costos humanos que esta guerra ha traído al país. Los materiales de apoyo usados para la voz de la perspectiva son variados: pietaje, insertos de prensa, segmentos de noticieros televisivos, fotografías, películas caseras, mapas y gráficas.

Adicionalmente, dentro del conjunto de los materiales articulados por la voz de la perspectiva, se encuentran algunas secuencias filmadas en cine directo sobre la Caravana de la Paz que se realizó entre agosto y septiembre de 2012 por varias ciudades de Estados Unidos “buscando la solidaridad de individuos y organizaciones estadounidenses con la tragedia mexicana, y exigiendo al gobierno del país más poderoso terminar con una política antidrogas que para los latinoamericanos, en especial para nosotros los mexicanos, produce masacres, corrupción y dolor” (Osorno 194). Esta caravana —donde Javier Sicilia es acompañado por un nutrido grupo de familiares de víctimas— hizo un recorrido de más de 11 mil kilómetros, visitando las siguientes ciudades: Los Ángeles, Phoenix, Tucson, Las Cruces, Albuquerque, Santa Fe, El Paso, Laredo, Brownsville, McCallen, San Antonio, Austin, Houston, Jackson, Montgomery, Chicago, Atlanta, Toledo, Nueva York, Baltimore y Washington. Si bien en *Javier Sicilia en la soledad del otro*, estos materiales de cine directo —como ya mencioné— constituyen el dispositivo básico de la modalidad observacional, en *El poeta* sirven sobre todo como una demostración de lo que dicen los actores sociales. En consecuencia, en una serie de montajes ‘americanos’ (dispositivo para condensar tiempo

y espacio) veremos a los integrantes de la caravana en las diferentes ciudades recordando a sus muertos y desaparecidos en los temples de las plazas, jardines y recintos, entre poemas, lágrimas y abrazos. Nuevamente, se escucha el grito de “No están solos/ *You are not alone*” para animar a aquellos que, de golpe, ya no pueden articular palabras cuando hacen memoria de sus seres queridos. Y se agrega un elemento que no estaba presente en México: el testimonio de algunos familiares de víctimas pertenecientes a las comunidades afroamericanas y latinas que han sufrido el encarcelamiento y la criminalización a causa de la guerra contra las drogas. Desafortunadamente, la caravana del MPJD tuvo poca resonancia en Estados Unidos por la escasa o nula cobertura informativa que hicieron los medios de comunicación en inglés (una gran excepción fue Amy Goodman, quien en su programa de radio *Democracy Now!* hizo algunos reportajes). De aquí la singular importancia que adquiere un documental como *El poeta* para colocar en la esfera pública una problemática ignorada por los grandes consorcios televisivos y rotativos nacionales.

Si *El poeta* está pensado primordialmente para un público estadounidense, ¿de qué estrategias se valen sus realizadoras para suscitar entre los televidentes un sentimiento de empatía y solidaridad para con las víctimas del MPJD? Primero, hacen un retrato íntimo de Javier Sicilia y su relación con su hijo Juanelo; segundo, establecen una conexión con un movimiento social con el que su audiencia estuviera familiarizado, como es el caso del movimiento por los derechos civiles encabezado por Martin Luther King en la década de los 60. Paso a comentar estos dos ejes fundamentales del documental. Para lo primero, Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega optan por presentarle al público televidente de su país la historia de la tragedia personal de Javier Sicilia, para ponerle un nombre y rostro concretos a la ofensiva contra los estupefacientes. Así, el filme nos cuenta la historia de una hermosa relación de un padre y su hijo que se vio truncada cuando este se convierte en una “baja colateral” de la guerra de Felipe Calderón. Mientras el poeta abunda en detalles en el documental sobre la “relación profunda, maravillosa e irrepetible”

(00:09:40-00:09:44) que tuvo con Juan Francisco, se desplegará en el plano visual una serie de insertos con fotografías en donde veremos diferentes momentos de la vida de Juanelo: de niño, de adolescente, de adulto, con su novia, con sus amigos, sonriente, abierto a la vida y al futuro. No sólo el padre evocará el recuerdo de su hijo, sino que otros familiares y amigos ofrecerán anécdotas y remembranzas de la personalidad de Juanelo, de ese joven profesional y entregado al deporte que jamás probó droga alguna. Todo cambia la madrugada del 28 de marzo del 2011, cuando su cuerpo es encontrado sin vida, abandonado dentro de un automóvil, con huellas de haber sido torturado y asfixiado. Entonces, viene ahora el recuento del horror, la pesadilla, el desconsuelo del poeta, el mismo que sobrevive a la desgracia de su hijo gracias a su profunda espiritualidad. En este sentido, es reveladora la secuencia en la catedral de Cuernavaca, Morelos, ciudad donde vive Sicilia, quien dice en voz en *over*, “La religión para mí ha sido fundamental. Sin ella no me explico ni mi vida ni me explico mi obra ni por qué estoy de pie después de la muerte de mi hijo ...” (00:14:09-00:14:23). Acto seguido, mientras vemos al poeta en la iglesia en un estado de conmoción, en el plano sonoro se empieza a escuchar *Magnificat*, la pieza compuesta por Arvo Pärt en 1989 para cantarse a capela por coros mixtos (sopranos y tenores), lo que vendrá a acentuar el impacto emocional que embarga al actor social por la pérdida de Juan Francisco. En resumidas cuentas, la guerra mexicana contra las drogas se presenta a través de una historia personal de dolor y sufrimiento que es una suerte de metáfora de la nación entera. Por ello, después de la historia de Sicilia, se exponen de manera breve a lo largo del documental otros casos de víctimas inocentes, cuyos familiares dirán sus nombres y mostrarán sus rostros para así pasar de lo individual a lo colectivo. Porque, a fin de cuentas, no se trata de una tragedia individual sino de la de todo un país.

El segundo eje que da estructura al documental con la idea de forjar una conexión con el público de Estados Unidos está vinculado a la figura de Martin Luther King y su lucha por los derechos civiles en la década de los 60. Un punto que une al movimiento de Sicilia con el de King es

la estrategia de hacer grandes marchas para lograr sus objetivos. Veremos en el documental las imágenes de la primera caminata que hizo Javier Sicilia en la carretera de Cuernavaca rumbo a la ciudad de México, rodeado de amigos y simpatizantes, portando una camiseta que tiene impreso el rostro de su hijo. Luego, durante la entrevista que Javier Sicilia ofrece a las realizadoras de *El poeta*, hablando de sus fuentes de inspiración para el activismo social, comenta lo siguiente: “Para mí las luchas de la dignidad afroamericana en Estados Unidos me fueron fundamentales” (00:23:22-00:23:34). Y en el plano visual veremos metraje de archivo en donde aparece Martin Luther King caminando a su vez en Selma, Alabama, con un gran número de personas. Asimismo, se presenta pietaje de la marcha por el puente Edmund Pettus que se extiende sobre el río Alabama. Se evoca de esta manera una de las más célebres jornadas del movimiento por los derechos civiles, cuando el 7 de marzo de 1965 un contingente de afroamericanos intentó cruzar ese puente para tomar la carretera que los llevaría de Selma a Montgomery (capital de Alabama) a reclamar el derecho al voto; pero se toparon con las fuerzas policiales del Estado que los reprimieron con un gran despliegue de violencia. Hubo muchos heridos ese día, conocido como el “domingo sangriento”. [14] Dado el valor simbólico, cultural e histórico de esas marchas de 1956 y, en particular, la del puente Edmund Pettus, es que Javier Sicilia y sus acompañantes en la caravana deciden llevar a cabo una recreación del paso por el puente. Los vemos cruzando el histórico puente con las banderas de México y Estados Unidos ondeando en el aire. Y más adelante, cuando la caravana llega al Capitolio en Washington, D.C., Sicilia tiene un encuentro con John Lewis, miembro de la cámara de representantes de Estados Unidos, compañero de Martin Luther King en la década de los 60 y protagonista de la jornada histórica del “domingo sangriento.” Un abrazo sella ese encuentro.

### **El hombre sagrado y la vida desnuda**

Me gustaría poner ahora —brevemente— en un contexto más general la problemática abordada en los documentales que acabo de comentar,

para lo cual debemos traer a presencia al filósofo italiano Giorgio Agamben. En realidad, el que primero vincula a la guerra de Felipe Calderón con Agamben es el propio Javier Sicilia cuando, en su carta “Estamos hasta la madre,” escribe las siguientes líneas: “... cada ciudadano de este país ha sido reducido a lo que el filósofo Giorgio Agamben llamó, con palabra griega *zoe*: la vida no protegida, la vida de un animal, de un ser que puede ser violentado, secuestrado, vejado y asesinado impunemente” (*Estamos hasta la Madre* 160). Efectivamente, Agamben nos dice que, en el antiguo derecho romano, existía una figura cuyos crímenes y trasgresiones no podían ser castigados por el Estado, pero a quien cualquiera podía matar y quedar impune. Era la figura del *homo sacer*, el hombre sagrado, que era amputado de su *bios* político, es decir, de todos sus derechos civiles y políticos, para ser reducido a su pura *zoe*, a una vida desnuda. Era sagrado en sentido negativo, de ningún modo en forma reverencial (*Homo Sacer* 106-112). Por ello, Javier Sicilia puede justamente establecer la correspondencia entre las víctimas —o “bajas colaterales”— de la guerra contra las drogas con la figura del hombre sagrado, en el sentido de que la vida de estas víctimas ha sido segada con total impunidad ya sea por obra de los militares o de los sicarios. Lo más grave es que, en la guerra del estado mexicano contra los carteles de las drogas, todos los ciudadanos somos potencialmente hombres sagrados, reducidos a una vida desnuda, como lo apunta Javier Sicilia. En el contexto actual de México, surge la dificultad de distinguir entre el estado de excepción y el orden legal. El estado de excepción no es otra cosa que la anulación jurídica de la norma, es decir, del derecho, efectuado desde el poder soberano y justificado por lo que se denomina un estado de emergencia o necesidad (Agamben, *State of Exception* 1-31).

Hay una secuencia en el documental *El poeta* que revela muy bien la *hubris* (la arrogancia) de ese poder soberano. Es aquella donde diversos integrantes del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, encabezados por Javier Sicilia, se entrevistan con Felipe Calderón en el histórico Castillo de Chapultepec, evento ampliamente reportado por los medios de

comunicación. Estos “diálogos por la paz” se llevaron a cabo el 23 de junio del 2011. Vemos a Sicilia decirle a Calderón:

Sr. presidente, en su función de estado, ustedes son corresponsables junto con los gobiernos de los estados de 40 mil muertos, miles de desaparecidos y miles de huérfanos. Aquí, señor presidente, vean bien nuestros rostros, busquen bien nuestros nombres, escuchen bien nuestras palabras. Estamos una representación de víctimas inocentes. ¿Les parecemos bajas colaterales?, ¿números estadísticos? ... Sr. Presidente, está obligado a pedir perdón a la nación, en particular a las víctimas... (00:30:20-00:31:07).

Mientras el poeta habla con una voz conmovida, Calderón con la mano en la quijada, escucha, sin dejar ver mucha emoción; solo hay un rostro serio, imperturbable. Acto seguido, el presidente sube la mano y apunta con el dedo diciendo con vehemencia que Javier Sicilia estaba equivocado, que si de algo se arrepentía era de no haber enviado antes a las fuerzas federales a combatir al crimen organizado. Javier Sicilia solo atina a observar con perplejidad e incredulidad al presidente. Es patente el desencuentro entre dos personajes que representaban en ese momento en forma simbólica el poder del estado y al ciudadano, al poder soberano y al hombre sagrado. El presidente no pediría perdón ante el poeta doliente ni ante nadie por haber desatado la guerra contra las drogas al inicio de su mandato.

Todo parece indicar que en la realidad nacional mexicana este estado de excepción se ha convertido en regla, se ha ‘normalizado,’ puesto que las víctimas de esta guerra —los hombres sagrados que están expuestos a una muerte violenta y cuyo asesinato no es punible— son también aquellos que están en un abandono político absoluto, reducidos a su pura *zoe*, su “vida desnuda”. Esta condición no es solo privativa de los sacrificados en esta guerra, sino que esa *zoe*, esa pura vida desnuda, o condición de simples animales vivientes, es también la de los refugiados, los indocumentados, los migrantes, los estudiantes desaparecidos, los

desplazados por las guerras, los prisioneros de campos de concentración, entre otros. [15] En suma, la guerra que el Estado ha decretado contra los carteles de las drogas en México bajo el pretexto de la seguridad nacional ha traído como resultado la apropiación de la 'vida desnuda' y, consiguiente, abandono de los derechos humanos y libertades políticas de los ciudadanos.

## Conclusión

En este trabajo he abordado dos documentales con el propósito de señalar algunos de los elementos de sus modos de representación y principales dispositivos estéticos. En *Javier Sicilia en la soledad del Otro*, Luisa Riley hace uso de una modalidad de cine observacional para seguir al líder del MPJD en su caravana por todo el territorio de la república mexicana. Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega, en *El Poeta*, con una modalidad de cine participativo, destacan la caravana realizada por el MPJD en los Estados Unidos para concientizar sobre el papel que juega este país en la guerra contra las drogas, que ha dejado miles de víctimas inocentes. Ambos documentales hacen hincapié en que la muerte de Juan Francisco Sicilia Ortega fue el evento catalizador para el surgimiento del MPJD. El poeta Javier Sicilia, a su vez, ha jugado un papel central para reconocer e interpretar las emociones del país, inmerso en una guerra brutal. Es decir, para construir un marco de interpretación de estas estructuras de sentimientos de malestar y reclamo urgente de la ciudadanía de parar la guerra al narcotráfico y frenar la gigantesca ola de violencia que ha generado. México necesita de un nuevo pacto de amplias reformas sociales y políticas para restaurar la paz, la justicia y la dignidad del país. Un primer paso, como se desprende del estudio de los documentales que hemos comentado, ha sido reivindicar el nombre de las víctimas que habían sufrido un proceso de 'criminalización' por parte del Estado, cuando sus voceros afirmaron que prácticamente todos los muertos estaban involucrados en actos delictivos. El MPJD construye un discurso sobre las víctimas que viene a confrontar la versión gubernamental con singular éxito. Las estrategias básicas para

interpelar al Estado han consistido en realizar marchas y caravanas pacíficas, y hacer cabildeo con los poderes ejecutivo y legislativo. Así, el MPJD logró un triunfo importante cuando se proclamó la Ley General de Víctimas en 2013 que intenta darle normatividad a la protección de los derechos de todos aquellos afectados por la guerra contra las drogas. [16] Con todo, el triunfo del movimiento obtenido con esta legislación será relativo si el Estado mexicano no le da un puntual cumplimiento. Es decir, el movimiento tendrá que seguir presionando a los poderes constituidos para que esta ley no se convierta en una gran simulación.

Como hemos visto, los documentales de Luisa Riley, Katie Galloway y Kelly Duane de la Vega, están dirigidos a diferentes audiencias. *Javier Sicilia en la soledad del otro* tiene en mente como su destinatario principal a la población mexicana en su conjunto, más allá de afiliaciones partidarias o ideológicas; *El poeta*, por su parte, a la sociedad estadounidense. Tanto Javier Sicilia como los familiares de las víctimas son esos dolientes que se atreven a llorar y a gritar en público su desesperación, lo que añade una gran intensidad emocional a sus testimonios. El suyo es un espacio habitado por la ausencia de sus seres queridos, cuya existencia solo se evidencia en fotografías y pancartas. Muchos de esos afligidos siguen buscando, como Antígona, los insepultos cuerpos de sus hijos para darles enterramiento. Los documentales interpelan al espectador con el objetivo de provocar una empatía afectiva que podría resultar al ponerse en el lugar de los dolientes, de sentirse parte de un movimiento social significativo que ha cobrado vida en las plazas públicas de México. Las cineastas universalizan el sentimiento de dolor de las víctimas para conferir un valor político y simbólico a los afectos, a las emociones, a los sentimientos en general, en el contexto de las luchas sociales del presente. [17]

Los dos documentales comentados aquí articulan una firme protesta frente al estado de excepción creado en torno a la guerra contra las drogas, tomando como eje central el dolor y sufrimiento de las víctimas y denunciando como falso el dilema entre proteger los derechos humanos o garantizar la seguridad de las personas. El Movimiento por la Paz con Justicia

y Dignidad encabezado por Javier Sicilia –como queda de manifiesto en ambos filmes– está contribuyendo a la creación de una forma más radical de ciudadanía, que tiene como imperativo deslegitimizar, desnormalizar la guerra de las drogas y sus terribles consecuencias. Porque no podemos ni debemos acostumbrarnos al horror de la violencia que esta guerra ha traído a México.

El autor desea agradecer a Rebeca Acevedo, Gerardo Gutiérrez Cham, Joachim Michael, Rubén Martínez y Luisa Riley.

## Notas

[1] Para un análisis de la emergencia en la década de los 90 de los carteles mexicanos como productores de marihuana, heroína y metanfetaminas en el mercado internacional ante el desmantelamiento de los grandes carteles de Colombia, véase Velasco 2005.

[2] El actual presidente, Andrés Manuel López Obrador, ha decidido cambiar la estrategia de guerra frontal a los carteles privilegiando una política integral (no solo de seguridad) que atienda a las causas sociales y económicas del problema de la violencia. Por ello, ha destinado grandes recursos a programas destinados a combatir la pobreza y desigualdad en el país. Sin embargo, al momento de escribir estas líneas (agosto 2019), la escalada de violencia asociada al narcotráfico y al crimen organizado sigue manteniendo el nivel alto que tenía en el sexenio de Peña Nieto, lo cual indica que esta guerra está lejos de terminar. A pesar de la nueva estrategia de no concentrarse exclusivamente en el combate a los carteles, el gobierno de López Obrador está apostando por garantizar la paz con la creación de una nueva guardia nacional que realizaría tareas de seguridad pública, lo cual podría seguir dando lugar a violaciones en materia de derechos humanos. La revista *Nexos* (no. 495, marzo 2019) dedica un *dossier* especial para analizar los argumentos a favor y en contra de la creación de la guardia nacional.

[3] Annemarie Meier sigue aquí a Cristine N. Brinckmann en su análisis del rol de la empatía en el cine documental.

[4] Para una discusión sobre esta política del afecto en relación a documentales que abordan el movimiento social que surgió en el estado de Oaxaca en el 2006, cuando se dio un enfrentamiento con el gobernador de esa entidad, véase Schiwy (2014).

[5] Jiménez Serrano ha escrito sobre la poesía de Javier Sicilia.

[6] Sicilia hace referencia a los siguientes versos de Mallarmé, “Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange/Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (“Hidra en vil sobresalto que antaño oyera al ángel/dar más puro sentido a la voz de la tribu” en la versión de Ulalume González de León). (Citado en Sicilia, *El deshabitado* 255; 506).

[7] El entorno de personas que asesoran a Javier Sicilia en la toma de decisiones del MPJD ha incluido en un primer círculo a individuos como Tomás Calvillo, Pietro Armeglio, Jean Robert, y Emilio Álvarez Icaza, por señalar algunos nombres. También a su lado están los sacerdotes Miguel Concha, Alejandro Solalinde y Raúl Vera, representantes del “cristianismo sin religión”. De todos ellos habla Sicilia en su novela testimonial *El deshabitado*, a la que remito para más información sobre estas figuras que han conformado el liderazgo del movimiento. Para una comparación del MPJD con otros movimientos sociales como el de los “indignados” en Europa, véase Prieto (2011).

[8] El documental que se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Morelia en octubre del 2013, y que en noviembre de ese mismo año se transmitió por Canal 22, ya se encuentra disponible en la red. Se puede ver en Youtube. Luisa Riley tiene en su haber una gran cantidad de trabajos realizados para la televisión a lo largo de su trayectoria. También ha realizado documentales en forma independiente, como por ejemplo *Flor en Otomí* (2012), el cual aborda el asesinato de Deni Prieto Stock, de 19 años, junto a cuatro de sus compañeros del grupo guerrillero Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), ocurrido el 14 de febrero de 1974, por parte de elementos gubernamentales. Este trabajo le dio más visibilidad a Luisa Riley en México, ya que tuvo una importante recepción al tratar el tema poco explorado de la guerra sucia mexicana de la década de los 70. Para una reseña, véase Velazco (2013).

[9] El documental observacional encuentra su formulación más pura en el cine “directo” norteamericano con los trabajos de Robert Drew, D.A. Pennebaker, Richard Leacock, Frederick Wiseman, los hermanos David y Alberto Mayses, entre otros. Para una amplia discusión de esta modalidad, véase Nichols 199-206.

[10] *Emergencia MX*, como se verá más adelante, también les proporciona material a las realizadoras de *El poeta* en Estados Unidos. Para una discusión de *Promedios* que proporcionó material de la caravana del sur, véase el trabajo de Wortham 177-206.

[11] Cornelia Gräbner ofrece un análisis de este poema dedicado a Juanelo y varios más relacionados con el MPJD.

[12] Ver el enlace <http://video.pbs.org/video/2365444227/>

[13] Recordemos, además, que en forma legal México recibe apoyo de Estados Unidos, a través de la Iniciativa Mérida, para la compra de armamento con el supuesto objetivo de combatir el narcotráfico. En otras palabras, México pone los muertos y Estados Unidos las armas. Lorenzo Meyer (2013) se ocupa de esta problemática.

[14] Para un recuento histórico de la lucha por el derecho al voto que encabeza Martin Luther King, véase Garrow (1978). Asimismo, la película de Ava DuVernay titulada “Selma” (2014) cuenta, con gran apego histórico, las marchas de Selma a Montgomery para presionar al presidente Lyndon B. Johnson y al Congreso a consagrar en ley el derecho irrestricto al voto para todos los afroamericanos, lo que finalmente se logró en agosto de 1965.

[15] Para el desarrollo de esta idea, véase la discusión

de Agamben sobre el campo de concentración como un paradigma “biopolítico” de la modernidad (*Homo Sacer* 151-239).

[16] Gordillo García hace un estudio de esta Ley General de Víctimas, la reconstrucción del proceso de la negociación entre el MPJD y los poderes del estado, la presentación de la controversia constitucional por parte de Felipe Calderón, su aprobación y promulgación por el presidente Enrique Peña Nieto.

[17] Laura Podalsky se ha ocupado de analizar el papel preponderante que la afectividad ha jugado en filmes recientes en América Latina.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-textos, 2016.
- . *State of Exception*. Traducido por Kevin Attell, U of Chicago P, 2005.
- Barroso, Javier. “Javier Sicilia: Public Mourning for the Sons of Mexico.” *Mexican Public Intellectuals*, editado por Debra A. Castillo y Stuart A. Day, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 217-235.
- Galloway, Katie, y Kelly Duane de la Vega, directoras. *El poeta*. Lotería Films/ Latino Public Broadcasting, 2015.
- . Entrevista. *Latino Public Broadcasting*. Web. Consultado 10 Ene. 2019.
- Garrow, David J. *Protest at Selma. Martin Luther King, Jr., and the Voting Rights Act of 1965*. Yale UP, 1978.
- Gordillo García, Johan Jahtzir. *Ley General de Víctimas, un resultado político del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*. 2015. El Colegio de México, Tesis de maestría.
- Gräbner, Cornelia. “Espacios públicos y espacios globales de escucha: Resonancias poéticas desde el Movimiento por la paz con justicia y dignidad.” Traducido por Alejandro Reyes. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 11, no. 3, 2015. Web. Consultado 22 Feb. 2019.
- Jiménez Serrano, Martín. “Alma en vuelo: el misticismo de Javier Sicilia como la cristalización de la poesía religiosa en el México del siglo XX.” *Revista de Literatura Mexicana*, no. 28, 2006, pp. 37-47.
- Krauze, Enrique. “Can This Poet Save Mexico?”, *New York Times*, 1 Oct. 2011. Web. Consultado 19 Ene 2018.
- Meier, Annemarie. “Nadie es inocente: Emoción y empatía en el documental.” *Opera prima en el cine documental iberoamericano (1990-2010)*, coordinado por Nancy Berthier y Álvaro A. Fernández, Universidad de Guadalajara, 2014, pp. 219-240.
- Meyer, Lorenzo. *Nuestra tragedia persistente. La democracia autoritaria en México*. Debate, 2013.
- Morris, Aldon D., y Suzanne Staggenborg. “Leadership in Social Movements.” *The Blackwell Companion to Social Movements*, editado por David A. Snow, Sarah A. Soule y Handspeter Kriesi, Blackwell Publishing, 2007, pp. 171-196.
- Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Traducido por Miguel Bustos García, 2da ed., UNAM, 2013.
- Osorno, Diego Enrique. “Juanelo cruza el Misisipi.” *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, editado por Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, Era, 2016, pp. 191-195.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Emotion and Affect in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Prieto, Francisco. “Violencia e historia en el siglo XXI.” *Revista de la Universidad de México*, no. 91, 2011, pp. 42-47.
- Riley, Luisa, directora. *Javier Sicilia en la soledad del otro*. Canal 22, 2013. Web. Consultado el 20 Oct. 2018.
- Schiwy, Freya. “An Other Documentary is Possible: Indy Solidarity Video and Aesthetic Politics.” *New Documentaries in Latin America*, editado por Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 145-165.
- Sicilia, Javier. *El deshabitado*. Grijalbo/Proceso, 2016.
- . “Prólogo.” *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, editado por Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, Era, 2016, pp. 37-50.
- . “La corrupción de lo mejor es lo peor. Entrevista con Pablo Domínguez Galbraith, Jorge Quintana Navarrete y Ana Sabau.” *Letras libres*, no. 171, 2013, pp. 56-61.
- . *Estamos hasta la madre*. Planeta, 2011.
- Vázquez Martín, Eduardo. “Gracias a las víctimas.” *El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*, editado por Javier Sicilia y Eduardo Vázquez Martín, Era, 2016, pp. 184-188.
- Velasco, José Luis. *Insurgency, Authoritarianism, and Drug Trafficking in Mexico's “Democratization.”* Routledge, 2005.
- Velazco, Salvador. “Flor en Otomí.” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 42, no. 1, 2013, pp. 244-245.
- Wortham Cusi, Erica. *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community, and the State*. Duke UP, 2013.

## Nota biográfica del autor

Salvador Velazco es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara. Realizó sus estudios de postgrado en la Universidad de California, Los Ángeles (maestría) y la Universidad de

Michigan (doctorado). Ha publicado en diversas revistas tales como Estudios de Cultura Náhuatl, Cuadernos Americanos, Mesoamérica, Colonial Latin American Review, Hispanic Research Journal, Chasqui: revista de literatura latinoamericana, Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana/Journal of Latin American Literary Criticism, entre otras. Es autor del libro: Visiones de Anáhuac: reconstrucciones historiográficas y etnicidades emergentes en el México colonial (Universidad de Guadalajara, 2003). Ha sido colaborador de la revista en línea sobre cine iberoamericano *El ojo que piensa*, publicando artículos, reseñas y entrevistas. Actualmente se desempeña como profesor-investigador en Claremont McKenna College (California, Estados Unidos) en donde dicta cursos de cine, literatura y estudios culturales en América Latina y trabaja en un manuscrito sobre el cine documental mexicano en el siglo XXI.

# Film and Memory: The Role of Footage and New Worlds from the Cinema in the Construction of Human Memory

NELSON CAMILO FORERO MEDINA (BIELEFELD UNIVERSITY)

---

## Abstract

*The processes of memorialization are historic, and depend not only on the historical interpretation but also include how memory is mediated. The appearance of new media implies a new form of developed memory. Although the historicity of memory is taken as a given, the role of media is left unattended in these processes. This article highlights the role of media in memory and focuses on a specific type of memory, namely, filmic memory. I argue that filmic memory is more complex and more strongly connected to subjectivity than written memory. In order to achieve that, the analysis will be carried out through the film *Memories of Underdevelopment* directed by Thomas Gutiérrez Alea.*

**Keywords:** Filmic Memory - Subjectivity - Complexity- Memories of Underdevelopment

---

## Introduction

This paper [1] seeks to develop a new concept of memory that could only appear with the introduction of cinema in the societies. The claim is that cinema transforms the human process of memory as other media have already done. The article has four sections. The first section reconstructs the Husserlian model of memory. The second points out the relationship between media and memory. The third part deals with memory films as a genre. In the final section, this theoretical construct is applied to the Cuban film *Memories of Underdevelopment* directed by Thomas Gutiérrez Alea (1968).

## Construction of the Phenomenological Memory

Memory is a process which links the past to the present. In this sense, the past is mediated by memory, and remembering is always remembering from the present. Memory is not in the past, but the cognitive process constructs a particular vision of the past from a ongoing experience and interpretation of it. Thus, remembering is not the process of accessing pure old memories, it is the process of experiencing

the past in the present. This statement seems to be contradictory, since the past cannot be experienced again. The past is already gone. The claim is not that the past is experienced by the subject as it was at the first moment. The assertion is that the process of remembering implies a new experience of that which has been retained from the former experience.

Here, it is helpful to use the distinction of the German philosopher Edmund Husserl. He distinguishes three different stages in the construction of memory. He describes in his book "Text for a phenomenology of the inner time" (1985) how the process of memory is carried out from the experience of the succession until the act of re-remember. The first stage contains two processes, namely, protention and retention (Husserl 45). Retention refers to the act of retaining what is experienced "right now" for consciousness, but the subject has not reflected on it. It is the most basic act of memory. Protention means the opposite operation of expecting something to come, but this expectation does not involve any reflection by the subject. Retention and protection are the most basic operations in order to construct a unity of experience. When the subject watches a film, for example, he or she connects what has

just been experienced with what is expected to appear. What has just been experienced is not already the past in a strict sense, but it is “a concrete perception which belongs to a whole continuum” (Husserl 47). This whole continuum is the action which is performed or experienced, and it is built perception by perception since the act is not given as a unity for the subject. In this case, the film will be the unity of experience, since although each particular scene contains a meaning, the subject does not reflect on each scene, but either on the whole film or a larger part than one only scene. The viewers, for instance, do not watch a whole film at once, they observe scenes that the conscious connects one by one through the process of protention and retention.

The scene of an (building) explosion in the famous film *V for Vendetta* starts with the running of the train into the building. The spectator is expecting and following the movements of the train along with the people who are also marching to the building. The former movement is held by retention and the next one is expected by the subject until the building blows up. The whole continuum is the explosion. The process of retention is to maintain the former perceptions from the beginning until the final explosion. The protention is the expectative for each perception. It means each unity is connected to the former (retention) and expects a coming unity (protention) In the case of the film, the unit of perception is the scene.

When this whole continuum is finished, the subject can provide meaning to the action (Husserl 35). The meaning is only reached at the end of the action. Thus, this process of providing meaning to the action is simultaneous to the process of second remembering. This is the second stage. The viewer begins to remember how the totality was played, and the subject connects the past in a specific form through this action of remembering. A complete sequence of the whole building's explosion in *V for Vendetta* can only be constructed by the viewer at the end. In this sense, the meaning of any action is always a meaning of the past, but constructed in the present.

The third stage is the process of reproduction of a specific memory. This re-remembering is the act of accessing the memory of what is already

gone, but those memories are not the totality of the experienced. This means that the subject remembers, Husserl claims, “either ... one ray of sight (Blickstrahl) ... where the remembered is still vague ... or a continuum [which] is not complete” (Husserl 37). Moreover, those memories can be modified by the subject. This process is called modification through fantasy (Husserl 45). It allows the subject to introduce new elements in the action. It also provides the possibility to change the seriality of action, in this case, the film. On the one hand, the viewer can link scenes that have been connected in another order according to a new serialization. It means that the scene is represented for the consciousness in a different way than it was presented in the film. It is possible to transform, for instance, the whole scene of the building's explosion in *V for Vendetta*, exchanging the order of appearance of some events. The movement of the train happens simultaneously with the protester's march to the parliament. However, it can be transformed in the process of fantasy, and the viewer may organize the scene in a different way. The walking of the people, for example, could occur after the explosion of the building or vice versa.

On the other hand, the viewer can do this process unconsciously. The subject believes sometimes in a certain organization (serialization) of the film's events that does not comparatively correspond with the order presented in the film. The subject really believes that the order of the scenes represented for him is the same order that the film plays.

These three stages are the steps from the perception to the re-remembering through the process of reproduction and modification. An important question arises here, how is it possible to distinguish among those stages if it is possible through fantasy to introduce elements without being conscious of doing so? How could the subject know that the new memory is not actually an old memory which it does not remember experiencing? Husserl's response (48) is the vivacity of the experience. The most detailed and complete experience is the “real” one. Thus, in the first memory, it is more possible to access some details that the experience provides. Details which are always

there for the viewer during the film. With the passing of time, the memories become weaker, since fewer details can be accessed, and the subject has no certainty of not adding fantasized elements to the memories. This explanation seems very plausible at the beginning, but with the introduction of audiovisual media a more complex explanation is necessary.

Before the relationship between media and memory is introduced, it is necessary to point out that the Husserlian model of memory is also applicable to collective memory. [2] The Husserlian model of memory is only for the subject's experience in principle. It may seem that it is not possible to apply this theory to the process of construction of collective memory. However, the subject accesses the collective memory in the same way that it apprehends the memories of its own experiences. In other words, the acquisition of the collective memory by the subject is always a phenomenological process. Hence, the process of memory is the same either for one's own lived experiences or for the acquisition of older, collective memories. The difference is the dimension of time added by the subject to these experiences. When the subject remembers its recent experience, this memory is closer to or in the present through the operations of retention and protention. On the contrary, collective memories are always in the past. Nonetheless, the modes of production for collective memories are historical and mediated as occurs with the memory of one's own lived experiences by the subject. An examination of how the media transforms the process of memory is valid for both collective memory and one's own experiences, since they are always connected.

### **Introduction of Media to Problem of Memory: Filmic Memory**

The introduction of media in memory's processes complicates the understanding of these phenomena. According to the construction of Husserl, the distinction between experience, first memory and the process of re-remembering is vivacity. It hides a supposition, namely, that vivacity disappears when time passes. Nonetheless, the objective of media is exactly the opposite. The media is constructed to

maintain the vivacity of human memories. Thus, an introduction of a new medium implies a transformation of the memory process.

As the German philosopher Sibylle Krämer claims, the media are not only artefacts, but they are conditions of possibility [3] of human experience (17). The proliferation of the printed book in the 19<sup>th</sup> century (McLuhan 147) produced a new perception of time which allowed the existence of new consciousness with a stronger link to the past than that of the former societies. This new consciousness of time also produced a new process of memory. The former process relied upon what the subject was told and its capacity for memorizing. In most cases, memory was only possible through orality. Thus, the process of modification described by Husserl was more flexible than with the written word. [4] Since the difference among the stages is given by the vivacity of those memories, an artifact which can maintain this vivacity longer changes the whole process of memory. Diaries, for instance, permit keeping the memories as they were experienced and described in a specific moment. Thus the reader can access a part of these lived experiences again. The vivacity of the experience survives longer using the written word. Printed media, however, still has the problem that the experience must be translated in plain text. It implies that the subject experiences the past in a specific dimension, and must imagine the situation. On the contrary, film offers an experience more familiar to the lived experience of the subject, and it creates a new memory, a filmic memory.

Filmic memory has its own characteristics which differ from memory derived from the written word. The process of memory through film works with the logic of audiovisual media has the scene as its unit. Each scene has its own meaning, just as each word has, but each scene is more complex than each word. The scene expresses simultaneously both a unified meaning and a plurality of sub-meanings. Each scene possesses various elements which articulate the whole meaning of this scene, but each element can provide a specific meaning. The music transforms the meaning of the scene, but as an individual element also has its own meaning. This is also true for the image, the

text, the non-verbal sounds, the kinaesthesia, chronemics and proxemics. These new elements transform the process of memory. Since film is more complex than the written word, vivacity is stronger in the film than it is in a book. The diary contains old, lived experiences which the subject has translated into words. It maintains a part of the vivacity, and as a result the memory can access the experience longer. On the other hand, the home video and footages allow the subject to access the elements which were in the background. Landscapes which were not described in the diary, the tone of the spoken word, how far or near the subject was to other objects, etc. The experience of watching and listening to the past makes the experience of remembering more vivacious. This vivacity is the key concept when distinguishing between different processes of memory. The film, as with other audiovisual media as well, maintains the vivacity of the old experiences longer. Moreover, the capacity of producing past is stronger than with other media. [5]

This capacity of film reduces the possibility of modification by the subject. Since the scene is already given to the viewer, it is not necessary to imagine it. Film provides an image full of vivacity which can be accessed at any time. It forces the viewer to experience the situation as it is presented. Modification is always possible in the process of remembering, but this modification can always be tested and compared with the film. Thus, the film can record the event and represent it as well. It is important to highlight that the film does not only record the world, but many events of the collective past are represented. This means that the original experience was not recorded, but the film represents this situation. The film possesses different possibilities to present the past. Although filmic memory has a specific logic which operates in any film, there are differences about how filmic memory works depending on the way former events are presented.

### Ways of Experiencing the Past in Film

One main distinction to be formulated is the difference among genres in presenting the past. In this sense, the categorization developed by

Philip Drake is very useful. He distinguishes between three genres: history, period and retro film (187). Drake defines history films as “indexical to a referential past, measurable against the memorialized knowledge of a particular event or person and individual recordings and accounts of them” (*ibidem*). In other words, history films refer to historical events which belong to the legitimated historical knowledge. Drake uses *Nixon* (1995) or *Saving Private Ryan* (1998) as examples of this genre.

The period film “describes a film that is indexical to historical past, [but] it does not deal with a publicly memorialised event or figure” (Drake 187). Those kind of films are not linked to a specific historical event, but they introduce a fictive character in a determined context. The film *Flawless* (2007) narrates the problems faced by Laura Quinn. She is a smart woman working in the diamond industry in the 1960s after a robbery that she planned with the janitor of the building, who is seeking revenge for the death of his wife in the 1930s. Laura tells the story to a reporter in the 1990s. The film represents three different periods in the 20<sup>th</sup> century, which can be recognized by the viewer through the aesthetics of each period, but no historical event is linked strongly to the events represented in the film.

Finally, he designates a third category, namely, retro films. This kind of film “mobilises particular codes that have come to connote a past sensibility as it is selectively re-remembered in the present” (Drake 188). Films such as *Austin Powers: International Man of Mystery* (1997) and *Pulp Fiction* (1994) are examples of retro movies. Those films do not attempt to recreate historical periods as accurately as possible, but they use codes from certain periods to establish a context for the story.

According to him, those are the three categories which construct memory. However, it is important to add footage, regardless of its characteristics (home videos, news, documentary material, etc.), which constitute a specific form of memory construction. Furthermore, it is necessary to underline that some films are a mix of these categories. There are films that describe a specific historical event introducing both fictional characters and historical footage as the film that will be analyzed in the following section.

Memory films, as this article designates this set of films, are also embedded in a specific context of circulation and in a special historical frame. The process of the construction of memory does not only include the relationship of subject-film, it is also influenced by the coherence between the story of the film and the former historical frame. This encounter is mediated through the vivacity which includes an affective characteristic. Vivacity can only be understood by referring to the affective, i.e. how film produces the experience of the perception of the past. The viewer can experience those scenes deeply. It allows the subject to experience this past as present. Therefore, the distance between past and present becomes shorter. It means the past is relived in the present.

### **Filmic Memory in Action: *Memories of Underdevelopment***

Filmic memory works different in regard to the genre of memory film. *Memories of Underdevelopment* is a Cuban film directed by Tomás Gutiérrez Alea which narrates the experience of a bourgeois character (Sergio) who decides to stay in the country after the Cuban revolution. The film from its title seeks to describe the events which occurred in Cuba from the triumph of the revolution until 1962. The particular experience of Sergio's decadence also becomes the decadence of what he and the characters related to him represent. He remembers the years before and during the revolutionary campaign. Thus, the viewer can also experience the contradictions lived by Sergio seeking to understand the revolution from his present. In this sense, the film does not only attempt to describe and understand the recent past, but it also tries to develop a specific frame of history. The film refers to the events of the past, but it also shapes the coherence of the past.

The dimensions of time are distinguished through the supporting characters. His friend Pablo and his wife Laura represent the past, and the analysis of his former relatives are the memories of underdevelopment. The film shows the process since the change from the dictatorship of Fulgencio Batista up to the

Cuban revolution. These memories are not only from this lost past of the dictatorship's time, but they also include the transformations and the denouncement of the persistent elements of the past in the revolutionary present.

Sergio has a new girlfriend during the revolution called Elena. She is a poor woman dreaming to become an actress. Elena represents the former ordinary people who do what they are told to do, not the new revolutionary people (Kabous 85). Although Elena actually represents the revolutionary people, she embodies the pre-revolutionary people at the same time. Elena is the past who persists in the present which must eventually disappear. The memories are not only written about the past, they also describe what has survived of the old underdeveloped society in the new developed one. These memories are both memories and diaries for the observer in the future. Thus, the present is still connected to the past, and the memories of underdevelopment are also about the transition from this underdevelopment to the new revolutionary developed society. Perhaps, it is this transition which allows many interpretations of the film: Is it a critique of the revolutionary regime? Is it a critique of the bourgeoisie and the old society? Here appears the filmic memory. Memories of underdevelopment allows the viewer to access to this past. Gutiérrez Alea maintains the vivacity of the moment and its blurriness, not only through the contradictions of the characters, but with the use of real recorded footage of events and locations of this revolutionary Cuba (Gutiérrez 00:14:05-00:15:35).

One of the main features of this new filmic memory conceptualization is that it points out these complex frames of time. The scene about the burning of the famous mall "El Encanto," for instance, illustrates the particular form in which the filmic memory is produced. The scene begins with instrumental music and other sounds, while the building is burning. Afterwards, Sergio speaks about the loss of Havana's charm after the destruction of the building. Meanwhile, tropical music sounds in the background. "The Paris of the Caribbean," he says, and adds, "that is what tourist and whores claimed" (Gutiérrez 00:15:58-00:16:10). Then the instrumental music sounds again and faces

with reflexive gestures are shown. The subject again experiences the burning, the gazes of the people and the architecture of that time. The scenes are presented in black and white, though Sergio speaks in the present. As the German researcher Gabriela B. Christmann claims, the use of black and white in images links the viewer to the past. Thus, the film affirms the past of the present with the colours of the scenes. Although Sergio narrates his story from what seems to be the present, it is the past talking to the new present and coming future producing the feeling of a paradox of elements from the bourgeois past in the present. The black and white highlights that Sergio is talking in the present, but his mind is located in the past.

Although this scene uses recorded footage, the film is not a mere recording, but also includes the sounds, the music, the speeches and a subjectivity. The latter is the most relevant aspect of the production of memory through film. Although an omniscient narrator exists, the film always connects the viewer through a subjectivity. Sergio, Laura, Elena are subjectivities who embody the feelings, hopes, expectatives, gestures and movements of a person's model from a specific time. It is the capacity to subjectivize an idea that allows the film to maintain the vivacity of the past. Although images, scenes, footage and clichés are important to develop a representation of the past, it is the subjectivization that is the crucial aspect to create this re-enactment of the past.

In *Memories of Underdevelopment*, the viewer can access this feeling of uncertainty and contradiction through historical footage, but the crucial element is to experience the uncertainty and contradictory expectations of the characters. Sergio asks in the scene of "El Encanto", "what does life mean for them? And does life mean for me? But I'm not like them" (Gutiérrez 16:56-17:06). The viewer accesses the contradiction experienced by Sergio not through the collective, but through the contradictions of the whole system in an individual. The contradiction is embodied by a character. In comparison with other media such as a book, which could introduce social contradictions through concepts in abstract, film highlights the contradictions within and among societies through either

the subjectivity of the characters or a speaker (enunciator of the contradiction). Although the latter could claim the contradiction from the objectivity, the viewer can recognize that the claim is uttered by a subjectivity who provides a different tone, kinesthesia or acceleration of the speech. These changes transform the meaning of the claim, though it is the same claim in abstract. In this case, it is Sergio. In other cases, Elena represents those uncertainties and contradictions.

It is this subjectivization along with the other important characteristics of the audiovisual which provide the conditions for the possibility of the existence of a new memory, the filmic one. When the memories are subjectivized in the film, the viewer cannot distinguish easily among the three Husserlian stages mentioned before. Since the subject experiences the past, it is a new present. This new experience is not a re-remembering through the film. The process of retention and protention carry out again the connection between the former and following still. The process of a first experience and remembering at this stage are not distinguishable. It is only at the second stage where the subject can distinguish between lived experience and past experience. This second stage is, however, modified by the film. The vivacity of the former processes is always accessible. Thus, a clear distinction between the process retention-protention with the process of reproduction is not possible, since the vivacity was captured by the film.

This feature of the audiovisual produces a newly emerged memory which depends not only on the discursive. Although the discursive construction of the film allows a specific construction of the past, it is the medial characteristics which produce a new memory. The limitations and possibilities of each media are the basic conditions to communicate any message. Thus, those medial characteristics are relevant to research the human experience.

*Memories of Underdevelopment* is a remarkable example of this specific construction of the media. The discursive strategies of the film allow the transmission of this feeling of uncertainty, but also shape how this feeling is communicated and can only be understood by

the specific medial characteristics of film. Thus, a perspective of memory films based not only upon discursive strategies extends the filmic sub-genres which Drake claims. It is not only in the representation of historical periods or events that film constructs memory, but it is the way in which the audiovisual logic shapes the discourse and aesthetics that produces a specific process for memorilazing both subjective and collective.

## Conclusion

The article focuses on how film produces memory. This process of memory is historical and highly dependent on media. Thus, a new media implies a new process of memory. In order to conceptualize this process of memory, the Husserlian model of memory was described. With the introduction of audiovisual media this model seems to be incomplete, since it does not take into account the key role of media in the construction of memory. The second section describes how media and memory are related, as well as claims that the media is a condition of possibility for any human experience. If memory is examined, the media that co-constructed this memory must also be examined and vice versa. Cinema does not construct memory in the same way in all films. It is necessary to distinguish among sub-genres of memory films using the pre-existing categorization developed by Drake. However, this categorization only focuses on how the discourses presented in memory films recall memory, and not how audiovisual media shapes the processes of memory. This theoretical approach is contrasted with the film *Memories of Underdevelopment*. The main remarkable point of the film is its possibility to communicate the uncertainty which the inhabitants of Cuba experienced in the 1960s, and the specific way that the film produces memory about this period.

## Endnotes

[1] This paper is written with the support of the "Colombian Group of discourse's Analysis" at the Universidad Nacional de Colombia.

[2] Although "collective memory" is always a difused concept which most of the time corresponds to false generalizations about the past of some collective, the term is useful in order to name the phenomenon of shared

memories of a collective. The problem of what is preserved is not examined.

[3] As conditions of possibility are understood the conditions which make possible the existence of a phenomenon. An examination of these conditions was a proceeding inaugurated by the German philosopher Immanuel Kant in his major work "Kritik der reinen Vernunft" (1917).

[4] It is not the intention of this article to develop a description of how other media has transformed the human memory. In this text, I focus only on audiovisual media.

[5] In this sense, although film introduces new elements into the process of memory, other media already kept the vivacity of the experience.

## Works cited

- Christmann, Gabriela B. "The power of photographs of buildings in the Dresden urban discourse. Towards a visual discourse analysis." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, vol. 9, no. 3, 2008. Web. Accessed 14 Jul. 2020.
- Drake, Philip. "'Mortgaged to music.' New retro movies in 1990s Hollywood cinema." *Memory and popular film*. Manchester UP, 30 Jul. 2018, Web. Accessed 14 Jul. 2020.
- Gutiérrez Alea, Tomás, director. *Memories of underdevelopment*. ICAIC, 1968.
- Husserl, Edmund. *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*. Meiner Verlag, 1985.
- Kabous, Magali. "Memorias del subdesarrollo & Memorias del desarrollo de la política cubana." *Cinémas d'Amérique latine*, no. 21, 2013, pp. 80-94, Web. Accessed 14 Jul. 2020.
- Kant, Immanuel. *Immanuel Kants Kritik der reinen Vernunft*, edited by G. Hartenstein, Leopold Voss, 1917.
- Krämer, Sybille, editor. *Medien, Computer, Realität*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1998.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*. U of Toronto P, 1962.
- McTeige, James, director. *V for Vendetta*. Warner Bros, 2006.
- Radford, Michael, director. *Flawless*. Magnolia Pictures, 2007.
- Roach, Jay, director. *Austin Powers: International Man of Mystery*. New Line Cinema, 1997.
- Spielberg, Steven, director. *Saving Private Ryan*. DreamWorks and Paramount Pictures, 1998.
- Stone, Oliver, director. *Nixon*. Cinergi Pictures Entertainment, 1995.
- Tarantino, Quentin, director. *Pulp Fiction*. Miramax Films, 1994.

### **Author's biography**

---

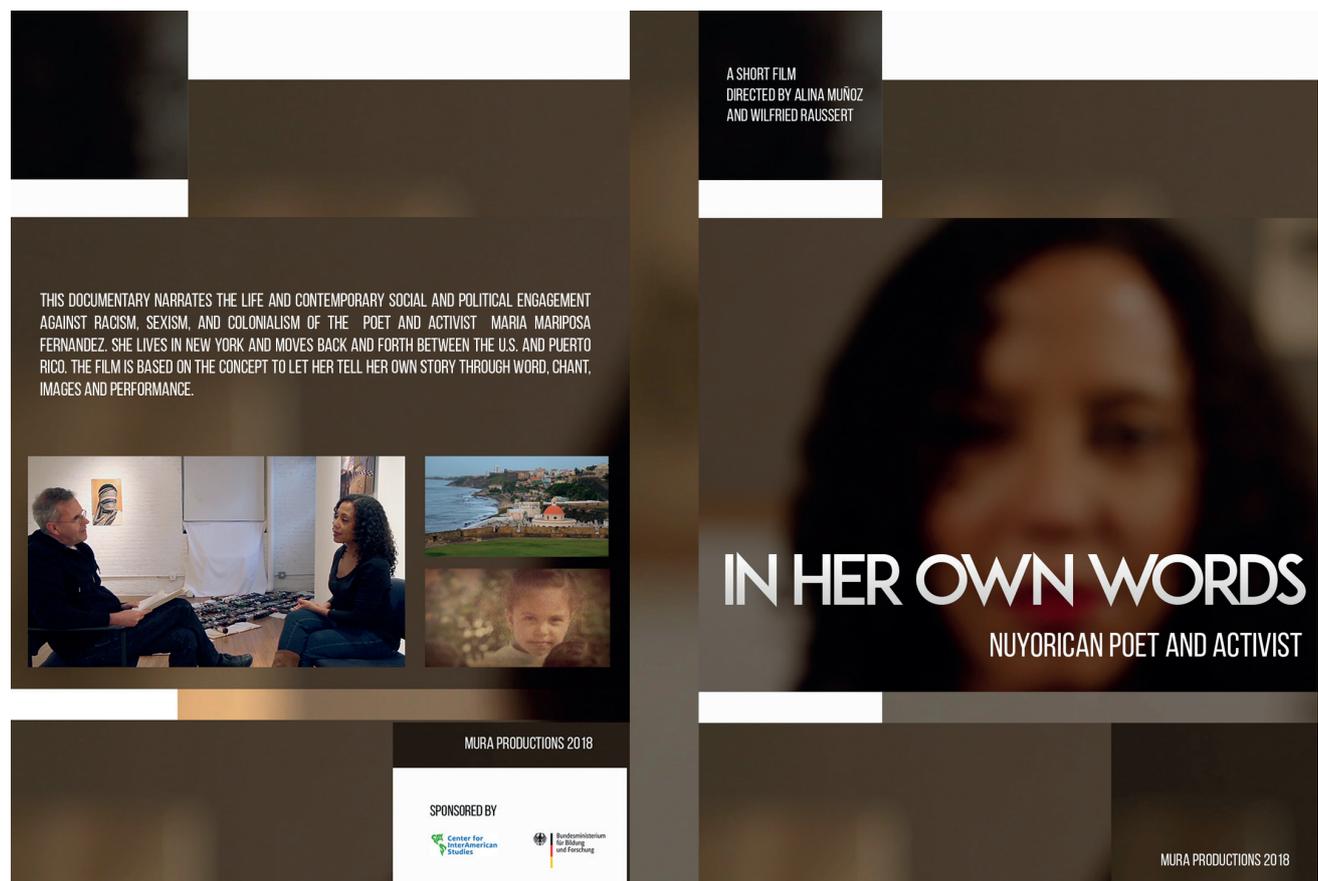
Nelson Camilo Forero Medina is a Ph.D candidate and lecturer at the University of Bielefeld. He is member of the Colombian group for discourse analysis at the National University of Colombia which is recognized by Colciencias. Camilo also works in the program research funded by the European Union “Speme: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina, Colombia” and is a member of the Colombian Group for Philosophy of Technology.

## Documentary “In Her Own Words: Nuyorican Poet and Activist”

DIRECTED BY

ALINA MUÑOZ KNUDSEN (BIELEFELD UNIVERSITY, GERMANY)

WILFRIED RAUSSERT (BIELEFELD UNIVERSITY, GERMANY)



Visit: <https://vimeo.com/403628682>

This documentary narrates the life and contemporary social and political engagement against racism, sexism, and colonialism of the poet and activist Maria Mariposa Fernandez. She Lives in New York and moves back and forth between the U.S. and Puerto Rico. The film is based on the concept to let her tell her own story through word, chant, images and performance.

## Documentary “Fragments of Belonging: El alma dividida de Puerto Rico”

DIRECTED BY

FRIEDERIKE BISCHOFF (BIELEFELD UNIVERSITY, GERMANY)

RAPHAEL VÁSQUEZ (BIELEFELD UNIVERSITY, GERMANY)



Visit: <https://vimeo.com/427411385>

Fragments of Belonging. El alma dividida de Puerto Rico is a documentary that reflects the personal and political relationship between Puerto Rican communities in New York and on the island. The documentary highlights complex and conflicted relations based on cultural, economic and political differences. Expert interviews from the social, cultural and political field provide the script for the documentary's narrative.

# **Book Review**

## Urban Reflections: Photography and Poetry in Dialogue, by Wilfried Raussert and Ketaki Datta, KIPU, 2018. (Book Review)

SUTANUKA GHOSH ROY (THE UNIVERSITY OF BURDWAN, WEST BENGAL, INDIA)

*Urban Reflections: Photography and Poetry in Dialogue* is a book dedicated to street artists and urban dwellers. While we walk in the city many a times, we are present and at the same time absent –closing our eyes to people, to things near. Myriad of thoughts cross our mind while we are caught up in matters of everyday life and we walk the streets lost in glamorous sights. As the foreword to the book states, “this book wants to unravel the beauty and politics of contemporary city space in the Americas. It wishes to create a dialogue between photography, poetry, and street art.” Street art is unofficial in nature; it is independent visual art created usually in public locations for public visibility. Sometimes, it takes the form of guerrilla art, which has an intention to make a bold personal statement about the society in general in which the artist lives in.

Wilfried Raussert is chair of North American and Inter American Studies at Bielefeld University, Germany. He is director of International Association of Inter American Studies, author and editor of 20 scholarly books. Ketaki Datta is Associate Professor of English in a government college in Kolkata, India. So far, she has published two novels, two translated novels and a book of poetry. Thus, their practices may have been divergent, but it is the sense of evanescence and mellowness which the changing American city induces that brings them together –an introspective writer like Ketaki Datta so captivated by mortality and Wilfried Raussert whose photography is marked by dynamism and vigor even as he tries to capture fleeting moments of poignance before they are shattered by harsh realities of urban life.

The book begins with the photograph of a street art by Jim Morrison (photograph paired with its text on the facing page), the American singer, songwriter and poet, who served as the lead vocalist of the rock band, *The Doors*. Due

to his poetic lyrics, his widely recognized voice, his unpredictable and erratic performances and mystery regarding his untimely death, Morrison is regarded by critics and fans as one of the most iconic and influential pioneers in the history of rock. Datta writes: “Jim Morrison, after singing such/ Fiery numbers,/ How could you succumb to/ Nullity, under alien stars?” (“Light Our Fire” 1-2). A photograph of a man wearing a *luchador* mask, a fine street-art in a canteen prompts Datta to write, “A bizarre logo ‘luchador’/ Above/ Marks the canteen as unique,/ The closed eyes of a man/ With close-knit thick brows” (“Cantina Luchador” 3-4). Thus, this unique dialog of poetry with photography of street art becomes an exercise in producing the cultural history of the American people.

The photograph called “Sun dried butterflies,” bypasses the lure of mythology and steers clear of gender straitjacketing. “Look, her attire has thousand flowers/ On it, that could easily be exchanged/ With the sundry butterflies/ Painted on the wall!” (“Sun-Dried Butterflies” 4-5). Various photographs of Raussert that speak of distinct street art introduce the theme, delving into enigmatic poetry of Datta that, inadvertently yet spontaneously, merge into strange, unbidden shapes. A photograph of Buddha sitting in the meditating posture in the background with a posh car and the owner in the foreground, busy wiping the last speck of dust from the car’s chassis, maps Raussert’s own journey from an artist through conversations with himself. This is matched with Datta’s tentative tapestry of ideas and cursory sketches: “With a duster in his hand,/ He keeps dusting away/ The last speck of dirt,/ That might sit firm on it,/ but, can no way-/ Work is worship to him,/ Different God is Buddha!” (“Some Other God” 10-11).

“Cleansing the Countenance,” the photograph showing an artfully weathered street and the

countenance of a glamorous damsel, with a car in the foreground carrying an advertisement which promises of maintenance and carpet cleaning, takes on the immediacy of an unfolding drama. The poet writes, "Cobwebby maze beneath thy face?/ Who again would take the risk of/ Cleaning the shadowy trail/ On thy right cheek?/ And who cleaned thy left cheek –come, tell!" (14-15). In "A Tale of Walking In and Leaving" a beguiling imminence imbues Raussert's landscape, while Datta's poem pulsates with the heave and jostle of threadbare fragments. "Anno Domini begins and/ The child stands as a dividing line? Between the Time-nascent,/ And the Time-going, going, gone!" (17-18). The next poem, "A Tale of Walking In and Leaving," unveils a fragile mind space where blurred, fluid childhood memories seem to float and coalesce into dark intimations. Here, time stands still.

The photo "Caught In Between" has a simple anchor of binaries: stillness and movement. As the accompanying poem reads: "A man caught unawares/ between two images/ Of the same lady on the wall/ Throwing avid gazes. But his pose was normal, sans any air(s)/ Though he had no choice in the pair,/ As they were mirror-reflected images/ Though he would not by mistake be in cages!" writes Datta (25-26). In a unique combination of states, the rootedness of Raussert is matched here by the reaching out of Datta. "Tricky Thing" shows two street artists spray painting the walls weaving a face out of an off-beat, infectious rhythm. The poet writes, "Representation is a tricky thing/ It depends on you and your positioning/ Representation believe me means complication/ It depends on you and your competition in the ring/ To make the representation of representation an / authentic thing" (27-28). The next pair, "Green Hue" (29-30) is a kind of private soliloquy while "Secret Sharers" (29-30) traces an insidious montage with silhouetted figures.

As the book continues, "Man and Music" warns against a proprietary, willful degradation of the murals created affectionately in the walls of cities in the Americas: "While the roads keep winding and winding/ They might jam against oblivion/ The mural washed away/ Even before tomorrow," (33-34). "Urban Mobilities" speak of Raussert's wry obeisance to Time's ravages,

Datta writes: "The fresh morning air pushes him onward/ He looks ahead/ Hoping to leave the crossroads behind" (37-38). "In Awe" speaks of the remarkable walls that the street artists created, walls that are as much about forbidding barriers as about passages of surreptitious communication. The next photograph, "Come and Dance With me" (41-42), delights the readers in a cosmic dance that soars from notional micro to macro scales. Raussert's photograph of the woman in "Walk to Walk" shows an onlooker curiously self-absorbed in a meditative anxiety, while Datta weaves fine lines with ease. "Moves off he, leaving the wall behind,/ His misconception, his surging desire/ All seemed so blind!/ Smiled he again to himself and walked on/ How was he befooled, by such impish an emotion?!" (53-54).

Overall, *Urban Reflections: Photography and Poetry In Dialogue* can be read, enjoyed and shared, in the public spaces of our cities: cafes, parks, street corners, the metro, the bus. This unique book is a poetic paperback gallery of urban life. It pleases the eyes of the viewers, it inspires the mind of the readers, it infectiously touches the reader's soul and helps people to open their eyes to the city spaces around them beyond consumerism. In sum, it is an asset to the individual and to the library.

### Author's biography

Sutanuka Ghosh Roy is an academic (assistant professor at a college in West Bengal), reviewer, and poet whose work has appeared in various international and national venues.