

# HISTORIA Y CINE

Distintos enfoques  
sobre realidades  
contemporáneas II

Oliva Solís Hernández  
Norma Gutiérrez Hernández  
José Oscar Ávila Juárez  
(Coords.)



UNIVERSIDAD  
**AUTÓNOMA**  
DE QUERÉTARO



# HISTORIA Y CINE

---

## DISTINTOS ENFOQUES SOBRE REALIDADES CONTEMPORÁNEAS II

Oliva Solís Hernández  
Norma Gutiérrez Hernández  
José Oscar Ávila Juárez  
[Coordinadores]



UNIVERSIDAD  
**AUTÓNOMA**  
DE QUERÉTARO



Dra. Silvia Lorena Amaya Llano  
RECTORA

Dra. Oliva Solís Hernández  
SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Vanesa del Carmen Muriel Amezcua  
DIRECTORA  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Dra. Paulina Pereda Gutiérrez  
RESPONSABLE DEL ÁREA DE PUBLICACIONES  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Lic. Diana Rodríguez Sánchez  
DIRECTORA  
FONDO EDITORIAL UNIVERSITARIO

Lic. Alma Barrón Cruz  
DISEÑO EDITORIAL Y DE PORTADA

PRIMERA EDICIÓN: 2024

D.R. © DE LAS Y LOS AUTORES  
D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO  
CERRO DE LAS CAMPANAS S/N  
CENTRO UNIVERSITARIO, 76010  
QUERÉTARO, MÉXICO  
FONDOEDITORIALUAQ.MX

ISBN: 978-607-513-738-4  
ISBN DE LA COLECCIÓN: 978-607-513-651-6

# ÍNDICE

## 🌀 PRESENTACIÓN - 10

## 🌀 PRIMERA PARTE: HISTORIA Y CINE

**21 La memoria como hábitat en el filme *Aquarius* (2016)**

Francisco Roblero Avendaño y María Edita Solís Hernández

**36 *Ararat*: del genocidio armenio al papel de la Historia y el oficio de historiar**

Oliva Solís Hernández

## 🌀 SEGUNDA PARTE: EL CINE Y LAS IDENTIDADES

**54 El cine y la ciudad del perro. Un acercamiento historiográfico a la obra fílmica de José Estrada**

Jorge Alberto Rivero Mora

**75 *Tierra Brava*. La construcción de la identidad mexicana a través del jarocho desde el cine en la década de 1930**

Julietta Arcos Chigo

**91 *Sombra verde*. La configuración regional y los estereotipos racistas en el México de los años cincuenta**

Jorge Rodríguez Molina

## ☞ TERCERA PARTE: CINE, SOCIEDAD Y GRUPOS SOCIALES

- 110 **La creación literaria: escritura y ausencia del yo femenino, en medio de un diálogo con la película *La buena esposa***  
Elsa Leticia García Argüelles y Norma Gutiérrez Hernández
- 129 **Reflejos sociales y ecos del romanticismo en el cine expresionista**  
Luis Nahuel Sanguinet García y Marcos Jiménez González
- 146 **El concepto de *familia* visto desde el filme *Una familia de tantas***  
Beatriz Marisol García Sandoval

## ☞ CUARTA PARTE: CINE Y VIOLENCIA

- 161 ***Las tres muertes de Marisela Escobedo: violencia de género, incapacidad estatal y educación. Un problema de la estructura social***  
Norma Gutiérrez Hernández
- 185 ***Disconnect* como marco de análisis para la violencia digital y algunos riesgos en internet**  
Josefina Rodríguez González, Ángel Román Gutiérrez  
e Irma Faviola Castillo Ruiz

**202** **Cuerpos que no importan: representaciones  
del cuerpo masculino en las sexicomedias mexicanas**

Mónica Beatriz Hurtado Ayala

 **QUINTA PARTE: EL CINE EN ASIA**

**229** **Una mirada a la pobreza en el cine de Koreeda Hirokazu**

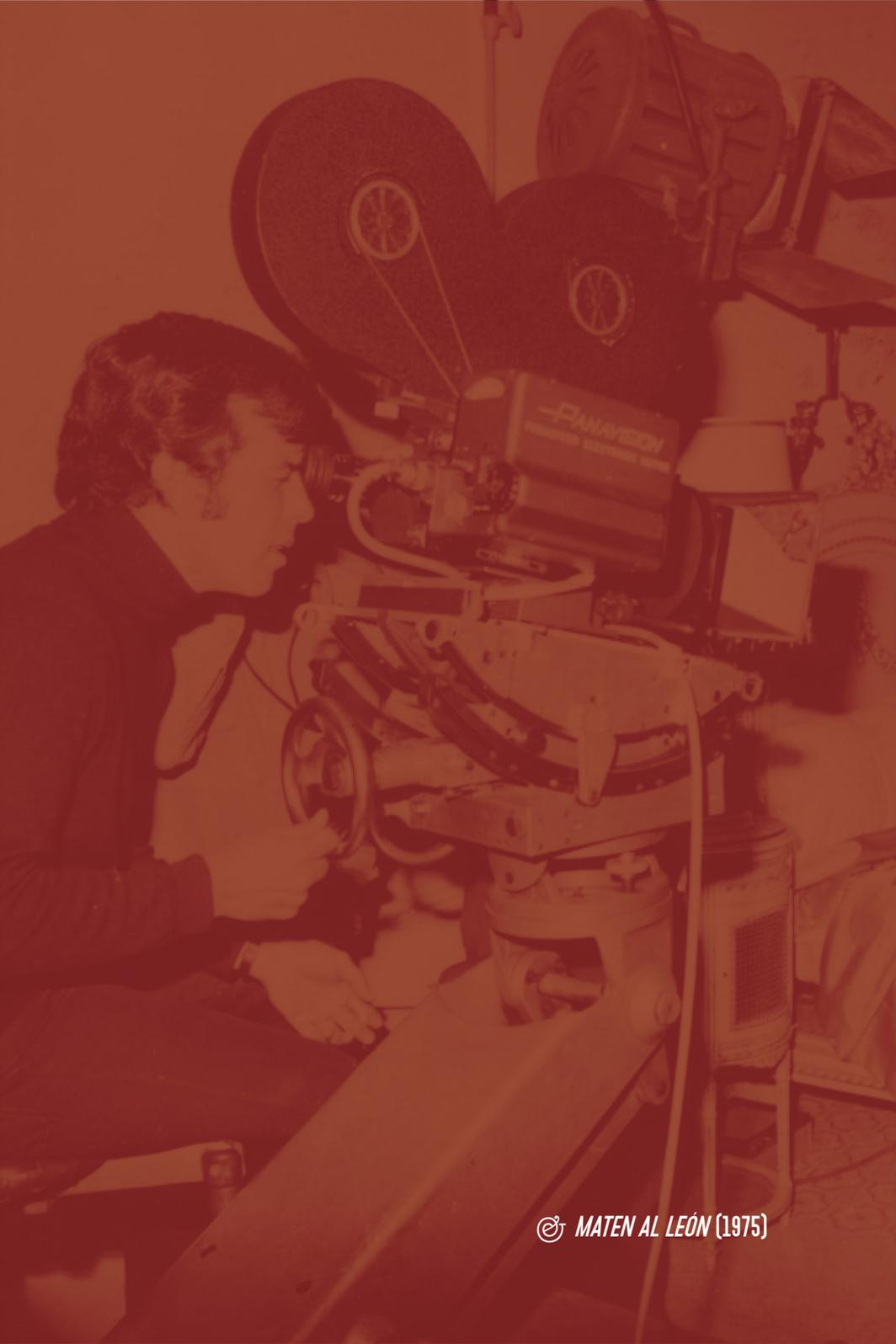
Martha Loaiza Becerra y María Elena Romero Ortiz

**261** **Guerra, tensión y esperanza en la Península Coreana:  
historia y presente a través de las películas**

*Lluvia de acero 1 y 2*

José Oscar Ávila Juárez

 **SOBRE LAS Y LOS AUTORES - 288**



⌚ *MATEN AL LEÓN* (1975)

# PRESENTACIÓN

El cine, desde su nacimiento, mostró sus enormes potencialidades, no sólo como industria del espectáculo, sino como un medio para crear, recrear, construir, difundir y legitimar ideas, posiciones políticas e ideológicas, conocimientos y representaciones sobre cosas reales o ideales, pasadas, presentes o futuras. A través del cine, las personas se acercan a otros lugares distantes en el tiempo y el espacio, aprenden a cortejar, amar, odiar o morir. La pantalla grande, en su espectacularidad, abre un mundo de posibilidades que invitan a las audiencias a soñar mundos posibles e, incluso, pensarse y reconocerse como parte de un colectivo (un pueblo, un sindicato o una nación, por ejemplo).

En su materialidad, el cine es una fuente inagotable de investigación, aún más por su capacidad simbólica. Dadas sus múltiples características, se ha convertido, por derecho propio, en objeto de estudio de diversas disciplinas, o de reflexión y enseñanza en distintas materias; desde aquellas que lo abordan como obra de arte hasta quienes lo usamos como testimonio del pasado y, por lo tanto, como fuente para la Historia.

Partiendo de estas consideraciones que nos permiten conjuntar el goce estético con el análisis científico, desde hace varios años, un grupo de investigadoras e investigadores de diferentes universidades de México y España nos hemos dado a la tarea de pensar las múltiples relaciones entre el Cine, la Historia, las Ciencias Sociales

y las Humanidades. Producto de estas consideraciones son los libros que han antecedido al presente y los que esperamos continúen.

En el título que ahora ponemos ante usted, presentamos los trabajos de dieciocho investigadores e investigadoras, reunidos en trece artículos que se agrupan en cinco partes. La primera, titulada “Historia y Cine”, contiene dos trabajos. Uno de ellos es de la autoría de Francisco Roblero y Edita Solís Hernández, donde se analizan los vínculos entre el espacio y la memoria en el filme *Acuarium*. Esta historia, ubicada en Brasil, da cuenta de los procesos de gentrificación que padecen muchas ciudades y lo que eso supone para las personas, quienes se han apropiado de los espacios y las cosas como parte de la construcción de su propia identidad. Además, profundiza en lo que supone la posible pérdida de esos lugares al establecer un correlato entre el espacio (con todo lo que contiene), la memoria que se construye en función de estos ambientes y la identidad.

En el segundo artículo, Oliva Solís Hernández presenta una serie de reflexiones sobre la película *Ararat* (Egoyan, 2002), en relación no sólo con la memoria y el olvido en el contexto del genocidio armenio, sino también con las identidades, el perdón y la construcción de nuevas formas de relacionarse con los otros y con el pasado, sobre todo a partir de las historias que se configuran y se cuentan cuando se asume que la Historia cambia en función de los usos y los fines que se le adjudiquen. En consecuencia, si la cambiamos, podemos también transformar la forma en que nos percibimos y nos relacionamos.

La segunda parte del libro, organizada en torno al cine y las identidades, está conformada por tres trabajos que exploran cómo el cine de la época de oro en México ayudó a la construcción, no

sólo de una identidad nacional, sino también regional y social. En el primer texto de este segundo apartado, Jorge Rivero Mora aborda cómo José “El Perro” Estrada recupera la Ciudad de México como un protagonista del cine mexicano. A diferencia de la época del cine de oro, en la que lo rural era el espacio privilegiado para contar historias, los años cuarenta y cincuenta mostrarán la ciudad como el gran teatro. Sus diversos espacios emblemáticos, las colonias tradicionales, sirven como escenario para poner de manifiesto los procesos de modernización y expansión urbana; son lugares donde podemos encontrar historias de amor, desamor, risa y llanto. Así, a través de la filmografía de “El Perro” se puede hacer evidente el cambio en el tiempo, en la ciudad y en sus habitantes.

Julieta Arcos Chigo, por su parte, profundiza en la forma en que el cine de la década de 1930, época del cardenismo nacionalista, retrató espacios y personajes para establecer un vínculo entre las personas, mientras buscaba rescatar el folclor de las regiones para proyectar una identidad nacional. Un recurso muy emblemático fue dibujar las regiones veracruzanas y a sus habitantes, valiéndose de la figura del jarocho. Para ello se representaron códigos que fueron el marco para dejar sentir, ver y oler el paisaje de la región, sus relaciones cotidianas y el encuentro entre la tradición y la modernidad, por ejemplo, su música, su comida y su vestimenta. Uno de los filmes que lo muestra, dice Arcos Chigo, es *Tierra Brava*, producida en 1938 bajo la dirección de René Cardona. En la película, podemos ver un Veracruz exuberante, rico en muchos sentidos: su vegetación, sus tradiciones y costumbres, su cultura y la cotidianidad de la vida, en la cual, gracias a la vestimenta y los cantos, forjan el estereotipo del jarocho.

El tercer artículo de este apartado es el texto de Jorge Rodríguez, quien, siguiendo el hilo conductor que ha propuesto Arcos Chigo, indaga cómo en la película *Sombra verde* se presenta la identidad veracruzana. El autor parte de la reflexión sobre la manera en la que construimos regiones, mientras destaca el hecho de que éstas son artificiales y cambiantes. Asimismo, señala que, en aras de construir una identidad regional, se puede caer en el estereotipo y la generalización, lo cual ocurre en el caso de Veracruz, pues, en la figura del jarocho, se pretende sintetizar regiones y formas de ser muy variadas. La investigación evidencia cómo el cine fue puesto al servicio de un proyecto nacionalista que tendía a la unidad, la homogeneidad artificial, la invisibilización de las diferencias, la exaltación de unos y el demérito de otros.

La tercera parte del libro plantea la relación entre el cine y lo social, acercándonos a la forma en que la literatura se hermana para dar voz a individuos o grupos, para emancipar o controlar. En el texto de Leticia García y Norma Gutiérrez, se profundiza en el término *esposa* y su significado histórico y cultural, en contraste con la película *La buena esposa (The Wife)*, una obra dramática ambientada en la década de los cincuenta, basada en la novela homónima de Meg Wolitzer. Las autoras recuperan el concepto de *cautiverio* que propone Lagarde, para acercarnos a la comprensión del confinamiento de las mujeres, en particular, de la madre-esposa. En la cinta, esta figura plantea una crítica al estereotipo femenino y de esposa, a las elecciones y pérdidas que una mujer realiza en su vida. De esta manera, se coloca frente a los mandatos de género que la sociedad le impone y destaca los enormes esfuerzos que deben hacerse para transformar los roles

de género y romper el cautiverio en un proceso de reconocimiento y empoderamiento en el que muchas mujeres pueden reconocerse.

En esta misma tónica de cuestionar conceptos, García y Gutiérrez exploran el término *familia*, partiendo de lo que propone el filme *Una familia de tantas*. Aseguran que la obra de Alejandro Galindo es revolucionaria, en tanto que plantea una redefinición de lo que, en la década de los cuarenta, se entendía bajo dicho concepto. En la transición del México rural al urbano, se reconfiguran ciertas instituciones e ideas, entre ellas, la familia, pues la vida moderna plantea a las personas y a los grupos una serie de retos que obligan a repensarse y redefinir los roles asignados socialmente. En este caso, hay una objeción ante los esquemas que deben cumplirse en el contexto familiar para avenirse al modelo ideal, entre los que destaca el de los padres, pero sobre todo el papel de las mujeres como esposas, madres y trabajadoras. Las autoras proponen que en el filme hay algunas variaciones en las representaciones sociales que constituyen, en sí mismas, micro-revoluciones, las cuales asumen como necesarias para generar un cambio social.

En el siguiente trabajo, Luis N. Sanguinet y Marcos Jiménez muestran cómo a través del cine puede comprenderse una época y, para hacerlo, estudian el cine de la República de Weimar y sus vínculos con el romanticismo, que da como resultado el expresionismo, caracterizado por lo que Freud llamó lo siniestro, como si esto fuera un presagio del futuro por venir. Así, durante los años de entreguerras, el cine alemán que se difundió por el mundo estuvo poblado por criaturas siniestras: monstruos, vampiros, hombres que además son monstruos y que, dicen los autores,

nos acercan a la subjetividad de una sociedad sufriente, como la alemana de la época.

El cuarto apartado de la obra, que gira en torno al cine y las violencias, comienza con el trabajo de Norma Gutiérrez, quien reflexiona sobre el caso de Marisela Escobedo, una madre luchadora a quien su hija le fue asesinada. La obra, construida a partir de una historia de la vida real, pone en el centro del análisis el problema de las violencias que padece la población mexicana todos los días: físicas, psicológicas, simbólicas, sexuales, patrimoniales e institucionales. En los últimos años, el feminicidio ha sido uno de los temas más preocupantes en términos de seguridad, sobre todo ante la incapacidad que ha mostrado el Estado para resolver los casos que no dejan de aumentar.

Frente a esta incompetencia institucional, las madres se han organizado para exigir justicia a través de manifestaciones, plantones y huelgas, mediante un activismo permanente de dolor, esperanza y, para muchas de ellas, también de muerte. La autora recupera el filme para profundizar la pertinencia de mirar la realidad con “gafas violeta” y hacer evidente la necesidad, no sólo de implementar políticas públicas con perspectiva de género, sino de cambiar la forma en que, como sociedad, hemos definido las masculinidades y feminidades, estableciendo con ello una manera diferente de pensarnos para construir relaciones no violentas.

En este sentido, el trabajo de Rodríguez, Román y Castillo nos invita a pensar en el papel de los medios de comunicación, en especial del cine, en el combate de las violencias, entre las que se encuentra la digital. *Disconnect* es la obra que han elegido para su análisis, pues, de acuerdo con ellos, permite reflexionar sobre la sociedad tecnológica actual y hacer visible, por medio

de tres historias, las causas y las consecuencias que se padecen cuando no se tiene conocimiento de los peligros presentes en las interacciones en internet y cómo nos pueden afectar personal, financiera y emocionalmente, así como en nuestras relaciones con amigos y familia. Al mismo tiempo, plantean una serie de cuestionamientos sobre las paradojas de la tecnología: estamos conectados, pero desconectados, cerca y lejos al mismo tiempo, informados y desinformados, seguros y vulnerables, pues borra las fronteras entre lo privado y lo público de nuestras vidas.

El tercer artículo de este apartado, de la autoría de Mónica Hurtado, aborda un tema que ya se había enunciado también en el trabajo de Norma Gutiérrez: la forma en que se construye el género, específicamente las masculinidades. En “Cuerpos que no importan...”, la autora utiliza la categoría del cuerpo masculino como un elemento para analizar la construcción del discurso de la masculinidad. En este complejo proceso, donde inciden diversos factores, el cuerpo puede estar acorde o no con el modelo hegemónico. Es desde ahí, dice la autora, que se construyen otras narrativas que ayudan a los varones, principalmente jóvenes, a sobrellevar crisis sociales, económicas e identitarias que se vivieron en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado.

Las sexicomedias mexicanas de la época, dice Mónica Hurtado, ayudaron a mitigar los impactos de las crisis, al crear un espacio no sólo de divertimento, sino de nuevas formas de significar el cuerpo y lo masculino. Por igual, exponen la diversidad en las formas de ser varón, pues en la época coexistieron, por un lado, modelos varoniles con cuerpos trabajados y, por otro, modelos con cuerpos que no correspondían con el ideal, pero que, sin embargo, se presentaron como muy masculinos, pues poseían

otras cualidades que los hacían atractivos, como la astucia y la simpatía. Con ello, se evidencia que el cuerpo es sólo uno más de los elementos que inciden en la construcción de la identidad.

El último apartado está conformado por los trabajos de Martha Loaiza, en colaboración con María Elena Romero, y de José Oscar Ávila Juárez, cuyos textos ponen la mirada en Asia y describen lo que su cine nos muestra. Loaiza y Romero exploran la pobreza a partir de la obra fílmica de Koreeda Hirokazu, desde el supuesto de que el cine refleja lo que sucede en su tiempo y que, a través de los filmes, los directores, guionistas y productores pueden posicionarse frente a un fenómeno social. En este sentido, proponen que el cine se establece como referente para el análisis de lo social e histórico, premisas bajo las cuales las autoras analizan cómo, a pesar de que en épocas recientes el gobierno japonés finalmente aceptó que la pobreza estaba reapareciendo en su país, en el cine de Koreeda Hirokazu siempre ha estado presente.

Ávila Juárez, por su parte, recupera dos películas coreanas: *Lluvia de acero 1 y 2*, consideradas como exitosas por la cantidad de espectadores que tuvieron y que, en función de ellas, cuestionaron su realidad. El autor parte de un contexto que ayuda a entender la trama de los filmes, pues las historias que ahí se cuentan se nutren de un pasado reciente que a todos impele: la Guerra de Corea y la subsiguiente división del territorio en dos. Las películas, llenas de acción, con una trama de posible conflagración en la península, exponen cómo las familias quedaron divididas y se construyó una narrativa en torno a esa separación, la cual ha propiciado la continuidad del conflicto, aunque también ha planteado la posibilidad de encontrar nuevas rutas de diálogo y unión.

Como puede verse, el libro que presentamos aborda una serie de temas que nos atañen como sociedad: el papel de la memoria y el olvido en la construcción de las identidades individuales y colectivas, la Historia y sus múltiples usos, el problema de la configuración de identidades como resultado de una política pública y la tarea del cine como medio, mientras se ponen en tensión las omisiones, generalizaciones y contradicciones en que se incurre, al privilegiar un aspecto sobre otro para establecer una identidad nacional o regional. También, se explora sobre la importancia del espacio en la construcción de la memoria y la identidad, ya sea rural o urbano, según la época o las cuestiones que se quieran denunciar. Se discute, además, una serie de conceptos que parecieran ya dados, pero que el cine nos ayuda a repensar: esposa, familia, varón y mujer, por mencionar sólo algunos.

A través de filmes que sirven como espejos, se cuestionan roles y estereotipos sobre los que se ha establecido el orden social, al tiempo que se nos ofrecen pistas para introducir el cambio, por ejemplo, en temas como la violencia en sus múltiples facetas (física, económica, psicológica, digital, sexual, simbólica e institucional) o las distintas caras de la pobreza, también presentes y denunciadas. Por tal razón, el cine se convierte en un espacio que, mediante historias reales y ficticias, promueve la denuncia, la concientización y el activismo, como formas de hacer política para transformar este mundo que tanto nos duele.

Pensar en las diversas lecturas y posibilidades que nos da el cine, ya sea como producto artístico o como medio, es un camino que hay que seguir recorriendo. Las producciones fílmicas no se agotan, siguen apareciendo en nuevos formatos, plataformas y

contenidos, lo cual, afortunadamente, nos da material para seguir pensando el cine, la Historia y las realidades contemporáneas.

OLIVA SOLÍS HERNÁNDEZ  
NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ  
JOSÉ OSCAR ÁVILA JUÁREZ  
( COORDINADORES )

**PRIMERA PARTE**  
**HISTORIA**  
**Y CINE**

# LA MEMORIA COMO HÁBITAT EN EL FILME *AQUARIUS* (2016)

FRANCISCO ROBLERO AVENDAÑO  
MARÍA EDITA SOLÍS HERNÁNDEZ

Somos la nostalgia que —como fantasma— persiste en la memoria de los espacios que habitamos. La subjetividad del individuo atraviesa los lugares que pisa, lugares que se convierten en memoria individual y colectiva. La relación de intimidad que diversos grupos sociales guardan con el espacio y los objetos representa una inquietud universal que se ha tratado en la producción estética, la cual se configura principalmente a través de la memoria y la subjetividad. El lugar de origen, la casa de la infancia, el jardín de la abuela, el juguete favorito, el escritorio del padre o una receta de cocina familiar son algunas imágenes que resguardan un sentido afectivo hacia los objetos cotidianos, mismos que despiertan y hacen vibrar la memoria.

La relación simbólica que guardamos con los objetos no es meramente una relación de apego al objeto *per se*, es aquello que representa, que despierta, que cimbra nuestra subjetividad. Maurice Halbwachs aborda esta relación entre el entorno material y la subjetividad humana, al considerar que

...nuestro entorno material lleva a la vez nuestra marca y la de los demás. Nuestra casa, nuestros muebles y la forma en que están distribuidos, todo el orden de las habitaciones en que vivimos, nos recuerdan a nuestra familia y a los amigos a los que solemos ver en este entorno (Halbwachs, 2004, p. 132).

Este vínculo afectivo hacia los objetos y espacios con los que se interactúa en la cotidianidad escala el tiempo presente de una manera más poderosa. Sucede cuando el tiempo transcurre y surge un reencuentro, un redescubrimiento, un regreso a aquello que significó en el pasado. Entonces, la experiencia subjetiva se nutre del recuerdo, de la memoria, pues esta última, pícaro y compleja, otorga un valor más profundo, trasciende la fugacidad y lo mundano. Aquel valor, que en algún momento fue innecesario medir o complejizar, ahora se desdibuja, se intensifica y se nombra.

La Historia, entendida como flujo espiral de tiempo, ha dado muestra del vínculo afectivo que se construye con el espacio, no sólo en lo material, sino también en lo simbólico. Piénsese en la idea de nación (en un sentido colectivo) como la imagen simbólica que despierta la nostalgia de quienes migran a lugares más desarrollados económicamente en búsqueda de oportunidades. Estas personas, en su experiencia subjetiva, guardan en la memoria las particularidades culturales de su tierra, las cuales, mediante factores identitarios como la comida típica, la familia, la vestimenta, los espacios de pueblos y ciudades que transitaron, etcétera, otorgan una connotación más amplia, en términos simbólicos, a la idea de nación.

En esta lógica, el cruce conceptual entre espacio, símbolo y memoria genera un sentido de pertenencia e identidad a las personas

a lo largo de su vida. Y no es menor este impacto de pertinencia sociocultural en diversos grupos sociales. Por eso, Joël Candau (1998) habla sobre los alcances de la memoria en la construcción de identidades individuales y colectivas, pues para él existe una dialéctica de la identidad y la memoria, en la que se entrelazan, de forma que nosotros las moldeamos y ellas a nosotros. Memoria e identidad “se abrazan una a la otra, se fecundan mutuamente, se funden y se refunden para producir una trayectoria de vida, una historia, un mito, un relato” (Candau, 1998, p. 13).

Uno de los aspectos propuestos más importantes es la memoria como una facultad. Ésta puede ser individual o colectiva, y permite a una persona regresar, revivir o redescubrir un espacio sensorial, emocional y psicológico previamente vivido. Candau (1998) distingue tres tipos de memoria:

1. La protomemoria es entendida como la serie de aprendizajes y experiencias vividas desde la primera socialización, almacenadas en la memoria que funciona como mediador de la conducta, la cual a su vez se nutre con el *habitus*.
2. La memoria de alto nivel es aquella memoria de recuerdo, involuntaria y autobiográfica.
3. La metamemoria, en contraste, sería voluntaria, es decir, la representación que el individuo hace sobre su propia memoria, el conocimiento de lo que dice de ella.

Para este caso, interesa considerarla como conductora de los actos conscientes de Clara, la protagonista del filme que a continuación se aborda.

Se asume que somos nuestra memoria, somos el cúmulo de experiencias vividas, los nombres de quienes amamos, las ciudades que visitamos y los objetos con los que interactuamos; es nuestra memoria la que nos da sentido. En palabras de Luis Buñuel, “nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento” (1982, p. 15). En sus memorias,<sup>1</sup> el cineasta español recuerda el caso de su madre con amnesia avanzada, enfermedad que le ocasionó diversos olvidos, entre ellos, de sus hijos y a de ella misma. Buñuel comparte su experiencia individual con la amnesia y las sensaciones suscitadas por el prolongado y paulatino olvido de lo cotidiano, desde el lugar donde dejó las llaves hasta el nombre de alguien que recién conoció, mientras anticipa la llegada de un grado más profundo de olvido.

De pronto, toda mi personalidad se desmorona, se desarticula. Soy incapaz de pensar en otra cosa, por más que todos mis esfuerzos y rabietsas son inútiles. ¿Será esto el comienzo de la desaparición total? Es atroz tener que recurrir a una metáfora para decir «una mesa». Y la angustia más horrenda ha de ser la de estar vivo y no reconocerte a ti mismo, haber olvidado quién eres (Buñuel, 1982, p. 14).

El caso de personas con padecimientos que perturban, anulan o erradican la memoria y causan olvidos permanentes es clave para entender cómo los seres humanos están constituidos a nivel emocional, psicológico y social por las cosas que recuerdan. Somos lo vivido, lo transitado, lo recordado, pero también lo olvidado.

<sup>1</sup> A propósito de la memoria metanarrativa, en su libro *Mi último suspiro*, con ciertas licencias propias de la ficción, Buñuel dibuja un cruce autoetnográfico entre la memoria y la identidad.

El asunto con la memoria que aquí interesa es abordarla como un lugar de autorreconocimiento espacial. Importa acercarse a ella a partir de su primera impronta: los espacios que habitamos. Ante la premisa de que se construye con los espacios y objetos que nos rodean, se deduce que, en esta misma medida, somos la subjetividad de ello.

La modernización global contemporánea en los entornos urbanos, propia del modelo capitalista, ha traído una discusión sobre el respeto al patrimonio, a la cultura y a la subjetividad de grupos aparentemente subdesarrollados. En América Latina y el Caribe se observa un fenómeno complejo de modernización urbana que, muchas veces, intenta reproducir la misma lógica de países más desarrollados económicamente, como Estados Unidos. La búsqueda por una estética moderna propia de las grandes ciudades, con rascacielos, plazas comerciales y condominios departamentales, ha traído consigo una gran complejidad en Latinoamérica: el despojo de los hogares, así como de la cultura e identidad de muchos habitantes. Esta imitación estética y cultural se intenta trasladar a espacios que ciertamente responden a un orden distinto.

En el caso de este filme, Clara es una mujer de 60 años, sobreviviente a un cáncer de mama que persiste en la memoria de su hábitat: un departamento al interior del edificio Aquarius, lugar que alberga las memorias de su vida, su familia y amigos. Una empresa de nombre Bonfim intenta comprar su departamento. Ella, negada a la posible y latente demolición-modernización de Aquarius, enfrenta los actos ilícitos de la empresa que transgrede su estabilidad para despojarla.

## Espacio, subjetividad y memoria en *Aquarius*

El cine, mediante sus recursos narrativos y simbólicos, permite reflexionar sobre el espacio nutrido por la memoria. En *Aquarius*, estrenada en 2016, del director brasileño Kleber Mendonça Filho, el espacio se convierte en una extensión del individuo, que se procura y protege como la identidad misma. Clara, crítica musical de 65 años, vive sus días de serenidad entre la música *rock* de sus vinilos y la belleza del mar que se agita frente a su ventana. Ha consolidado un hábitat en su departamento del edificio Aquarius en Recife, Brasil. Recubierto materialmente de sí misma, este espacio se enfrenta a la amenaza de ser demolido. La compañía Bonfim pretende comprar su departamento (el único que aún no se ha derribado) para construir un Aquarius de la modernidad. Este proyecto, Nuevo Aquarius (inicialmente nombrado Atlantic Plaza Residence), representa la anulación del pasado y la obsolescencia de la nostalgia.

El guion de la película se aleja rotundamente de lo preestablecido, pues centra sus bases en los actos anodinos, en la cotidianidad y la subjetividad de Clara para privilegiar el subtexto sobre la trama principal, la cual se construye mediante lo simbólico. El edificio Aquarius, como si se tratara de un personaje más, tiene su propia voz, expresada en las imágenes y los símbolos. A cuentagotas, el filme muestra el contexto, la subjetividad y la perspectiva de la protagonista para comprender su relación con el espacio que habita. La historia de Clara es la de un personaje resiliente, marcado por la música, metáfora de su vida, y por un lugar que la ha acompañado en los momentos más importantes.

Aquarius, el edificio, atraviesa tres etapas sustanciales dentro de la historia del filme. En la primera, al inicio de la película, que se ubica temporalmente en la década de los años setenta, es habitado por Lucía (tía de Clara), una mujer de convicciones poco convencionales y de espíritu revolucionario. En la segunda, que abarca algunas décadas posteriores, no es visto en el filme, pero por el contexto se deduce que fue habitado por Clara y su familia mientras era testigo del crecimiento de sus hijos y la muerte de su esposo. La tercera etapa radica en el presente y constituye el desarrollo de la segunda parte del filme, donde vemos a Clara, a sus 60 años, viviendo sola y con la amenaza de ser despojada de su hogar.

La historia comienza con Clara joven escuchando “Another One Bites the Dust” en el radio de un coche mientras se escabulle con sus amigos del festejo número setenta de su tía Lucía. En esa secuencia inicial es posible percatarse de la relación entre Clara y Lucía, un vínculo nutrido por la libertad y la independencia femenina. Este festejo transcurre en el mismo departamento. Aquí, la música funge como elemento conductor del paso del tiempo: mediante una elipsis, la fiesta se desvanece para dar paso al presente de Clara. Ahora, años más tarde, el departamento ha evolucionado junto con ella, se ha transformado en un espacio distinto, atravesado por dos generaciones, por lo que configura una memoria más amplia y compleja. Es ahora un lugar con historia.

Ante la amenaza de la pérdida de este espacio significado (pérdida de la identidad), Clara es consciente (a diferencia del resto de los personajes) de lo *especial* que es el recuerdo, la memoria. El filme deja una pista contundente acerca de lo simbólico de los objetos materiales a través de una escena en la que retoma el ejem-

plo del disco *Double Fantasy* de John Lennon. En ella, Clara es entrevistada por dos mujeres, una periodista y la otra fotógrafa, y habla de la relación entre música-objeto-significado. Relata la historia de un disco de John Lennon, lanzado en diciembre de 1980, que compró en una tienda de segunda mano, el cual contenía un artículo de *Los Angeles Times*, publicado en noviembre (semanas antes de que John Lennon fuera asesinado el 8 de diciembre de 1980). En este artículo puede leerse “los planes de John Lennon para el futuro”. Para Clara —en sus palabras— ese disco pasa a ser un objeto *especial*, como un mensaje en una botella: único, propio de la casualidad y encapsulado a través del tiempo.

En este sentido, es importante atender el papel de la música en *Aquarius*. Clara guarda consigo una colección de discos de vinilo que ha adquirido a lo largo de su vida. Ella usa esa historia (la de *Double Fantasy*) para explicar, en profundidad, lo que este texto atiende: objeto es a memoria como memoria es a identidad. Lo *especial* del vinilo se centra en la intimidad que se guarda en la interacción entre el individuo y un objeto que puede ver, tocar, guardar, limpiar e intervenir. Esta intimidad se ha silenciado de algún modo con la era digital y los tiempos de la inmediatez. Por lo tanto, se realza el contraste entre lo digital y lo análogo.

La música en el filme es una metáfora, es un correlato de la vida de Clara y aquello que le significa. El *incipit* muestra una serie de fotografías en blanco y negro acompañadas de música extradiegética; en específico, suena “Hoje” de Taiguara. Esta pieza es lo primero y último que se escucha, es decir, se presenta como *incipit* y *éxipit*. En su traducción al español, recita lo siguiente:

Actualmente

llevo en mi cuerpo las marcas de mi tiempo.  
Mi desesperación, la vida en un momento,  
el pozo negro, la hambruna, la flor, el fin del mundo.

Actualmente

traigo en la mirada imágenes distorsionadas,  
colores, viajes, manos desconocidas.  
Trae la luna, la calle en mis manos.

Pero hoy

mis manos debilitadas y vacías  
buscan desnudos por las lunas, por las calles,  
en la soledad de las noches frías para ti  
(Tanguara, 1969, 00:05).

Para hablar del papel simbólico de esta canción, es clave mencionar que la película termina con Clara enfurecida, en confrontación con el empresario a cargo de Bonfim, que pretende comprar su departamento. Lo amenaza con revelar detalles ilícitos de su pasado. El enojo de Clara surge al descubrir que este empresario había infestado los otros departamentos con termitas, como recurso deplorable para ahuyentar a sus habitantes, pues, luego de que ella arrojara ferozmente la mesa donde conversaba con su abogada y los empresarios, se muestran los restos de las tablas llenas de insectos. Durante estos últimos fragmentos, suena “Hoje” y se aprecian planos a detalle de las termitas recorriendo la madera.

Así pues, Clara, en aparente desventaja por las estructuras del poder corporativo, resiliente y combativa, defiende su hábitat.

Utiliza sus recursos para enfrentarse a lo que parece imposible, pese a las recomendaciones de los otros por ceder y vender su departamento. Este episodio final permite ver la discusión sobre el respeto a la memoria (individual y colectiva) y a la identidad de las personas. Los empresarios de Bonfim, sin noción alguna sobre el valor afectivo que guarda el espacio y la importancia que ocupa en la consolidación de la identidad humana, se refieren al edificio *Aquarius* como aquel que existía, a lo que Clara los corrige diciendo: “existe, tanto, que estás parado en él”.

En consecuencia, la música (particularmente “Hoje”) se vuelve una capa más de significado sobre el valor de la memoria en la vida humana. El fragmento “Llevo en mi cuerpo las marcas de mi tiempo” reitera el recuerdo de una vida transitada y vista desde las marcas exteriores que dejan la cultura y el tiempo en el gesto, en los músculos, en los derechos. La piel es un traje que recubre la subjetividad, la memoria. “Mi desesperación, la vida en un momento” implica la conciencia sobre lo inmediato de la vida, así como la vida misma contenida en un acto, un objeto, un espacio y el deseo constante de trascender. La subjetividad se expresa como un motor que impulsa la identidad adoptada.

En *Aquarius*, el espacio es un hábitat recubierto de memorias. Por ende, se convierte en un elemento sustancial para la trama. El edificio es un personaje, el departamento de Clara también lo es. Ambos dejan ver su interior y adquieren voz propia. No se reducen a una propuesta estética-narrativa, pues son un hilo conductor del paso del tiempo y de la subjetividad de la protagonista. Por su parte, la macrohistoria permite entender la relación entre espacio, objeto y memoria, al mostrar desde un museo que exhibe objetos de grupos o civilizaciones pasadas hasta la habitación familiar

donde dormía el abuelo, rodeado de los objetos que alguna vez usó, los cuales ahora son parte de la memoria familiar; se trata de materiales que consolidan la identidad, no sólo colectiva, sino individual (microhistoria). Es esta nostalgia un fantasma que arremete contra la prisa que muchas veces muestra la modernidad y, en el caso de *Aquarius*, el afán por el olvido y el desecho de la memoria.

Los grupos sociales dejan a su paso vestigios de la época que habitaron. Según Halbwachs (2004), hay un efecto particular en las personas que se enfrentan a la destrucción de los espacios que les significan:

Un habitante para quien estas viejas paredes, estas casas decrepitas, estos pasadizos oscuros y estos callejones sin salida formaban parte de su pequeño universo, y en cuyos recuerdos ocupaban una buena parte de estas imágenes borradas para siempre, siente que toda una parte de sí mismo se ha muerto con estas cosas, y lamenta que no hayan vivido por lo menos el tiempo que le queda por vivir (Halbwachs, 2004, p. 137).

El cine, como otras artes, y mejor que las disciplinas sociales como la Historia, permite mostrar, por medio del ejercicio creativo y la especulación, la subjetividad que supera las palabras, que está en la memoria arraigada a la historia propia y ésta, a su vez, a una época. *Aquarius* es una película que, mediante sus imágenes, invita a meditar sobre el vínculo estrecho entre el individuo y el espacio que ocupa. Es una cavilación estética y narrativa sobre cómo el espacio, recubierto de los objetos de quienes lo habitan, los cuadros, los muebles, los libros, se convierte en un hábitat que

es testigo y entorno del habitante. En este mismo sentido, este espacio pasa a ser parte de la memoria y después de la identidad.

Hay una escena que muestra en algunos instantes esta reflexión acerca de *la profanación del pasado*. Clara visita los restos de su fallecido esposo en un cementerio y en su camino observa a unos hombres sacando huesos; ella los observa con cierta repugnancia, pues no se trata de simples desechos, sino de lo que alguna vez fue una persona con nombre e identidad. Esta escena presenta la complejidad que atraviesa la fuerza corporativa al querer despojar a las personas de sus identidades materiales. El asunto es que parecen no ser conscientes del lugar que ocupa lo simbólico en lo material, lo material en la memoria y la memoria en la identidad. Esta compleja cadena escala a grandes discusiones sobre la memoria individual y colectiva como elementos profundos de la vida humana, que el desarrollo económico voraz elude o niega.

Dicotomías como lo digital y lo análogo, lo fugaz y lo perdurable o lo superfluo y lo profundo son retomadas en cierto modo en *Aquarius*. Este filme condensa la discusión entre el atropello, la desestimación o, en palabras de Fernanda Solórzano (2017) en su reseña de este mismo filme, “la profanación del pasado”. El de Clara es un ejemplo de la procuración de lo simbólico, de la búsqueda por el reconocimiento de la identidad (y de la memoria al mismo tiempo) como aquella extensión del individuo que configura su existencia total. Existimos por nuestra memoria, pues sin ella nos desvaneceríamos en el olvido absoluto.

## A modo de cierre

Es necesario retomar la importancia de la memoria y las consecuencias del olvido. Joël Candau menciona que

...sin memoria, el sujeto se hunde, vive únicamente en el instante, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas. Su identidad se desvanece. No produce más que un sucedáneo de pensamiento, un pensamiento sin duración, sin el recuerdo de su génesis, que es la condición necesaria de la conciencia y de la conciencia de sí (Candau, 1998, p. 57).

Desde esta perspectiva, y para los fines de este texto, se reitera que somos el hábitat que construimos y nos construye, somos la memoria de la cotidianidad, de los objetos y de los espacios. Sin ellos, sin nuestro habitáculo configurador de la memoria individual, nuestra existencia no sólo sería nula, sino imposible, nos volveríamos nada, permaneceríamos en el olvido de la conciencia, en el olvido humano de uno mismo.

## Referencias

- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Random House Mondadori.
- Candau, J. (1998). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol S.R.L.
- Castillo, G. (2012). Migración étnica y cambio social entre los Odham del noroeste de Sonora. *Andamios*, 9(18), 375-409. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62823326015>

- Chalar da Silva, T. (1969). Hoje [Canción], en *Hoje*. Grabadora.
- Chávez González, M. (2020). El espacio como configuración de la memoria. *Sincronía*, (78), 672-700. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513864246048>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Mendonça Filho, K. (2016). *Aquarius* [Película]. CinemaScópio Produções; SBS Productions; Globo Filmes; VideoFilmes; BNDES; Estudios Quanta; Agência Nacional do Cinema.
- Solórzano, F. (2017). Cine aparte: Aquarius. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/cine-tv/cine- aparte-aquarius/>
- Taiguara. (1969). Hoje [Canción], en *Hoje*. Odeon Records, Electric and Musical Industries.



 *THE WIFE* (2017)

# ARARAT: DEL GENOCIDIO ARMENIO AL PAPEL DE LA HISTORIA Y EL OFICIO DE HISTORIAN

OLIVA SOLÍS HERNÁNDEZ

*Ararat* es un filme de Atom Egoyan,<sup>1</sup> un director de cine canadiense de ascendencia armenia. El filme, estrenado en 2002, es el noveno en su lista de producciones y, al igual que muchos de quienes lo antecedieron o lo han sucedido, fue objeto de crítica, reconocimiento y también reflexión desde el mundo de la academia.<sup>2</sup> En este sentido, Alonso y Hernández (2010) han propuesto un análisis de los diversos niveles diegéticos<sup>3</sup> en los que se puede

---

<sup>1</sup> Atom Egoyan (1960) es un director de cine canadiense de ascendencia armenia. Nació en Egipto, donde sus padres vivían como refugiados. En 1963 emigraron nuevamente a Canadá. En Toronto, estudió relaciones internacionales, carrera que abandonó para dedicarse a la cinematografía (Alonso y Hernández, 2010; Zylverman, 2013; y Figaredo, 2010).

<sup>2</sup> Egoyan ha sido nominado dos veces al Premio Oscar y ha sido ganador en dos ocasiones de El Premio de la Crítica, otras dos del Premio del Jurado Ecuménico y una del Gran Premio del Jurado (Cfr. Atom Egoyan, 2020).

<sup>3</sup> La teoría de los niveles narrativos de Gérard Genette intenta mostrar cómo se estructuran los diferentes actos enunciativos en el texto

leer el filme, destacando la complejidad argumentativa y las múltiples historias que se entrecruzan. Los autores proponen dos lecturas de los espacios, una intradiegética y otra extradiegética, con lo cual resaltan las cuestiones simbólicas en la película, como el monte Ararat o la pintura de Gorky *El artista y su madre*.

Por su parte, Lior Zylberman (2013) aborda el filme desde la teoría de las generaciones y la estructuración del mundo social de Alfred Schutz y Karl Mannheim. Destaca que uno de los nudos discursivos de la obra gira en torno a la construcción de la identidad armenia a partir de las generaciones y la forma en que éstas conciben su mundo social, el cual comparten con sus contemporáneos. El autor señala el vínculo entre el cine y los genocidios, pues reconoce que, desde diversas disciplinas, se ha comenzado a cuestionar cómo las generaciones que no vivieron y no son descendientes directos de los sobrevivientes podrían recordar estos acontecimientos. Zylberman menciona que: “la posición generacional una vez confirmada en acciones, se continúa en el sistema de significatividad, orientando planes y futuras acciones, y también en el acervo de conocimiento, como modo de interpretar y conocer el mundo” (2013, p. 13).

José Cabeza (2007) es otro autor que ha trabajado *Ararat*. Él hace énfasis en cómo para mostrar hay que hacer sentir. En esta línea, destaca que el cine, para contar historias, debe producir

---

narrativo y propone que todo relato presenta al menos dos niveles principales: el nivel extradiegético o de la instancia narrativa primera y el nivel diegético o intradiegético, que es donde se sitúan los acontecimientos narrados y los personajes. Sin embargo, a veces uno de los personajes se convierte en personaje-narrador y aparece un tercer nivel: el metadiegético (Cfr. Causante, 2015).

emociones. Al recuperar algunas ideas provenientes del mundo del arte (como el cine), insiste en la necesidad de utilizar el *phatos* para generar un vínculo entre la obra y su espectador.

Desde el ámbito artístico, en particular de la literatura, Rocío García (2013) también ha reflexionado sobre *Ararat*. La película, de nueva cuenta, es un pretexto para pensar la forma en que el arte se vale de una serie de *licencias poéticas* para recrear la realidad. La autora discute, igual que Cabeza (2007), la cuestión de la verdad en la Historia y el papel del historiador en su configuración. Propone que la memoria es un constructo del cual se dispone para usarlo según se requiera y, dice, puede reflejarse en un texto, una imagen, un discurso o una película.

Diego Lizarazo (2015), por su parte, aborda el sentido del tiempo en *Ararat*, al mostrar el uso del tiempo para edificar la obra y, a su vez, cómo el cine construye diversos niveles temporales, donde cuestiona el enlace de los tiempos narrados en el filme con los vividos por los espectadores. El autor recupera una propuesta de Walter Benjamin para analizar la manera en que los regímenes totalitarios (en este caso, el del Imperio Turco-Otomano) dominan el tiempo del otro al desaparecerlo del mundo. Propone la memoria como un medio para autoencontrarse, como un acto de pasión para abrirse a los otros, a la comprensión de los que están fuera de uno mismo. Ahí no importa la verdad, sino cómo los otros viven su tiempo y su historia. Se trata de una conversación con las imágenes: “proyectos de memoria concitados en torno al poder develador de las imágenes” (Lizarazo, 2015, p. 129).

Desde la perspectiva del nacionalismo y sus vínculos con el genocidio, Rubén Figaredo (2010) piensa en una historia de la humanidad genocida en nombre de la nación, para en ese marco

ubicar el caso armenio y la forma en que Egoyan lo aborda. No es el espectáculo o el *reality show* lo que vemos, dice el autor, sino una obra de arte puesta al servicio de la memoria, mediante la cual se convierte el pasado en algo contemporáneo. Por su parte, Carlos González (2010) analiza el papel del testigo en esta película. La pregunta ¿qué hago con mis ojos?, dice, interpela no sólo a la enfermera que presenció la tortura de un grupo de mujeres armenias y su muerte, sino también al espectador de la película, quien es, a la vez, testigo de una historia que conduce a la reflexión sobre otras realidades de las cuales también somos testigos.

Dado que no es nuestro interés hacer una revisión exhaustiva de los trabajos académicos que se han producido en torno a *Ararat*, sino sólo mostrar los múltiples análisis que ha motivado, así como aquellos elementos en común que podemos encontrar en ellos, cesaremos en este punto nuestro estado del arte. Rescatamos, sin embargo, la multiplicidad de miradas y enfoques desde los cuales se han producido estos acercamientos, pues, aunque ha corrido gran cantidad de tinta al respecto, las posibilidades de nuevas lecturas siguen siendo amplias. En tal sentido, algunos autores destacan la complejidad de la trama y reconocen los estrechos vínculos que hay entre el arte, el cine y la historia. En este trabajo destacamos el reconocimiento que hacen de *Ararat* como un medio para preservar la memoria del genocidio armenio de 1915.

El cine, lo hemos dicho ya, es uno de los medios a través de los cuales se puede preservar la memoria. Sin embargo, para los historiadores y la enseñanza de la Historia, esto representa un desafío, pues el cine (incluso el documental) no necesariamente refleja “las cosas tal y como sucedieron”, según la premisa rankeana. Atendiendo a esta salvedad, consideramos que puede

ser una excelente vía para incluir ciertos temas en la enseñanza de la Historia y, al mismo tiempo, para pensar en ella y en el papel que juegan la memoria y el olvido en su construcción. Desde esta premisa daremos cuenta de algunos aspectos importantes sobre la Historia y el papel del historiador.

A saber, el presente texto se estructura en tres partes. La primera recupera la película *Ararat* (2002), a través de los sucesos ahí narrados. La segunda propone una serie de reflexiones pertinentes para el campo de la Historia y el oficio de historiar. La tercera presenta algunos aspectos en torno al uso del cine como herramienta para la enseñanza de la Historia y de *Ararat* para escenificar el genocidio armenio.

### *Ararat*

La historia de *Ararat* muestra el genocidio armenio, pero no sólo eso. Éste es un pretexto para que Egoyan ponga sobre la mesa algunos otros aspectos que tienen que ver con la Historia, por ejemplo, que ésta no es monolítica, sino que se construye y reconstruye desde el punto de vista del historiador, de las fuentes que se utilizan en su configuración y de su uso político para legitimar o cuestionar una posición o, incluso, una existencia. También se discute la importancia de la Historia en la conformación de la identidad individual y colectiva, así como el rol que juegan la memoria y el olvido en la construcción de esas identidades, de sus historias y de la Historia, además de la forma en que ésta se va significando como resultado de una transformación dialéctica del mundo y los individuos. Se plantea que el reconocimiento, la

tolerancia y el perdón son necesarios para redefinir las relaciones sociales, tanto entre los miembros de una familia como entre un grupo o un Estado-nación que está en diálogo permanente con su pasado y su presente.

*Ararat* ha sido controversial en diversos sentidos. Según han señalado Alonso y Hernández (2015) y Figaredo (2013), la película, aun antes de su estreno, era ya motivo de debate, no sólo por las razones que tuvo el director para representar el genocidio, sino también por sus supuestas fuentes de financiamiento. A ello se suman las reacciones políticas que podría suscitar entre turcos y armenios, personajes secundarios en el filme, entre otros actores internacionales.

Además, fue criticada por lo complejo de su entramado. *Ararat* se teje a partir de las historias de Ani, Raffi, Celia, David, Philip (hijo de David) y Alí, quienes viven en Canadá y se articulan en torno a la filmación de la película, dirigida por Soroyan, un director de cine, hijo de una mujer armenia que murió a consecuencia de las deportaciones. Soroyan, junto con Rouben (el guionista), construyen la historia que será contada en el filme. Por añadidura, aparecen otros personajes: el pintor Gorky, su madre, el fotógrafo y su hijo, el Dr. Ussher (autor de unas memorias sobre el sitio de Van) y Jedvet Bey, el gobernador turco de la provincia de Van. Así, tenemos una película que cuenta la historia del genocidio armenio, dentro de otra película que cuenta la historia de un grupo de personas en la época actual que están en busca del sentido, como huérfanos, migrantes, armenios o turcos; jóvenes o adultos mayores que están a punto del retiro laboral.

Los relatos ahí contados giran en torno a diversas problemáticas. David, un agente de aduanas, se encuentra en su último día de

trabajo, pues está a punto de jubilarse. Ha tenido una discusión con su hijo, que es gay, debido a que no acepta su relación y por ello está a punto de romper su lazo filial. Por otro lado, se narra la historia de Raffi, un joven canadiense de ascendencia armenia; su padre fue un *héroe* que murió en un ataque terrorista contra un diplomático turco; su madre es una historiadora de arte experta en la obra de Gorky, un pintor armenio sobreviviente al genocidio. Raffi tiene como pareja a Celia, cuyo padre murió después del rompimiento de su relación con Ani, la mamá de Raffi. Por último, se presenta la historia de Soroyan, el director de cine, quien quiere hacer una película sobre el genocidio armenio a partir de lo que su madre le contaba. Detrás de todas estas historias, que se cuentan a manera de mosaico, hay una serie de temas sobre los cuales vamos a deliberar a continuación.

## **Reflexiones sobre el cine, *Ararat* y la Historia**

Siguiendo a Rocío García (2013), la historia no es monolítica. No está escrita de una vez y para siempre. Está sujeta, por un lado, a la aparición de nuevos datos y, por otro, a su reinterpretación. Su construcción y reconstrucción están relacionadas con diversos aspectos que a continuación se exponen.

### *La memoria*

Para la historia reciente, una de las fuentes más importantes es el testimonio oral, el cual se fundamenta en la memoria. Ello supone una serie de problemáticas, de las que no daremos cuenta aquí,

pero que señalamos como elementos a considerar como parte de la crítica que el historiador debe llevar a cabo. Uno de los temas principales con la memoria es que flaquea. Es decir, lo que se recuerda o se olvida está mediado por la subjetividad y la cultura, por lo cual, en la medida en que se recuerda, se reinventa la historia, pues el acto de narrar puede transformarse para darle sentido, de forma que las versiones cambian y se actualizan. Esto lo podemos ver en diversas escenas de *Ararat* sobre el enfrentamiento entre Ani y Celia.

La disputa de la memoria se centra en el significado que tiene la muerte del padre de Celia para ambas mujeres. Para Ani, la muerte de su expareja fue un accidente, mientras que para Celia no está claro, por lo que busca una explicación, aunque ésta se va transformando a lo largo de la historia. En la versión inicial de Celia, Ani mató a su padre; en la segunda, el padre se suicidó; y en la última, pudo haber sido un accidente.

En la interpretación de Celia, la historia debe servir para darle un sentido a los hechos, un sentido que haga verosímil lo acontecido, con lo cual uno se sienta satisfecho e identificado. ¿Por qué la muerte del padre de Raffi lo convertía en un héroe y la muerte del padre de Celia lo ubicaba como un suicida o víctima de un accidente? No es extraño que la versión esté cambiando constantemente, tal como lo nota Ani, quien increpa a Celia por los cambios en la versión contada y añade que con su dicho no puede hacer que ella cambie su propia interpretación, pues no es así como lo recuerda. Ahí tenemos dos versiones diferentes del mismo hecho, como las dos versiones del genocidio armenio: una donde no existió y otra donde sí. La primera apela a la represión de los posibles traidores al imperio, en el contexto de la Primera

Guerra Mundial; la otra, al exterminio sistemático, producto del proyecto homogeneizador de la construcción del Estado-nación turco y la forma en que los sobrevivientes lo recuerdan. La historia no sólo cambia dependiendo del lugar desde el cual se construye, sino que incluso se transforma en el mismo sitio. A este respecto, coincidimos con Elizabeth Jelin cuando señala tres aspectos clave para entender la memoria:

Primero, entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, “historizar” las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas (Jelin, 2002, p. 2).

### *Las fuentes*

Por otro lado, está la disputa de la memoria a través de las fuentes. Para un historiador, son fundamentales, pues sobre ellas se construye la historia y adquiere validez. En este caso, ¿qué garantiza que la historia que cuentan los armenios o los turcos sea verdadera?, ¿qué garantiza que la historia que cuenta Raffi sobre las latas de filme traídas de Turquía sea verdadera?, ¿qué garantiza que la historia que cuenta Ani sobre Gorky sea verdadera?

En el filme, hay una permanente preocupación por aproximarse a las fuentes, por ejemplo, la tradición oral heredada de

madres a hijos, los testimonios escritos, las memorias del Dr. Ussher<sup>4</sup> —compuestas por lo que él mismo documenta y lo que le fue contado por una testigo de las atrocidades—, los documentos oficiales que evidencian los decretos emitidos por el Imperio Otomano para iniciar la deportación, las fotografías de los actores y los espacios. Aquí, la escena del diálogo entre Jedvet Bey y el fotógrafo cobra una nueva dimensión, al igual que la fotografía y pintura *El artista y su madre*: ¿qué derecho tienen los dominados a perseverar en la memoria y en el tiempo?

La película (al igual que la pintura o la fotografía) es un medio a través del cual se preserva la memoria. En una escena de *Ararat*, Jedvet Bey increpa al fotógrafo armenio: ¿por qué fotografiarse?, ¿por qué el afán de ser recordados?, e inmediatamente vemos la foto de Gorky y su madre.

Susan Sontag ha pensado que la fotografía (base de la imagen fílmica) constituye un recurso, casi un antídoto contra el pathos generalizado de la añoranza, un recurso nostálgico para resistir el acacer de las cosas y de los seres. Un dispositivo mecánico-existencial para controlar la angustia producida por la conciencia y la experiencia del envejecimiento, de la conclusión de los acontecimientos y de la vida (Sontag en Lizarazo, 2015, p. 121).

La fotografía sirve para no olvidar. A través de la imagen se invoca el recuerdo, un recuerdo que se recrea una y mil veces de múltiples

<sup>4</sup> El Dr. Clarence Ussher publicó en 1917 sus memorias bajo el título *An American Physician in Turkey: A Narrative of Adventures in Peace and War* (Cfr. Clarence Ussher, disponible en: [https://es.qaz.wiki/wiki/Clarence\\_Ussher](https://es.qaz.wiki/wiki/Clarence_Ussher), recuperado el 9 de diciembre del 2020).

formas, que se vuelve símbolo o ícono, como el Monte Ararat o como la Virgen y el niño, metamorfoseada en *El artista y su madre*, una pintura que no puede ser terminada, aunque realmente ya lo está. Estos símbolos recuerdan los orígenes, dan identidad y proveen de sentido.

Contrario a lo que se pensaba en el siglo XIX, las fuentes no son neutrales. Los documentos y las fotografías han sido contruidos con una intención, desde un lugar, brindan un tipo de información que el historiador debe poner en diálogo, cotejar, criticar. La materialidad del objeto no es suficiente para dar por sentada una única interpretación. El documento (oral, gráfico, escrito) puede ser leído de diversas formas. Frente a ello, ¿quién posee la interpretación verdadera?

### *La construcción de las identidades y el uso político*

La historia es también un elemento fundamental para la construcción de la identidad individual y colectiva. Respecto a la identidad colectiva, Erick Hobsbawm (1990) evidencia el uso político que se hizo de la historia en el proceso de la creación de los Estados-nación modernos. En este aspecto, la historia dotaba de una serie de símbolos que, extraídos del pasado, servían para establecer una identidad colectiva a través de la lengua, la cultura y el pasado común. En este proceso de construcción identitaria, se apeló a símbolos nacionales, como las banderas, los himnos, los escudos y aquello que representaba a un grupo y lo distinguía de otros.

De esta forma, la conformación de la identidad nacional pasó por la supresión de las identidades regionales no hegemónicas, por la desaparición de la diversidad en aras de la unicidad: un solo

dios, una sola lengua, una sola moneda, un solo sistema métrico. Turquía no podía tolerar la diferencia. Figaredo (2013) enfatiza este proceso de turquización y, recuperando las palabras de un diplomático francés, da cuenta de cómo se construyó en el discurso un enemigo al cual había que suprimir. La identidad turca se construyó en oposición a otras identidades pensadas como peligrosas, entre las cuales estaba la armenia, diferente en religión, lengua, usos y costumbres.

En la película, Raffi es un joven canadiense, hijo de armenios, a quien la historia del genocidio le ha llegado de lejos. No entiende la muerte de su padre. Desconoce su historia. No sabe quién es. En su búsqueda de identidad individual, se encuentra con la película que se está filmando sobre el genocidio, por lo que se acerca al relato que es parte de su historia familiar, conoce las fuentes, los testimonios, pero eso no es suficiente. Por ello, siguiendo el consejo de Celia, emprende un viaje a Turquía, que es también un viaje a su interior en busca de su identidad individual y, al mismo tiempo, colectiva.

Al regresar de Canadá, Raffi ha cambiado. Se ha apropiado de la historia del pueblo armenio, no los señala como *ellos*, sino como *nosotros*. Es un armenio en Canadá, como muchos otros extranjeros fuera de sus territorios. Así pues, la película nos invita a reflexionar sobre la construcción de la identidad nacional fuera de los límites políticos. No es fortuito que la película comience y se articule en la aduana de un aeropuerto internacional en Canadá. Ahí, Soroyan come la simbólica granada de la esperanza; ahí, Raffi le cuenta la historia del genocidio armenio a David.

En el proceso de la filmación de *Ararat*, Raffi se conmueve ante el discurso turco sobre los armenios. ¿Cómo los hechos acaecidos

en el pasado pueden afectarnos en el presente?, ¿qué papel juega la Historia en todo esto?, ¿cómo se nos ha formado en relación con esos pasados? Allí, quien protagoniza a Jedvet Bey, propone que eso ya pasó, que hay que seguir adelante, que ya no nos concierne, pero Raffi se afana en recordarlo. Olvidar sería permitir que otros acontecimientos como estos sucedieran. Es aquí donde recurre a la frase de Hitler sobre quién recordaba ahora el genocidio armenio. Como Funes “El memorioso”, hay quienes se afanan en recordar y hay otros que se afanan en olvidar. Memoria y olvido van de la mano. La Historia y el o la historiadora nos afanamos en recordar. La pregunta es ¿qué recordamos y cómo lo hacemos?

### *Sobre la tolerancia y el perdón*

Uno de los ejes articuladores de *Ararat* es el asunto de la tolerancia y el perdón. La tolerancia es pensada como una de las actitudes más deseables que debemos promover para evitar la discriminación y la falta de respeto a la diversidad. Pero, para ser tolerante, hay que enseñar y aprender a serlo. David es el ejemplo de la intolerancia, como agente aduanal; jamás ha violentado la ley. Desde su posición, la organización del mundo es muy clara: hay buenos y malos, creyentes y no creyentes, varones y mujeres. Pero esa estructura inflexible de su mundo lo lleva a confrontarse con su hijo (Philip), quien no sólo es gay, sino que mantiene una relación con un musulmán. Su intolerancia hace muy difícil la convivencia, por lo que su hijo le pone un ultimátum: o cambia su visión o no será bienvenido en su casa.

Con este desiderátum, David inicia su último día de trabajo, donde conoce a Raffi. En el proceso de revisión para su ingreso

al país, a su vuelta de Turquía, David sospecha que Raffi miente. Entonces, Raffi cuenta su historia y presenta evidencias de que su relato es real. David duda, por lo que también busca sus evidencias. ¿Es Raffi un traficante? Cuando Raffi le pregunta por qué no trae a los perros para olfatear el equipaje, David dice que disfruta escucharlos, pues al final siempre surge la verdad. En este proceso de diálogo, Raffi narra la historia que quiere creer y David encuentra un sentido en su situación personal: hay que escuchar al otro, conocer su historia, pero eso requiere de apertura y disposición. Con base en la premisa de que no se puede juzgar al otro sólo por su origen, su apariencia o su preferencia, David perdona a Raffi y, al hacerlo, piensa en su hijo y en su nieto.

## Consideraciones finales

*Ararat* es una película que se puede apreciar en muchos sentidos. Aquí, hemos reflexionado sobre algunos elementos que son importantes para la Historia, para el historiador y para los usos de esta disciplina. Destacamos cómo a través del cine es posible acercarse al conocimiento del pasado, teniendo en cuenta que ese pasado no es monolítico, sino cambiante; que los cambios en la Historia están dados en función de los objetos de estudio, de las fuentes utilizadas o de los intereses implicados; y que todo ello se debe tomar en cuenta cuando se usa el cine como estrategia para la enseñanza de la Historia. Como historiadora y docente, usar *Ararat* ha sido muy revelador, no sólo porque las y los estudiantes desconocen el genocidio armenio, sino porque, además de acercarnos a este acontecimiento, la película nos ha permitido pensar

para qué sirve la Historia. En este caso, es útil para construir una identidad individual y colectiva, para darle sentido al pasado y al presente, y también para no repetir los mismos errores, por lo cual son necesarios un análisis y una reflexión guiada.

*Ararat* pone sobre la mesa de discusión el genocidio armenio. Originarios de Turquía (y de otros países) dicen que no existió tal. Los armenios dicen que sí y, como parte de la reparación del daño, exigen el reconocimiento del suceso. Han pasado más de cien años desde el genocidio. Durante este tiempo, los armenios han luchado por preservar la memoria y posicionarla en la Historia. Turquía y Armenia siguen enfrentadas, no pueden ni siquiera jugar un partido amistoso de fútbol. Para hacerlo, hay que pedir perdón, pero para perdonar hay que reconocer la falta.

Robert Rosenstone señala que la realidad histórica también es una *ficción narrativa*: los relatos históricos son tramas coherentes con un principio y un final, están elaborados para significar el pasado. Además, se precisa de una perspectiva, pues se trata de una narración. En consecuencia, cineastas e historiadores son mensajeros, por lo que ambos participan en la recepción del mensaje (Cabeza, 2007, p. 96).

## Referencias

Alonso, J. y Hernández Romero, C. (2010). *Ararat* de Atom Egoyan sintaxis de una memoria exiliada. *Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)*, 19, 131-156. Asociación Mexicana de Estudios sobre Canadá, A.C. <https://www.redalyc.org/pdf/739/73920853007.pdf>

- Atom, E. (2002). *Ararat* [Película]. Miramax.
- Cabeza San Deogracias, J. (2007). *Ararat (Atom Egoyan, 2002): ese «algo»... y la forma de contarlo*, coordinado por Santiago de Pablo Contreras, 85-108. [Dialnet-AraratAtomEgoyan2002EseAlgoYLa-FormaDeContarlo-3927895.pdf](https://dialnet-araratatomegoyan2002esealgoyla-forma-de-contarlo-3927895.pdf)
- Cuasante Fernández, E. (2015). Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica. *Alpha (Osorno)*, (40), 9-20. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000100002>
- Egoyan, A. (s.f.). Biografía, disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Atom\\_Egoyan](https://es.wikipedia.org/wiki/Atom_Egoyan), recuperado el 8 de diciembre de 2020.
- Figaredo, R. (s.f.). Nacionalismo y Genocidio. A propósito de *Ararat*, de Atom Egoyan. *Journal of Communication*, (1), 294-316. [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/142430/Nacionalismo\\_y\\_genocidio\\_A\\_proposito\\_de\\_.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/142430/Nacionalismo_y_genocidio_A_proposito_de_.pdf?sequence=1&isAllowed=y), de 2020.
- García Rey, R. (1 de enero del 2013). *Ararat: contar historias, reinventar historias*. *Revista Digital Universitaria*, 14(1067-6079). <http://www.revista.unam.mx/vol.14/num2/art11/art11.pdf>
- Gutiérrez, C. (septiembre del 2010). Una mirada sobre *Ararat*. *Aesthetika, Revista internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*, 6(1), 14-19. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. <http://www.aesthetika.org/Una-mirada-sobre-Ararat>
- Hobsbawm, E. (1990), *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Editorial Crítica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno de España Editores. <http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayerhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20me>

moria%20Elizabeth%20Jelin.pdf, recuperado el 9 de diciembre de 2020.

Lizarazo Arias, D. (2015). Memoria y mirada. El sentido del tiempo en *Ararat* de Atom Egoyan. *Revista Universitaria*. FFyL UNAM. [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4857/07\\_Theoria\\_28\\_2015\\_Lizarazo\\_119-132.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4857/07_Theoria_28_2015_Lizarazo_119-132.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Zylberman, L. (2013). *Ararat. Mundos sociales en el cine de Atom Egoyan*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. <https://cdsa.academica.org/000-010/140.pdf>

Ficha técnica. Título original: *Ararat*. Producción: Cameo Media (Canadá-Francia, 2002). Director: Atom Egoyan. Guion: Atom Egoyan. Productor: Robert Lantos y Atom Egoyan. Dirección artística: Philip Barker. Montaje: Susan Shipton. Música: Mychael Danna. Dirección de fotografía: Paul Sarossy, CSC, BSC.

**SEGUNDA PARTE**  
**EL CINE**  
**Y LAS**  
**IDENTIDADES**

# EL CINE Y LA CIUDAD DEL PERRO. UN ACERCAMIENTO HISTORIOGRÁFICO A LA OBRA FÍLMICA DE JOSÉ ESTRADA

JORGE ALBERTO RIVERO MORA

José “El Perro” Estrada (1938-1986) fue un destacado e innovador actor, director, dramaturgo y guionista mexicano. Lamentablemente, es poco recordado en los terrenos del teatro y la cinematografía. En esta última disciplina sobresalió por tomar la estafeta de directores consagrados como Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez y Luis Alcoriza, quienes retrataron con crudeza y credibilidad historias de antihéroes en atmósferas urbanas y barriales.

En el presente trabajo, haré una ponderación histórica e historiográfica<sup>1</sup> de la apropiación simbólica que, en torno al espacio

---

<sup>1</sup> Sobre el amplio campo de estudios de la Historiografía, véase: Silvia Pappé y María Luna, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*,

urbano ciudadano, realizó José “El Perro” Estrada en varios de sus filmes, como *Cayó de la gloria el diablo* (1972), *Los cacos* (1972), *El profeta Mimí* (1972) y *Ángel del barrio* (1981), para detenerme en su última cinta que quedó inconclusa, basada en la exitosa novela de José Emilio Pacheco *Las batallas en el desierto*, que finalmente se tituló *Mariana, Mariana* (1987) y que dirigió, de último momento, el cineasta y caricaturista Alberto Isaac, tras la intempestiva muerte de José Estrada el 23 de agosto de 1986.

Así, además de valorar artísticamente su producción cinematográfica, me interesa examinar algunos de los escenarios emblemáticos de la Ciudad de México que se advierten en las cintas, por ejemplo, el caos que adereza la majestuosidad de la urbe. Asimismo, resulta importante abordar su trabajo como un ejercicio hermenéutico, donde los distintos recursos retóricos de Estrada forjaron un conjunto de películas memorables del cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

## La cinematografía: aprehensiones y resignificaciones<sup>2</sup>

Desde sus orígenes, la cinematografía ha gestado una serie de lecturas y relecturas de la realidad representada en imágenes fílmicas, con distintas intencionalidades y diversas estrategias narrativas. De esta forma, toda grafía cinematográfica posee un

---

México, UAM-Azcapotzalco, Col. Libros de texto y manuales de práctica, Serie: Libros de Posgrado, 2001.

<sup>2</sup> Varias de las reflexiones cinematográficas que acompañan a este texto han sido desarrolladas por el autor en diversos artículos publicados en la revista electrónica *Mainstream*, disponible en: <https://laera-mainstream.com/author/jorge-alberto/>

amplio abanico de posibilidades de análisis y aprehensión acerca de la realidad histórica de una época, así como de los diversos géneros y formatos que se conciben desde el llamado séptimo arte. En este horizonte, durante gran parte del siglo pasado, el discurso nacionalista y oficialista del régimen se vertió en numerosas películas o discursos de directores consagrados o principiantes, por ejemplo, *Río escondido* (1947) de Emilio “El Indio” Fernández, o las moralistas y oficialistas películas de Mario Moreno “Cantinflas” de las décadas de los sesenta y setenta, dirigidas por Miguel M. Delgado.

Lo anterior se relaciona con el afianzamiento del régimen nacionalista revolucionario (PNR, PRM y PRI) tras la coyuntura armada de 1910, ya que dicho aparato gubernamental tuvo la necesidad de construirse un porvenir con una identidad de corte nacionalista, ampliamente difundida por los aparatos ideológicos del Estado (medios de comunicación, Iglesia, instancias educativas) (Althusser, 1974). Así, dicha ideología nacionalista revolucionaria gestó una serie de estereotipos de lo mexicano (el charro y la china poblana, por ejemplo) que se difundieron en distintas vertientes del arte y en los medios de comunicación masivos, lo que alimentó un discurso hueco y con visos de agotamiento de una identidad nacional sustentada en una romántica y falaz “unidad nacional”.

En este panorama cultural, durante el periodo de los años treinta y cuarenta, se empezaron a edificar películas campiranas –que representaron el espacio rural como el sitio utópico del mexicano, quien resguardaba los valores morales, las buenas costumbres y la familia–. Por citar algunos ejemplos: *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, *María Cande-*

*laria* (1943) de Emilio “El Indio” Fernández o *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez.

Para el periodo alemanista, con el tránsito gradual del México rural al urbano, en el cine nacional las películas campiranas comenzaron a ser desplazadas por crudas historias ambientadas en la ciudad, por ejemplo, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. El espacio urbano (escenario de cabareteras, “cinturitas”, marginados, etcétera) se concibe como la sede del pecado, como se aprecia en filmes como *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950) de Emilio “El Indio” Fernández. De este modo, el espacio fílmico mexicano —otrra rural— se desdobra, la ciudad cobra protagonismo y opera como el escenario convulso donde importantes mancuernas del cine nacional (por citar algunos ejemplos, Ninón Sevilla y Alberto Gout, Leticia Palma y Miguel Morayta, Ismael Rodríguez y Pedro Infante, Miguel Delgado y Mario Moreno “Cantinflas”, Gilberto Martínez Solares y Germán Valdés “Tin Tan” o Alejandro Galindo y David Silva) desarrollan sus tramas —melodramáticas o cómicas—.

Esto nos muestra cómo las películas ofrecen diferentes representaciones del espacio y el tiempo, incluso, cómo contribuyen en la construcción de imaginarios o de visiones del mundo. Michel de Certeau (1996), en su interesante texto *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, alimenta el debate en torno a la ciudad y a los espacios urbanos como fragmentos de espacialidad donde se configuran y reconfiguran prácticas de apropiación (tanto de los emisores como de los receptores, de quienes los habitan como de quienes las visitan).

En el contexto del cine mexicano hay diversos cineastas que se apropian del espacio urbano para construir sus historias ciudadinas

—con mayor o menor fortuna— y con diversas intencionalidades, asociadas al contexto de madurez de la época de oro del cine nacional —en la que conviven diversos estudios cinematográficos, productores, estrellas, extras, etcétera—. En él, las tramas fílmicas se trasladan a la majestuosidad de la urbe para retratar el contradictorio tránsito de un país en su mayoría rural a uno de talante, propio del proyecto de nación alemanista de mediados del siglo XX.

Así lo llevan a cabo cineastas de la talla de Ismael Rodríguez, Gilberto Martínez Solares y Luis Buñuel, quienes relatan desde su perspectiva sus historias urbanas, para romantizar la pobreza y gestar un mito cinematográfico como Pedro Infante, en el caso de Rodríguez con su trilogía *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952); denunciar cómicamente la desigualdad económica y la corrupción imperante en el periodo alemanista, como se hace en la cinta *El Rey del barrio* (1949) dirigida por Martínez Solares; o exponer con crudeza en *Los olvidados* (1950), del genio surrealista Luis Buñuel, la demagógica modernización alemanista que se vanagloriaba de avances económicos expresados en hospitales o multifamiliares en construcción, mientras los menores de edad se mataban entre sí y delinquían para malvivir en ese espejismo de bonanza.

Dichos filmes retratan lo que cada director y sus respectivos equipos quieren difundir: una modernización que arrasa y afecta a numerosos habitantes de la metrópoli. Por ello, las historias bucólicas de películas de años atrás mutan en narraciones urbanas que recrean las problemáticas comunes en el otrora Distrito Federal: desempleo, carestía, migración, ignorancia, injusticias, corrupción, etcétera. Estos espacios de inspiración eran los terre-

nos cercanos de Nonoalco, la Plaza de la Romita, el Eje Central –por donde atraviesa con su desafiante figura *El jaibo* (Roberto Cobo) en *Los olvidados*–, la vecindad citadina, la penitenciaría de Lecumberri y el centro histórico donde *Pepe El Toro* vive con estoicismo tragedia tras tragedia, o el barrio urbano, con cantina, billar y cabaret, donde deambula Germán Valdés “Tin Tan” para liderar con energía una banda de rateros que lo acompaña en sus fracasos delictivos.

En fin, son múltiples los ejemplos en los que el análisis de lo espacial, desde la mirada crítica de las ciudades –como entidades físicas, pero también imaginadas–, se puede desdoblar desde el ámbito cinematográfico. Por ello, a través de tramas, personajes y escenarios, los filmes invitan al espectador a adentrarse a una ciudad, no sólo como espacio geográfico y físico, sino también como espacio histórico, imaginado, simbólico, contradictorio, amenazante e identitario en el que se ven retratados y se reconocen a sí mismos.

### **Los años sesenta: reacomodos contextuales**

Con el paso de los años, aunque los territorios urbanos cambian o se reacomodan, siempre se resignifican, a veces con lógicas racionales, en ocasiones desde la irracionalidad, desde aprehensiones que obedecen a la transformación del contexto de una urbe en constante crecimiento, como la capital de un país complejo, que se mueve entre las esferas de la tradición y la modernidad. Desde luego, se debe considerar que nuestra particular expe-

riencia de vida en torno a este lugar ofrece nuevas lecturas de dicha espacialidad.

La novela de Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958) ilustra en muchos sentidos estos cambios que se gestan a partir del gobierno de Adolfo López Mateos (1958), marcado por el desarrollo de la obra pública (carreteras, puentes, presas, escuelas), pero también por los efectos de la Guerra Fría, la Revolución cubana, los movimientos sociales –el ferrocarrilero (encabezado por Demetrio Vallejo y Valentín Campa), el magisterial (liderado por Othón Salazar), el campesino (de Rubén Jaramillo) y el navista en San Luis Potosí (cuyo caudillo era el Dr. Salvador Nava Martínez)–, la crisis de los misiles en Cuba, el surgimiento del Movimiento de Liberación Nacional (MLN) liderado por Lázaro Cárdenas, etcétera. Es decir, la novela nos habla de un país en constante crecimiento, pero también con nuevos problemas que se suman a aquellos irresueltos históricamente.<sup>3</sup>

El cine no es ajeno a estas transformaciones, esto se percibe en el claro declive de nuestra cinematografía que agotó sus fórmulas de calidad para anteponer la rentabilidad de películas banales y sin aportes fílmicos significativos. En 1963, en un contexto marcado por las nuevas narrativas del cine francés sesentero, específicamente por el movimiento Nouvelle Vague y la influencia de directores vanguardistas, como Jean-Luc Godard o François Truffaut,

<sup>3</sup> Sobre el contexto de la época, véase Rivero Mora, Jorge Alberto, “Commemoraciones y cultura popular. Reflexiones (im) pertinentes para una reflexión historiográfica”, en Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva (editor y coordinador), *Commemorar, recordar, investigar. Las fechas-marca cívicas e históricas a inicios del siglo XXI*, México, UAM-Azcapotzalco, 2022, pp. 181-194.

la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC), que desde entonces se convirtió en un semillero de artistas de gran talento como Jorge Fons, Alfonso Cuarón, Jaime Humberto Hermosillo, María Novaro, Carlos Bolado, Emmanuel Lubezki o Luis Estrada.

El CUEC ilustra con claridad el enorme deseo de un conjunto de artistas que pretende reactivar una industria fílmica en decadencia, necesitada de nuevos cineastas, estrellas y narrativas. Esto llevó a diversos artistas de distintos espacios (pintores, dramaturgos, críticos de cine, directores, fotógrafos, cantantes, etcétera) a gestar el Primer Concurso de Cine Experimental, realizado en México en 1965, un evento crucial en la historia del cine mexicano, pues fue la respuesta al marcado declive del séptimo arte nacional.

Si bien en la cinematografía mexicana de la década de los sesenta del siglo pasado hay un declive marcado de la producción fílmica que acabó con la bonanza de la época de oro, lo cierto es que hubo excelentes directores que le dieron otro rumbo a un cine anquilosado. De esta forma, además de los ganadores de dicho Concurso de Cine Experimental (Rubén Gámez, Alberto Isaac, Juan y José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza), se abrió paso a una nueva generación de directores como Paul Leduc, Alejandro Jodorowsky, Alfonso Arau, Arturo Ripstein, Gabriel Retes, Felipe Cazals y “El Perro” Estrada. Es precisamente a la obra y legado de este último a la cual me referiré a continuación.

## “El Perro” Estrada: algunos datos biográficos<sup>4</sup>

Una de las vías para visitar el cine mexicano de la pasada centuria es el legado del notable (aunque, en mi opinión, poco reconocido) realizador José “El Perro” Estrada, quien, desde su talento, sensibilidad artística y sólido liderazgo al concebir sus filmes, gestó una prolífica carrera de diecinueve películas que incluyen títulos memorables, como *Para servir a usted* (1970), *Cayó de la gloria el diablo* (1972), *Los cacos* (1972), *El profeta Mimí* (1972), *Maten al león* (1977), *Ángel del barrio* (1981), *La pachanga* (1981) y *Mexicano ¡Tú puedes!* (1985).

José Estrada nació en el popular barrio de Santa María la Ribera de la Ciudad de México, el 11 de octubre de 1938. Fue un destacado actor, director, dramaturgo y guionista; un artista innovador en el terreno del teatro y la cinematografía mexicana. Es recordado por tomar la estafeta de directores consagrados, como Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, al retratar antihéroes en atmósferas urbanas y barriales con crudeza y verosimilitud. En 1958, ingresó al Centro Universitario de Teatro (CUT), espacio donde Estrada se formó para edificar más adelante una destacada carrera como dramaturgo y director. A inicios de los años sesenta, en un momento de gran efervescencia cultural y artística, fue incorporado,

<sup>4</sup> La reconstrucción biográfica de José “El Perro” Estrada se basó en los escasos datos que pueden hallarse del cineasta, principalmente me apoyé en el fichero de Escritores del Cine Mexicano Sonoro, México, UNAM, 2020: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/ESTRADA\\_aguirre\\_jose/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/ESTRADA_aguirre_jose/biografia.html). Asimismo, véase Eduardo de la Vega, “Fichero de cineastas nacionales”, en *Dicine*, México, mayo-junio de 1987, p. 21; y Jorge Isaac, “Adiós a un hombre de cine”, en *El Universal*, México, 25 de agosto de 1985, p. 2.

por su mayúsculo talento, como profesor del CUEC y del también innovador Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), espacios en los que Estrada desplegó sus notables habilidades.

Inicialmente, de 1961 a 1968, destacó en el teatro, donde construyó una valorable carrera como director, al montar con gran éxito obras de autores clásicos como Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Ramón del Valle-Inclán. Asimismo, con el respaldo de Radio UNAM, José Estrada dirigió 43 obras de un acto, de autores como Luigi Pirandello, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Tennessee Williams y Marguerite Duras. Su tenaz actividad teatral fue reconocida con varios galardones que lo posicionaron como uno de los más importantes artistas de los años sesenta. Ya para entonces, el joven director erigía con mucho esfuerzo una sólida carrera como director y guionista de cine, la cual inició, en el convulso año de 1968, como asistente de dirección del futuro gran cineasta Jorge Fons, en la interesante película *Trampas de amor* (episodio “La sorpresa”).

En 1969 debutó como director en el episodio “Rosa”, uno de los tres segmentos de la película *Siempre hay una primera vez*. Desde entonces, su vasta experiencia en teatro la trasladó a la cinematografía y, con enorme sensibilidad, volcó su mirada innovadora en sus siguientes películas, donde posicionó a jóvenes promesas de la actuación, en especial al talentoso histrión Sergio Jiménez, y aprovechó a actores consagrados como Ignacio López Tarso. Fue así como desarrolló una prolífica carrera fílmica en los años setenta y ochenta, que se materializó en diecinueve películas dirigidas y obras provocadoras guionizadas. Además, dirigió la ahora película de culto *Chabelo y Pepito contra los monstruos* (1973), *Maten al león* (1977), adaptación de la novela homónima

de Jorge Ibargüengoitia, *Los indolentes* (1979), *¡Pum!* (1981), *La pachanga* (1981), *Ángel del barrio* (1981) y *Mexicano ¡Tú puedes!* (1985).

De igual manera, durante los años setenta, José Estrada supo combinar su trabajo de director de ficción con trabajos documentales patrocinados por dependencias oficiales, como las Secretarías de la Reforma Agraria y de Educación Pública, así como la CONASUPO. Así, por sus notables habilidades como escritor y guionista, en los años ochenta obtuvo el cargo de vicepresidente de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM).

Entre los numerosos reconocimientos que acumuló destacan las preseas como Mejor Director en la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, en Pésaro, Italia, por la película *Maten al león* en 1976, y en el Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena, Colombia, en 1977. Asimismo, en 1978 ganó el Premio Sovietsky Ekran en el Festival de Tashkent, Uzbekistán, república que pertenecía a la entonces URSS. Con su provocador filme *Los Indolentes* (1977), Estrada recibió tres Arieles de Plata (Mejor Argumento Original, Mejor Guion y Mejor Música de Fondo) y en 1980 ganó la Diosa de Plata por Mejor Guion de la película *Ángela Morante ¿Crimen o suicidio?* (1978).

Cuando preparaba el rodaje de la adaptación fílmica de la entrañable novela *Las batallas en el desierto* (1981) del virtuoso escritor José Emilio Pacheco, José “El Perro” Estrada murió de un infarto fulminante al corazón a la temprana edad de 47 años, el 23 de agosto de 1986, en la Ciudad de México, dejando un enorme vacío que, en cierta manera, fue cubierto por su hijo Luis “El Perrito” Estrada, quien gracias a su debut en 1989, con la interesante cinta *Camino largo a Tijuana*, en las últimas décadas

ha gestado películas sexenales para denunciar la corrupción, ignorancia y desatinos de la clase gobernante con *La ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006), *El infierno* (2010) y *La dictadura perfecta* (2014).

### El cine del perro: enunciaciones fílmicas ciudadanas<sup>5</sup>

En los extensos derroteros de la Historia y la Historiografía, desde la irrupción de las llamadas modernidades múltiples y giros subjetivos en la narración de la historia, se consideraba a las coordenadas de análisis como conceptualizaciones del tiempo y del espacio, como una visión del mundo estática o como una realidad tangible y fija que permite enmarcar las pautas, debates, avances y retrocesos del ser humano a través de la historia. Y es que no basta reducir estas nociones desde términos materiales, sino que se deben problematizar en todas sus posibilidades dichos conceptos tan abstractos.

Lo anterior se vincula con la obra fílmica de “El Perro” Estrada, ya que ésta recorre un sendero de crisis permanente de nuestra cinematografía, donde la ciudad (con los problemas de sobrepoblación, desempleo, analfabetismo, inseguridad, etcétera) cobra un protagonismo interesante en el momento que Estrada decidió posicionar historias urbanas de barrios bajos, pero con personajes

<sup>5</sup> Realicé una exploración primigenia en torno a la Ciudad de México y el cine en el texto “Espacio y tiempo ciudadanos. ‘Días Otoño’ como enunciación fílmica”, en *Revisitando a América: interpretações e convergências*, Bruno José Zeni, Ernando Brito Gonçalves *et al.*, Brasil, Jundiá: Paco Editorial, 2020.

atractivos (asesinos seriales, prostitutas, tragafuegos, polleras, burócratas, boxeadores, vividores, etcétera). Por ejemplo, en varias de las películas citadas hay un interés por realizar continuos desplazamientos espaciales de los personajes (fielmente ilustrados por los virtuosos cinefotógrafos Rosalío Solano y, más adelante, el joven Daniel López), quienes están lejos de caer en los afanes preciosistas de artistas consagrados de la lente, como Gabriel Figueroa o Alex Phillips. En el cine de Estrada, sus cinefotógrafos de cabecera le brindaron un papel protagónico a la Ciudad de México y a su peculiar cartografía, con los problemas que se desbordan en la gran urbe, cada vez más caótica y compleja.

Así, por ejemplo, en la cinta *Cayó de la gloria el diablo* (1972), protagonizada por Ignacio López Tarso, Evita Muñoz “Chachita”, Sergio Jiménez y Claudia Islas, hay desplazamientos cartográficos de los personajes a la Calle de Dolores, la colonia Guerrero y al antiguo Cine Monumental de la Avenida Hidalgo, en la Ciudad de México. Además, aparece brevemente la estatua ubicada afuera de la estación del metro Balderas, en la esquina de Niños Héroes y Avenida Chapultepec.

En *Los cacos. Once al asalto* (1972), por ejemplo, José Estrada conjunta un extraordinario elenco con algunas estrellas sobrevivientes de la época de oro, como Silvia Pinal, Germán Valdés “Tin Tan”, Adalberto Martínez “Resortes” y Joaquín García “Borolas”; o jóvenes promesas, como Mauricio Herrera, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas y Sergio Ramos. En la trama, cuando *los cacos* tratan de dar el golpe en una residencia de lujo, José Estrada y el fotógrafo Rosalío Solano, en lo que parece un homenaje a la cinta *El Rey del barrio* (1949), sitúan las vicisitudes

de la banda de ladrones en colonias de clase alta de la Ciudad de México, ubicadas en la Calzada de Tlalpan.

*El profeta Mimí* (1973), estelarizada por Ignacio López Tarso y Ana Martín, se grabó en lugares emblemáticos del centro histórico de la Ciudad de México, como la plaza y portales de Santo Domingo, el otrora popular Cine Mariscala, la colonia Guerrero, así como la avenida San Juan de Letrán (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas). De igual manera, destaca la delegación Iztapalapa como espacio donde se circunscribe la trama de *Mexicano ¡Tú puedes!*, protagonizada por Sergio Jiménez, Carmen Salinas y Alma Delfina.

Mención aparte merece la frustrada película basada en la obra más popular del gran escritor José Emilio Pacheco *Las batallas en el desierto*, que fue llevada a la pantalla grande con la película *Mariana, Mariana* (1987), medianamente dirigida por Alberto Isaac. En palabras del periodista y dramaturgo Vicente Leñero, quien apoyó en la adaptación cinematográfica de la novela de Pacheco, Alberto Isaac sustituyó apresurada y arbitrariamente a José Estrada, tras su intempestiva muerte. Sin embargo, en palabras de Leñero, el director de la cinta tendría que haber sido Luis “El Perrito” Estrada y no su padre.

—Estoy hasta la madre, Pepe —seguí alegando—. Yo acepté escribir este guión para ti, no para tu hijo. Y tú no te apareces. Te busco y quién sabe dónde andas. Me la he pasado aceptando las pinches sugerencias del Perrito.

Sin reaccionar a mis exabruptos, sereno, cordial, el Perro Estrada me dio en todo la razón. Y me explicó: él había propuesto el proyecto a Alberto Isaac, director del naciente IMCINE, como si él mismo fuera

a ser el realizador, para que lo aceptara. Pero lo que pensaba en realidad era impulsar el desarrollo profesional de su hijo —es muy abusado, dijo—. El Perrito, sí, sería el verdadero director de *Las batallas en el desierto*.

—Yo seré su asistente —remató.

—Por qué no me lo dijiste cuando me encargaste el guión.

—Porque no hubieras aceptado.

Salí del comedor de SOCEM soltando madres, renegando de nuestra amistad.

Dos días después de la charla, en la madrugada del 23 de agosto de 1986 —la filmación se iniciaría el lunes—, un infarto fulminante acabó con la vida de Pepe Estrada, de sopetón. [...] La filmación de la película se suspendió por supuesto, y cuando se acordó reanudar el proyecto —que si la debía dirigir Arturo Ripstein, decía Pedro Armendáriz; que si mejor Julián Pastor—.

Fui a contarle a Alberto Isaac lo que me había dicho el Perro Estrada a las vísperas de su muerte.

—Eso no lo sabía —dijo Alberto.

—Pues ya lo sabes. El Perrito, pienso yo, es el que debe dirigir la película.

—Estás loco, no ha hecho nada de cine.

—Acaba de ganar un Ariel por un cortometraje de ficción.

—Ésta es una película grande —siguió diciendo Alberto Isaac—, con un presupuesto grande, tú lo sabes.

—De algún modo así se empieza.

—No con *Las batallas en el desierto*.

—Luis Estrada sabe todo del proyecto. Ha ensayado con los actores. Él escogió las locaciones...

—No se puede —siguió neceando Isaac.

—Fue la última voluntad de su padre. Dale esa oportunidad.

Pasados unos días fue el propio Alberto Isaac quien se autonombró, abusivo, director de *Las batallas en el desierto*. La filmó con algunos cambios que me parecieron desacertados [...] Y le cambió el título por el de *Mariana, Mariana*. La película resultó medianita, mediocre. A pesar de ello le dieron los Arieles de 1986 por mejor película y mejor guion, en el que incluyeron el nombre de José Estrada como coguionista para hacerle un homenaje póstumo. Yo nunca me atreví a comentar con José Emilio Pacheco la adaptación al cine de su novela. Me dio vergüenza (Leñero, 2013).

Ahondando en lo anterior, en mi opinión, la versión filmica de Isaac quedó mucho a deber, porque el director nunca encontró el tono ameno, crítico y conmovedor de la novela, lo cual resultó en que *Mariana, Mariana* fuera una película fría, en ocasiones aburrida, cuyo mayor mérito es la atinada recreación de una época perdida que retrata con fidelidad la belleza de las colonias Roma y Condesa de la Ciudad de México. Nos quedará la duda de la recreación que José Estrada y su hijo Luis pudieron haber realizado sobre una de las historias de amor más populares y conmovedoras de las últimas décadas (Rivero, 2014).

Más allá de lo antes citado, en la obra filmica de Estrada los espacios populares, como los mercados, vecindades, estaciones del metro, *establos* de box, etcétera, representan la ciudad (como escenario y como personaje) y esto se ve reflejado en varias de las más importantes producciones de Estrada, donde los protagonistas son sobrevivientes de condiciones económicas y sociales adversas, y abren espacio a un extenso mundo de subjetividades

en la reconfiguración del ámbito urbano material.<sup>6</sup> Esto resulta interesante si lo vinculamos con la obra setentera y ochentera de Estrada, la cual posee parámetros de la imagen de los problemas lacerantes de la modernidad citadina, la marginación, la sobrepoblación, la contaminación, el caos, etcétera.

Aquí, lo rescatable es que, aunado a la lectura constante de estos referentes de la modernidad urbana de los barrios bajos (vecindades, mercados, calles caóticas, estaciones del metro), estas coordenadas sirven de escenario para construir historias memorables con el apoyo de cinefotógrafos como Rosalío Solano o Daniel López, quienes, lejos de plasmar paisajes preciosistas, utilizan su cámara para crear tonos dramáticos que no sólo armonizan con la propuesta del director, sino que redimensionan la complejidad de los personajes.

## Reflexiones finales

Desde una perspectiva crítica, podemos apreciar la Historiografía como una disciplina abierta al debate y al análisis, que no se somete a uno o a determinados esquemas teorico-metodológicos, sino que los utiliza como factores inherentes en la construcción del pensamiento histórico. Es decir, la Historiografía plantea que la realidad social es más vasta, diversa y compleja que cualquier fórmula teorico-metodológica y entiende a esta última como parte de la realidad misma.

---

<sup>6</sup> Michel de Certeau, *op. cit.* Otro texto relevante que alienta el debate sobre la espacialidad es Silvia Pappe, en *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM-Azcapotzalco, 2006.

En los debates y análisis de corte espacial que pueden hacerse en la representación fílmica de las ciudades —como entidades físicas, pero también simbólicas imaginadas—, los espacios adquieren nuevos rasgos y novedosas lecturas que los asemejan a narrativas visuales en las que conviven tramas, personajes y escenarios, con la intencionalidad de atrapar la atención, no sólo del público (para que éste se adentre en el paisaje urbano desde los planos identitarios y la memoria que proyecta), sino también del individuo que se siente cercano o ajeno a una geografía particular. Esos espectadores, esas personas, se percatan de que el ámbito ciudadano reflejado en la pantalla, donde los actores se desenvuelven, resignifica la película misma.

De esta manera, los espacios urbanos capitalinos anteriormente citados —Iztapalapa, centro histórico, Chapultepec, Reforma, colonia Guerrero, colonia Condesa, etcétera— se pueden analizar como relatos independientes para examinarse desde narrativas fijas (fotogramas, por ejemplo) o como secuencias en movimiento que nutren a la película en sí y permiten al espectador seguir la peculiar trama de las cintas. Por lo tanto, algunos investigadores como Aurelio de los Reyes o Lauro Zavala han puntualizado que, si bien no hay una fórmula única para el análisis fílmico, sí se pueden tomar diversas estructuras semifijas de las cintas que nos ayudan a ver este discurso desde dos importantes vetas privilegiadas por la historia cultural: 1) como objeto, es decir, como datos fijos que ofrece el filme; 2) como fuente de contenidos, susceptible a la interpretación (qué nos dice la película); o como ambos elementos.

Las películas de José “El Perro” Estrada pueden interpretarse como objeto o como fuente. La materialidad de algunos espacios de la metrópoli y su análisis hermenéutico nos invitan a apreciar la

cinematografía desde posturas más amplias e incluyentes, desde la construcción real o imaginada de las ciudades, en tanto espacios en constante renovación y movimiento, con ciertos conflictos que nos hacen ver que la realidad no es unívoca, sino fragmentaria, heterogénea y contradictoria, pocas veces armónica y mayoritariamente caótica, como bien lo mostró en su loable carrera fílmica José “El Perro” Estrada.

## Referencias

- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Ediciones Nueva Visión.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer. Universidad Iberoamericana, pp.103-142 y 221-224.
- De la Vega, E. (mayo-junio de 1987). Fichero de cineastas nacionales. *Dicine*, p. 21.
- Fuentes, C. (2012). *La región más transparente*. Alfaguara.
- Isaac, J. (25 de agosto de 1968). Adiós a un hombre de cine. *El Universal*.
- Leñero, V. (febrero del 2013). Lo que sea de cada quien. El gambito del Perro Estrada. *Revista de la Universidad de México*, UNAM, p. 92.
- Pappe, S. (2006). *Estridentópolis: urbanización y montaje*. UAM-Azcapotzalco.
- Pappe, S. y Luna, M. (2001). *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. UAM-Azcapotzalco.
- Rivero Mora, J. (2022). Commemoraciones y cultura popular. Reflexiones (im)pertinentes para una reflexión historiográfica, en Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva (editor y coordinador), *Commemorar*;

*rememorar, investigar. Las fechas-marca cívicas e históricas a inicios del siglo XXI.* UAM-Azcapotzalco, pp. 181-194.

\_\_\_\_\_. (2020). Espacio y tiempo ciudadanos. “Días Otoño” como enunciación fílmica, en Ernando Brito Gonçalves Junior, *Revisitando a América: interpretações e convergências.* Paco Editorial.

\_\_\_\_\_. (s.f.). <https://laeramainstream.com/author/jorge-alberto/>

\_\_\_\_\_. (23 de febrero del 2014). Una mirada historiográfica al legado fílmico de José Emilio Pacheco. *Mainstream.*

UNAM. (2020). Estrada Aguirre, José. *Escritores del Cine Mexicano Sonoro.* [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/ESTRADA\\_aguirre\\_jose/biografia.html](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/E/ESTRADA_aguirre_jose/biografia.html)

The image is a movie poster for 'Tierra Brava' (1938). It features a man in a wide-brimmed hat and a mustache, looking upwards with a surprised expression. The background is a tropical scene with palm trees, a string of colorful lanterns, and several people in traditional attire. The title 'TIERRA BRAVA' is written in large, bold, red letters across the middle. In the bottom left corner, there are portraits of a man and a woman. In the bottom right corner, there is a small logo and the text 'TIERRA BRAVA (1938)'.

# TIERRA BRAVA

 *TIERRA BRAVA* (1938)

# **TIERRA BRAVA. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD MEXICANA A TRAVÉS DEL JAROCHO DESDE EL CINE EN LA DÉCADA DE 1930**

**JULIETA ARCOS CHIGO**

En el cine de oro, lo mexicano fue representado en la pantalla por espacios icónicos y personajes entrañables. Cómo olvidar los filmes que retomaron la plástica mexicana para figurar al indio en medio de idílicos paisajes naturales, casi desconocidos. Un género que se abrió paso en la iconografía nacionalista fue la comedia ranchera, que se usó para retratar la vida cotidiana de los mexicanos. Así, el charro y la china poblana, es decir, pobladores del occidente de México, se convirtieron en figuras distintivas de la identidad nacional.

Estos referentes enmarcan el objetivo del presente trabajo, que busca describir cómo el cine en la década de 1930 se inspiró en personajes y espacios del país para construir un vínculo entre las

distintas regiones mexicanas, motivado por el proyecto socialista que rescató el folclor regional. Un caso muy emblemático fue el de Veracruz, pues a través de la figura del jarocho se difundieron códigos que permitieron sentir, ver y oler el paisaje, sus relaciones cotidianas, así como el encuentro con la tradición y la modernidad.

*Tierra Brava*, producida en 1938 bajo la dirección de René Cardona, es una película que se analiza para los fines de este trabajo. Ambientada en lo exuberante de las regiones veracruzanas y la cotidianidad de los lugareños, expone la vestimenta y los cantos que poco a poco construyeron el estereotipo del jarocho, como una esencia especial relacionada con el paisaje y el trabajo.

## **El cine en el contexto de 1930**

Desde su llegada, el cine en México ha mostrado hechos emblemáticos de su historia. En sus inicios, proyectaba pequeñas escenas de la vida cotidiana para dejar constancia de hechos trascendentales del acontecer nacional. En este recorrido, encontramos etapas coyunturales que dieron pie a nuevas producciones. Éstas, además de avanzar en el plano técnico, argumentista y temático, dieron voz al proyecto nacional que mostraba no sólo momentos históricos, sino ejemplos moralizadores y escenarios sublimes, cuyo contenido ideológico sirvió para apuntalar proyectos de Estado. De 1930 a 1950 se consolidó un periodo en el que el cine nacionalista retomó los postulados de la Revolución Mexicana y la idea de un proyecto social, con la finalidad de legitimar y visibilizar la bondad de las políticas estatales. Los filmes que se grabaron en

esta etapa retomaron algunos tintes ideológicos de la época, que pretendían mostrar el México modernizado y en crecimiento.

La consolidación del Estado posrevolucionario fue compleja, dadas las múltiples facciones que había dejado el conflicto civil, de ahí la importancia de cohesionar políticamente a las masas en un único proyecto que diera identidad y sentido a quienes participaron en este movimiento armado, pero también a los nuevos grupos sociales. Así, aglutinados bajo un partido único que apuntaló medios y personajes que unificaron el plan nacional, los vencedores legitimaron el Estado moderno, proyecto que Cárdenas consolidó en 1938 al fundar el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), el cual priorizaba la lucha social por mejorar las condiciones de obreros y campesinos (Córdova, 2014). Este proceso estuvo acompañado por grupos de intelectuales, quienes, después de ser aprobada la Constitución de 1917, crearon instituciones como la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921, para cimentar una identidad en el ámbito educativo y cultural; un ejemplo de ello fue el movimiento muralista, cuyo exponente más relevante fue Diego Rivera.

Destacar lo mexicano fue una de las metas propuestas desde la educación, así como incluir las diversas voces y regiones del país. Este proyecto tuvo un avance progresivo, configuró estereotipos que pretendieron integrar a los mexicanos y, al mismo tiempo, mostró al mundo un país, no sólo pacífico y vanguardista, sino diverso, con regiones exuberantes y sublimes (Pérez, 2007). Una de las fases importantes de este proceso se aplicó en la cinematografía mexicana, la cual había dado evidencias de su fortaleza. Debemos subrayar que Cárdenas, durante y luego de su campaña, la consideró una aliada para difundir las ideas de su proyecto social

y de apoyo al pueblo. Por lo tanto, fue un espacio de propaganda ideológica que se expandió por toda la nación, con el objetivo de unificar y legitimar la visión del Estado (Vázquez, 2012).

Desde este espacio se analiza la configuración de estereotipos regionales que mostraron un México rural, multiétnico y con identidades en construcción. Se incluyó al jornalero, al proletario y al campesino, reflejo del proyecto ideológico del PRM, el cual incluía al pueblo en la vida pública, desde sus distintas regiones y nichos sociales. Una de las películas que presentaron estas regiones del país, con un aire romántico enmarcado en la exuberante y prodigiosa naturaleza que conserva la bondad y la fuerza de sus habitantes, fue *Tierra Brava*, filmada en 1938 bajo la dirección de René Carmona. Esta producción forma parte de una serie de filmes inspirados en *Allá en el Rancho Grande*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1936, que integran un género filmico denominado comedia ranchera, acogido por quienes querían escenificar la vida del campo, acompañada de una trama romántica, en la que conviven el hacendado, el capataz y los campesinos para encarnar lo mexicano (Silva, 2011).

## Cine desde Veracruz

Como lo explica Martínez Gómez (2018), unos años después de la llegada del cine a nuestro país, en Veracruz se empezaron a filmar cortometrajes. Ciertos empresarios franceses se interesaron por la vida de los obreros y, dadas las condiciones fabriles de algunas zonas del estado, se trasladaron a Orizaba para grabar *Salida de los obreros de la cervecería* en 1899. Asimismo, registraron lo que

se denominó *visitas*, donde plasmaron las fiestas y las tradiciones de la región. Es importante subrayar que el pionero de este tipo de escenas fue Salvador Toscano en la región de Orizaba.

Desde inicios del siglo XX, en Veracruz se filmaron documentales históricos, así como algunas películas de distintos géneros. No debemos olvidar *La mujer del puerto* de 1934, dirigida por Arcady Boytler, que abrió la etapa del cine sonoro y que fue considerada una de las diez mejores películas del cine mexicano, al igual que *Redes* de 1936, dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Otro filme que retrata una de las regiones de Veracruz es *Rosa Blanca*, dirigida por Roberto Gavaldón en 1969, que mostró el conflicto latente entre los dueños de las compañías petroleras y los habitantes que debían lidiar con la contaminación y la presión, debido a la expansión de los pozos en las regiones petroleras del estado (Martínez, 2018). Aunque hay otras producciones importantes realizadas en la región, nos centraremos en las que se enfocaron en rescatar la cultura y las representaciones de Veracruz, que es el objeto de este trabajo.

### **Cultura y regiones desde el cine: espacios de construcción nacional**

El cine nacional, que inició en 1936 y abrió paso a la época del cine de oro en México aproximadamente hasta 1956, destacó contextos regionales donde se significaron elementos culturales que integraron un todo llamado nación y que legitimaron proyectos de Estado. De este modo, los filmes incorporaron elementos de esos espacios culturales, para concretar la imagen de lo mexicano,

una especie de comunidad imaginada (Benedict, 2007). Esta idea trascendió los límites territoriales de la industria cinematográfica de la época, al expandir su influencia en el contexto latinoamericano, ya que en varios países se presentaron las películas mexicanas que mostraban las tradiciones, fiestas e imágenes idílicas que atraían a los espectadores. México destacó por su liderazgo en este ramo, caracterizándose como un país moderno y con gran bonanza (Castro, 2014).

Como lo expresa Belmonte Grey (2016), uno de los géneros más aceptados fue la comedia ranchera, donde la cinematografía representó escenarios iconográficos de la identidad de la nación (paisajes y regiones). El interés se decantó por reconstituir la vida en las comunidades, desde una perspectiva menos ríspida. Por lo tanto, el argumento de estas comedias presentó tramas dentro de los ranchos, haciendas, pueblos, plantíos y fábricas, donde se obstaculizaba la felicidad de los enamorados. En este ambiente paradisiaco, enmarcado por la naturaleza, el trabajo y la abundancia, las relaciones sociales son cordiales entre todos los sujetos. La convivencia entre el campesino y el patrón es de respeto, por lo que los conflictos expuestos en la película pueden resolverse para obtener armonía social en la hacienda o la fábrica.

En suma, la comedia ranchera fue uno de los ases que el gobierno cardenista se allegó para representar y educar a las masas. Con ella, fue posible mostrar un rumbo claro sobre la visión nacional, así como armonizar las costumbres y tradiciones de las distintas comunidades con un proyecto modernizador, el cual rescataba la identidad de las regiones y convivía de manera natural con el progreso. De esta forma, los imaginarios de los pueblos más lejanos eran un reflejo de lo mexicano, es decir, de una disposición para

trabajar por el desarrollo de la nación, mediante una mezcla entre sus distintas regiones, culturas y representaciones (Belmonte, 2016).

## **Representaciones e imaginarios de Veracruz en el cine de oro en México**

En este entramado de construcción de identidades a través de la pantalla grande, delineadas en la comedia ranchera, surgieron otros espacios que no propiamente se desarrollaban en el entorno del charro y la china poblana. El cine, además de posicionarse en cuanto a la técnica, el argumento y la estética de sus producciones, consideró rescatar regiones y tradiciones que exhibieran la riqueza de México y, desde luego, que educaran a su población fecunda, armoniosa, trabajadora y decidida a modernizarse. El Sotavento, por ejemplo, es una región veracruzana que pertenece a un complejo cultural más amplio vinculado con el Caribe, a partir de una historia común que ha ido rescatando su esencia mediante la articulación entre lo indígena, lo mestizo, lo criollo y lo mulato (Pérez, 2007). Este conjunto de herencias permitió definir los estereotipos culturales que dan sentido no sólo a la configuración de un espacio, sino también a las formas de vida y relaciones sociales de lo que comúnmente se identifica como el jarocho, institucionalizado como un símbolo de la cultura mexicana.

Los espacios regionales, por lo tanto, fueron clave para significar la mexicanidad; los imaginarios se recrearon con los personajes y sus esencias, abriendo paso al arquetipo del jarocho, que dio sustancia al nacionalismo mexicano. Las estampas de las regiones

de Veracruz fueron insertadas en los argumentos de la cinematografía de la época, por lo que el rayo de sol que iluminaba los campos de caña y tabaco se reflejaba en los rostros mojados por el sudor. Con ello, se evidenciaba el calor de la zona y también el intenso trabajo y, pese a que los campesinos se cubrían con sombreros y paliacates, sus pieles quemadas por el sol mostraban la constante refriega de arar los campos o producir las mercancías (Pérez, 2015).

De este modo, podemos encontrar imágenes estereotipadas del jarocho y la jarocho en películas que motivaron a imaginar la región. Éste es el caso de *Alma Jarocho* dirigida por Antonio Helú en 1937. En ella se narra cómo un grupo de estudiantes va de vacaciones a la ciudad de Orizaba, Veracruz, retratando la vida cotidiana del lugar y las vicisitudes que tienen que pasar estos jóvenes. *Huapango* es otro filme dirigido por Juan Bustillo en 1937, que presenta la riqueza de la región Huasteca por medio del baile y la lucha por el amor, así como el espacio en torno al Festival de Huapango. *A la orilla de un palmar* de Rafael J. Sevilla es otro largometraje, también de 1937, que se distingue por el rescate del folclor local. Finalmente, *Tierra Brava*, dirigida por René Cardona en 1938, se enfoca en la región tabacalera y el fandango. En estas producciones no puede faltar la música y el cortejo típico de la región y las mujeres que habitan estos pueblos. Las costumbres, las fiestas y el baile son el telón de fondo para la presentación de los argumentos (Pérez, 2010).

## Cultura, enseñanza y representaciones del jarocho en *Tierra Brava*

*Tierra Brava* fue dirigida en 1938 por René Cardona,<sup>1</sup> quien también fue parte del elenco y contó con el argumento de Lorenzo Barcelata; ambos habían participado con su paisano Fernando de Fuentes en *Allá en el Rancho Grande* en 1936 y en una serie de filmes importantes. Lorenzo Barcelata<sup>2</sup> fue un compositor que formó parte de la época del cine de oro en México. No era desconocido. En Estados Unidos grabó y registró 214 canciones con la compañía Peer Music, y sus melodías fueron interpretadas por Guty Cárdenas, Lucha Reyes, Pedro Vargas, Emilio Tuero y Javier Solís. Con su vals “María Elena” logró que otros compositores internacionales como Cesária Évora, Nat King Cole y Bob Eberly interpretaran sus letras, lo que le valió para formar parte de las composiciones de varios argumentos del cine de la época de oro, incluso dentro de los estudios Paramount.

La coincidencia de Cardona con Barcelata en el filme *Allá en el Rancho Grande* deja ver la influencia y, en ocasiones, la misma

---

<sup>1</sup> Nació en la Habana, Cuba, en 1905. Por dificultades políticas, se trasladó junto con su familia a Nueva York en 1926. Después de trabajar en la industria cinematográfica estadounidense, en 1932 decidió viajar a México, donde conoció a Julieta Zacarías, hermana del director Miguel Zacarías, relación clave para su carrera como actor y director, ya que influyó para que participara en películas como *Sobre las olas*, bajo la dirección de Miguel Zacarías en 1932.

<sup>2</sup> Nació en 1898 en Tlalixcoya, Veracruz. Fue un compositor que revolucionó la música ranchera con una voz más colonial; él empezó con el mexicanismo. Fue apoyado por el presidente Emilio Portes Gil, cuando lo nombró director de la primera estación del partido. Es importante recordar que fue integrante del grupo Los Trovadores Tamaulipecos, patrocinado por el mismo Portes Gil.

trama que el director Fernando de Fuentes utilizó en su exitosa película, lo que disminuyó el impacto de *Tierra Brava*, del que retomaron este género para reproducirlo en el mismo formato. El argumento de Lorenzo Barcelata para *Tierra Brava* fue importante ya que, como veracruzano, conocía las tradiciones y las costumbres para recrear las fiestas y reunir artistas regionales, como los hermanos Huesca, quienes a través de su música caracterizaron la región tabacalera de Veracruz. Luego de su debut en *Tierra Brava*, fueron invitados a participar al lado de Jorge Negrete y Gloria Marín en la película *Historia de un gran amor*.

*Tierra Brava* es una comedia que detalla la vida en una región de Veracruz, mediante la visita que desde la Ciudad de México planeó Isidro, en compañía de su secretario Benito, para obtener el pago inmediato de la hipoteca de una fábrica tabacalera. El pueblo se percibe alejado de la ciudad, protegido por un río caudaloso que logra cruzar a través de una pequeña embarcación y conectado sólo por la vía del ferrocarril, símbolo del progreso, bisagra entre la modernidad y la tradición, entre las costumbres y el trabajo.

Este filme enfatiza dos elementos: el primero es la exuberancia de la naturaleza, representada en la vendimia de la estación del ferrocarril, los plantíos de tabaco, la amplitud del río y el ambiente festivo del poblado; y el segundo, la armonía entre el trabajador y la organización, lo cual no sólo se observa en los plantíos de tabaco, sino también en la fábrica, que pretende atenuar las relaciones entre el patrón y el obrero. La idea del hijo y el padre se manifiesta en sus vínculos, aunque deja ver la lucha de los obreros por mejores salarios, quienes muestran su apoyo al patrón al seguir trabajando por el bien común, mientras, en el fondo, la voz de un compañero

trabajador lee un libro que intenta coordinar con el ritmo de las manos que doblan las hojas de tabaco para hacer los puros.

Los habitantes son caracterizados de diversas maneras: en los diálogos se distingue el acento, el vestuario y la alegría. Además, su entorno está organizado por las tradiciones y las costumbres en las que participa toda la comunidad. La fiesta permite que los lugareños convivan sin que medie la clase social o el estatus, de modo que entre los preparativos para la rama y el recorrido por el pueblo, la unidad es visible, los problemas y desaciertos son borrados al calor del canto, el baile y las tradiciones. Durante la celebración, pareciera que el tiempo se detiene.<sup>3</sup> En medio del fandango lucen los trajes del jarocho (el sombrero, el paliacate y la guayabera) y de la jarocho (las peinetas, los tocados y el vestido). Es el clímax de la escenificación, donde los malos entendidos entre los enamorados son resueltos; el fandango es el telón de fondo. Al ritmo del zapateado, de la felicidad de los enamorados y de la comunidad surge una especie de contagio inspirado por el rasgado de las cuerdas de la jarana.

De acuerdo con Pérez Monfort (1991), la atmósfera que se expone es una microregión fuera de todo contacto y sin influencias del exterior, donde no existen resabios de la Revolución Mexicana, del reparto agrario ni de los movimientos obreros, ya que eran atenuados por el folclor característico del periodo car-

---

<sup>3</sup> La rama es una tradición que se festeja en el mes de diciembre en Veracruz. Consiste en adornar una rama de pino con frutos y detalles navideños, como los farolillos, las esferas, las cadenas de papel y la escarcha de colores. Con ella, los niños van de puerta en puerta para cantar rimas y décimas jarochoas alusivas a la Navidad; a cambio les regalan dulces, frutas y aguinaldos.

denista. Por ejemplo, en *Tierra Brava*, al presentar escenas de la fábrica de tabacos, la organización social, la moral, la solidaridad y las tradiciones impregnan las relaciones sociales. El patrón se presenta como un personaje paternal que está al pendiente de sus trabajadores, inclusive de los protagonistas; desde niños, les enseña a considerarla como suya. Su relación es tan cercana que deben defender la fábrica, al patrón y, al mismo tiempo, enamorar a las hijas de éste, quien, perseguido por los acreedores, se cobija bajo el respaldo de los locales. Los roles sociales se observan en el pueblo. Ahí, la mano bondadosa del dueño de la fábrica apoya y participa en la fiesta, en compañía de las autoridades locales, los representantes de la tradición y los habitantes. La rama representa la cúspide del filme, donde la armonía alcanza su punto extremo, no existen las distinciones y todos son parte de la sociedad.

El jarocho fue pieza clave en las representaciones de lo mexicano al constituirlo como el símbolo de la modernidad nacional, difundido por medio del cine para el consumo de las masas. El proyecto nacional posrevolucionario definió el imaginario del jarocho y de la nación en una negociación con las comunidades rurales y el Estado moderno. De este modo, la cinematografía abrevó en el folclor, para incorporar sus códigos en los discursos de la modernización como parte de la agenda política e ideológica que, en esos momentos, interpelaba a la sociedad.

Por otra parte, la fábrica tabacalera, en riesgo por la modernización, puso a prueba la relación entre el patrón y sus obreros. Estos últimos decidieron continuar con el trabajo de forma armoniosa y luchar de la mano por conservar su fuente de empleo, representando la organización de masas del cardenismo que aglutinó a las fuerzas trabajadoras y patronales para consolidar el proyecto

revolucionario. Por lo tanto, *Tierra Brava* fue un vehículo de discursos e imágenes que mostraron las fricciones del paso de la modernización, las cuales se superaron a la luz de las tradiciones culturales. El esfuerzo consistió en insertar el estereotipo del jarocho en el imaginario de lo mexicano.

## Reflexiones finales

El cine es un espacio lúdico donde buscamos entretenimiento, nos transporta a múltiples escenarios, tiempos y acciones para fijar imágenes, gestos, palabras y sueños que se transmiten en la pantalla. Por ello, es una fuente esencial para cuestionar, desde nuestro presente, su sentido y su profundidad en el tiempo, no sólo destacando sus historias, sino a sus actores dentro y fuera de la filmación. La etapa posrevolucionaria en México tuvo una fructífera producción de filmes que fueron de especial interés para el Estado mexicano, ya que se allegó de distintos medios con el propósito de unificar la identidad del mexicano.

El cine entre 1936 y 1956 acompañó al Estado en la construcción de imágenes, pero también reflejó el crecimiento y el desarrollo de la nación. La película *Tierra Brava* se caracterizó por la festividad que daba esencia a la construcción del estereotipo del jarocho en la atmósfera de sus fiestas y tradiciones que mantenían la armonía al protegerlos del exterior. Así, los melodramas folclóricos en el cine mexicano fueron claves para que, a través de ellos, destacaran algunas regiones de México desde una perspectiva idílica.

## Referencias

- Belmonte Grey, C. (2016). El cine de comedia ranchera durante el socialismo a la “mexicana”. *Revista de El Colegio de San Luis*, 4(11), 176-205. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=426245557006>
- Benedict, A. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Castro Ricalde, M.C. (2014). El cine mexicano de la edad de Oro y su impacto internacional. *La colmena*, 82, 9-14. [http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_82/docs/El\\_cine\\_mexicano\\_de\\_la\\_edad\\_de\\_oro.pdf](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_82/docs/El_cine_mexicano_de_la_edad_de_oro.pdf)
- Córdova, A. (2014). *Políticas de masas del cardenismo*. Editorial Crítica.
- Martínez Gómez, R. (2018). El cine en Veracruz. *La Palabra y el Hombre*, 45, 88-92. <https://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/2655/4529>
- Pérez Montfort, R. (1991). La fruta madura (el fandango sotaventino del XIX a la revolución). *Secuencia*, 19, 43-60. <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/331/307>
- \_\_\_\_\_. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- \_\_\_\_\_. (2010). Desde Santiago a la Trocha: La crónica local sotaventina, el fandango y el son jarocho. *Revista de Literaturas Populares*, 10(1-2), 211-237. <http://rlp.culturaspopulares.org/textos/19/08-perez.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2015). Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1960. Algunas reflexiones. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, 17-29. [http://www.rchav.cl/2015\\_25\\_art02\\_perez.html](http://www.rchav.cl/2015_25_art02_perez.html)

- Silva Escobar, J. (2011). La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), 7-30. <https://www.scielo.org.mx/pdf/cultural/v7n13/v7n13a2.pdf>
- Vázquez Mantecón, A. (2012). Cine y propaganda durante el cardenismo. *Historia y Grafía*, 20(39), 81-101. [https://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/36/pdf\\_22](https://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/36/pdf_22).



© *SOMBRA VERDE* (1954)

# ***SOMBRA VERDE.* LA CONFIGURACIÓN REGIONAL Y LOS ESTEREOTIPOS RACISTAS EN EL MÉXICO DE LOS AÑOS CINCUENTA**

**JORGE RODRÍGUEZ MOLINA**

A través de la revisión de la película *Sombra verde* (1954) de Roberto Gavaldón, se examina la construcción artificial de la región veracruzana del Totonacapan, con base en las políticas institucionales del régimen posrevolucionario y sus élites económicas. Así como le ocurrió al territorio, le sucedió a la población, particularmente al pueblo indígena totonaca. El proceso referido se evidencia en el cine de la década de 1950, especialmente en una serie de películas que buscaban reafirmar estereotipos contra los pueblos indígenas, en este caso, los habitantes del estado de Veracruz, porque daban la impresión de desconocer los elementos comunes con otros estados. En este capítulo, se pretende demostrar que en el discurso del filme referido se resaltan las diferencias

regionales (algunas de ellas inexistentes) que se reproducen hasta nuestros días y se reflejan en los estigmas impuestos a los pueblos indígenas en la actualidad.

## **El punto de partida**

A menudo, cuando se necesita definir las características particulares de una región para tratar de explicar la identidad de quienes viven en un lugar determinado, se trata de representar mediante imágenes las costumbres, vestimentas e ideologías de un nosotros que se identifica con un espacio en particular, una región y sus habitantes. Esto cobra sentido al situarse en una región específica, como el Totonacapan. Veracruz, por ejemplo, es una entidad de la República Mexicana, enmarcada por una larga serranía y el Golfo de México. Desde hace décadas, se enseña que Veracruz tiene siete regiones (el Istmo, los Tuxtlas, el Sotavento, las Montañas centrales, el Totonacapan, la Huasteca y Huayacocotla). Sin embargo, recientemente descubrimos o creemos descubrir que hay más de las que se estudian en la escuela, conforme se viaja o se conoce a personas de diferentes lugares.

Esta entidad delgada y alargada puede llegar a tener hasta diez subregiones, entre las que destacan Chicontepec, Zongolica, Uxpanapa, la cuenca del Papaloapan y la Mixtequilla, definidas por aspectos lingüísticos, culturales, biológicos, económicos, históricos y orográficos, lo que equivale a señalar que tiene más territorios heterogéneos que homogéneos. Con el paso de los años, estas regiones se han modificado por diversos factores. Las diferencias en las formas de concebir un mismo espacio son con-

secuencia de dos circunstancias: por un lado, no existen puntos de acuerdo para definir las barreras o los límites; por otro, las limitaciones políticas y administrativas se crean sin tomar en cuenta factores de carácter cultural o poblacional. Ante una voluntad de consenso o aceptación (es decir, *somos* porque vivimos en un lugar concreto o porque somos percibidos desde *afuera*, desde la academia o desde los medios de comunicación), se construyen las definiciones que caracterizan a éstas y a sus poblaciones, por lo cual es fundamental explicar algunos conceptos como punto de partida.

La palabra *región* deriva de la raíz *regio*, como rey, y atañe al verbo *regir*, que puede entenderse como “lo que define y enmarca”. Se entiende la región como cualquier sitio con características singulares; la medida que la hace diferente no está definida, pero sí se identifica, aunque no siempre de manera clara. La región puede ser natural, geográfica, espacial y cultural. Marchal y Palma (1985) apuntan que “una región no es cualquier porción del espacio, es un espacio organizado por un sistema que se inscribe dentro de un conjunto espacial más vasto” (1985, p. 60).

En síntesis, la región no tiene límites precisos, pero se distinguen, se perciben de manera distinta desde dentro o fuera, es decir, desde donde se observe. Estas lindes se construyen poco a poco en función de distintos aspectos, como la política, la cultura y, en este contexto particular, desde la cinematografía. Según Sorlin (2002), las películas, como materiales audiovisuales, permiten observar y analizar las ideologías que circulan en una sociedad. Con base en su propuesta, se retoma el filme *Sombra verde* para acercarnos al proceso de configuración regional del Totonacapan

y a la imposición de estereotipos racistas a la población totonaca del estado de Veracruz en la década de 1950.

## Las estampas regionales

Con frecuencia, al escuchar hablar de la costa veracruzana, vienen a nuestra mente imágenes acerca de las formas de vestir de la gente, su manera de hablar y su vocabulario, su comportamiento (entre ellos mismos y los extraños), los paisajes, sus selvas y sus llanuras. Como estampas folclóricas, recorren el pensamiento para concluir con el son jarocho, el zapateado festivo acompañado por la tonada sonera del fandango, producida por un arpa y una pequeña guitarra llamada jarana. Sin embargo, como suele suceder cuando se intenta definir una población en un espacio, se reduce un universo a un segmento. Éste es el resultado de un desconocimiento generalizado y una falta de comprensión de realidades que se fragmentan, pero que, a lo largo del tiempo, se han concebido como un modo de ser característico, arraigado en la cultura nacional a través de diversos medios como el cine.

Ricardo Pérez (2002) denomina *representación mexicanista* al proceso generalizador, reduccionista y folclorizador que con imágenes coloridas busca comercializar las manifestaciones culturales mexicanas, como la música, la poesía, la literatura, el teatro, la fotografía, la prensa, entre otras, mientras pretende difundir los principios ideológicos del grupo en el poder. En el caso del director de cine Roberto Gavaldón, su trayectoria permite señalar que se encontraba familiarizado con la representación mexicanista, puesto que, tanto en *El rebozo de Soledad* como en

*Sombra verde*, pondera el folclor de las regiones veracruzanas (Huasteca y Totonaca) al llevar a la pantalla grande sus tradiciones y celebraciones, como la danza de los voladores de Papantla y la fiesta de Corpus.

Se puede decir que las regiones mexicanas y sus pobladores, desde la década de 1950, se inventaron como constructos identitarios para respaldar una mexicanidad que, con base en las políticas impulsadas desde el centro, negaba las particularidades culturales y étnicas de lo indígena, mientras colocaba al mestizaje como elemento fundamental de unidad y contraste. Es decir, lo homogéneo se representaba a través de una nacionalidad mestiza y distinta, mediante expresiones populares arraigadas en espacios diferenciados que se vinculaban con la unidad política, llamada *nación mexicana* a partir de los regionalismos. Por ello, las manifestaciones culturales se crearon para consolidar un mosaico cultural que, en lo que respecta a Veracruz, tiene su mayor expresión en la música jarocho.

Para mediados del siglo XX, las expresiones populares como el huapango, el son y el jarabe eran los elementos fundamentales que caracterizaban la nación. Cabe señalar que, en el proceso de popularización de los estereotipos, la expansión de la radio y el cine fueron los mayores difusores de las caracterizaciones de la región costera del Golfo de México. También la Secretaría de Educación Pública (SEP) contribuyó con la politización del mestizaje, por medio de expresiones populares que pretendían impulsar lo considerado como mexicano bajo la idea de fortalecer la nacionalidad en el país.

Gottfried y Pérez (2009) retomaron un ejemplo representativo de cómo se crearon los estereotipos que forjaron el nacionalismo

mexicano: el de los músicos jarochos Lorenzo Barcelata y Andrés Huesca. Estos músicos aparecieron al frente de la avanzada de los jarochos y los huastecos en el momento en que, desde el cine y la radio, se construían las manifestaciones musicales nacionales. Mantenían relaciones con la élite política y artística del país, lo que les abrió las puertas para incursionar en los ambientes radiofónicos, teatrales y cinematográficos de la capital. Según De los Reyes (1993, p. 79), Barcelata musicalizó las cintas *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, *Ora Ponciano* (1936) de Gabriel Soria, *Las cuatro milpas* (1937) de Ramón Pereda y *Jalisco nunca pierde* (1937) de Chano Urueta.

En cuanto a la estrategia para ridiculizar y negar las tradiciones, e invisibilizar los colectivos, la música se volvió la mancuerna inseparable del cine de oro. Por ejemplo, Pedro Infante y Agustín Lara entonaron los temas de sus películas, su música acompañó a los actores para acrecentar la importancia de una escena, de un discurso o de una actitud que debía interpretarse por el público como un valor, un ideal y un modelo a seguir; o también para negar, rechazar y ocultar en los comportamientos formas de pensar y actitudes que se reproducían entre la población.

## La época de oro del cine en México

Ante la expansión migratoria del campo a la ciudad, la llamada época de oro del cine mexicano se concentró, por un lado, en el desarrollo de sus producciones en el medio rural para resaltar las creencias y costumbres tradicionales y, por otro, en hacer visibles los vertiginosos cambios y promover la adopción de los modelos

de la modernidad (Silva, 2011). Ante esta paradoja que muestra las dos caras de una misma moneda, es pertinente puntualizar que, para fines de este texto, la atención se concentra en el cine como uno de los principales medios de comunicación que estereotipó los diversos pueblos de México, al divulgar una serie de ideas que se arraigaron en lo profundo de gran parte de la población.

Los arquetipos regionales contruidos desde el cine mexicano en su época de oro marcaron los estereotipos en la historia fílmica del país; véase al novio valiente, la mujer buena, el patrón malo, el indio bruto. Fue ahí donde la población pudo ver en la pantalla grande aquello que sólo escuchaba en la radio de clichés y *gags*, donde se les ridiculizaba. La peor parte fue para los grupos indígenas y otros que prácticamente desaparecieron de la pantalla, así como de la historia de México, los afroamericanos.

Este cine utiliza la historia para provocar recreaciones en momentos importantes, como la Revolución Mexicana, pues contaba con la trama oficial del Estado mexicano y con la religión como elemento identitario y de unidad nacional. En el primer caso, se observan diferencias de acuerdo con las décadas, por ejemplo, el movimiento revolucionario que en los años treinta era representado como una guerra civil, encarnecida con violencia y caos. En la década siguiente, este mismo movimiento fue visto como un proceso fundacional del Estado moderno, como un movimiento al que se le debe el progreso nacional; fue visto, en un sentido simbólico, como épico y constructor de la nación.

El primero en destacarse en el cine de la Revolución Mexicana fue Fernando de Fuentes, con sus tres primeras películas con énfasis histórico, *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936). Después de él, otros

directores como Emilio Fernández y Roberto Gavaldón retrataron a los indígenas como pueblos donde los mitos y las costumbres son fundamentales para el funcionamiento de su comunidad. El mexicano indígena representaba así la tragedia y la desgracia que una etnia arrastraba por su rechazo al mundo material y su predilección por lo humano. La visión indígena, donde lo humano era más valioso que el dinero, mostraba al mundo que en México lo que importaba era la fe y lo que enaltecía su pasado glorioso era tener dignidad. La tierra era el fruto de la nación, y la ciudad, el espacio que enfrenta al hombre rural con el urbano, pues contaban con prácticas diferenciadas para lidiar débiles contra fuertes, e ignorantes contra cultos.

En cuanto a la religión, las creencias católicas ligadas al culto guadalupano se utilizaron para acentuar las bondades de la madre de la patria mexicana, benévola, defensora y protectora de la gente, especialmente de los más indefensos, los pobres y los indígenas. Respecto a las mujeres, el cine fue conservador, al representar a aquellas que no llegaban vírgenes a su matrimonio como personas acompañadas por el sufrimiento a lo largo de sus vidas, en burdeles o cabarets. Por lo tanto, estos espacios se volvieron un lugar común en las historias cinematográficas. La trama solía girar alrededor de los personajes masculinos y cuando una mujer tomaba el mando, debía dejar de lado su feminidad para tomar el rasgo controlador. No obstante, la mujer ideal en el cine era sumisa, la sexualidad se resaltaba como algo que sólo existía después del matrimonio, las madres eran sagradas y aparecían alejadas de las expresiones eróticas, mostrándose como guías que estaban al cuidado de sus hijos.

Los hombres, por otro lado, eran quienes tomaban las decisiones y generalmente aparecían representados por un *charro*, la personificación del macho mexicano, aquel hombre valiente que cantaba, contrario a los hombres crueles y malévolos. De acuerdo con Juan Pablo Silva (2011), estos estereotipos fílmicos “un tanto excesivos” lo que intentaron fue “presentar de una manera entendible la diversidad mexicana”, aunque ello les implicara un proceso de simplificación de la rica y variada gama de las manifestaciones culturales de México (p. 24).

### **El reforzamiento de estereotipos regionales en la película *Sombra verde***

*Sombra verde* (1954) está basada en la novela de Ramiro Torres Septién, adaptada por Norman Foster y Luis Alcoriza y dirigida por Roberto Gavaldón. De forma general, trata el tema del enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, y se filmó en locaciones de Catemaco, en la región de los Tuxtlas, en Papantla, en Poza Rica y sus alrededores, en la región del Totonacapan, y en la zona centro norte del estado de Veracruz. La película se sitúa temporalmente en la época del milagro mexicano, por lo que exalta la modernización y el proceso de colonización de la selva por medio de la explotación de sus recursos (Mino, 2019).

El ingeniero Federico es un criollo personificado por el actor Ricardo Montalbán, quien representa el progreso y el avance de la ciencia. Al ingeniero se le encomienda explorar las selvas veracruzanas y hallar la mejor manera para extraer el barbasco, planta de la que se obtiene la materia prima, la hormona necesaria

para la elaboración de medicamentos anticonceptivos. Desde el principio, se resalta la relación colonial que resulta de la dicotomía de la subordinación blanco-indio, modernidad-tradición, patrón-trabajador. De esta forma, la película refuerza visualmente la idea del modelo racial que se sigue reproduciendo, aun cuando se trata de hacer énfasis en las diferencias culturales y humanas existentes en México.

En la opinión de Rodrigo Zárate (2021), este fenómeno es común en varias películas mexicanas donde aparecen personajes indígenas, porque “las representaciones de la diversidad suelen reproducir el aprecio por la blancura y el racismo anti-indio y anti-negro” (p. 162). De esta manera, predominan personajes de tez clara y rasgos europeos, como modelos para exaltar sus características distintivas, mientras los personajes indígenas y negros son representados como subordinados en papeles secundarios y con representaciones denigrantes.

En la primera parte de la película se escenifica el *descubrimiento* de las tradiciones de un pueblo alejado de la civilización a no más de quinientos kilómetros de la capital del país. La escena de la conversación entre el ingeniero Federico y el comerciante local resalta la diferencia entre un nosotros *civilizados* y un ellos *atrasados*. El blanco, a quien no le importan las expresiones culturales de los totonacas, trata de contratar al mayordomo de la fiesta patronal para que lo guíe por la selva. Al negarse el indígena, Federico se encuentra a Pedro, otro indio, quien acepta acompañarlo en la selva. Después, en la etapa de la *exploración* de las nuevas tierras, Federico entra en una crisis. Al perderse y morir Pedro, su guía, la selva lo envuelve en su majestuosidad y sus peligros, y lo lleva a un estado de calamidad casi llegando a la locura, siendo

encontrado por personas que viven en la selva y que llegaron antes que él. Penosamente, sus benefactores indígenas se hallan bajo la tutela de Ignacio, un amo blanco, personificado por Víctor Parra, quien huyó, junto con su hija Yáscara, interpretada por la actriz Ariadna Welter, a la profundidad de la selva para escapar de la civilización y redimirse.

Finalmente, llega la etapa que denominamos el *rescate*. Al pasar semanas en contacto con la naturaleza, después de enamorarse y, a la vez, encontrarle un sentido a su vida, Federico es rescatado por un pelotón de soldados que lo buscaba por encargo de la compañía para la que trabajaba. En medio del melodrama encarnado por el amor entre el ciudadano turbado y la hija del fugado, Federico regresa a su mundo, abrumado por la decisión de volver con su mujer o regresar a la libertad que le ofrece Yáscara en la profundidad de la selva. A lo largo del melodrama escenificado en las tierras veracruzanas, cuyas locaciones se encontraban entre el Totonacapan y las selvas de los Tuxtlas, se resaltan aspectos culturales que la identificarán en el escenario cultural nacional. Así es mostrada en el cine, aun cuando el Totonacapan abarca territorialmente los espacios entre los estados de Puebla y Veracruz.

El proceso de configuración que construyó los estereotipos regionales o estatales inició en el siglo XIX, a partir de la idea generalizada de homogeneizar elementos relacionados con los orígenes históricos y étnicos, las tradiciones culturales ligadas a la música, las creencias religiosas y las conductas colectivas, como el baile, las prácticas religiosas, las canciones, entre otras. Así, en el siglo XX, después de la Revolución Mexicana, “el culto al mestizo, sin olvidar sus antecedentes importantes en escritores y científicos del siglo XIX, se convierte en ideología oficial y símbolo ideológico

del Estado” (Gómez, 2010, p. 80). Para el estado de Puebla, la presencia de pobladores identificados con la población totonaca sería un elemento que los distinguiría, aun cuando fuera negado por las autoridades y varios grupos sociales, quienes rechazaban los elementos indígenas. De igual manera sucedería con la gente del estado de Veracruz, donde había población totonaca, lo que llegaría a evidenciar que los límites territoriales entre un estado y otro eran meramente artificiales.

El cine permitió escenificar los estereotipos de una forma particular. Por ejemplo, las tradiciones totonacas fueron identificadas con los voladores de Papantla, las fiestas religiosas de Corpus y las pirámides del Tajín, lo que ayudó a entender por qué reforzó ciertas imágenes en las creencias dominantes de la población, en ideologías y en valores que le daban sentido a los públicos masivos al percibir sus rasgos característicos. Es innegable también lo relativo al indígena desde su relación con valores o creencias negativas vinculadas con las representaciones que se dieron en otros medios de comunicación, las cuales naturalizaron e invisibilizaron el racismo y la discriminación en la mayor parte del país.

En la película *Sombra verde*, el indígena se presentó como una encarnación del pasado, como algo que dejó de ser, alguien que era *civilizado* y que, en la actualidad, encarna el atraso. Por ello, las escenas de las pirámides y los voladores de Papantla se proyectan como un pasado de la cultura mexicana, desde el cual fueron cimentados los hechos históricos. Así, los estereotipos regionales tuvieron en el cine mexicano uno de sus principales instrumentos de divulgación, a partir de las imágenes representadas en él. Si bien la construcción de las ideas acerca de la forma de ser, el comportamiento y el pensamiento de los grupos populares

no surgieron directamente en el cine, éste se convirtió en el mejor medio de socialización de dichos estereotipos en las diversas regiones del país.

La imagen en movimiento sedujo, convenció e ilustró sobre cómo debían ser quienes vivían en una determinada región para continuar su reproducción y reforzar la percepción de quienes estaban de acuerdo con esa ideología. En el caso de México, los estereotipos surgieron de las tradiciones populares regionales, de la gente del pueblo y de las diferencias espaciales que se vincularon con la relación entre la población y el medio ambiente rural, pero que no incluía a la mayoría de los grupos sociales ni de las clases medias urbanas.

En coincidencia con la idea de Mastro y Greenberg (2000), se observa que los latinoamericanos de las clases medias buscaron un estilo de vida similar al de los estadounidenses, una dinámica aprendida por los medios de comunicación. En su planteamiento fundamental de los estereotipos, Walter Lippmann (1998) plantea que se trata de imágenes que se reproducen y se afirman en la mente de las personas, y que se utilizan para entender las costumbres o las tradiciones particulares de los otros que viven en espacios diferentes.

Para comprender lo hasta ahora expuesto, resulta necesario tener presente que los estereotipos cambian cuando ya no facilitan el entendimiento de la vida real. Esto queda evidenciado en el tema que aquí nos ocupa. El cine, según George Gerbner (1999), desde sus comienzos y a lo largo de las décadas, creó estereotipos de las representaciones de la vida real para exaltar las formas positivas del capitalismo, como la libertad y el progreso, así como sus valores dominantes. Quienes rechazaban esos valores eran ridiculizados

y marginados en las películas y en otros medios de comunicación (Muñiz, Serrano, Aguilera y Rodríguez, 2010).

## Conclusiones

Las regiones veracruzanas representadas en las películas dirigidas por Roberto Cavaldón, particularmente en *Sombra verde*, se retratan como un conjunto homogéneo desde el punto de vista administrativo, en relación con la región colindante del estado de Puebla, con el cual se comparten límites geográficos, creados artificialmente mediante criterios jurídicos. Si se mira detenidamente al interior, las diferencias regionales se desvanecen, perdiéndose la singularidad de cada una de ellas. Por lo que respecta a la población, en particular al pueblo totonaca, el filme *Sombra verde* exalta una caricaturización de la relación colonial del blanco civilizado con el indígena infantil, irracional o supersticioso. Esto resulta en una imagen distorsionada, infantilizada y sumisa de quienes saben vivir en un medio natural.

Con base en la disertación desarrollada a lo largo del presente texto, es posible afirmar que en el filme *Sombra verde* se exaltaron las diferencias entre el campo y la ciudad para reafirmar la idea mediante la que se esperaba que la vida urbana acercara a los mexicanos al progreso. De manera opuesta, las tradiciones regionales que permitieron fundamentar la nacionalidad mexicana fueron caracterizadas como ideas que representaban el pasado. Esta situación cobró relevancia frente a la continua migración del campo a la ciudad, que convirtió al país en un espacio urbano,

con la mayoría de su población viviendo en las ciudades en la década de 1970.

Por último, la película *Sombra verde* dejó al descubierto los prejuicios contra las comunidades indígenas como símbolos de atraso en un país que, entre los años cuarenta y cincuenta, contaba con una economía estable y que crecía a niveles nunca antes vistos. Dicha prosperidad se refleja en las obras realizadas en la capital del país, en las de la Universidad Nacional, así como en las carreteras y centros turísticos. Estas edificaciones daban forma a un México donde coexistía lo moderno con lo tradicional, mientras se construían mitos, se reproducían tradiciones, prácticas sociales, creencias y estereotipos que el cine vino a socializar entre las masas, a través de imágenes que terminarían siendo aceptadas.

## **Referencias**

- Ayala, J. (2001). *La fugacidad del cine mexicano*. Editorial Océano.
- De los Reyes, A. (1993). *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fuentes de, F. (1936). *Allá en el Rancho Grande* [Película]. A. Rivas y F. Fuentes (productores). Producciones Artistas Unidos.
- \_\_\_\_\_. (1934). *El compadre Mendoza* [Película]. R. Frías, A. Prida y J. Castellot (productores). Interamericana Films/Producciones Águila.
- \_\_\_\_\_. (1933). *El prisionero trece* [Película]. G. Sáenz y L. Sánchez (productores). Producciones Artistas Unidos.
- \_\_\_\_\_. (1936). *Vámonos con Pancho Villa* [Película]. A. Pani (productor). Producciones Cinematográfica Latinoamericana S. A.

- Gavaldón, R. (1952). *El rebozo de Soledad* [Película]. R. Landa y M. Alemán (productores). Producciones Cinematográfica Televoz/Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.
- \_\_\_\_\_. (1954). *Sombra verde* [Película]. P. Calderón y G. Calderón. Producciones Calderón.
- Gerbner, G. (1999). Cultivation analysis: An overview. *Mass Communication and Society*, 34(1), 175-194.
- Gómez, J. y Sánchez-Díaz, M. (2012). *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la identidad nacional*. Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Gottfried, J. y Pérez, R. (2009). Fandango y Son, entre el campo y la ciudad, Veracruz-México 1930-1990, en Y. Juárez y L. Bobadilla *Veracruz: sociedad y cultura popular en la región Golfo Caribe*. Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana.
- Lippmann, W. (1998). *Public Opinion*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Marchal, J. y Palma, R. (1985). El estado de Veracruz, en J. Marchal y R. Palma (coordinadores). *Análisis gráfico de un espacio regional: Veracruz* (pp. 23-70). Instituto Nacional de Investigaciones sobre Recursos Bióticos/Institut Français de Recherche Scientifique pour le Développement en Coopération.
- Mastro, D. y Greenberg, B. (2000). The Portrayal of Racial Minorities on Prime Time Television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 44(4), 690-703.
- Mino, F. (2019). Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de *Sombra verde*, de Producciones Calderón. *Historia Mexicana*, 69(1), 57-91.

- Moraña, M. y Sánchez, I. (2007). *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- Muñiz, C., Serrano, F.J., Aguilera, R.E. y Rodríguez, A. (2010). Estereotipos mediáticos o sociales. Influencia del consumo de televisión en el prejuicio detectado hacia los indígenas mexicanos. *Global Media Journal México*, 7(14), 93-113. <http://eprints.uanl.mx/9565/1/Mu%C3%B1iz%20et%20al.%20GMJM2010.pdf>
- Pereda, R. (1937). *Las cuatro milpas* [Película]. R. Pereda (productor). Producciones Pereda Films.
- Pérez, R. (2002). Down Mexico Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922, en A. Chihu (compilador). *La sociología de la identidad* (pp. 63-84). Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Miguel Ángel Porrúa.
- Silva, J. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), 7-30. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&tlng=es).
- Soria, G. (productor). (1936). *Ora Ponciano* [Película]. Producciones Soria.
- Sorlin, P. (2002). ¿Público o públicos? Cómo plantear la cuestión, en J. Pelaz y J. Rueda (editores). *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX* (pp. 23-31). Ediciones RIALP.
- Urueta, C. (1937). *Jalisco nunca pierde* [Película]. A. Sánchez (productor). Producciones Sánchez Tello.
- Zárate-Moedano, R. (2021). Racismo mestizante en la representación audiovisual de la “sirvienta indígena”, en J. Tipa, S. Velasco y U. Nuño (coordinadores). *Expresiones contemporáneas de los racismos*

*en México*. Cuerpos, medios y educación (159-185). México: Universidad de Guadalajara/Centro Universitario del Norte, Universidad Pedagógica Nacional. <https://cutt.ly/vn6KuMS>

**TERCERA PARTE**

**CINE,**

**SOCIEDAD**

**Y GRUPOS**

**SOCIALES**

# LA CREACIÓN LITERARIA: ESCRITURA Y AUSENCIA DEL YO FEMENINO, EN MEDIO DE UN DIÁLOGO CON LA PELÍCULA *LA BUENA ESPOSA*

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES  
NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ

En realidad, se materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso «teórico» o político, nunca es sencillo ni lineal, ni «objetivado» generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia.

HÉLÈNE CIXOUS

## Introducción, lo visual y la palabra

Este trabajo es una reflexión acerca de la palabra *esposa* y su significado histórico y cultural, lo cual se apreciará desde la mirada de la película *La buena esposa* (*The Wife*, 2018), filme norteamericano de corte dramático, dirigido por Björn Runge y escrito por Jane Anderson, basado en la novela homónima de Meg Wolitzer y protagonizado por Glenn Close, Jonathan Pryce y Christian Slater. En esta cinta, la figura de la esposa constituye una crítica a las elecciones que una mujer debe tomar en su vida y las pérdidas que éstas conllevan, los obstáculos que la sociedad le impone y las batallas que libra para cambiar dichos roles de género.

Esta película se desarrolla en los años cincuenta y podemos pensar que tales roles ya no se reflejan en la actualidad. Sin embargo, desde las divergencias históricas que acompañan a toda palabra y a todo concepto, junto con su carga sociocultural, deberíamos enfocarnos en su historicidad y su pertinencia, pues las contradicciones en los roles de género han prevalecido y, además, han cruzado épocas y tiempos con significados anquilosados.

En este ensayo, el discurso cinematográfico crea un diálogo desde la perspectiva feminista y la literatura, ya que se revisa el personaje femenino y la escritura en sus posibilidades de significación, así como la autoría femenina. El cine y la literatura son discursos que se entrelazan, pues muchas películas apoyan sus historias en novelas ficcionales. Si bien el lugar de lo femenino aporta una serie de gestos y posibilidades en la pantalla, advertimos que en el cine el lugar “protagónico” de las mujeres ha cambiado a lo largo del tiempo, aunque también ha sostenido patrones patriarcales que han estereotipado y limitado los roles

femeninos. En cuanto al cine mexicano, la visión crítica de Carlos Monsiváis, en el ensayo “La santa madrecita abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo” (Monsiváis, 2004), ubica los años cincuenta como una época melodramática que proponía modelos de mujeres sumisas y abnegadas:

La gran vertiente machista es propia de la cultura popular de la primera mitad del siglo en América Latina. En las primeras décadas del cine sonoro, La Mujer, con Mayúscula, es arquetipo y estereotipo, de su matria surge la raza, del desprecio que se le profesa nacen las jerarquías del trato, de su dolor o de sus placeres provienen los defectos de sus hijos. Y el aluvión de los prejuicios trae a la memoria la frase de Roland Barthes: “la ideología es el cine de la sociedad”. Por lo común, las cicatrices interpretan personalidades subordinadas que, de conocerla, aprobarían la descripción de John Berger en su novela G. [...] El cine mexicano no produce los personajes independientes que en la misma época consagran en Hollywood a Bette Davis, Katharine Hepburn, Rosalind Russell, Joan Crawford, Jean Arthur, las primeras mujeres modernas en la nueva, irrefutable realidad de la pantalla. Y sin ser modernas, se vuelven la excepción por su carácter imperial las diosas de la pantalla en México, Dolores del Río y María Félix, que hasta donde los argumentos y los diálogos permiten, disponen de la ambigüedad de Greta Garbo y Marlene Dietrich, y por eso son ya, formalmente, las fundaciones de la singularidad (Monsiváis, 2004: 159).

El manejo de los estereotipos en el cine fue abriendo caminos distintos entre el norteamericano y el mexicano. Sin duda, hay una fuerte carga cultural e ideológica que dispone el lugar de

las mujeres en la pantalla cinematográfica, aunque también ha incursionado en el uso de distintas herramientas, como veremos en la película que nos ocupa, pues, si bien presenta un personaje de los años cincuenta, la perspectiva feminista es actual.

El lugar del sujeto conlleva un lastre histórico, donde las nuevas subjetividades aprenden a conocer el cuerpo femenino, el cuerpo de la palabra y el cuerpo de la escritura, creando gestos y rostros más allá de los patrones culturales. El lugar histórico de la figura y el rol de la palabra *esposa* tiene un constructo cultural, social, jurídico, institucional, religioso, lingüístico y, se diría también, psicológico y político. Demasiadas instituciones custodian los límites de la libertad y la igualdad entre los sujetos y su género. La esposa se puede definir sumisa, callada, atenta a los intereses del esposo, siempre siguiendo la voz de los demás sin escuchar la propia; se muestra inerte, atenciosa, tratando de equilibrar las necesidades de todos a su alrededor. Aunque, sin duda, también hay matices en esta caracterización. Para describirla, utilizaremos el término *madre-esposa*, propuesto por Marcela Lagarde en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2006), con quien conversaremos en este ensayo, pues acontece que algunas pensábamos que éramos libres y resultó que también estábamos cautivas:

Cautiverio es la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad. Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía, de indepen-

dencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger, y de la capacidad de decidir (Lagarde, 2006: 151-152).

La escritura femenina ha renacido en las manos de muchas mujeres desde la poesía, la narrativa, la autobiografía, el cine, las narrativas orales y testimoniales, así como desde diversas expresiones que han servido para reivindicar la voz de las mujeres. Pensar el concepto de *esposa* nos lleva a reflexionar en sentidos alternativos sobre las prácticas milenarias, por ejemplo, la vivencia en torno a las parejas homosexuales, u otras que han deconstruido el lugar de conceptos sellados por siglos. La perspectiva de la experiencia de las mujeres y sus identidades en relación con *lo femenino* ha permitido fluir en una amplia gama de voces, rostros y gestos que evidencian la experiencia de dichos roles, entre la sumisión de las mujeres y el privilegio de los hombres:

El problema del poder para la mujer en el mundo actual consiste en su transformación de objeto en sujeto histórico, en constituirse en protagonista social de la crítica y transformación de la sociedad y la cultura. Asistimos en la actualidad a la constitución de las mujeres en fuerza histórica, en grupo social con voluntad y conciencia propia. La voluntad de un grupo social se erige sobre la crítica de su propia condición y sobre la reescritura de la historia, la definición de necesidades nuevas y objetivos que, enunciados desde su particularidad, trascienden el conjunto de la sociedad. La voluntad, es entonces, la conciencia de sí transformada en intervención política (Lagarde, 2006: 156).

Sin duda, las elecciones de vida nos pueden dejar en libertad o nos pueden limitar. Mientras la esposa experimenta un retroceso de su propia memoria, la que había bloqueado para mantener el orden de la familia, el esposo, los hijos y de todo lo externo a su propia persona, entonces, nos preguntamos ¿cómo construir la subjetividad de una mujer en cautiverio?, ¿cómo enfrentar los avatares del silencio de la palabra?, ¿cómo salir del cautiverio?

*La buena esposa* se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Toronto el 12 de septiembre del 2017 y fue lanzada en Estados Unidos el 17 de agosto del 2018 a través de Sony Pictures Classics.<sup>1</sup> En la novela *The Wife*, la escritora Wolitzer utiliza la voz de Joan Castleman para contarnos la historia de sus cuarenta años como esposa: desde el momento en que conoce a Joe y tiene hijos, el personaje masculino consolida su carrera literaria, goza de su libertad como “hombre” y obtiene un reconocimiento. Cuando su marido consigue el prestigioso y codiciado Premio Nobel de Literatura, emprenden un viaje a la capital sueca para asistir a la ceremonia celebrada en Estocolmo el 10 de diciembre (fecha en la que Alfred Nobel murió). Meg Wolitzer, la autora de la novela, consigue retratar con inteligencia la vida y los sentimientos de una mujer que se ha sacrificado para conseguir aquello que pensó que una esposa debía cuidar, pero después de cuarenta años es incapaz de seguir ocultando su secreto.

En sus películas, el director sueco Björn Lennart Runge se caracteriza por focalizar como tema el maltrato físico y psicológico a la mujer en la sociedad actual. Es un director poco conocido

---

<sup>1</sup> <https://www.moonmagazine.info/the-wife-la-buena-esposa-el-cuento/>

que cuida la narración y la actuación por el peso de sus personajes.<sup>2</sup> La cinta se desarrolla como un drama psicológico que fluye entre la ironía y la gestualidad, centrando en el rostro la sumisión y la mirada perdida de la esposa, así como la cólera y egolatría en el rostro del esposo. En este filme que muestra un tema aparentemente antiguo: el cautiverio y la obediencia de la mujer, los detalles se vuelven fundamentales. En su libro, Lagarde reúne a la madre y a la esposa en una misma figura conceptual. La dependencia hacia los hijos y al esposo está en el mismo nivel, puesto que la mujer es la encargada de cuidar y prodigar atenciones a ambos.

Las definiciones estereotipadas de las mujeres conforman círculos particulares de vida para ellas, y ellos mismos son cautiverios. Así, ser madre-esposa es un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. Este cautiverio es el paradigma positivo de la feminidad y da vida a las madre-esposas, es decir, a todas las mujeres más allá de la realización normativa reconocida culturalmente como maternidad y como conyugalidad (Lagarde, 2006: 38-39).

En términos generales, la historia de *La buena esposa* versa sobre una mujer madura que al final de su vida reflexiona, obligada por las circunstancias, al ser presionada por conservar una imagen que no puede seguir fingiendo. La película aborda el machismo

---

<sup>2</sup> <http://www.albaeditorial.es/php/sl.php?shop.showprod&nt=7455&ref=97884%2D90654781&fldr=441#.X62ug8hKiUk>

del mundo editorial y cómo se fabrica una historia de prestigio en el mundo literario, así como el engaño que mantiene unido a un matrimonio. El filme es un drama que rescata la maravillosa actuación de Glenn Close, quien interpreta al personaje de Joan Castleman, sin demeritar ninguna participación masculina.

En lo que respecta a la trama, la noticia del Premio Nobel de Literatura provoca el interés de un biógrafo independiente y persistente, Christian Slater, quien comienza a hacer preguntas sobre la propia carrera literaria de Joan y la autoría del trabajo de su esposo. Las tensiones maritales y profesionales se entrecruzan, aumentando a medida que se acerca la ceremonia de entrega del premio. Hacia el final de la película se genera el clímax: en medio de la violenta fragmentación del silencio, surge el grito y el reclamo de la voz que estuvo callada por tantos años. Ella sale de la celebración de la ceremonia, frustrada, enojada, desplazada, pues el esposo no es capaz de decir la verdad: ella es quien ha escrito toda su obra literaria y le niega todo reconocimiento frente a los otros. Al final, el esposo sufre un infarto y muere, así que el silencio prevalece, entonces, ella se pregunta qué sentido tuvo todo su sacrificio.

Enmarcada como un drama de relaciones domésticas, la narrativa avanza lentamente en un filme rico en diálogos que registra el viaje de dos personas que viven juntas en caminos paralelos: esposa y esposo. Se puede transmitir mucho a través del uso del sustantivo *esposa*, pues casi ninguno de sus significados refiere a una persona en el mismo nivel de igualdad y respeto; más bien, impera en él la desigualdad social, económica, cultural, religiosa, histórica, legal y mítica. Es en este nivel que *La buena esposa* muestra su capacidad para exponer cómo el patriarcado puede atrapar a una

víctima dispuesta al sacrificio hasta el límite de su fragilidad en el amor hacia el otro, pero en el total desamor a sí misma.

La película sigue la forma de un drama reflexivo que nos deja pensando en la frase “detrás de un gran hombre, siempre hay una gran mujer”. En este contexto, se presenta una historia que se detiene en gestos en los que nadie repara la primera vez, aunque, ahora, al verla de nuevo, pensando en el análisis, entendemos por qué nos sentimos tan silenciosamente molestas y enfurecidas, incluso indignadas, por la situación de la protagonista y la invisibilidad de la experiencia femenina. Asimismo, el filme busca privilegiar la fuerza y el empoderamiento femenino por medio de la escritura y de lo visual, aunque puedan pasar siglos para dejar de ser cautivas de las distintas épocas históricas que hemos heredado. Por esto, compartimos una reflexión de Monsiváis que resulta pertinente:

Antes del cine sonoro las mujeres son, más sombras estereotípicas, damas de sociedad (lo carente de relieves autónomos) o, en el lado opuesto, fotos, dibujos, caricaturas y óleos donde los seres marginales se anuncian o se describen por su grotesco [...] Pero en su conjunto se desconoce en qué consisten visual y auditivamente las mujeres, cómo son las esposas fieles, cómo cruzan un salón las coquetas, cómo intentan orientarse en la vida las hijas de la familia, cómo se verifican las etapas de la maternidad, del gozo del embarazo a las actitudes escultóricas de las matronas. A sabiendas de que ante sus designios no hay alternativas, el cine mexicano instaure su dictadura de *gestos y palabras* donde la maternidad es la partera del melodrama (Monsiváis, 2004: 163).

En el filme que nos ocupa sobresalen en particular los gestos y los silencios, pero lo que se encuentra comprometido es la palabra y, con ella, la escritura literaria. De hecho, no hay melodrama como el del cine mexicano, en el cual se impone un gesto solemne de represión y sumisión. A lo largo de la película, los gestos de la protagonista evidencian un disentimiento y una voz que no logra escucharse, son gestos de un rostro que dibuja una sonrisa, pero claramente algo adentro está en desacuerdo.

La protagonista vive una frustración constante y un silencio que la asfixia. Parece que muchas cosas le molestan; sin embargo, ella es fiel a su *deber ser* como esposa y, además, no cuestiona su *bondad*. Este atributo la deja casi toda la película en silencio, en una ausencia de sí misma como escritora y como mujer. En su papel de esposa, debe callar las infidelidades de su pareja, quedar en un segundo lugar y siempre estar atenta a sus necesidades de manera bondadosa y eficaz. Joan, la protagonista, vive una pérdida personal, engarzada a una necesidad de aceptación y validación del yo masculino, en una especie de trampa entre el adentro y el afuera, entre el propio cuerpo y la mirada de los otros.

En una perspectiva crítica de la película, advertimos las sutilezas de la dirección y la actuación de los personajes, pues, conociendo el final de la historia, resultan obvias las expresiones de la protagonista desde el inicio, sus inquietudes, su voz entrecortada, su mirada perdida esperando que su esposo diga la verdad y le reconozca su valor como mujer, como escritora y como persona; esto nunca sucede, nunca lo escucha. Sin duda, la novela revisa puntualmente la descripción, los acontecimientos y las reflexiones en primera persona, pero el análisis se basa en el discurso visual que va de la mirada al valor de la palabra.

Así, la protagonista adquiere valor para tomar su voz y salir del silencio. Aunque ella sí escribió y pudo expresar su talento literario, no desarrolló su poder en la autoría, en una afirmación autógrafa, es decir, en firmar con su nombre sus obras literarias para que sus textos no fueran usurpados; mientras que, en la película, le han robado la voz, el cuerpo y la palabra. Las mujeres somos sobrevivientes del cautiverio y de depredadores que nos han robado el poder de ser, hablar y escribir, por lo cual, la creatividad es la fuente que nos regresa el alma que fue robada y aniquilada por siglos.

## **El cautiverio de la palabra y el cuerpo**

Este breve ensayo cuestiona un rol y su carga histórica, ¿qué es ser esposa? Si revisamos desde los textos religiosos, ser esposa implica obediencia, sumisión, vivir en función de los otros, de la familia, los hijos, el esposo; aunque no de sí misma. Esta carga ancestral y casi mítica cancela la vida de la mujer. Hasta aquí, hemos pensado, por un lado, en la carga histórica de este rol de género y, por otro, en lo vital que resulta reflexionar sobre la escritura femenina y cómo la figura de la escritora se fue construyendo como un rol aceptado y reconocido paulatinamente, como lo vemos en la historia literaria. A pesar de que existen muchas mujeres escritoras, en esta película no equivale a ser autora, pues la autoría conlleva un reconocimiento de declaración autógrafa que concede y determina derechos legales y económicos, además de la identificación con un estilo literario particular y, por supuesto, la distinción en el ámbito editorial y la historiografía literaria.

Cuando la escritura femenina es publicada, afianza la salida del mundo de lo privado a lo público, originando la necesidad de afrontar retos culturales, sociales y legales. Además, ofrece un lugar en la crítica literaria (lo que fue errático y ambiguo, pues muchas mujeres no fueron antologadas ni incluidas). La autoría literaria no le sucedió del mismo modo a todas las mujeres, pues algunas tuvieron que luchar por construirse como escritoras y defender sus derechos. A lo largo del tiempo hemos visto que muchas usaron seudónimos masculinos para publicar y ser leídas. Escribir y tener talento, pensar y dedicar horas a la escritura es una parte del oficio, sin embargo, otro aspecto es defender el derecho a escribir, como lo hicieron muchas mujeres desde finales del siglo XIX, dejando de lado el “angelical” lugar de esposa. De este modo, las mujeres en la historia han sido cautivas desde la palabra y el cuerpo:

Así, todas las mujeres están cautivas de su cuerpo-para-otros, procreador o erótico, y de su ser-de-otros, vivido como su necesidad de establecer relaciones de dependencia vital y de sometimiento al poder y a los otros. Todas las mujeres, en el bien o en el mal, definidas por la norma, son políticamente inferiores a los hombres y entre ellas. Por su ser-de y para-otros, se definen filosóficamente como entes incompletos como territorios, dispuestas a ser ocupadas y dominadas por los otros en el mundo patriarcal. Los grados y las formas concretas en que esto ocurre varían de acuerdo con la situación de las mujeres, con los espacios sociales y culturales en que se desenvuelven, con la mayor o menor cantidad y calidad de bienes reales y simbólicos que poseen, y con su capacidad creadora para elaborar su vida y sobrevivir en su cautiverio (Lagarde, 2006: 41).

En la literatura latinoamericana, las escritoras del siglo XIX obtuvieron un reconocimiento velado, ya que los autores se referían a la mujer como *la musa* o *el ángel del hogar* y, si ellas escribían, era sólo para pasar el tiempo o entretener a los demás, lo cual ya se ha demostrado que no fue así (Cranillo, 2010). Estas mujeres, narradoras y poetas, lucharon por llegar a ser escritoras profesionales y reconocidas como tales. El que una mujer escribiera y además fuera vista como autora se fue forjando a lo largo del siglo XX, de manera errática y divergente, lo que se apuntaló después de los años sesenta y hacia los años ochenta con las luchas feministas. Durante esta época, se amplió cada vez más la producción literaria escrita por mujeres, lo que ha dado pie en la actualidad a un importante espacio editorial para el posicionamiento de sus textos.

En la película hay una (otra) escritora (autora) que, cuando es joven y aún tiene ilusiones de convertirse en una escritora, le dice a la protagonista: “ser escritora femenina no es sencillo, quienes publican, editan y realizan la crítica son hombres y nunca te van a reconocer el ser escritora ni tu talento”. Estas palabras y el hecho de que Joan trabajara en una editorial donde era la secretaria y quienes decidían todo eran los hombres, la hacen sentir frustrada, lapidan sus sueños.

La historia se desarrolla de manera inteligente, a nivel psicológico y existencial de los protagonistas. El esposo es un hombre que flirtea con las alumnas y se pavonea con su ego, un seductor, cazador de espíritus libres y brillantes, un depredador que cautiva a su presa. La esposa, en cambio, tiene sueños, es bella e inteligente, pero insegura de sí misma y se cobija en el amor romántico que tanto ha dañado al sentimiento y la pasión femeninos, aunado a los patrones culturales que dicen que una mujer no puede estar

por encima de su esposo ni puede tener luz propia. Además, si vive sin esposo, la sociedad piensa que algo le falta, que no es una mujer completa y de allí es que se hayan ensañado con las madres solteras, las solteronas: un término peyorativo, creado por la cultura patriarcal, pese a que es loable tener la fuerza de vivir sola siendo madre.

La protagonista del filme tiene su propia luz al inicio, es una buena escritora, con talento, pero espera que su pareja la guíe. Además, tiene miedo, no quiere quedarse sola; la soledad femenina, tan dañada y pragmática, determinada por *el afuera*, es una soledad limitada, pues estar solas nos permite crecer y pensar en nosotras, nos permite vivir y seguir nuestros propios sueños. Podemos considerar lo anterior como una negación del cuerpo femenino y la sujeción del poder patriarcal para invisibilizar y restarle valor al cuerpo, a la voz y a la acción con el fin de delegar la confianza del yo femenino: “La negación del cuerpo y del eros para la sexualidad femenina dominante, así como la renuncia y la entrega, son extremos de la negación del cuerpo y del eros de todas, y de la definición de las mujeres como seres que renuncian al protagonismo y al beneficio directo de sus acciones, para darlas y darse a *los otros*” (Lagarde, 2006: 40).

En la cinta, la mirada del espectador, los gestos del rostro y el cuerpo determinan los significados. El ego masculino y los privilegios están por encima de la protagonista. La primera escena es reveladora: los esposos están en la cama, comparten la intimidad dañada y lacerada por el silencio femenino; ella muestra sumisión y, como ha perdido toda fuerza y voluntad, él exige y ella acepta, quieta, sin moverse, sin sentir más que el cansancio de los años. Un silencio ensordecedor sobre su cuerpo la deja inmóvil. Ella

accede y él eyacula tranquilo. En ese momento, reciben la llamada de la embajada de Estocolmo para dar a conocer la noticia de que él ha ganado el Premio Nobel de Literatura. Aunque ella parece ser una buena y feliz esposa, cuando oye la llamada por la otra línea del teléfono su rostro se muestra desencajado y triste. Mediante el *flash back* y los festejos, la cinta cinematográfica adquiere fuerza para irrumpir en el clímax del final.

Este filme nos recuerda a la película *Ojos grandes* con Amy Adams,<sup>3</sup> donde ella es la artista que pinta los cuadros, mientras que el marido firma sus obras, gana dinero y reconocimiento. Ella, a escondidas, pinta, llora y sufre la violencia que él ejerce. Al final, ambas mujeres se empoderan y afrontan la verdad para sí mismas. El tema de la suplantación y el cinismo del protagonista masculino es una constante, toman ventaja de los personajes femeninos en diferentes rubros y les arrebatan su creatividad, sus cuerpos y sus nombres. En particular, *La buena esposa* nos permite ver claramente el tema del silencio y la escritura femenina en un doble engaño: el del marido que se asume como el gran escritor, cuando en verdad es ella quien escribe, corrige y posee el talento, pero nunca firma un libro; y el de Joan, quien lo acepta y no tiene las herramientas para revertirlo, pues es su esposo quien ejerce el control sobre la situación.

<sup>3</sup> A continuación, se presenta una breve sinopsis: “Los retratos de Walter Keane de niños abandonados con grandes ojos lo convierten en un artista popular en los años cincuenta, pero nadie sabe que su esposa, Margaret, es la verdadera genio detrás del pincel”. Fecha de estreno: 6 de marzo del 2015 (México). Director: Tim Burton. Nominaciones: Premio Globo de Oro a la Mejor Actriz Principal-Comedia o Musical. Premios: Premio Globo de Oro a la Mejor Actriz Principal-Comedia o Musical. Año: 2014. Guion: Scott Alexander; Larry Karaszewski.

El impacto de esta novela, así como de la película, yace en la manera en la que asume, cree y justifica el rol de la esposa, aparentemente feliz y bondadosa. En este sentido, lo que desconcierta es el hecho de que pudo haberse liberado del silencio antes y transgredir las normas, las reglas. Trágicamente, lo logra cuando él muere. La mentira es para todos, para el esposo, la esposa y aquellos que escuchan la entrega del Premio Nobel de Literatura en Estocolmo. El discurso de lo masculino se pierde, se falsea, se vuelve un poder resquebrajado. Hasta el clímax y el *crescendo* del final, surge el grito porque la verdad ya no puede callarse. Su rostro exhausto que siempre aceptó todo con una sonrisa al final se vuelve fuerte, estridente, grita su dolor y frustración. Su voz denuncia la falta de respeto que ha vivido como mujer, como esposa y como escritora. En ese momento, él sufre un paro cardíaco y ella lo abraza. Entonces, deja de ser esposa y se empieza a pensar como escritora, da la vuelta a la página de su vida y ahora, en su edad madura, asume sin miedo el reto de empezar de nuevo para poder escribir y reconocerse en un escenario distinto.

### **A manera de conclusión**

Este breve trabajo nos lleva a reflexionar en torno al rol de esposa en la película *La buena esposa*, haciéndonos pensar en la protagonista y en su lucha por salir de esquemas que limitan la libertad del yo femenino y, enfáticamente, en su silencio como autora, porque, a pesar de haber escrito todas las novelas, ella no gana el Premio Nobel de Literatura, pero aprende a valorarse a sí misma más allá de las divergencias generacionales y el temor.

Ser escritora no ha sido un privilegio histórico, se ha conseguido mediante una lucha que se empezó a ganar a lo largo de un siglo, mucho menos del tiempo que ha tenido la categoría de esposa en la humanidad. Esto parece casi maquiavélico si pensamos en las esposas que siguen viviendo bajo el control y la suplantación que implica el deber ser de las mujeres ante el privilegio masculino, en medio de contradicciones y la construcción de subjetividades. En relación con la escritura femenina, Elaine Showalter, en su artículo “La crítica feminista en el desierto” (2003), comenta:

El concepto de *écriture féminine*, inscripción del cuerpo femenino y diferencia femenina en el lenguaje y en el texto, es una formulación teórica significativa de la crítica feminista francesa, a pesar de que describa una posibilidad utópica más que una práctica literaria. Hélène Cixous, una de las principales defensoras de la *écriture féminine*, ha admitido que sólo con algunas excepciones “no hay aún una escritura que inscriba la femineidad [...] No obstante, el concepto *écriture féminine* brinda una forma de hablar sobre lo escrito por mujeres, que reafirma el valor de lo femenino e identifica al proyecto teórico de la crítica feminista como el análisis de la diferencia” (2003: 607).

Retomando el epígrafe de este texto, como nos recuerda y afirma Hélène Cixous, la voz se afianza a través del empoderamiento para escribir en la historia y a pesar de la historia: “la mujer arrastra su historia en la historia”. De esta manera, se sanan todos los cautiverios por medio de la palabra, del propio cuerpo y de la voz, sin ser buena ni pedir permiso:

La feminidad en la escritura pasa por: un privilegio de la voz: escritura y voz se trenzan, se traman y se intercambian, continuidad de la escritura/ritmo de la voz, se cortan el aliento, hacen jadear el texto o lo componen mediante suspensos silencios, lo afonizan o lo destrozan a gritos. En cierto modo, la escritura femenina se deja de hacer repercutir en el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral –“conquista” que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión (Cixous, 2012: 54-55).

## Referencias

- Cixous, H. (2012). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Editorial Anthropos.
- Granillo Vázquez, L. (2010). *Escribir como mujer entre hombres: historia de la poesía femenina mexicana del siglo XIX*. División de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2006). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monsiváis, C. (2004). La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo. *Debate Feminista*, 30, pp. 157-73. <http://www.jstor.org/stable/42624838>
- Orduña, M. (6 de noviembre del 2018). Crítica de *The Wife* (La buena esposa). *MoonMagazine La Revista Lúdico-Cultural de los Lunáticos*. <https://www.moonmagazine.info/the-wife-la-buena-esposa-el-cuento/>
- Wolitzer, M. (2018). *La buena esposa*. Alba Editorial.



🕒 *DAS CABINET DES DR. CALIGARI VERDE* (1920)

# REFLEJOS SOCIALES Y ECOS DEL ROMANTICISMO EN EL CINE EXPRESIONISTA

LUIS NAHUEL SANGUINET GARCÍA  
MARCOS JIMÉNEZ GONZÁLEZ

Después de la Segunda Guerra Mundial, para explicar lo sucedido, muchos intelectuales estudiaron el periodo de la República de Weimar. En este contexto, Siegfried Kracauer (2013) sugiere que “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos” (p. 13). Sucede así con los monstruos y villanos del popular cine de terror de Weimar, predecesores de Hitler. Su tesis “consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933” (p. 9).

Por su parte, Lotte H. Eisner (1996) plantea que el expresionismo es una manifestación del interés por relatos de terror y distorsión de la realidad propios de la cultura alemana. “La película debe situarse en su contexto histórico y nacional, y debe ser estudiada a través de la mentalidad del país a la que pertenece” (p. 12). De este modo, conecta el cine expresionista con la corriente expresionista pictórica y con una tradición gótica-romántica alemana, al sugerir que la sociedad de Weimar albergaría las

condiciones para un resurgimiento de los elementos narrativos y estéticos del romanticismo.

Cabe recordar que los pensadores románticos basaron su pesimismo intelectual en su desencanto por la Revolución Francesa y los eventos denominados como *El Terror*. En la República de Weimar, el descontento fue general. La sociedad se dividió entre los que veían al nuevo gobierno como el causante de perder la guerra y quienes reclamaban un mayor compromiso social con las clases trabajadoras. Las temáticas cinematográficas del momento recogieron ese desencanto que muchas veces se tradujo en pesimismo, y que habría acrecentado en la República de Weimar el interés de la sociedad alemana por la tragedia de tintes románticos.

### **El contexto de Weimar y su cine**

En su estudio, Kracauer menciona los hechos sociales que marcaron el momento político y terminaron conduciendo hasta la llegada del nazismo al poder. Se centra en cómo las películas reflejan el contexto social, mientras buscan responder a los temores y las esperanzas que conmovieron a Alemania tras la Primera Guerra Mundial (Kracauer, 2013, p. 16). Su hipótesis, en clave psicológica, es que “los motivos cinematográficos populares satisfacen deseos reales de las masas” (p. 13), pues “lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos– corren por debajo de la dimensión consciente” (p. 14). En este sentido, toma la clasificación del cine de Weimar hecha por Paul Rotha: las películas

de época, las de arte y las de declive, por lo que 1918, 1924 y 1929 son los años clave.

Según Kracauer, “Rotha no trata de explicar por qué esos tres grupos de películas estaban destinados a sucederse” (2013, p. 12) y da su propio catálogo del cine de Weimar, no en función de la industria, sino de los momentos políticos y sociales, aunque estos aspectos terminan estando relacionados. Los periodos definidos por Kracauer son el arcaico (1895-1918), el de posguerra (1918-1924), el de estabilización (1924-1929) y el prehitleriano (1930-1933). Como se aborda en el siguiente apartado, los relatos de temática romántica aparecen en el primer periodo y ganan presencia en el segundo y posteriores. Esto establecería un paralelismo cultural, dado el interés de Weimar por la literatura romántica.

Se aprecia que 1924 es un momento de inflexión para la industria germana, fruto del Plan Dawes, un acuerdo promovido por el gobierno de Estados Unidos para paliar la desproporcionada humillación a la que era sometida la sociedad alemana, tras el Tratado de Versalles (Jiménez, 2020). Alemania vivía polarizada desde la fundación de la República, con los intelectuales de derecha que impulsarían a Hitler como partidarios de la monarquía, con la firmeza militar prusiana del régimen (Sanguinet, 2021, p. 176) y con la *Dolchstoßlegende*: una leyenda sobre la puñalada por la espalda que acusaba a mujeres, socialistas, extranjeros, judíos y homosexuales tanto de la derrota bélica como de la pobreza posterior (McCormick, 1993). En 1923, la inflación del marco alemán llegó a atravesar, en el transcurso de apenas un año, la relación de 1 a 1,800, teniendo 4,2 billones de marcos el valor de 1 dólar. La economía del país se veía mermada por las exigencias

y priorizaciones al pago de deuda de los países implicados en la guerra. Principalmente, Francia y Reino Unido mantenían sus reticencias contra los acuerdos (Klein, 1970).

Dada la tensión del panorama internacional, el Plan Dawes procuraba calmar los ánimos, al incentivar la inversión extranjera en negocios de alcance nacional. El cine fue uno de los más favorecidos, pues era un emblema cultural de Weimar, gracias al éxito de *Das Cabinet des Dr. Caligari*, que había roto un boicot a productos alemanes en Europa, tras el fin de la Primera Guerra. Con ello, el Plan Dawes facilitó la inversión extranjera y esto incentivó la comunicación entre Hollywood y la UFA (*Universum Film Aktiengesellschaft*). La prolífica exportación de filmes alemanes a Estados Unidos propició las múltiples versiones. Éstas consistían en aprovechar celuloide con tomas fallidas, o no tan bien logradas, para crear versiones destinadas al resto de Europa y a Estados Unidos, diferentes a las versiones locales. Así, se encuentran ejemplares diferentes, como las tres versiones conservadas de *Der letzte Mann* (Berriatúa, 2003) y los cinco *Faust*, editados con distintos fines comerciales (Berriatúa, 2002). En el periodo de estabilización, se produjo el salto a Hollywood de directores como F.W. Murnau y Paul Leni, quienes seguían los pasos de Ernst Lubitsch.

No obstante, los objetivos económicos del Plan Dawes no se cumplieron, debido a una conocida quiebra de los inversores estadounidenses: el crack de 1929. El declive económico en los inicios de la Gran Depresión hizo que Estados Unidos menguara sus inversiones en Alemania, por lo que ésta no podía hacer frente a sus pagos por reparación a Francia y Gran Bretaña. Los banqueros estadounidenses estaban formulando las estrategias

del Plan Young, que iba a sustituir al Dawes, pues replanteaba las condiciones del pago de deuda de Alemania, cuando se produjo la quiebra de la bolsa. La llegada de la crisis fue inmediata.

## Tendencias narrativas y estéticas en el cine de Weimar

En el periodo arcaico, Kracauer identifica cuatro filmes con elementos narrativos de temática romántica: *Der Student von Prag* (1913), *Der Andere* (1913), *Der Golem* (1915) y *Homunculus* (1916), que precederían *Caligari*, para marcar una tendencia temática. En la historiografía del cine se suele subrayar esta tendencia junto a la relevancia de la interpretación de Kracauer:

Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros poblaron la pantalla alemana en una procesión de pesadillas que se ha interpretado como un involuntario reflejo moral del angustioso desequilibrio social y político que agitó la República de Weimar y acabó arrojando al país a los brazos del nacionalsocialismo (Gubern, 1997, p. 140).

Ya en el periodo de posguerra, señala otras tres tendencias cinematográficas que habrían surgido a raíz de *Caligari*: las películas de tiranos (*Nosferatu*, *Vanina*, *Dr. Mabuse*, *Der Spieler* y *Das Wachsfigurenkabinett*), las de destino (*Die Nibelungen*, *Die müde Tody Faust*) y las de instinto o mundos caóticos (*Genuine*, *Hintertrepp*, *Silvester*, *Scherben* y *Der letzte Mann*). Una unidad temática que podría englobar a las anteriores es una trágica caída de sus protagonistas, sugerida por Deleuze (1984):

Así pues, es preciso también que la idea de caída pase al acto y se convierta en una caída real o material en los seres particulares. La luz no tiene más que una caída ideal, pero el día por su parte, tiene una caída real: Esta es la aventura del alma individual, bruscamente atrapada por un agujero negro, y el expresionismo nos ofrecerá ejemplos vertiginosos (en Murnau la caída de Margarita en *Fausto*, la de *El último*, donde el último de los hombres es engullido por el agujero negro de los lavabos del gran hotel, o, en Pabst, la de *Lulú*) (1984, p. 78).

Si Deleuze habla de una caída, Elsaesser (2018) se refiere a una mirada hacia el abismo:

el cine expresionista también sugería el repentino, breve escalofrío de un vistazo hacia el abismo jamás olvidado. Pero, ¿qué clase de abismo, de impulsos inconscientes, del alma alemana, de guerra y trauma, de inflación y malestar social, de la propia inquietante extrañeza del cine? (2018, p. 368).

Todas estas formulaciones de Kracauer estarían implícitas en la teoría de Eisner, pero ella no enfatiza el sentir de la época de Weimar, sino una tradición estética que sugiere como inherente a la cultura alemana, por ello habla de una “predisposición alemana para el expresionismo” (Eisner, 1996, p. 15). Su interpretación estética plantea el cine expresionista como un resurgimiento del romanticismo alemán, asociando la identidad germana con la idea del destino trágico. Relaciona el movimiento expresionista, pictórico y teatral, con el cine expresionista, pero en su análisis se

tornan más importantes los motivos narrativos y visuales vinculados con la tradición germana del romanticismo.

Señalemos en los autores románticos esa tendencia a situar las criaturas de su imaginación en los escalones de una jerarquía complicada y de ese modo incorporar a la insignificancia de un orden burgués sólidamente establecidos elementos que se salen totalmente de lo ordinario y que están emparentados con lo fantástico (Eisner, 1996, p. 80).

En el capítulo VIII, Eisner señala la importancia simbólica de los dobles y de las sombras en varios filmes de terror, un tema que había introducido con anterioridad, abordando “las huellas de ese Doppelgänger” y “el desdoblamiento demoníaco” (1996, p. 82) en filmes de esta misma temática. A su vez, se pregunta: “¿Resulta presuntuoso declarar que el cine alemán tan solo es una prolongación del romanticismo y que la técnica moderna lo único que hace es dar formas visibles a las imaginaciones románticas?” (1996, p. 85). Hay conexiones directas con el romanticismo en películas como *Fausto* o *Nosferatu*, o indirectas, como la similitud de *El Golem* con el monstruo de *Frankenstein* y las adaptaciones de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, como *Der Andere* y *Der Januskopf*. Hubo reformulaciones de fábulas románticas, como el relato fáustico de *El estudiante de Praga* (Molinuevo, 2009) y *Caligari*, con motivos propios de relatos de E.T.A. Hoffmann; éstas incluían una leyenda ficticia proveniente de Italia entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Los dobles, las premoniciones y los autómatas son algunos de los motivos del terror romántico presentes en el momento

cultural de Weimar, no sólo en el cine. Freud publicó *Lo siniestro* en 1919, donde analiza relatos de Hoffmann y sus componentes para generar la categoría estética de lo siniestro. La cercanía entre este ensayo y *Caligari* es señalada como algo no casual, pues “tanto en Freud como en *Caligari*, la escena imaginaria del pasado romántico-fantástico es actualizada en clave de lectura de lo contemporáneo” (Sánchez-Biosca, 2013, p. 45).

### **Ecos del romanticismo en Weimar: lo siniestro como seña de identidad estética**

Poco antes de 1919, Freud estudiaba los funcionamientos narrativos por los que algunos escritores románticos generaron la experiencia de lo siniestro, lo *unheimliche*, en alemán. En su estudio sobre el término, Freud tiene en cuenta la definición de Schelling: “unheimliche nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist”<sup>1</sup> (1857, p. 649). A partir de los ejemplos enunciados por Freud, Trías (2013) desglosa un inventario de seis motivos siniestros: desmembramientos, un *déjà vu*, autómatas que cobran vida, *doppelgängers*, cumplimientos de maldiciones y premoniciones fatídicas (pp. 46-47). En modo general, “la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro [...] es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida” (p. 47).

<sup>1</sup> *Unheimliche* [siniestro] significa todo aquello que debiendo permanecer en el secreto, en lo oculto, en estado latente, no obstante, ha salido a la luz. Traducción de L. Klimkiewicz (Freud, 2014, p. 190).

Todos estos elementos narrativos interfieren de diferentes maneras en la separación y la distinción entre el mundo de los hombres y de los objetos. La duda sobre esta distinción es una característica común que Freud identifica en los relatos románticos para generar la experiencia estética de lo siniestro, y que puede relacionarse directamente con el *leitmotiv* del cine de Weimar sugerido por Deleuze (1984): “Toda diferencia entre lo mecánico y lo humano se ha disuelto, pero esta vez en provecho de la poderosa vida no orgánica de las cosas” (p. 81). A lo que añade:

Lo que el expresionismo invoca [...] es una oscura vida cenagosa en la que se hundan todas las cosas, bien sea desmenuzadas por las sombras, bien sumergidas en las brumas. La vida no orgánica de las cosas, una vida terrible que ignora la sabiduría y los límites del organismo, tal es el primer principio del expresionismo, válido para la Naturaleza entera, es decir, para el espíritu inconsciente perdido en las tinieblas (Deleuze, 1984, p. 79).

Como señala Sánchez-Biosca (2013), “Freud evoca en este ensayo todo el abanico temático que rebosa en *Caligari*” (p. 44). Lo siniestro en *Caligari* se ha leído en múltiples niveles: “Con la llegada de un sonámbulo real, al psiquiatra se le presenta la ocasión de colmar sus anhelos y convertirse en el feriante criminal cuyas hazañas había leído” (2013, p. 53). Elsaesser (1990) va más allá y sitúa lo siniestro en el deseo oculto del protagonista Francis, pues su amigo asesinado competía con él por el amor de

Jane: “Cesare is Francis’s double: he kills the rival and abducts the bride, thus acting out Francis’s secret desires” (p. 184).<sup>2</sup>

Muchos cineastas evocaron ese abanico temático en el cine de Weimar. Murnau mantuvo un insistente interés en la temática de terror, mientras que Richard Oswald reunió motivos siniestros en sus obras *Grausige Nächte* (1919) y *Unheimliche Geschichten* (1932). Debido a la fama internacional del cine de terror alemán, la temática fantástica de terror fue una tendencia atravesada por muchos directores. Elsaesser (2018) añadiría que “para poder describir las dinámicas de este nuevo romanticismo, el término influencia falla como concepto explicativo: apropiación, adaptación oportunista o pastiche performativo podrían ser descripciones más adecuadas” (p. 283).

En su definición de expresionismo, citada líneas arriba, Deleuze plantea una perspectiva que unifica dos dicotomías de lo humano: una es la establecida entre lo humano y la naturaleza, mientras la segunda juega entre lo humano y los objetos, incluidas las máquinas. En la primera, estaría lo sublime matemático kantiano, y la segunda se relacionaría con lo siniestro: categoría estética posterior a la *Crítica del Juicio de Kant*, pero que acabaría asentándose como una de las predominantes. Deleuze (1984) también señala como herencia del romanticismo el juego de luz y tinieblas propio del cine expresionista.

No se trata de un dualismo, y tampoco de una dialéctica, porque nos hallamos fuera de toda unidad o totalidad orgánicas. Se trata de una

<sup>2</sup> En este sentido, Cesare es el doble de Francis: mata a su rival y secuestra a la novia, plasmando así los deseos secretos de Francis (Traducción propia).

oposición infinita tal como aparecía ya en Goethe y en los románticos: la luz no sería nada, al menos nada manifiesto, sin lo opaco al que se opone y que la hace visible (1984, p. 77).

Además de abundar en personajes demoníacos, hechiceros y malignos científicos locos, el cine de Weimar quedó impregnado por un sentimiento de *Aufbruch* (salida), descrito por Krauer como “abandono del mundo” (2013, p. 43), que recupera reflexiones y preocupaciones del romanticismo. El avance de las técnicas visuales, unido a la tradición arcaica y mística de la corriente decimonónica, impulsó la producción de estos filmes fantásticos que se adaptaron a los tiempos modernos. El ejemplo más notorio es el origen de *Der Student von Prag*, recogido por Elsaesser (2018, pp. 388-389).

Interesado en los trucos fotográficos, Paul Wegener estudió, junto al director de fotografía Guido Seeber, las posibilidades narrativas de filmar a un personaje por duplicado y utilizar una puerta como si fuese un espejo. El escritor y guionista Hanns Heinz Ewers escribió para ellos una historia idónea para dicho efecto especial, un relato fáustico en que un perverso hechicero, Scapinelli, otorga vida al reflejo del estudiante protagonista, quien, al salir del espejo, actúa en su nombre y usurpa su identidad. Resulta curioso cómo los motivos románticos se intercalan en esta historia, pues, cuando Freud (2014, p. 99) aborda la figura del doble en los cuentos románticos, remite para mayor profundización a *El doble* de su discípulo Otto Rank. Éste había realizado su estudio del *Doppelgänger* en clave psicoanalítica, precisamente, por quedar impresionado tras visionar dicho filme de Wegener

(Rank, 1976, pp. 31-34), nombrándolo incluso como un drama romántico (p. 31).

A raíz de cómo el guion de *Der Student von Prag* permite enunciar la artificialidad del truco fotográfico, Elsaesser (2018) recoge esta idea sobre el cine expresionista: “tal vez el expresionismo fue el primer movimiento que le permitió al cine en general formular ciertas ideas sobre sí mismo” (p. 386). Esta reflexión puede establecer una conexión con los pensadores temprano-románticos, en la cual la *Spaltung* (escisión) se coloca como herramienta y obstáculo para la autoconciencia. Se trataba de un *leitmotiv* que se traducía en formas literarias, incluidas la ironía y el monólogo interno, donde el lenguaje se articula al mismo tiempo dentro y fuera del texto. No tan casualmente se ha dicho que “las películas del período de posguerra, de 1920 a 1924, son un singular monólogo interior” (Kracauer, 2013, p. 62). En este sentido, encontramos otra conexión con el siglo XIX, esta vez con un texto de Hölderlin, acerca del mismo tema, pero tratado en un tiempo distinto:

¿Cómo puedo decir “Yo!” sin conciencia de mí mismo?, pero ¿Cómo es posible la conciencia de mí mismo? Es posible porque yo me pongo enfrente [...] me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo (Hölderlin, 1997, p. 28).

El monólogo es distanciamiento de uno mismo e implica esa escisión, esa *Spaltung* en que ahondan los románticos. La soledad que acompaña el aura romántica permite lo imposible: salirse del lenguaje y adentrarse en él al mismo tiempo. Precisamente,

buscando las características del expresionismo, Elsaesser (2018) rescata la idea de su autorreferencialidad: “expresionismo es el momento en que el cine se expresa, se interpreta a sí mismo” (p. 390). Sin vincularlo con el existencialismo de los tempranorománticos, el cine expresionista alemán despliega, si bien no un autocuestionamiento, cuando menos una autoconciencia de la herramienta tecnológica, al mismo tiempo que su esencia parece radicar en transformarse y reciclarse de diferentes maneras, lo cual se relaciona con la difícil definición del romanticismo.

### Conclusiones

Si algo toma el expresionismo del romanticismo es, ante todo, esa indefinición. A la vez, recupera un tema tratado por Hoffmann: la disolución del mundo humano frente al de las cosas, catalogando a los autómatas y humanos que actúan mecánicamente como generadores del sentimiento de lo siniestro, mientras cuestiona las bases de la identidad. Éste es un abismo más al que se asoma lo humano, que bien puede traducirse en términos de Deleuze a la dicotomía entre el mundo orgánico y el inorgánico: “Toda diferencia entre lo mecánico y lo humano se ha disuelto, pero esta vez en provecho de la poderosa vida no orgánica de las cosas” (1984, p. 81). Se trata de un sentimiento que va más allá de la dicotomía entre hombre y naturaleza, que latía en el fondo del sentimiento de lo sublime en Kant y que puede participar, sólo parcialmente, de esta sensación.

Por lo tanto, al igual que la literatura, el cine podría servir para identificar diversos sentires subjetivos, vinculados con los pro-

cesos de su sociedad. Si bien los prerrománticos fueron sólo el inicio de un impulso intelectual (cuya seña de identidad era más difusa que la del expresionismo, dado que fue necesario hablar entonces de romanticismos en plural), probablemente también sea necesario para el caso hablar de expresionismos, como hace Jean Mitry (1974).

La historia quizás no se repite, pero rima. Son bastantes las semejanzas emocionales entre el periodo del romanticismo alemán y los del sentir popular de la Alemania de Weimar. Resulta incluso significativo, a modo de ejemplo final, que, en medio de la controversia sobre el epílogo de *Caligari* y sobre la permanencia de las formas delirantes, aun después de acabado el relato del delirio, se hable, como menciona Sánchez-Noriega (2016), de “crisis de la verdad, esta sospecha sobre lo real, hace de *Caligari* un filme muy moderno” (p. 419). Si la época de Weimar estaba vinculada con una crisis de la verdad, ahora, en tiempos de la posverdad, resulta un momento clave para entender la actualidad que este cine y las premisas del romanticismo pueden tener todavía con el presente.

## Referencias

- Berriatúa, L. (2002). *Los cinco Faust de Murnau* [Película]. Filmoteca Española.
- Berriatúa, L. (2002). *Der letzte Mann-Das Making of* [Película]. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung y Pesadillas digitales.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento*. Ediciones Paidós.
- Eisner, L.H. (1996). *La pantalla demoníaca*. Ediciones Cátedra.

- Elsaesser, T. (1990). Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema, en M. Budd (editor). (1990). *The Cabinet of Dr. Caligari*. Texts, Contexts, Histories, pp. 171-189. Rutgers University Press.
- \_\_\_\_\_. (2018). Cine expresionista-Estilo y diseño en la historia del cine, en *Imagofagia*, 18, María Guadalupe Russo (traductora), pp. 366-400. ASAECA.
- Freud, S. (2014). *Das Unheimlich-Manuscrito inédito* (bilingüe). Mar-mol/Izquierdo Editor.
- Gubern, R. (1997). *Historia del cine*. Grupo Editorial Lumen.
- Hölderlin, F. (1997). *Ensayos*. Ediciones Hiperión.
- Jiménez González, M. (2020). Correspondencia estética y moral en *Die nibelungen* (1924). Análisis estético de la película. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (19), (pp. 86-103). <https://revistascientificas.us.es/index.php/fedro/article/view/12565>
- Klein, C. (1970). *De los espartaquistas al nazismo: La República de Weimar*. Ediciones Península.
- Kracauer, S. (2013). *De Caligari a Hitler*. Ediciones Paidós.
- McCormick, R.W. (1993). From 'Caligari' to Dietrich. *Signs*, 18(3), (pp. 640-668), University of Chicago Press.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Fernando Torres (editor).
- Molinuevo, J.L. (2009). *Magnífica miseria*. CENDEAC.
- Rank, O. (1975). *El doble*. Orion Ediciones.
- Rye, S. (1913). *Der Student von Prag* [Película]. P. Wegener (Productor). Deutsche Bioscop.
- Sánchez-Biosca, V. (2013). *Cine y vanguardias artísticas*. Editorial Espasa.
- Sanguinet, L.N. (2021). La nueva mujer frente a las ansiedades masculinas de Weimar: Lulú ante el espejo en La caja de Pandora (Pabst,

1929), en F.J. Martínez-Cano, N. Cuenca y M.P. Rodríguez (editores). *Aproximaciones poliédricas a la diversidad de género. Comunicación, educación, historia y sexualidades* (pp. 171-185). Editorial Fragua.

Schelling, F. (1857). *Sämmtliche Werke*. Cottacher.

Trías, E. (2017). *Lo bello y lo siniestro*. Penguin Random House.

Wiene, R. (1919). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [Película]. E. Pommer (Productor). DECLA.



© UNA FAMILIA DE TANTAS (1949)

# EL CONCEPTO DE *FAMILIA* VISTO DESDE EL FILME *UNA FAMILIA DE TANTAS*

BEATRIZ MARISOL GARCÍA SANDOVAL

*Una familia de tantas* es una historia escrita por Héctor Alejandro Galindo Amezcua y llevada a la pantalla grande en 1948. Galindo, originario de Monterrey, Nuevo León, fue director de cine, dramaturgo, argumentista, guionista, adaptador y ensayista de temas cinematográficos. A este filme se suman más de sesenta películas dirigidas por él. Su trabajo artístico se orientó a visibilizar la vida cotidiana del México de la época (Mandujano, 2017), donde abordó diversos temas que son descritos como populares, mostrando con detalle una de las clases del siglo XX, la clase media. La película fue multipremiada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, encargada de reconocer el talento en las producciones consideradas como las mejores.

Esta obra de Galindo recibió dos Ariel de plata y uno de oro. En los dos primeros galardones se le reconoció su dirección y producción fílmica, y en el tercero, la historia escrita por él mismo. Para este momento, el director ya había hecho un interesante recorrido profesional que le ayudó a desarrollarse en el mundo del arte, la dirección y la producción. Entre las actividades que

realizó se puede señalar la de haber sido maestro de guionismo en el Centro de Estudios Cinematográficos y Teatrales, y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM; al igual que la de haber trabajado como redactor y director de diversos programas de radio para la XEW, entre otras importantes de la época (Mandujano, 2017).

### **La descripción de la familia en los años cuarenta**

El concepto de *familia* retratado en esta historia está configurado desde un escenario simbólico principal en el que hay una atribución de autoridad que reside en el jefe de familia, es decir, en el patriarca, ya que, al momento de unirse en matrimonio, es a él a quien le corresponderá decidir y dar las órdenes que crea necesarias; primero a su esposa y, después, a cada integrante que vaya naciendo en ese núcleo familiar. Nos interesa apreciar este concepto desde seis elementos que lo componen:

- a. El tipo de unión. Se trata de un matrimonio unido por la religión católica, lo que implica una carga simbólica dotada de pautas de comportamiento ya establecidas.
- b. El contexto sociocultural. El retrato que hace el autor es el de una familia de clase media que posee la capacidad de tener a una persona encargada del servicio doméstico, mientras muestra el diseño y ubicación de la casa en la que habitan.
- c. La actividad económica. Se coloca bajo la responsabilidad del jefe de familia, quien se dedica a la contaduría.

- d. Los discursos políticos. En ellos se observa la jerarquización, el lugar que ocupa cada integrante y sus relaciones de poder.
- e. El acceso a la tecnología. Ésta es facilitada por la capacidad económica lograda por el padre de familia.
- f. Los puntos de inflexión en la mentalidad. Se fraguan al interior de este núcleo e inciden de manera significativa en las pautas bajo las cuales se deben regir las y los integrantes de esta familia, formada por el padre, la madre, un hijo y una hija mayor, la protagonista, María Eugenia, quien en la historia cumple 15 años, además de dos menores, una niña y un niño de 10 y 3 años, respectivamente.

Para Paul Bohannan (1996):

La familia es el determinante primario del destino de una persona. Proporciona el tono psicológico, el primer entorno cultural; es el criterio primario para establecer la posición social de una persona joven. La familia, construida como está sobre genes compartidos, es también la depositaria de los detalles culturales compartidos, y de la confianza mutua (p. 72).

En este sentido, estamos ante la tradición de una construcción social (Hobsbawm y Terrence, 2012) vinculada, primero, por elección; ocasionada por la unión simbólica del esposo con la esposa; y, posteriormente, tejida por los lazos de sangre, a través de los cuales se alimenta cada uno de sus miembros con los referentes simbólicos que necesitan para apropiarse del rol que a cada quien corresponde desempeñar.

Uno de los elementos articuladores de este concepto se comprende a partir de la transmisión de las tradiciones, cuya memoria se recupera una y otra vez (Geertz, 1987), reelaborándose desde la recepción de las responsabilidades atribuidas al padre de familia, tarea que es gradualmente interiorizada hasta que asume que está en condiciones de empezar a decidir lo que considere aceptable, o no, en su entorno familiar, cuya dirección sólo le corresponde a él asumir por tradición. Quienes integran su familia reciben esa transmisión simbólica y actúan en función de esa educación que reciben al interior del núcleo familiar (Berger y Luckmann 1967). Sin embargo, en esa entrega y recepción de referentes simbólicos, una vez que cada integrante forma su propia familia, es posible que lo que suceda es que reproduzcan (quizás con el mismo énfasis) lo que vivieron en casa y lo que aprendieron según el rol que les tocó desempeñar, por lo que buscarán que sus hijas e hijos continúen esos mismos modelos en sus propias familias.

Sin embargo, habrá entre esos hijos o hijas quienes progresivamente elijan realizar pequeñas adecuaciones tanto a las normas como a los comportamientos implícitos en las familias, incidiendo en las características de los roles que a cada quien corresponda desempeñar y generando con ello microrrevoluciones de mentalidad, por medio de las que se busca cambiar un estado de cosas para lograr transformaciones que se traduzcan en mejoras colectivas. La modificación de las mentalidades sucede a una velocidad lenta (Saloma, 2009). La forma de pensar se empieza a interiorizar desde temprana edad y se vincula con la asimilación de sentidos que perviven en el tiempo, por lo que los cambios que algunas personas logran realizar dependen de diversos factores y están en un constante vaivén.

Mientras que en unos aspectos recrean ese pasado que se hereda, en otros, esas microrrevoluciones de pensamiento generan nuevas pautas de comportamiento que se explican en sí mismas. La reconceptualización que se está gestando entre algunas o algunos integrantes de esas pequeñas sociedades que son las familias se traduce en esos puntos de inflexión que provocan rompimientos y, en ese contexto, remueven el estado de cosas en el que se encontraba el núcleo familiar. Aunque el concepto de *familia* ha pasado por muchas reelaboraciones, algunos rasgos han pervivido con cierto énfasis y, en la actualidad, se han reconstruido presentándose en algunas partes desdibujadas y en otras todavía con remanentes de ese retrato de familia que muestra el filme y que predominó incluso en la segunda mitad del siglo XX.

### **La territorialidad de cada rol**

Un elemento importante es la territorialidad de cada identidad, de cada persona vista de manera individual, de cada integrante de la familia retratada en el filme, es decir, la manera en que cada una y uno de ellos construyen o reconstruyen su rol, se apropian y reinventan el espacio simbólico que por herencia se les ha mostrado como propio. Asimismo, es fundamental la manera en que, desde ese lugar, articulan sus relaciones con las y los demás integrantes (Goffman, 1981) desde un sentido jerárquico, a través de relaciones de poder, según el sitio que a cada quien corresponda ocupar, por lo que hay quienes logran obtener una atención importante derivada de estas asignaciones.

En esa sintonía, haremos un recorrido por los roles de cada integrante. La identidad de la esposa se delinea como una mujer abnegada que reprime sus opiniones y sobrevive a partir de las tareas que le corresponden y las que asume, mismas que pertenecen al ámbito de lo privado, ya que no trabaja fuera de la casa y cuenta con una señora que se encarga de los quehaceres domésticos. Es la esposa en quien se deposita la responsabilidad de administrar lo relativo a su hogar. Una vez que nazcan las o los hijos, le corresponderá tejer su rol de esposa con el de madre, cuya tarea principal es la de cuidar de la crianza de las y los hijos, sin importar si ya son mayores. Gradualmente, se apropia de esas identidades que adquiere y las desarrolla en función de lo que, se asume, le compete hacer, pues nadie más desempeñará esa función.

Por su parte, el esposo asume la obligación de la manutención de su esposa, así como de la toma de decisiones que conciernen al ámbito público. Igualmente, en él descansa la autoridad y la dirección que deberá tener su matrimonio. Una vez que nazcan las hijas e hijos, le corresponde integrar a su rol de esposo el de padre de familia (de la misma manera en que lo hace la esposa), lo cual implica que cuide el orden, el respeto, la virtud y la obediencia de cada integrante de ese núcleo en construcción. Como autoridad reconocida en esa pequeña sociedad (Romero, 2006), está a cargo de otorgar premios o castigos según corresponda, ya que se dan en función del comportamiento que sólo a él atañe sancionar o recompensar. Él es quien posee la autoridad y la propiedad de cada una y uno de sus hijos. Debido a que su rol no sólo está internalizado, sino que lo ha asumido como el correcto (Goffman, 1981), no escucha ideas con las que no está de acuerdo y asume que la severidad es el medio ideal para obtener respeto, mismo

que en ocasiones es sinónimo de miedo, el cual es totalmente aceptable desde su propio autoconcepto.

El hijo mayor, debido a que es el primogénito, goza de un trato diferenciado, tanto por ser el primero como por el hecho de ser hombre, a lo que se suma otro elemento simbólico obligado, y es que se deberá dedicar a lo mismo que haga el padre, en este caso, a la contaduría. Sin embargo, a pesar de los privilegios que se le otorgan, debe comportarse ante su progenitor con total obediencia. En ese plano, esa relación de sujeción lo coloca en el mismo nivel que el resto de la familia, donde están las hermanas e incluso la madre. En consecuencia, su presente y su futuro están determinados por la opinión del padre, quien sabe lo que le conviene.

La hija mayor goza de ciertos permisos, entre ellos está que trabaje fuera de la casa (se intuye que se desempeña como secretaria) y también posee la autorización de relacionarse de manera romántica, por lo que tiene a su novio, a quien se le permite visitarla todas las noches en un horario que el padre ha estipulado y exige que se respete. Como se mencionó anteriormente, es al padre a quien corresponde velar para que el respeto y el honor prevalezcan en su familia, razón por la cual, cuando encuentra a su hija mayor besando a su novio (acción que asume como deplorable), la reprende y la sigue hasta su recámara, donde la castiga golpeándola por no guardar las buenas costumbres que él le ha enseñado. La escena es dramática, pues muestra a la hija (una vez que el padre ha concluido con el castigo) con la blusa desgarrada y la cara ensangrentada. Contrario a lo que podría pensarse, tras la golpiza, la hija escapa de la casa y el papá, al darse cuenta, elige darla por muerta, resolviendo así la disciplina que, considera, debe prevalecer en su hogar.

## La reelaboración de roles en la coincidencia de la mentalidad de la protagonista

Entre los personajes, destaca María Eugenia, quien es la protagonista, a quien se le celebrará su fiesta de 15 años. En este rol, se notan con más claridad las transiciones simbólicas que hay en las identidades que forman las personalidades asignadas (Sarbin, 1950). Durante los preparativos de la fiesta, las y los integrantes de la familia, sobre todo la madre y el padre, la tratan como a una niña. No obstante, luego de su fiesta de quinceañera hay un cambio significativo en la familia. A partir de ese momento, se le trata como a una mujer, aunque apenas haya cumplido 15 años. En la historia, no se menciona que alcanzará la mayoría de edad hasta dentro de tres años. De hecho, precisamente, los microcosmos al interior de las familias dan cuenta del mundo que permea la mentalidad de sus integrantes (Berger y Luckmann, 1967).

En la transición de ser tratada como niña y luego como mujer, la protagonista se enfrenta ante la disyuntiva de encarnar ese nuevo rol que mamá y papá esperan que tome. Sin embargo, el hecho de que sea tratada como mujer, no impide que esperen que ella sea obediente, por ejemplo, que acepte el cortejo de su primo con la finalidad de que se case con él. El filme evidencia esta lucha interna que se intensifica, debido a que se enamora de un joven vendedor de aspiradoras y refrigeradores estadounidenses, a quien conoce por haber ido a ofrecer uno de esos aparatos modernos a su casa. Con él entabla una amistad clandestina, debido a la rigidez que prevalece en su familia. En la historia se advierte cómo la protagonista, quien evidencia cambios en sus roles gracias a las conversaciones con el joven, empieza a contrastar la mentalidad

de su nuevo amigo con la de su hermano y la de su papá, incluso con la de su mamá.

Mientras se enamora de él, se enfrenta a la disyuntiva de reproducir el rol de mujer que le corresponde asumir junto con el de hija obediente (por medio del cual debe aceptar la interpretación de las identidades en ese mundo simbólico del que ha sido parte desde su niñez), o bien, encontrar las razones y justificaciones suficientes para reelaborar sus roles y establecer cambios en el estado de cosas que ha permeado por años su vida familiar. Esta micro-revolución de mentalidad, en apariencia inadvertida, construye vínculos con otras personas, quienes, al mismo tiempo, colaboran en la compleja tarea de reelaborar un rol (Sarbin, 1950). Aunque conserve el mismo nombre, lo interesante es que realizará otras tareas. Frecuentemente, se buscan aquellas que concuerden con necesidades particulares, por lo que les atribuyen un significado más justo e integrador, según el colectivo en el que interactuarán. En ese sentido, requieren un nuevo territorio para que se reconstruyan y se establezcan las tareas de los nuevos roles.

Los cambios en las mentalidades no siempre ocurren de manera pacífica. En el filme, la decisión de romper con las expectativas familiares provoca una inminente crisis familiar. El hecho de que la protagonista optara por la desobediencia a sus padres evidencia un contraste de mentalidades, que suele verse como un cambio generacional, aunque no siempre sucede de una generación a otra. En el caso de ambos jóvenes, coinciden en la forma de pensar respecto al matrimonio y a las ideas democráticas que se visualizan en las relaciones de poder conyugal y fraternal. Esos son los temas que ambos abordan cuando logran conversar, lo cual impulsa al joven a ingresar a la casa de la protagonista para hablar con el

papá y la mamá, y pedirla en matrimonio. Desde luego, el padre, a quien corresponde autorizar la solicitud, la rechaza y le prohíbe que lo vea más, sin embargo, la joven está decidida y les avisa que, según lo que establece la tradición, ella saldrá de blanco, es decir, vestida de novia, de su casa.

En el filme se aprecia el fuerte rechazo del padre, quien repudia esa decisión, y asume como imperdonable la actitud de María Eugenia. Debido a que su padre elige no hablarle más a su hija, el resto de la familia, incluyendo a su madre, deben hacer lo mismo y no la acompañan en su boda. Sin embargo, presenta una escena dramática en la que la madre, a escondidas, entra en la habitación de la joven, quien ya se ha vestido de novia, y la bendice. Este hecho coincide con la identidad que ha adoptado como madre, pues refleja que la represión de sus ideas es parte de su rol.

### **La significación del sentido común y de la razón versus una herencia simbólica que se recibe, se acepta y se interioriza**

El escritor destaca la actuación de Guadalupe, una señora que se encarga de los quehaceres domésticos, así como de las actividades en la cocina, a quien caracteriza como a una mujer originaria del campo. Pese a la idea popular de que quien tiene mayor escolaridad puede distinguir aspectos culturales que obstaculizan las relaciones interpersonales en una familia e incidir en ella, es ella quien apoya a María Eugenia y a su pretendiente desde que empiezan a conocerse. Ella la alienta para que estén juntos e, incluso, se encarga de ayudarla a vestirse el día de la boda.

El escritor le otorga a la actitud de apoyo mostrada por Guadalupe un tinte de protesta, cuya manifestación es evidenciada en el apoyo incondicional que le da a María Eugenia. Ella es la señora del campo, quien se opone a que la mentalidad que ha gobernado a esa familia mediante el padre continúe a pesar del rompimiento familiar por el que están atravesando. Es como si Guadalupe protestara ante el rol que la mujer debía desempeñar como esposa en diversos escenarios, tanto urbanos como rurales, con tan poca autoridad y con tanta responsabilidad en las decisiones tomadas por las hijas e hijos.

En el desarrollo de la historia, Galindo muestra en diversas escenas el cuestionamiento hecho a la esposa por las decisiones tomadas por las y los hijos a cualquier edad, sobre todo cuando son mayores. A este respecto, sus actos escenificados en el filme, principalmente cuando son considerados como negativos o hasta vergonzosos, son atribuidos a la responsabilidad de la madre, a quien se culpa por no haberles educado bien. Por ser quien se queda en casa asume esta consigna, lo cual libera a los hijos de ejercer la sensatez, el razonamiento, la responsabilidad, y, por supuesto, al padre de la crianza.

El personaje de Guadalupe emplea, con su actuación, el uso del sentido común como argumento para romper con el estado de cosas establecido, pese a que, aparentemente, no era necesaria su transformación. Esta afirmación no implica que los estudios escolares no colaboren en la transformación de las mentalidades, sino que el uso del razonamiento debe conducir por senderos de desarrollo que beneficien los roles y que pueden continuar transformando sus tareas desde la construcción de un mundo físico y simbólico más equitativo.

El filme cierra con la imagen de María Eugenia vestida de novia, lista para salir de su casa y dirigirse a la iglesia. En la puerta la están esperando su futuro esposo y su suegra, quien la entregará en el altar, acompañados por las y los amigos del novio. La escena es presentada como si la novia pasara de una mentalidad a otra. Dentro de su casa permea la rigidez, mientras que fuera de ella está la promesa de una pequeña revolución mental que puede hacer posible que la vida en matrimonio sea escrita con una letra y un significado diferentes.

Galindo deja, de manera sorpresiva, antes de la conclusión del filme, una escena significativa: la aprobación de la madre respecto a la reelaboración de la identidad del rol de María Eugenia. A pesar de no haberla acompañado, cierra su intervención con un diálogo en el que le habla a su esposo de la incomprensión que han padecido sus hijas e hijos ante la imposición de ideas opuestas a la forma de pensar de ellas y ellos, “a quienes no se les debe encadenar”. Le explica que las y los hijos deben ser felices desde que están en casa para que no tengan que salir a buscar la felicidad lejos de ella. Cierra diciendo: “la razón debe prevalecer sobre el autoritarismo, así que, a partir de hoy, sólo me dirigiré por la razón”, prometiendo, ante la audiencia, la reedificación de una identidad, mediante la cual empezará a ocupar un lugar tan importante como el de él.

## Conclusiones

En esta historia de 1948, Galindo desvela ante la audiencia que pudo proyectar un concepto de *familia* que ponía en entredicho

la autoridad total del padre y replanteaba la posibilidad de que, ante la reelaboración de las identidades por medio de sus respectivos roles, pudieran explorarse nuevos senderos en los que la esposa se convirtiera en una compañera de vida y dejara de ser solamente la administradora de su hogar y la clara responsable de las decisiones de sus hijas e hijos. El avance en la mentalidad de Galindo es significativo, ya que estableció, desde la cinematografía, un interesante diálogo entre su relato y todas las audiencias que verían este filme, no sólo durante el siglo XX, sino durante el XXI.

Las producciones fílmicas proponen interesantes diálogos a los que debemos atender con la finalidad de vernos retratadas y retratados en las historias que narran, con el objetivo de proponer alternativas que nos reeduzcan y ayuden a realizar microrrevoluciones de mentalidad que nos permitan construir un mundo más equitativo. Al asumir roles, debe considerarse la responsabilidad que cada uno de ellos implica, pues, aunque se interpretan de manera individual, tienen implicaciones colectivas. Por lo tanto, es importante que, desde el razonamiento (ayudado de la educación), se reflexione sobre la reelaboración de las identidades, en aras de continuar proponiendo mejoras significativas en la sociedad de la que somos parte, además de asumir la obligación de cuidarnos todas y todos.

## Referencias

- Berger, P. y Luckmann, T. (1967). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Ediciones, S.A.

- Bohannan, P. (1996). *Para raros nosotros. Introducción a la antropología cultural*. Ariel S.A.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Ediciones, S.A.
- Hobsbawm, E. y Terrence, R. (2012). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica.
- Mandujano, P. (2017). Alejandro Galindo, en *Diccionario de escritores mexicanos: siglo XX*. Instituto de Investigaciones Filológicas y Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romero, M. (2006). *El ritual y la construcción emblemática de las Identidades* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Antropológicas.
- Saloma, M. (2009). De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea en México*, 37, 97-139. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sarbin, T. (1950). Contributions to role-taking theory: I. Hypnotic behavior. *Psychological Review*, 57, 225-270.

**CUARTA PARTE**

**CINE Y**

**VIOLENCIA**

# ***LAS TRES MUERTES DE MARISELA ESCOBEDO: VIOLENCIA DE GÉNERO, INCAPACIDAD ESTATAL Y EDUCACIÓN. UN PROBLEMA DE LA ESTRUCTURA SOCIAL***

**NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ**

¿Qué es lo que lleva a una madre a buscar a su hija desaparecida y asesinada?, ¿cómo es que una madre, una simple integrante de la sociedad, se enfrasca en una persecución recorriendo el país para capturar al feminicida de su hija? ¿Por qué una madre no desiste de entablar una lucha frontal con distintas autoridades que no atienden a su llamado de justicia? Éstas son algunas de las preguntas que surgen al apreciar el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, versión cinematográfica hospedada en la plataforma de Netflix, que salió a la luz pública en octubre del 2020.

Sin lugar a dudas, algunas de las respuestas a dichas interrogantes se vinculan con el amor de una madre por su hija, pero también con la desesperación, la rabia, la impotencia y la triste realidad de nuestro país, donde no existe respeto hacia las mujeres y lo femenino en un porcentaje amplio de los hogares mexicanos, pese a que el titular del Ejecutivo en su momento haya declarado que en las familias de la República Mexicana “siempre ha habido una convivencia en armonía” (*Animal político*, 15 de mayo del 2020). Esto desestima los altos índices de violencia contra las niñas, jóvenes y mujeres, incrementados durante el confinamiento por COVID-19,<sup>1</sup> pero desestimados desde la administración federal, no sólo recientemente, pues se trata de una situación de larga data.

Sumado a lo anterior, las respuestas a las preguntas planteadas tienen como sustento la incapacidad de un Estado cuya incompetencia se refleja en las distintas instituciones que están bajo su égida para aplicar justicia, sobre todo una con “lentes de género” que, de acuerdo con distintos instrumentos internacionales signados por México, debe salvaguardar un derecho elemental que

---

<sup>1</sup> En sintonía con esto, es relevante el posicionamiento que enarbó la Directora ejecutiva de ONU-Mujeres, Phumzile Mlambo-Ngcuka, quien a propósito del incremento de los índices de violencia contra las mujeres durante el confinamiento, emitió esta declaración: “En este momento en el que 90 países están en situación de confinamiento, 4000 millones de personas se refugian en casa ante el contagio mundial del COVID-19. Se trata de una medida de protección, pero conlleva otro peligro mortal. Vemos cómo aumenta otra pandemia en la sombra: la violencia contra las mujeres. A medida que los países informan sobre la infección y el confinamiento, cada vez son más las líneas de atención y los refugios para la violencia doméstica de todo el mundo que notifican un incremento de llamadas en busca de ayuda” (Mlambo-Ngcuka, 2020).

está entre las principales demandas de ONU-Mujeres.<sup>2</sup> Es una constante en los informes que recibe el país, tanto el 8 de marzo (Día Internacional de las Mujeres) como el 25 de noviembre (Día mundial contra la violencia de las mujeres): una vida libre de violencia.

A continuación se hará un análisis sobre lo que se advierte de la realidad feminicida del país, tomando como punto de referencia el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*. Este estudio toma en cuenta “Una herida abierta en México”, como atinadamente han nombrado al texto complementario de la cinta sus artífices (Casillas, Melgoza y Pérez, s.f.). A la par, se expondrán algunos lineamientos que se consideran centrales para la prevención, atención y desarticulación de la violencia contra las mujeres.

## **Datos del documental**

El documental se estrenó el 14 de octubre del 2020, por la plataforma Netflix. El director, Carlos Pérez Osorio, junto con Karla

---

<sup>2</sup> ONU-Mujeres fue creada por la ONU en 2010, atendiendo a las demandas mundiales de igualdad de género. Así, de acuerdo con Orozco (2017), “ONU Mujeres fija sus esfuerzos, entre otras cosas, en trabajar en pro de la eliminación de la discriminación en contra de las mujeres y de las niñas, en el empoderamiento de las mujeres, así como en el logro de la igualdad entre las mujeres y los hombres, como socios y beneficiarios del desarrollo, de los derechos humanos, las acciones humanitarias, la paz y la seguridad. Desde estas acciones, se deriva el planteamiento de que el acceso a los derechos humanos de las mujeres es una vía para alcanzar el empoderamiento” (p. 218).

Casillas, periodista y titular de la investigación, y Alejandro Melgoza, también reportero e investigador, desarrollaron un insigne trabajo de campo, sustentado en:

...3,707 hojas de expedientes que conforman el caso, más de 100 solicitudes de información al gobierno de Chihuahua, más de 21 horas de audiencias en video y 342 sucesos registrados en una línea de tiempo para reconstruir uno de los casos más lacerantes, y terriblemente vigentes, en la historia de México (Casillas, Melgoza y Pérez, s.f.).

La fotografía estuvo a cargo de Axel Pedraza y fue producida por Vice Studios Latin America, Scopio y, como se comentó, distribuida por Netflix. Según Google, 85% de las personas que vieron el documental manifestaron que les había gustado (Google, s.f.), un porcentaje considerable, cuyo trasfondo se vincula con la temática expuesta y el excelente trabajo realizado. El documental, promocionado como película en el acervo de la tan afamada plataforma estadounidense, tiene una duración de 109 minutos y, a decir de la propia empresa, está catalogada con más “me gusta” (Pérez, 2020).

### **La trama**

El argumento del documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* muestra la lucha incansable de una madre por obtener justicia ante el feminicidio de su hija de 16 años de edad, Rubí Marisol Frayre Escobedo, quien perdió la vida a manos de su pareja,

Sergio Rafael Barraza, ocho años mayor que ella. La trama aborda una realidad triste, común y dolorosa en México: los feminicidios, así como el endeble sistema de justicia mexicano, con múltiples áreas de oportunidad, corrupción e impunidad.

El documental tiene un título certero. La madre de Rubí, Marisela Escobedo Ortiz, muere en tres ocasiones: cuando le asesinan a su hija (2008), cuando la justicia mexicana deja libre al feminicida (2010) y cuando se lleva a cabo su propia muerte, perpetrada frente al Palacio de Gobierno de la ciudad de Chihuahua el 16 de diciembre del 2010, tras once días de plantón (Pérez, 2020).

Marisela Escobedo apertura el documental con estas lacerantes palabras:

...le he perdido el miedo a todo, le he perdido el miedo a la muerte, que es lo peor que me podría suceder, he enfrentado a las autoridades, he enfrentado al gobernador, he enfrentado a quien se me ha puesto en frente y quiero que mi hija, donde quiera que esté, que sepa que la amo y que no voy a dejar de luchar hasta que se le haga justicia (Pérez, 2020, 1h 49m 48s-1h 49m 16s).

Posteriormente, se muestran escenas de la infancia de Rubí, una niña querida por sus tres hermanos, Juan Manuel, Pablo y Alejandro, por su hermana Jesica, y por su madre; no se advierte la presencia del padre. En las primeras escenas, aparecen fotografías y videos de la celebración del cumpleaños de Rubí, una convivencia, la boda del hermano mayor (quien es un actor central en el reportaje) y escenas familiares que resaltan a Rubí como la hija menor de esta familia. Asimismo, este escenario contextual retrata a una Marisela joven, alegre y fuerte, quien nos dice que trabajaba como

enfermera por las noches, ayudada en los quehaceres domésticos y familiares por la hija mayor, en franca correspondencia con la construcción de género en el orden social mexicano.

La voz narrativa en la adaptación cinematográfica corre a cargo del hijo mayor, Juan Manuel, y la propia Marisela, aunque también se recuperan otras voces testimoniales: Alejandro (hijo segundo de Marisela), Blanca Escobedo (hermana de Marisela), la Procuradora General de Justicia del Estado de Chihuahua, Patricia González (2004-2010), Ruth Fierro (representante legal de la familia Escobedo), Gabino Gómez (representante legal de la familia Escobedo), Noel Rodríguez (agente del Ministerio Público, quien llevó el caso de Rubí), Leticia Carreón (amiga de Marisela), Arturo Nahle (Procurador de Zacatecas 2010-2015), Lucha Castro (abogada de Marisela y defensora de Derechos Humanos), Francisco Martínez Gallo (Subprocurador General de Justicia de la ciudad de Fresnillo 2004-2011), Patricia Mayorga (periodista), Carlos Spector (abogado de la familia Escobedo), César Peniche (Delegado de la PCR en Chihuahua 2010-2015) y Andy Barraza (hermano del feminicida Sergio Barraza), entre los centrales (Pérez, 2020).

El documental muestra además un panorama de inopia, contextos sociales vulnerables y problemáticas que definen a Ciudad Juárez como una frontera con Estados Unidos altamente insegura, debido al problema de las mujeres desaparecidas y las “muertas de Juárez”. Expone también cómo la pareja de Rubí, Sergio Barraza, desarticuló su red familiar, construyéndole un cerco de aislamiento. Esto coincide con las dinámicas de violencia perpetradas por los hombres que vulneran y maltratan a las mujeres, al romper todo soporte de apoyo que pudieran utilizar. De esta

manera, ante la carencia de noticias de su hija, Marisela Escobedo Ortiz comentó, sin saberlo, que sería, desde ese momento y hasta su muerte, la brújula de su vida: la localización de su hija, primero, y después el paradero de su asesino y la exposición del sistema de justicia nacional. Para poder levantar un acta por la desaparición de Rubí, tuvo que enfrentar dificultades como la negligencia, la impericia y la falta de diligencia que mostraron las autoridades.

Marisela Escobedo puso en manos de las autoridades al feminicida de su hija, no sólo en una ocasión, sino en dos, apoyada únicamente de sus propios recursos económicos y físicos, mostrando la incompetencia del sistema de justicia mexicano. Las distintas acciones que llevó a cabo para encarcelar al feminicida de su hija parecen increíbles por cómo una ciudadana común, como ella, logra lo que todo un sistema con recursos no pudo o no quiso atender. Su hazaña quedó registrada en la memoria colectiva de su entidad, del país y otras latitudes geográficas, por eso, acompañada de un grito de justicia, su nombre siempre se escucha en las manifestaciones del 8 de marzo, Día Internacional de las Mujeres, y en las del 25 de noviembre, fecha en la que se exige lo que ella tanto demandó: la no violencia contra las mujeres.

**“Estoy yo para defender sus derechos”:**

**Marisela Escobedo Ortiz, ícono feminista**

En el documental se exhibe la cruzada incansable que realizó Marisela Escobedo, primero para encontrar a su hija asesinada y, después, para obtener justicia. Para esta última, su actuar se redobló cuando fue aniquilada por segunda vez, ante la respuesta

de los jueces y la jueza en el juicio del 28 de abril del 2010. Sorpresivamente, ante todos los argumentos y pruebas presentadas, incluso pidiéndole perdón Sergio Barraza a Marisela, el jurado absolvió al feminicida de su hija por unanimidad (Pérez, 2020). Marisela, familiares y amistades no lo podían creer; tampoco el asesino. El optimismo que se tuvo en el receso de la deliberación de este juicio se esfumó por los aires. Fue un momento desgarrador, como lo exhibe el documental. Un dolor, inefable para la familia, le propinó a Marisela una segunda muerte; pero, a la par, también fue el detonante para redoblar la lucha frontal que había iniciado por la muerte de su hija desde meses atrás.

Al día siguiente del fallo, Marisela comenzó a caminar diez kilómetros diarios, cubriendo su cuerpo desnudo con lonas de su hija, burlándose del sistema de justicia mexicano que había liberado al feminicida (Pérez, 2020). Marisela intensificó su contienda y empezó una marcha por las fiscalías del país, mostrando una orden de aprehensión que había logrado revocar la sentencia de abril.<sup>3</sup> Así, gestionó ser atendida por las autoridades de las entidades en materia de justicia sin muchos resultados. Incluso, llegó a la Ciudad de México y el entonces presidente Felipe Calderón no la recibió (Pérez, 2020). Con frecuencia, fue acompañada por otras madres de familia, quienes también demandaban justicia por los asesinatos de sus hijas y la trata de personas. De hecho,

---

<sup>3</sup> Ante este hecho, una de las personas entrevistadas en el documental, el exprocurador zacatecano Arturo Nahle, comentó: “Las fiscalías del país están rebasadas, eso provoca en buena medida que muchas de sus investigaciones sean, eh, pues francamente deficientes, pero la gran mayoría ni siquiera son deficientes, la gran mayoría están archivadas, durmiendo el sueño de los justos” (Pérez, 2020, 11m 16s-10m 56s).

Marisela declaró su sororidad con estas madres que también compartían el mismo dolor. Su camioneta estaba cubierta con lonas que visibilizaban la foto del feminicida, Sergio Barraza, junto a la leyenda: “Contra el feminicidio y la trata de personas [...] Exigimos justicia!” (Pérez, 2020, 1h 01m 44s).

En este recorrido, Marisela volvió a ir a la ciudad donde encontró por primera vez a Sergio Barraza, Fresnillo, Zacatecas, considerada en la actualidad una de las ciudades más violentas del mundo.<sup>4</sup> Pese a que volvió a entregar al feminicida por segunda ocasión, éste escapó y, con él, la posibilidad de obtener justicia para su hija asesinada, sobre todo porque, para ese tiempo, el asesino ya tenía nexos con el Estado alterno del país: el grupo delincencial de los Zetas (Pérez, 2020).

Lo anterior, además de las labores de investigación, el volanteo, las acciones previas a su propia muerte con el gobernador y el fiscal de Chihuahua, y el plantón frente al Palacio de Gobierno de esta entidad, entre muchas otras acciones, definen a Marisela Escobedo como un ícono a favor de las mujeres. Fue contestataria, persistente y resiliente en grado extremo, hizo “lo que no había hecho nadie” por obtener justicia por el feminicidio de su hija, como lo señaló en el documental su hijo mayor Juan Manuel (Pérez, 2020). No obstante, por encima de todo esto, Marisela

---

<sup>4</sup> De acuerdo con la Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana (ENSU) del INEGI, en marzo del 2022, el índice de percepción sobre inseguridad en Fresnillo, Zacatecas, fue de 97.1%, el porcentaje más alto en el país. En sintonía con lo anterior, en la toma de protesta del gobernador de esta entidad, en septiembre del 2021, David Monreal Ávila, “describió a Zacatecas como un estado quebrado, inseguro, saqueado y despiadadamente destruido su tejido social” (INFOBAE, 2022).

Escobedo fue feminista, pugnó porque las mujeres tuvieran una vida libre de violencia. Fue un estandarte para las madres de este país, quienes día a día buscan y luchan por sus hijas desaparecidas, clamando justicia ante las autoridades para que pongan tras las rejas a los feminicidas. En esta perspectiva,

Marisela camina kilómetros para protestar, recorre México para que se conozca su historia de impunidad, y, frente a la ineptitud de las autoridades, investiga y encuentra al asesino sin ayuda [...] pero sobre todo, se convierte en un símbolo feminista: Alienta a otras madres de adolescentes asesinadas o desaparecidas a protestar y hace énfasis en la problemática de la violencia de género, cuando apenas se escuchaba la palabra “feminicidio” (Merino, 2020).

Marisela Escobedo fue portavoz de los derechos de las mujeres, en primera instancia de su hija Rubí, pero también de las madres que la acompañaron en las marchas que realizó. Se convirtió en una activista y militante de “lo personal es político”, en una figura que tiene eco en los escenarios feministas, siempre presente en el contexto del 8 de marzo y el 25 de noviembre. De esta manera, su nombre tiene un vínculo con la lucha feminista en un país donde cada día pierden la vida diez mujeres y el porcentaje de impunidad es de 97% (Pérez, 2020). Ella aún está presente, con una fuerza que no se desdibuja, sino que cada día encuentra más aliadas: “Es una inspiración para miles de mujeres que han levantado sus puños y su voz para manifestar su hartazgo” (Pérez, Casillas y Melgoza, 2020).

Un ejemplo de esto es el himno de la contienda feminista, la “Canción sin miedo” de Vivir Quintana. Su letra tiene una refe-

rencia central sobre Marisela Escobedo, por lo que es oportuno citar la letra:

Que tiemble el Estado, los cielos, las calles,  
que tiemblen los jueces y los judiciales,  
hoy a las mujeres nos quitan la calma,  
nos sembraron miedo, nos crecieron alas.

A cada minuto, de cada semana,  
nos roban amigas, nos matan hermanas,  
destrozan sus cuerpos, los desaparecen,  
no olvide sus nombres, por favor, señor presidente.

Por todas las compas marchando en Reforma,  
por todas las morras peleando en Sonora,  
por las comandantas luchando por Chiapas,  
por todas las madres buscando en Tijuana.

Cantamos sin miedo, pedimos justicia,  
gritamos por cada desaparecida,  
que resuene fuerte ¡nos queremos vivas!  
que caiga con fuerza el feminicida.

Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo,  
si un día algún fulano te apaga los ojos,  
ya nada me calla, ya todo me sobra,  
si tocan a una, respondemos todas.

Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa.

Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria.

Soy la niña que subiste por la fuerza.

Soy la madre que ahora llora por sus muertas,  
y soy ésta que te hará pagar las cuentas.

¡Justicia, justicia, justicia!

Por todas las compas marchando en Reforma,  
 por todas las morras peleando en Sonora,  
 por las comandantas luchando por Chiapas,  
 por todas las madres buscando en Tijuana.  
 Cantamos sin miedo, pedimos justicia.  
 gritamos por cada desaparecida,  
 que resuene fuerte ¡nos queremos vivas!,  
 que caiga con fuerza el feminicida,  
 que caiga con fuerza el feminicida  
 (Quintana, 2020).

Esta canción, estrenada siete meses antes del documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, en el que aparece como epílogo, estremece al escucharla, hermana a las mujeres frente a la violencia cotidiana y denuncia frontalmente el grado extremo de ella: los feminicidios. Al mismo tiempo, seduce para entornarla y participar en las marchas que enarbolan una vida libre de violencia para las niñas, jóvenes y mujeres. Su cantautora, Vivir Quintana, ha externado el nexo que tiene su himno feminista con este documental: “Mi sentimiento de que ‘Canción sin miedo’ y *Las tres muertes de Marisela Escobedo* están juntas en un mismo material me parece muy poderoso, unimos dos partes que estamos buscando lo mismo, que es la justicia” (Netflix Latinoamérica, 2020, 3m 55s-4m 8s).

En esta perspectiva, el feminismo defiende los derechos de las mujeres, está contra su subordinación y los márgenes de vejación, y entabla una lucha enérgica que es promujeres. Sin embargo, ello no es sinónimo de adoptar posturas contra los hombres, aunque sí con el sistema patriarcal que, vale decir, no tiene autoría de

exclusividad masculina. Gracias al feminismo, a protagonistas y defensoras sociales como Marisela Escobedo Ortiz, las mujeres hemos podido gozar de derechos, mismos que han estado respaldados por contiendas y batallas en las que muchas congéneres han dejado su vida, como el caso de este documental. No obstante, es importante subrayar que se educa para que una persona sea feminista, pues tiene que haber una formación previa, antecedida por una sensibilización, de tal forma que pueda transitar por la tríada: conocimiento, conciencia y actuación (Gutiérrez, Castillo y Magallanes, 2022). Con ello, se abona y edifica una cultura feminista en franca sintonía con una igualdad sustantiva.

**“Yo quisiera que la muerte de mi hija no fuera en vano”:  
¿qué podemos hacer frente a la violencia de género?**

Haciendo eco a las palabras emitidas por Marisela Escobedo en el documental, las cuales nombran este apartado, y amparan las acciones que llevó a cabo, sobre todo, en los últimos tres años de su vida, se plantea una propuesta educativa relacionada con nuevos aprendizajes y la deconstrucción de otros. Con base en esto, se hace hincapié en la necesidad de educar a las mujeres, desde cualquier instancia de socialización y formación educativa, con “gafas violetas”.

Las gafas violetas es una metáfora. Significa que el feminismo cambia tu manera de mirar el mundo y la sociedad [...] ponerse las gafas violetas quiere decir darse cuenta de las situaciones de discriminación que sufren las mujeres, y del sexismo y el machismo que hay en la

sociedad. Cuando una mujer mira el mundo con las gafas violetas, ya no juzga su propia vida igual que antes. También los hombres pueden usar las gafas violetas y ver de otra manera su posición dentro de la sociedad. El feminismo cambia la vida de todas las personas que se acercan a él (Varela y Santolaya, 2019, pp. 13 y 14).

En otras palabras, estas gafas aluden a la inscripción social de las personas en el feminismo, tanto cognitivamente como en la militancia. El color es significativo y tiene un referente histórico que, a la fecha, persiste en los movimientos y las marchas a favor de las mujeres, es el color del feminismo.<sup>5</sup> Otra manera de nombrar esto es usar “lentes de género”, tema que ha hecho correr ríos de tinta, respecto al pensamiento feminista y los informes internacionales de género.<sup>6</sup> Asimismo, ha influido para formar niñas, jóvenes y mujeres fuertes, seguras de sí mismas, a contracorriente de cómo las educaron: en dirección opuesta a cómo formaron a sus madres y abuelas. En este sentido, se retoma aquí una parte de la propuesta de la escritora Chimamanda Ngozi Adichie, autora del texto *Cómo educar en el feminismo*, libro que fue producto de una respuesta ante la inquietud de una amiga, quien, a propósito

---

<sup>5</sup> De acuerdo con Varela y Santolaya (2019), “el 8 de marzo de 1911 hubo una huelga de mujeres en una fábrica de tela de Nueva York. El dueño prendió fuego a la fábrica con todas las mujeres dentro. Murieron 146 mujeres. La leyenda dice que el humo del incendio era violeta porque las telas eran violetas. El humo se podía ver desde toda la ciudad...” (pp. 14 y 15).

<sup>6</sup> Como, por ejemplo, los que realiza la instancia que preside la educación en el mundo (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, 2019; UNESCO, 2020; UNESCO, 2021).

de su arribo a la maternidad, le planteó: “cómo criar a su hija para que fuera feminista” (Ngozi, 2017).

La también novelista y dramaturga nigeriana le escribió quince lecciones. A continuación, se enumeran algunos de sus planteamientos más significativos:

Sé una persona plena [...] Enséñale a tu hija que los “roles de género” son una solemne tontería. No le digas nunca que debe hacer algo o dejar de hacerlo “porque es una niña” [...] Saber cocinar no es un conocimiento preinstalado en la vagina. A cocinar se aprende. Cocinar –las tareas domésticas en general– es una habilidad que, idealmente, deberían tener tanto hombres como mujeres [...] Enséñale el amor por los libros. La mejor manera de hacerlo es mediante el ejemplo. Si te ve leyendo, comprenderá que leer es valioso [...] Los libros le ayudarán a entender el mundo y cuestionárselo, la ayudarán a expresarse y la ayudarán en aquello en lo que quiera convertirse: una chef, una científica, una cantante, todas ellas se benefician de lo que se aprende leyendo [...] Enséñale a cuestionar el lenguaje. El lenguaje es el depositario de nuestros prejuicios, creencias y presunciones. Pero para enseñárselo tendrás que cuestionar tu lenguaje [...] Jamás hables del matrimonio como un logro. Encuentra maneras de aclararle que el matrimonio no es un logro ni algo a lo que deba aspirar [...]. Enséñale a rechazar la obligación de gustar. Su trabajo no es ser deseable, su trabajo es realizarse plenamente [...] Anímalas a practicar deporte. Enséñale a ser activa físicamente [...] Enséñale a cuestionarse el uso selectivo que hace nuestra cultura de la biología como “razón” para las normas sociales [...] Háblale de sexo, y empieza pronto [...] Háblale sobre la diferencia. Convierte

la diferencia en habitual. Haz normal la diferencia. Enséñale a que valore la diferencia (Ngozi, 2017).

En otra publicación, esta escritora feminista comparte su propia inscripción en el orden social con lentes de género: “Para mí el feminismo ha consistido en desaprender y aprender. En atreverme, en querer, en tomar y en ser. En elegir vivir con la convicción de que importo de verdad. Es un proceso, el viaje de una vida entera” (Ngozi, 2020). En estos aprendizajes violeta, para las mujeres, un tema que debe estar presente es el amor romántico y el principal amor. El primero requiere deconstruirse en la socialización del género femenino, en tanto que:

...se ha hecho una construcción social del amor totalmente opuesta entre mujeres y hombres y, la cuestión estriba en el daño que ello ha generado en las primeras; así como, las complicaciones que existen para cimentar un amor de pareja en parámetros de equidad, apoyo y acompañamiento pleno, todo lo cual, se relaciona con las creencias o mitos que rodean al amor romántico (Cutíérrez, 2022a, p. 170).

El principal amor en las mujeres se refiere al de sí mismas, el cual pocas veces se enseña o se pone en práctica. De hecho, con frecuencia tiene conceptualizaciones erróneas. Se considera un tema indispensable en el currículum interior de cada niña, joven, mujer: deletrear hasta aprender que:

...una mujer está completa por sí sola, no se complementa con nadie, sino sólo consigo misma, a partir de lo que es, de lo que tiene, de lo

que ha logrado, de sus metas, de su historia, de su pasado, su presente y lo que desee forjar para un futuro (Gutiérrez, 2022a, p. 179).

En este decálogo feminista es imprescindible abordar un tema que a veces queda en los márgenes del feminismo y, sobre todo, de las feministas: “las manzanas envenenadas entre mujeres” o la feminidad tóxica (Luna, 2022). Esto es, la violencia, aversión o misoginia entre mujeres, situación que daña al feminismo, transgrede su legado y le resta fuerza al frente común de las demandas de género. Ante esto, se precisa enseñar a forjar, como parte de una educación con perspectiva de género, una amistad entre mujeres, porque ésta:

...es una práctica de protección [...] Produce complicidad y fortalecimiento mutuo; su carga es revolucionaria, porque el sistema ha intentado prohibirla o, por lo menos, hacerla lo más difícil posible. Es que la amistad invalida los dispositivos de control social y el patriarcado desea el control total de las conductas femeninas (Gargallo, 2021, en Solís y Gutiérrez, 2022, p. 133).

Finalmente, al margen de una educación violeta o feminista para las mujeres, también es necesario hablar de nuevas masculinidades para incidir en la desarticulación de las creencias hegemónicas o de carácter tóxico. Dado que las mujeres no vivimos en una isla (ni en el pasado, ni en el presente), sino que interactuamos perpetuamente con los hombres, se plantea como indispensable la deconstrucción de aprendizajes nocivos en los que se socializan y educan a los varones en detrimento de las mujeres y lo femenino, en virtud de que el modelo masculino dominante asume:

...la superioridad física, intelectual, social y hasta espiritual (pensando en los puntos de vista de diferentes religiones) de los “hombres” sobre las “mujeres”, de lo “masculino” sobre lo “femenino”, se fundamenta y promueve un proceso de dominación, discriminación y opresión hacia las mujeres y hacia otros hombres que no se ajustan a dicho modelo (Rocha, 2016, p. 12).

En razón de esto, el tema de nuevas masculinidades y su forja a partir de procesos educativos deben ser parte de la agenda feminista. Son tantos los aprendizajes de esta naturaleza que se tienen que edificar en los hombres y las mujeres. Basta un solo ejemplo, a propósito de un hombre que incursiona en la paternidad y se involucra con dicho rol: el papá no ayuda a su esposa a cuidar de su hija o hijo, “Está haciendo lo que debe hacer. Cuando decimos que los padres ‘ayudan’, sugerimos que el cuidado de los hijos [e hijas]<sup>7</sup> es un terreno materno en el que los padres se aventuran valerosamente. No lo es” (Ngozi, 2017).

En síntesis, ser una mujer feminista y un hombre con parámetros distintos a un modelo masculino tóxico implica una formación educativa. Solamente de esta manera se podrá transitar a una sociedad con escenarios de equidad e igualdad sustantiva. Ésta es la apuesta que se plantea para mermar los índices de violencia contra las mujeres y su grado extremo, los feminicidios; de la mano de un empoderamiento femenino porque, por medio de éste, como una

<sup>7</sup> El señalamiento de hijas es de autoría propia, ya que se considera que el lenguaje es una de las herramientas más importantes para construir el género, por lo que es necesaria su desarticulación (Gutiérrez, 2022b).

relación proporcional, se cuestiona, se demanda y se lucha por justicia de género, tal como nos enseñó Marisela Escobedo Ortiz.

## **Consideraciones finales**

Ver el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* produce sentimientos de empatía, sororidad, tristeza, impotencia, múltiples reflexiones y hartazgo. La cinta te quiebra y te hace entender la lucha feminista que trastoca y rompe todo... A la par, y resultado de un excelente trabajo, también motiva e impulsa a hacer algo frente a la violencia contra las mujeres, para no permitirla más, para prevenirla, para luchar por sancionarla, para demandar al Estado la parte que le toca, a través de la práctica de los instrumentos internacionales y normativas nacionales, a la par que la demanda en la efectividad de las y los funcionarios a todos los niveles de gobierno. En suma, el documental motiva para hacer tuya la agenda feminista.

El nombre de Marisela Escobedo Ortiz pasa a ser parte de tu acervo histórico y contemporáneo de tinte violeta. Ello es, tal vez, lo más valioso: la posibilidad que brinda el documental para contribuir, desde donde te encuentres, como una aliada del feminismo que sin titubeos se pone los lentes de género, se documenta y entiende la trascendencia de una educación con perspectiva de género para ser fuerte, resiliente, tenaz y firme, para ir a las marchas y participar en los movimientos que enarbolan la igualdad de las mujeres.

Así, el documental motiva, pero también pormenoriza todo lo que aún falta por hacer. Muestra una lucha que debe estar encabe-

zada por mujeres, junto con los hombres, bajo el amparo o defensa de un Estado incompetente, que instrumente los compromisos internacionales y las normativas nacionales y estatales, en franca sintonía con una educación con perspectiva de género. Es importante entender que sólo por medio de ésta se podrá desarticular lo que *Las tres muertes de Marisela Escobedo* expone, porque el tema de la violencia de género es un problema de la estructura social y la mejor trinchera para contrarrestar esto es la educación con lentes violeta.

## Referencias

- Animal político. (15 de mayo del 2020). <https://www.animalpolitico.com/2020/05/llamadas-falsas-violencia-mujeres-amlo/>
- Casillas, K., Melgoza A. y Pérez, C. (s.f.). Las tres muertes de Marisela: una herida abierta en México. *El Universal*. <https://interactivo.eluniversal.com.mx/2020/marisela-escobedo-tres-muertes/>
- Documental Las tres muertes de Marisela. Google. (17 de agosto del 2022). <https://www.google.com/search?q=documental+las+tres+muertes+de+marisela+escobedo&oq=documental+Las+tres+muertes+de+Marisela&aqs=chrome.0.0i355i512j46i512j69i57j0i512l2j0i22i3015.77810j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Gutiérrez, N., Castillo, I.F. y Magallanes, M.R. (2022). La impronta de la educación en las personas: género, violencia y conciencia histórica. *Revista digital FILHA, 17*(27), pp. 1-19. <http://www.filha.com.mx>.
- Gutiérrez, N. (2022a). La idea del amor romántico en las mujeres y su incidencia en la violencia de género. Hacia nuevas y necesarias posibilidades educativas, en N. Gutiérrez y O. Solís (coordinadoras).

*Historia, educación y género: saberes, protagonistas y perspectivas, siglos XIX-XXI.* Astra Ediciones.

- \_\_\_\_\_. (2022b). Auditoría de género en el lenguaje: violencia, educación, feminismo e igualdad sustantiva, en N. Gutiérrez y A. Román (coordinadores). *Violencias: marcos de análisis desde los contextos educativo, laboral, cultural y de la comunicación.* Astra Ediciones.
- INFOBAE. (23 de mayo del 2022). Violencia en Zacatecas: entre asesinatos, agresiones y cuerpos desmembrados; así se vivió el fin de semana. *INFOBAE*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/05/23/violencia-en-zacatecas-entre-asesinatos-agresiones-y-cuerpos-desmembrados-asi-se-vivio-el-fin-de-semana/>
- Luna, A. (2022). Mujer contra mujer. Feminidad misógina (Conferencia). Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Zacatecas, México.
- Merino, C. (29 de octubre del 2020). Las tres muertes de Marisela Escobedo, el documental de Netflix sobre la madre a la que mataron por tratar de encontrar al asesino de su hija. *ElPaís*. <https://smoda.elpais.com/moda/las-tres-muertes-de-marisela-escobedo-el-documental-de-netflix-sobre-la-madre-a-la-que-mataron-por-tratar-de-encontrar-al-asesino-de-su-hija/>
- Mlambo-Ngcuka, P. (6 de abril del 2020). Violencia contra las mujeres: la pandemia en la sombra. <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2020/4/statement-ed-phumzile-violence-against-women-during-pandemic>
- Netflix Latinoamérica. (16 de octubre del 2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo*. Un himno de Vivir Quintana [Youtube]. <https://www.youtube.com/watch?v=2Oe7xSVGu-4>
- Ngozi, Ch. (2017). *Querida ljeawele. Cómo educar en el feminismo.* Editor digital: Titivillus.

- \_\_\_\_\_. (2020). *Todos deberíamos ser feministas en 2021*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2020). *Informe sobre género. Una nueva generación: 25 años de esfuerzos a favor de la igualdad de género en la educación*. UNESCO.
- \_\_\_\_\_. (2021). *Mujeres en la educación superior: ¿la ventaja femenina ha puesto fin a las desigualdades de género?* UNESCO.
- Orozco, N.G. (2017). Empoderamiento de las mujeres, en G. Delgado (coordinadora.) *Construir caminos para la igualdad: educar sin violencias*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, C. (2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo* [Documental] [Netflix]. México: Vice Studios Latin America, Scopio.
- Pérez, C., Casillas, K. y Melgoza, A. (16 de diciembre del 2020). Opinión. 10 años del asesinato de Marisela Escobedo: las razones de contar su historia. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/12/16/marisela-escobedo-documental-netflix-autores-historia/>
- Quintana, V. (7 de marzo del 2022). Canción sin miedo. <https://genius.com/Vivir-quintana-cancion-sin-miedo-lyrics>
- Rocha, T.E. (2016). Hombres en la transición de roles y la igualdad de género: retos, desafíos, malestares y posibilidades, en T.E. Rocha e I. Lozano (compiladores). *Debates y reflexiones en torno a las masculinidades: analizando los caminos hacia la igualdad de género*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Solís, O. y Gutiérrez, N. (2022). El papel de las redes de investigación en la consolidación de los estudios sobre las mujeres y género en México, en N. Gutiérrez y O. Solís (coordinadoras). *Perspectivas femeninas y feministas: arte, educación y violencias*. Astra Ediciones.

- UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura]. (2019). *Informe de seguimiento de la educación en el mundo. Construyendo puentes para la igualdad de género*. UNESCO.
- Varela, N. y Santolaya, A. (2019). *Feminismo para principiantes*. Gobierno de España.

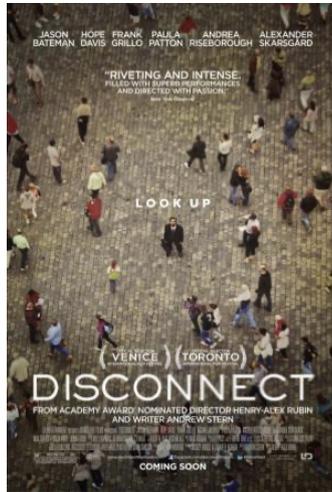


© *LAS TRES MUERTES DE MARISELA ESCOBEDO (2020)*

# *DISCONNECT* COMO MARCO DE ANÁLISIS PARA LA VIOLENCIA DIGITAL Y ALGUNOS RIESGOS EN INTERNET

JOSEFINA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ  
ÁNGEL ROMÁN GUTIÉRREZ  
IRMA FAVIOLA CASTILLO RUIZ

Las películas pueden ser un medio para acercarnos a realidades y problemáticas sociales contemporáneas. Nos ayudan a visualizar causas y consecuencias de nuestras formas de actuar y comportarnos socialmente; tal es el caso de *Disconnect* (Desconectados, en español), película realizada en 2012 por Henry Alex Rubin en Estados Unidos (Imagen 1). El filme analiza con una mirada crítica la dependencia tecnológica que gran parte de la actual sociedad tiene en su vida cotidiana y lo desconectados que podemos estar de la familia, amigos e hijos, así como la falta de conciencia de los daños que nuestras acciones en internet pueden tener.

Imagen 1. Portada de la película *Disconnect*

En su trama, *Disconnect* integra tres historias que se entrelazan, mostrando algunas prácticas peligrosas que se producen en la interacción *online* con otros usuarios, las cuales van desde el robo de identidad hasta la explotación sexual y el ciberacoso. La película deja ver algunas de las consecuencias sociales y personales más graves que pueden producirse, como el desgaste familiar y económico, el daño moral, las afectaciones a la salud mental y el suicidio. Las historias expuestas sirven como marco para complementar, desde una base teórica, las causas y las consecuencias de la ciberviolencia, el *sexting*, la identidad digital y la pornografía cibernética. La discusión se realiza en tres momentos, uno para cada historia, y cada escenario contrasta con algunas estadísticas actuales en México. Esto evidencia que no son fenómenos aislados, sino problemáticas contemporáneas reales, presentes en la sociedad y sobre las cuales se debe prevenir a las personas para que puedan evitar ser víctimas.

## **Ben, un caso de ciberacoso**

La primera historia retrata a Ben, un adolescente de 12 años que se caracteriza por ser un joven solitario, poco sociable en la escuela, que siempre trae consigo su celular y sus audífonos puestos para ignorar lo que sucede alrededor. En casa, se refugia en su cuarto,

...donde compone su propia música y la graba en la computadora, la que también utiliza para socializar con desconocidos libres de prejuicios en las redes sociales, con quienes comparte su fanatismo por las bandas under y publica sus grabaciones. Facebook le da la libertad de expresarse, de ser quien realmente es: un chico talentoso, inteligente y en efecto atractivo para quienes no conocen su realidad (Ticona, 2016, p. 1).

La relación que entabla con su familia es escasa. Tiene un padre abogado adicto al trabajo que siempre está atento al celular y, por ello, le presta poca atención. Su hermana lo evade, al igual que sus amigas en la escuela, por considerarlo un poco raro, pues es distraído. Se peina, viste y actúa distinto a los alumnos de su edad. Ben es víctima de una broma realizada por dos de sus compañeros de escuela, quienes crearon un perfil falso en redes sociales, usurpando una foto para hacerse pasar por una chica, “Jessica”, una joven que “demuestra interés en su persona. Así logran entablar un diálogo atractivo para Ben, quien, por primera vez experimenta una amistad con alguien del sexo opuesto” (Ticona, 2016, p. 1), quien comparte gustos similares con él y es empática con sus problemas.

Mientras Ben ignora quién está detrás de las conversaciones, sus compañeros logran ganar su confianza y lo incitan a mandar una foto íntima en respuesta a la enviada por Jessica. Después, la hacen pública al ser compartida entre los compañeros de clase y demás estudiantes. Esto genera una serie de burlas hacia Ben dentro de la escuela, cuchicheos y mensajes ofensivos e hirientes mediante redes sociales. El daño moral y psicológico causado por esta acción lleva al joven a colgarse del cuello en su habitación para suicidarse. Es rescatado por su hermana, sin embargo, nunca recupera la conciencia (Imagen 2).

Imagen 2. Ben en el hospital



Fuente: imagen tomada de la película *Disconnect*.

En el caso de Ben, resaltan los siguientes hechos asociados al uso de las tecnologías: ciberviolencia, identidad falsa y violación de la intimidad. La ciberviolencia es un “acto intencionado, ya sea por parte de un individuo o un grupo, teniendo como fin el dañar o molestar a una persona mediante el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), en específico el internet” (INEGI, 2021, p. 2). Además, constituye una forma de “victimización delictiva que puede derivar en daños morales, psicológicos y económicos e incluso la intención de las víctimas de terminar

con su vida” (Barreiro, 2022, p. 8), situaciones que se muestran durante la cinta.

El ciberacoso es una problemática presente, siendo los adolescentes los principales afectados. En México, 21% de la población de 12 años, lo cual representa 16.1 millones, fue víctima de ciberacoso durante 2020, el cual afectó en mayor medida a mujeres (INEGI, 2021). Las identidades falsas (segundo factor asociado en la trama) usan regularmente fotos con poses atractivas, datos personales poco confiables, incompletos o descripciones construidas.

La suplantación de identidad se produce cuando una persona se apropia indebidamente de otra identidad digital y la usa para conseguir información personal, para publicar y desprestigiar, extorsionar o chantajear [...] También se produce cuando una persona crea una cuenta o perfil con los datos de otras y se hace pasar por ella actuando en su nombre. Algunas de las consecuencias de la suplantación de identidad son: mostrar una imagen distorsionada de sí mismo en internet; ser víctima de burlas, insultos o amenazas (Gobierno de Canarias, s.f.).

Existe una relación estrecha entre ciberacoso e identidades falsas. Barreiro (2002) menciona que “26% de los adolescentes que sufrieron ciberacoso refirieron que la persona los contactó mediante identidades falsas” (p. 17). El último tema es la violación de la intimidad, que, en este caso, se da por la filtración de imágenes íntimas sin el consentimiento de la persona. Esto sucede a partir del *sexting*, que es una práctica popular en los jóvenes, la cual consiste en “la creación y el intercambio de mensajes de texto, videos, imágenes o fotos con contenido sexual personal usando

las [...] tecnologías de la información” (Resett, 2019, p. 93) y que está experimentando un constante aumento. En México, este tipo de actos ha dado paso a la Ley Olimpia, que sanciona de tres a seis años de prisión a quien obtenga y difunda imágenes y videos de carácter sexual, además de textos y audios de contenido íntimo, sin consentimiento del titular (Delgado, 2018).

En la cinta se hace visible el daño moral y los prejuicios sociales causados a Ben cuando se difunde su foto íntima, por lo que toma como salida el suicidio. Lamentablemente, en la actualidad “hay más suicidios por ciberacoso que por acoso tradicional” (Milenio, 2017). Al mismo tiempo, vemos que el ciberacoso afecta también a la familia, pues crea un desgaste emocional y económico, mientras resalta la desconexión que los padres tenían hacia el hijo por estar enfocados en el trabajo. Finalmente, se deja ver cómo es posible analizar la huella digital y rastrear la actividad de una persona, aunque sea por un perfil falso, lo que permite dar con los responsables.

## **Los esposos Derek Hull y Cindy**

El segundo caso retoma la desconexión que existe entre los esposos Derek Hull y Cindy, quienes tienen una relación distante tras la pérdida de su hijo. Hablan poco entre ellos y, aunque Cindy sigue enamorada de Derek, la lejanía en su relación hace que busque en internet un grupo de apoyo de chat, donde comienza a socializar. Es allí donde encuentra a un hombre que también ha experimentado la pérdida de un ser querido, su esposa, quien murió de cáncer. Comienzan, entonces, una amistad que, pos-

teriormente, se convierte en coqueteo. En sus conversaciones, Cindy le cuenta cosas íntimas de la relación con su esposo, lo que se vuelve uno de los reclamos que Derek le hace cuando todo sale al descubierto.

Las cosas se salen de control cuando Derek, estando fuera de la ciudad por cuestiones de trabajo, intenta hacer un pago y rechazan su tarjeta. Así se percata de que le han vaciado su cuenta bancaria. Hacen la denuncia correspondiente a la policía, pero les advierten que la respuesta puede llevar largo tiempo, por ello deciden contratar a un investigador privado experto en fraudes informáticos.<sup>1</sup> Al revisar su información, quedan al descubierto las conversaciones que Cindy sostenía con un extraño y la adicción de Derek a los sitios de juego por internet, además de una segunda hipoteca que tramitó sin que su esposa estuviera enterada. Estos hechos comienzan a generar un desgaste en la relación.

Durante la cinta se hace visible cómo en las redes sociales la pareja sube información personal comprometedor: dejan ver quién es su familia (esposo, hijos), los lugares que frecuentan, sus trabajos, quiénes son sus amigos, sus fechas de cumpleaños, entre otros datos. Esto muestra que muchas veces las personas subimos información a internet sin medir las consecuencias, lo que nos convierte en presa fácil de un fraude cibernético. El investigador privado les confirma que hay alguien que tiene información sensible: número de sus tarjetas de crédito y número de seguridad social, con los cuales es posible pedir préstamos, cometer algún

---

<sup>1</sup> En la trama, se liga el caso del detective privado con Ben, ya que es su hijo quien participa en la creación del perfil falso y en el envío de mensajes, lo que lleva al joven a intentar quitarse la vida.

crimen y vender sus datos a otras personas, lo que puede convertirse en el principio de un problema mayor.

El robo de identidad con fines financieros es un delito muy frecuente. Es un método de fraude en el cual una persona obtiene de manera indebida los datos personales de otro sin su autorización, usualmente para cometer un fraude o delito. Durante 2021, en México hubo un total de 1,410 casos (CONDUSEF, 2021). En la cinta, el investigador privado apunta como principal sospechoso al hombre con quien Cindy chatea, Fear&loathing. Ella dice que jamás le ha dado información personal; él le explica que no es necesario, basta con presionar o abrir un archivo adjunto para que la otra persona pueda instalar un virus troyano en el sistema. Una vez hecho esto, podrá hacer lo que quiera en su computadora, como acceder a sus contraseñas, incluso prender su cámara web. Se trata del *phishing*, una de las formas de estafa más antigua en internet.

Independientemente de si se desarrollan por correo electrónico, por redes sociales, por SMS<sup>2</sup> o mediante cualquier otro sistema, todos los ataques de phishing siguen los mismos principios básicos. El atacante envía una comunicación dirigida por correo electrónico, SMS, redes sociales o cualquier otro sistema, con el fin de persuadir a la víctima para que haga clic en un enlace, descargue un archivo adjunto o envíe la información solicitada, o incluso para que complete un pago (Belcic, 2020).

---

<sup>2</sup> Short Message Service o en español Servicios de Mensajes Cortos.

El investigador también advierte a Derek (Imagen 3) que los sitios web de juegos son hackeados<sup>3</sup> todo el tiempo y que tiene un correo fraudulento del banco, donde le solicitan información adicional, haciendo hincapié en que los bancos nunca solicitan este tipo de datos por correo electrónico. Así, infiere que fue la manera en que obtuvieron su número de cuenta bancaria, de seguridad social, apellidos de su madre y todos los datos que requerían. “En muchos casos el ladrón de identidad, utiliza la información ilegalmente adquirida para contratar productos y servicios financieros, para transferir recursos de las cuentas a nombre de la víctima a un tercero, o también para hacer compras” (CONDUSEF, 2021). En el caso de Derek y Cindy, el fraude económico que sufren mediante internet los tiene en serios problemas financieros, lo cual hace más grave la tensión de la pareja.

Imagen 3. Derek Hull, Cindy y el investigador privado



Fuente: imagen tomada de la película *Disconnect*.

Aunque al final de la historia se demuestra que la cuenta hackeada fue la de Fear&loathing, con quien chateaba Cindy, un tercero había sido quien se infiltró en sus datos personales a través de las

<sup>3</sup> Según el diccionario de Oxford es acceder ilegalmente a sistemas informáticos ajenos y manipularlos.

conversaciones. La moraleja de la historia es que robar la información personal para cometer un fraude cibernético es de lo más sencillo y la gravedad de sus consecuencias va desde la afectación de las relaciones, en este caso de la pareja, hasta el daño financiero que se puede provocar.

## Red de pornografía cibernética

La tercera historia entrelaza a un joven adolescente, Kyle, y a una periodista de una televisora local, Nina Dunham, quien busca información sobre la explotación sexual de menores de edad mediante chats en vivo. Uno de los términos asociados a este tipo de prácticas en internet es el chaturbate (acrónimo de chat y masturbate). Estos espacios son:

...sitios web para adultos que ofrecen transmisiones en vivo de actuaciones por parte de los modelos de cámara web y parejas a través de *webcam* y *front cams*, típicamente con desnudos y actividades sexuales que van desde el estriptis y la charla erótica hasta la masturbación con juguetes sexuales que a menudo es muy explícita (Multi Media, 2020).

El objetivo de Nina es hacer un reportaje sobre este tipo de servicios que se venden en internet, donde se utilizan a menores de edad. Para ello, entra a una sala de chat, con el objetivo de poder contactar a un joven y entender cómo funcionan estos sitios. Allí, conoce a Kyle, un joven menor de edad que trabaja en esta industria (Imagen 4). En su primera interacción, él le pide que

encienda la cámara y le pregunta “¿eres una *cougar*?”<sup>4</sup> Se sorprende cuando la ve porque regularmente son mujeres mayores quienes entran a estos sitios y buscan a jóvenes menores. Esta escena hace visible la jerga del lenguaje común.

Al final, Nina logra convencer a Kyle de que le otorgue la entrevista, pero le asegura que guardará su anonimato. Así, él le explica que proviene de una familia donde su padrastro lo violentaba, sin embargo, un día conoció a un hombre en un centro comercial, que le dijo que podía ayudarlo y darle un sitio donde vivir. Le explica además que, cuando llegó al lugar, había otros chicos y el ambiente se sentía bien, justificando a quien lo reclutó y diciendo que no era malo. Explica cómo funciona la casa: los jóvenes (hombres y mujeres) tienen en sus cuartos cámaras incorporadas en su laptop (otras webcams), todo es transmitido por medio de un sitio web, cobran una comisión y luego les envían los cheques; resalta que mientras más jóvenes, más dinero ganan.

Imagen 4. Kyle en la sala de chat virtual



Fuente: imagen tomada de la película *Disconnect*.

<sup>4</sup> Hay una tendencia hacia las denominadas mujeres “puma” o “*cougar*”. El nombre remite a mujeres desesperadas que salen a la caza de hombreritos jóvenes (algunos los denominan “*toy boys*”) para saciar su hambre de carne joven (Clarín, 2016).

En la actualidad, esta modalidad forma parte de toda una industria y se pueden localizar cientos de sitios en internet. Su forma de operación es simple, “a los espectadores se les permite ver contenido gratis (con la excepción de los espectáculos privados), aunque se debe pagar dinero en forma de propinas para ver ciertos tipos de contenido sexual” (Multi Media, 2020). En este modelo de negocio, se reparten las ganancias entre los dueños de los sitios y los jóvenes. También existen maneras de recompensas o regalos que se les pueden dar, lo que se hace visible en la cinta. El engaño y el enganchamiento son formas que emplean los reclutadores o explotadores para que los jóvenes accedan a este tipo de actos.

El abuso sexual de menores de edad en línea se trata de un problema en constante evolución debido a las oportunidades que ofrecen los avances de la tecnología e internet. Es un medio actualmente accesible a toda la población mundial, que permite la comunicación de manera ilimitada, sin fronteras ni horarios. Además, cada día surgen nuevas técnicas y aplicaciones que, aunque no hayan sido creadas para actividades delictivas, terminan siendo utilizadas para generar y distribuir contenido de abuso. Encontramos un ejemplo en la utilización abusiva de servicios de comunicación habituales en el entorno de videojuegos con conversaciones, chat de voz o videollamadas, para distribuir contenidos íntimos o explícitamente sexuales de otras personas sin su consentimiento (4NSEEK *et al.*, 2021, p. 6).

En la actualidad, existen distintas tipologías de violencia y abuso contra menores en internet, como el *grooming*, que consiste en que un adulto se hace pasar por un menor de edad, a fin de ganar su confianza con fines sexuales. Utiliza la coacción o extorsión sexual

para amenazar al menor de exponer públicamente aspectos íntimos si no accede al envío de contenido; condiciona encuentros para un abuso físico o dinero, materiales de abuso sexual y contenido sexual autogenerado, ya sea voluntario o por coacción, el cual puede ser usado como medio de extorsión (4NSEEK *et al.*, 2021). En la cinta se muestra sólo una de las variantes de las muchas que se pueden dar mediante internet.

La exposición de la nota que realiza Nina, la reportera, en televisión gana la atención de otros medios de prestigio, pero también de la policía, que la obliga a dar la información de su fuente y del lugar donde se desarrollan dichas actividades. Al mismo tiempo, Nina trata de avisar a Kyle del asunto. Al final, todo se sale de control y él huye con el resto de los chicos y su captor para no ser encontrados, mientras que Nina es despedida de su trabajo.

## **Conclusiones**

*Disconnect* fue criticada por algunos cinéfilos por mostrar una visión deprimente de la vida en la era de internet. Sin embargo, este filme, lanzado en 2012, sigue siendo actual y, aunque evidencia un lado oscuro de la tecnología, tiene una función más relevante: hacer visible, a través de tres historias, las consecuencias que se pueden padecer cuando no hay conocimiento de los peligros de la interacción en internet y cómo nos pueden afectar personal, financiera y emocionalmente, además de repercutir en nuestras relaciones con amigos y familia.

Contactos mediante identidades falsas, mensajes y llamadas ofensivas, provocaciones a través de internet para reaccionar de

forma negativa, suplantación de identidad, contenido sexual, rastreo de cuentas o sitios web, insinuaciones o propuestas sexuales, críticas por apariencia o clase social y publicación de información personal sin consentimiento o a través de su cuenta por un tercero forman parte del abanico de los indicadores de violencia cibernética. En México, el 21% de la población de 12 años la padeció durante 2020 (INEGI, 2022).

La película lleva a la reflexión sobre la sociedad actual, que está sumamente conectada, pero desconectada de lo cercano, de la familia y de los valores. Abre la discusión sobre cómo las redes sociales se han vuelto modeladoras de los sentidos y nos hacen prestar más atención en vernos bien en nuestro perfil social que en la manera en que se vulnera la seguridad por hacer pública la vida privada. Esto tiene como consecuencia que nuestra información quede a disposición de cualquier tipo de personas y no necesariamente de nuestros amigos o conocidos.

Por otra parte, el abuso sexual a menores sigue siendo una problemática latente y grave que es necesario atender. Educar a nuestros niños y jóvenes en el tema, como medida preventiva, es urgente, en conjunto con políticas públicas que ayuden a su mitigación. Finalmente, como sociedad tenemos que trabajar para romper estereotipos, crear una cultura de respeto y aprovechar los beneficios de las tecnologías para prevenir acciones de violencia virtual. En este escenario, el cine puede ser un gran aliado para este proceso.

## Referencias

- Barreiro, R. (2022). *Análisis de los indicadores de violencia en internet contra los adolescentes*. Early Institute.
- Belcic, I. (2020). Guía esencial del phishing: cómo funciona y cómo defenderse. <https://www.avast.com/es-es/c-phishing#:~:text=El%20phishing%20es%20una%20t%C3%A9cnica,que%20revela%20informaci%C3%B3n%20personal%20confidencial>.
- Clarín. (2016). Maduras con jovencitos. Mujeres puma y hombres “toy boys”: moda o movimiento social. [https://www.clarin.com/pareja-y-sexo/cougars-hombres-sex-toy-mujeres-mayores-maduras-jovenes-chicos-demi-moore-susana-gimenez-moria-casan\\_0\\_SJwOMx5wXg.html](https://www.clarin.com/pareja-y-sexo/cougars-hombres-sex-toy-mujeres-mayores-maduras-jovenes-chicos-demi-moore-susana-gimenez-moria-casan_0_SJwOMx5wXg.html)
- CONDUSEF. (2021). Mantente alerta ante el robo de identidad. <https://www.condusef.gob.mx/?p=contenido&ide=1713&idcat=1#:~:text=La%20Comisi%C3%B3n%20Nacional%20para%20la,su%20autorizaci%C3%B3n%2C%20usualmente%20para%20cometer>
- Delgado, A. (2018). De 3 a 6 años, pena por difundir packs. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/ley-olimpia-de-3-6-anos-de-prision-quien-difunda-packs>
- Editorial Milenio. (2017). Más suicidios por ciberacoso que por acoso tradicional. *Milenio*. <https://www.milenio.com/estilo/mas-suicidios-por-ciberacoso-que-por-acoso-tradicional>
- Gobierno de Canarias. (s.f.). Suplantación de identidad. <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/seguridad/riesgos-asociados-al-uso-de-las-tecnologias/suplantacion-identidad/>
- Grupo de trabajo de concienciación, proyecto 4NSEEK. (2021). *Abuso y explotación sexual de menores en Internet: un análisis de 4NSEEK*. Instituto Nacional de Ciberseguridad (INCIBE), Asociación Por-

tuguesa de Apoyo a las Víctimas (APAV), Guardia Civil (EMUME Central-Unidad Técnica de Policía Judicial), Cuerpo Nacional de Policía, Policía de Malta, EUROPOL-European Cybercrime Centre (EC3), UNICEF España, Federación de Asociaciones para la Prevención del Maltrato Infantil (FAPMI) ECPAT España y EU KIDS ONLINE, grupo de investigación referente en el estudio de menores y nuevos medios de la Universidad del País Vasco. León (España).

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021). *Módulo sobre el ciberacoso*. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/mociba/2020/doc/mociba2020\\_resultados.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/mociba/2020/doc/mociba2020_resultados.pdf)

Multi Media, LLC. (2020). *Chaturbate*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Chaturbate>

Resett, S. (2019). Sexting en adolescentes: su predicción a partir de los problemas emocionales y la personalidad oscura. *Escritos de psicología*, 12( 2), pp. 93-102.

Ticona, L. (2016). Resumen de la película *Disconnect*. <https://es.slideshare.net/LizMonicaTiconaRodri/resumen-de-la-pelcula-disconnectEditorial>



© *BELLAS DE NOCHE* (1975)

# CUERPOS QUE NO IMPORTAN: REPRESENTACIONES DEL CUERPO MASCULINO EN LAS SEXICOMEDIAS MEXICANAS

MÓNICA BEATRIZ HURTADO AYALA

## **Un acercamiento al cuerpo como categoría histórica**

En el transcurso de las últimas dos décadas, en Estados Unidos y Europa se ha producido una verdadera vorágine de libros, artículos, propuestas de tesis y conferencias sobre diversos aspectos de la historia del cuerpo. Muchos de estos estudios invocan el cuerpo o lo usan como un sustituto más para hablar de la sexualidad, la reproducción o el género, sin referirse a nada identificable como cuerpo, corpóreo o encarnado. Así, a diferencia de otras categorías clave en la historia de las mujeres, las masculinidades o el género (como ocurre con la de *patriarcado*, *clase* o *género*, que han sido objeto de un intenso debate entre la teoría feminista, las de género

o las masculinidades), el *cuerpo* sigue siendo un concepto poco teorizado.

Curiosamente, el debate que Judith Butler (1996) sostiene en *Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos del sexo* ha tenido poca resonancia entre las teorías del feminismo, los estudios de género y masculinidades en México, a pesar de la profunda implicación del cuerpo dentro de estos análisis. Parte de la falta de resonancia del texto de Butler entre la comunidad de historiadores se debe a que tendemos a buscar claridad metodológica y esto nos hace recurrir más a estudios de casos específicos sobre historias corporales —por ejemplo, el texto de Barbara Duben (1991), *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in 18th Century Germany*, que explora la historia de la corporeidad y explica cómo las mujeres de la Alemania del siglo XVIII percibieron y experimentaron sus cuerpos—, que a reflexiones filosóficas como las de Butler.

Sin embargo, consideramos que el análisis del cuerpo no sólo ayuda a comprender la construcción de la estética o del género *per se*, sino que también ofrece nuevos conocimientos sobre la historia de los estados de bienestar y la política social, el imperialismo, la guerra, el ascenso de los regímenes fascistas o el desarrollo del éxito de las industrias culturales. Tal como lo han demostrado algunos estudios históricos, los cuerpos, como significantes, metáforas o emblemas alegóricos, prometen nuevas comprensiones de la nación o la formación social. En otros estudios, el cuerpo se presenta como un lugar de intervención o *inscriptivo*, lo cual especifica y amplía nuestra comprensión sobre los procesos de la disciplina social y el alcance de los estados de bienestar inter-

vencionistas, así como de la medicalización, profesionalización y racionalización de la producción y reproducción.

En consecuencia, la historia del cuerpo debería dejar una amplia huella historiográfica (en el sentido de disuadir a los lectores de que los cuerpos son objetos significativos de investigación histórica), que ofrezca una lectura más allá de la de *contenedor* y pueda ser analizado como un significante de la nación (el Estado o el poder), de formaciones o disoluciones sociales, de visiones morales, higiénicas y de peligros. Por ende, debería colocarse como un lugar de intervención o superficie inscriptiva sobre la cual las leyes, la moralidad, los valores y el poder están inscritos. A este respecto, tendría que ser leído siempre como un terreno de lucha política, en lo que se refiere a los procesos sociales (corporalidad), sí, pero también a los procesos de apropiación de los individuos (corporeidad).

Con ello, queremos traer al debate la forma en que algunas investigaciones han mostrado esto, en tanto que brindan lecturas mucho más complejas al incorporar el análisis del cuerpo como categoría. Éste es el caso del texto de Carole Pateman (2019) sobre los distintos significados políticos de los cuerpos masculino y femenino en el pensamiento de la Ilustración. También, destaca la concienzuda reflexión de Lynn Hunt (2005) sobre la Revolución Francesa y su análisis de los muchos cuerpos de María Antonieta. Se suman a esta línea temática los estudios de Dorinda Outram (1989) respecto a los cambios en la representación y el significado públicos de los cuerpos de los individuos en *The Body and the French Revolution: Sex, Class, and Political Culture*. Por citar algunos ejemplos, estos trabajos nos han ayudado a dilucidar la

transformación del espacio público a partir de distintas nociones sobre el cuerpo.

Un texto particularmente interesante es el de Isabel V. Hull (1996) *Sexuality, State, and Civil Society in Germany, 1700-1815*, donde se proyecta luz sobre la relevancia del cuerpo para la formación de la sociedad civil en Alemania. Hull sostiene que la encarnación masculina fue mucho más crucial que la femenina en la emergencia de la sociedad civil y de las definiciones de *ciudadanía* en la Alemania del siglo XVIII. Así, rechaza cualquier visión de un Estado disciplinario y observa cómo la sociedad civil, con un fuerte aire masculino, comenzó a exigir la maduración sexual como requisito para el matrimonio, el cual, a su vez, fue visto como un estabilizador social. Lo que destaca en el estudio de Hull es que el cuerpo, o su maduración, se vuelve una herramienta esencial como rito de paso para considerar a los varones adecuados o no para el matrimonio. Con ello, rompe con la idea de que sólo la madurez financiera era necesaria para contraer nupcias.

Nuestra reflexión no pretende enmarcarse en un debate sobre la importancia de la categoría *cuerpo* en los análisis de la historia de los géneros, sino más bien evidenciar que su incorporación genera perspectivas más profundas y complejas sobre la realidad social. Desde luego, también debemos aclarar aquí que, en sentido estricto, la categoría, o su espíritu, se encuentra levitando en áreas de investigación cruciales para la historia del género, como la sexualidad, la reproducción, el trabajo o el estado del bienestar. En estudios sobre la belleza, la prostitución, la brujería o, por ejemplo, la circuncisión femenina, el cuerpo está tan presente que a menudo parece innecesario comentar o teorizar sobre él. Sin embargo, consideramos que ya es tiempo de que lo pensemos

más como una categoría con la misma importancia que tienen la raza o la clase social, porque, en algunos casos, puede llegar a tener una mayor relevancia que estas categorías ponderadas como cruciales por la reflexión metodológica.

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault (1976) abordó la forma en que los procesos disciplinarios, propios de la construcción social, suelen tener como meta la integración de conductas más dóciles en los individuos, y cómo ello implicaba un proceso de domesticación, tanto de los cuerpos como de las prácticas, de manera que estas reglas organizaron los modelos de conductas y se convirtieron en normas institucionales subjetivadas por los individuos. Una de las aportaciones más significativas de Foucault respecto a esto fue asentar que dichas normas se vuelven tan normales que incluso son aceptadas como naturales por todos. Algo muy interesante sobre la propuesta foucaultiana es que estas reglas no sólo tienen operatividad sobre las prácticas, sino también sobre el cuerpo; es decir, el cuerpo es disciplinado y se convierte en el vitral sobre el cual se refracta una serie de saberes y normas de conducta. Así, la propia forma en que estas reglas operan sobre los cuerpos determina las relaciones interhumanas, pues implican un esfuerzo constante de autovigilancia de estas normas, no por sí mismas, sino por la forma en que moldean los propios cuerpos.

Foucault (2009) avanzó su mirada y la densificó más tarde en su texto *Historia de la sexualidad*. De esta manera, en la *Voluntad de saber* afirma que esa vaga idea que llamamos *naturaleza humana* ha sido construida según reglas sociales hegemónicas y que, por tal razón, tiene una condición histórica que hace ortopedia sobre el cuerpo, como es el caso de la sexualidad, pues provoca prácticas aparentemente predecibles que constituyen una oposición entre

lo natural y lo pervertido. Foucault propone que esta dicotomía es la que regula el cuerpo y sus funciones, asentando así aquello que debemos considerar normal o abyecto. En esta oposición, la sexualidad se encuentra orientada por lo que se sabe y se dice del cuerpo sexuado y sexualizado, de modo que es éste el que se vuelve el epicentro que define las reglas de las prácticas sexuales.

Debemos insistir en que esta premisa no sólo explica las funciones, sino también al cuerpo que concebimos como natural, es decir, al modo de ser del cuerpo. Por citar un ejemplo, existen tantos silencios y perturbaciones sobre el hermafroditismo o la androginia en términos sociales, que escapan de lo que las reglas prescriben y, en cuanto eso ocurre, estos cuerpos son calificados como dañados, pervertidos o enfermos. Algo muy significativo que plantea al respecto, y que puso a la luz Judith Butler en *Cuerpos que importan*, es que no debemos hablar de una oposición entre lo natural y lo cultural porque, justamente, ésta resulta de un dispositivo de micropolítica sobre los discursos del conocimiento que reduce la construcción de sentido del cuerpo a un proceso que plantea un adentro y un afuera.

Butler realizó una crítica al constructivismo como normatividad discursiva, así como a su idea de que el cuerpo es resultado meramente de un proceso cultural. Propone, de esta forma, avanzar en la premisa de lo artificial del cuerpo y dejar de oponer su construcción a su naturaleza, para dirigirnos hacia otras posibilidades de ser del cuerpo, o de los cuerpos, de existir y de formularse. Algo que nos parece sumamente rescatable del texto de Butler y que, además, ayuda a entender lo que ocurrió con las representaciones de los cuerpos masculinos en el cine comercial mexicano de la década de los setenta y ochenta, es que observa la

construcción del cuerpo sin ignorar su materialidad ni reducirla a un cúmulo de experiencias corporales posibles que son, a su vez, determinadas por normas prescritas. En esta línea, la producción de sentido del cuerpo es el resultado de la repetición performativa que se efectúa en el lenguaje, de forma que el acceso al cuerpo material es realizado en éste, por lo que al decirlo le otorgamos significado, lo ponemos en el universo de lo inteligible y lo hacemos ser.

Cuando el lenguaje enuncia, también crea, y cuando repite, reitera lo creado. No obstante, se debe aclarar que no estamos hablando de un acto deliberado: “En primera instancia, la performatividad debe ser entendida no como un ‘acto’ singular o deliberado, sino como la práctica reiterativa y citacional por la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 1996). De esta forma, cuando decimos que el cuerpo de un hombre es gordo, flácido o musculoso, ya estamos operando en el lenguaje un movimiento que, además de nombrarlo, lo fabrica con ciertos atributos, bajo el sentido que estos le imprimen; en otras palabras estamos produciendo en el mismo momento en que lo estamos enunciando. Entonces, a la pregunta planteada sobre ¿qué es el cuerpo?, se afirma: “es lo que se dice que es en el momento mismo en que se habla” (Butler, 1996, p. 31).

Debemos aclarar que, para Butler, la materialidad del cuerpo no se origina en el discurso, es decir, éste no sería el punto de partida de la producción de materialidad del cuerpo, porque no es que el cuerpo no exista y luego, cuando es enunciado, pase a ser. De lo que se trata, más bien, es que el discurso es proceso y medio de la producción del cuerpo, por lo que se vuelve muy importante aquí la repetición y la ausencia de temporalidad, así como dejar

de pensar en un momento antes y un momento después. Esto da sentido a la afirmación de que “el cuerpo está siendo lo que se está diciendo que es en este momento en que hablamos” (Butler, 1996, p. 33). La afirmación de “estar siendo” es medular para comprender lo señalado por Butler, en tanto que da cuenta del carácter productor del discurso y no de su origen.

Bajo esta mirada los cuerpos son más que simples entidades biológicas, convirtiéndose en los puntos por los que atraviesan relaciones de fuerzas que, al mismo tiempo, los constituyen; son productos y superficies de inscripción de relaciones de poder; son el lugar donde las relaciones sociales dejan su historia, la historia de sus luchas. En los gestos, en los hábitos, en la percepción, en el sexo, en sus representaciones, ellos implican una historia de luchas, de relaciones de poder. El cuerpo es un constructo histórico y, al mismo tiempo, el blanco de disputas y controles. Por esta razón resulta tan complicado y necesario que las reflexiones de género repiensen con mayor fuerza esta categoría, no sólo para el análisis de la femineidad y lo femenino, sino también para los otros géneros.

A la luz de los estudios de Butler, es posible percatarnos de que las diferencias sexuales o de género no pueden ser reducidas a meras diferencias biológicas, pero tampoco son derivadas de un mero constructo cultural. Al contrario, el cuerpo es revelado como causa, efecto y blanco de relaciones de poder, y eso es sumamente relevante porque le devuelve su importancia dentro de la construcción de los dispositivos de poder, de regulación del tiempo, de examen y vigilancia. El cuerpo mismo tiene sus propias condiciones de posibilidad en tanto enunciado, las cuales están dadas por el saber de una época, es decir, por aquello que

constituye el límite de lo visible y lo enunciable, y ese límite se construye en las luchas por su propia definición. Tal definición implica profundos procesos sociales de tensión entre los discursos que se producen y que nos colocan en una jerarquización social a unos sobre otros.

## Hacia una nueva lectura de la Comedia Erótica Mexicana

En 1975 fue estrenada *Bellas de noche*, una película a la que los conocedores le han adjudicado la función de inaugurar lo que ahora conocemos como el cine de ficheras y de marcar la pauta para que surgiera, estrechamente vinculado con él, el cine de albuces. Al cine de ficheras y de albuces que se produjo durante los años setenta y ochenta del siglo pasado se le reprocha haber sumergido a la industria nacional en uno de sus más grandes baches artísticos y económicos. En su mayoría, las reflexiones inscritas en este periodo tienden a soslayar su importancia dentro de los procesos históricos del cine de ambas décadas. Este problema lo encontramos también con los melodramas, los Chilaquiles Western, el cine de frontera o traficantes y, en general, en el cine de acción que se produjo durante ese mismo momento.

El trabajo del científico social no es medir la calidad artística de un filme, sino más bien pensar en cómo el cine es un discurso histórico que nos habla sobre realidades concretas y luchas alrededor de lo que debe ser nombrado. Al final, éste actúa igual que cualquier otro discurso, bajo un carácter performativo: al enunciarse forja realidades. Consideramos que es bajo este supuesto que debemos pensar el cine comercial, en especial las

sexicomedias, continuamente vilipendiadas por los críticos y, por desgracia, por muchos historiadores, a pesar de que son una valiosa fuente para estudiar el contexto social en el que surgieron. Desde este punto de referencia, como historiadores podemos decir algo más allá de que este cine estuvo hecho de bodrios.

Es precisamente en este aparente descuido donde resulta vital detenernos, pues una de las críticas comunes sobre estas producciones es que volvieron héroes nacionales a un puñado de hombres que realmente tenían pocas cualidades para serlo. ¿Por qué no deberían serlo? Pensemos en Alberto Rojas “El Caballo”, quien protagonizó durante el periodo de esplendor de las sexicomedias mexicanas casi una veintena de películas con títulos tan significativos como *El albañil*, *La pulquería II y III*, *Esta noche cena Pancho*, *Un macho en la cárcel de mujeres*, *Un macho en la casa de citas*, por mencionar algunas. Alberto Rojas era muy poco atractivo, tenía una cara muy alargada, cejas tupidas, nariz aguileña y protuberantes dientes, además de ser más alto que el promedio de sus compañeros en las cintas, excesivamente delgado y huesudo (Imagen 1). Otro actor, Luis de Alba (Imagen 2), era de baja estatura, tenía sobrepeso, papada, calvicie prematura, ojos hundidos y rostro redondeado. Cuando se observa con detalle a estos hombres surge la siguiente pregunta: ¿cómo es que a sus directores o productores les pareció buena idea presentarlos como los héroes de las películas?

Imagen 1. Alberto Rojas “El Caballo”



Fuente: Película *Mi novia ya no es Virginia* (1993).

Imagen 2. Luis de Alba



Fuente: Película *Las calenturas de Juan Camaney* (1988).

Esta interrogante tiene más relevancia cuando observamos que, desde finales de la década de los setenta, el cine de Hollywood había ganado terreno en las preferencias y las salas de cine del país, produciendo películas con varones que distaban en demasía de los protagonistas de las sexicomedias. Pensemos en *Rocky* (1976),

con Sylvester Stallone (Imagen 3), que se llevó tres nominaciones al Premio Oscar, entre ellas la de mejor actor. Pero también en cómo el propio cine mexicano había encumbrado a actores como Jorge Rivero (Imagen 4) y Andrés García, quienes, cabe mencionar, en algunas ocasiones compartieron pantalla con este puñado de comediantes con características físicas que distaban de ser hegemónicas.

Imagen 3. Sylvester Stallone como Rocky Balboa



Fuente: Sitio Web Cinreservas.

Imagen 4. Jorge Rivero



Fuente: Película *El pecado de Adán y Eva* (1969).

El primer acercamiento que podemos tener a una posible respuesta se define a partir de la idea del género del que estamos hablando: no es lo mismo hacer una película de acción, donde el cuerpo debía ser un protagonista esencial para dar cauce y fuerza a la narrativa, que realizar una comedia donde los *gags* podían construirse incluso desde la falta de una estética corporal. Veamos con más detenimiento el desarrollo del cine comercial durante ese periodo y coloquemos presión sobre la manera en que se fueron desplazando los protagonismos, al tiempo que el género ganó fuerza como eje de las producciones durante ambas décadas.

Buena parte de los actores a quienes nos hemos referido aquí, es decir, varones cuyos cuerpos parecen no cumplir con los imperativos corporales de la época, adquirieron relevancia dentro del cine de ficheras. En general, actuaron o fueron comparsas de los actores que se encontraban más cercanos a los modelos normativos de la masculinidad, por ejemplo, Jorge Rivero o An-

drés García. El cine de ficheras se desprendió o fue heredero de los melodramas cabaretiles, de *vedettes* o de revista, y tendió a poseer un pequeño contenido de comedia, por lo que, a menudo, estuvo más emparentado con el cine de variedades o, incluso, con el cine musical.

Estos pequeños espacios cómicos eran, en buena medida, realizados o provocados por actores como Alfonso Zayas, Alberto Rojas, Rafael Inclán o Luis de Alba. Sin embargo, el cine de ficheras fue perdiendo fuerza en el gusto del público y, por ende, dentro de la industria cinematográfica nacional, de tal manera que fue desplazado por las sexicomedias. Este género cinematográfico mexicano se caracterizó por cintas de Serie B con alto contenido de lenguaje en doble sentido, escaso dramatismo, altas referencias eróticas o sexuales, así como un escenario proyectado para chistes y *gags*. Habitualmente, prevalece una confusión entre ambos géneros, ya que, de hecho, muchos actores que debutaron en el cine de ficheras, como comediantes y *vedettes*, dieron el salto poco después a las sexicomedias.

La comedia erótica mexicana se caracterizó por la construcción de un modelo basado en una serie de personajes tipos, quienes fungían como los personajes principales y eran generalmente pobres diablos. Éstos se caracterizaban por ser hombres pertenecientes a clases media o baja que vivían en desgracia, desdicha y sin futuro, por lo tanto, tenían que luchar para salir adelante. De esta forma, su astucia, simpatía y encanto natural eran las herramientas esenciales para ayudarlos a librarse de cualquier situación complicada o problemática.

Otro eslabón esencial de este género fueron las mujeres, quienes eran el blanco de los deseos, anhelos e ilusiones de todos los

hombres, pero que, al mismo tiempo, solían convertirse en el motivo de los nudos de conflicto en la película. Por lo regular, eran mujeres voluptuosas y atractivas que terminaban teniendo una aventura o enamorándose de los protagonistas. Entre las más recordadas actrices y *vedettes* que participaron como figuras centrales de la época se encuentran Sasha Montenegro, Angélica Chain, Lyn May o Lina Santos.

Un elemento articular de las sexicomedias mexicanas era la presencia de un hombre afeminado que representaba a un homosexual con deseos de encontrar también a su hombre ideal que, cabe aclarar, con frecuencia, era uno de los protagonistas varones mencionados. También, el uso del erotismo fue una característica crucial de las sexicomedias, a través de los desnudos totales de las actrices, así como las secuencias de sexo. Debemos aclarar que, si bien el sexo nunca fue explícito ni total, se sugiere de forma sistemática su connotación. No obstante, las sexicomedias mexicanas no se acercan ni remotamente a la pornografía, y tampoco muestran los genitales masculinos como sí ocurría con las mujeres, quienes tendían a exhibir los senos o los glúteos.

Por su parte, los albures y el doble sentido solían ser componentes esenciales, tanto para mostrar la astucia del protagonista como para provocar la risa del público, el cual a menudo se encontraba ya inscrito en el propio título del filme, como *Esta noche cena Pancho* o *Perico el de los Palotes*. En efecto, la construcción dramática de las sexicomedias mexicanas dista mucho del cine de acción, sin embargo, en ambos casos, el cuerpo de los protagonistas varones resulta ser prioritario.

En las películas de acción con varones como Arnold Schwarzenegger o Harrison Ford llama la atención la presencia de una agen-

da conservadora instituida durante la administración de Ronald Reagan, tendiente a representar una hipermasculinidad y volverla el eje de articulación de los modelos normativos como parte de un proceso de empoderamiento de lo estadounidense sobre el mundo. Si bien hay lecturas que discuten estas conclusiones y de forma más reciente ponen a debatir los alcances de estos filmes, lo cierto es que estas películas, así como el tipo de hombres que las protagonizaron, pusieron sobre la mesa la construcción de nuevos modelos normativos de la masculinidad.

Desde luego, estos cuerpos musculosos y ágiles que observamos en cintas como *Conan El Bárbaro*, *Star Wars*, *Rocky*, *Terminator*, *Rambo* o *Indiana Jones* no derivan propiamente, ni de forma exclusiva, de la producción cinematográfica, ya que durante el periodo se observa cómo la propia industria de la moda y la incipiente industria *fitness* de las dietas jugaron un papel fundamental en la construcción de nuevas estéticas sobre el cuerpo. Sin embargo, tampoco se puede negar la importancia de la industria hollywoodense como forjadora de normas corporales alrededor de lo masculino. A este respecto, nos parece que buena parte del éxito de las sexicomedias, que a menudo se ha atribuido a los desnudos de las mujeres y al exceso de albures, deriva también del cuerpo masculino como espectáculo, de tal forma que la presencia de cuerpos no normativos es esencial para entender el éxito de estas cintas de la época.

En general, consideramos que se tiende a pensar el espectáculo de manera un poco limitada. Pensamos que el éxito y la popularidad del medio están supeditados a la posibilidad de un filme de construir un espectáculo. En el contexto del cine, éste a menudo se vincula con el concepto de *grandeza*: el tamaño y

la disposición de los decorados, las locaciones, el número de extras, la calidad de la fotografía, la música, el uso y la creación de escenarios por medio de la tecnología, los momentos de tensión narrativa, el vestuario, la utilería, los efectos especiales o el presupuesto de la película. Sin embargo, los espectadores no sólo reconocemos tal representación a través de la mirada o el oído, sino con la mente y el cuerpo: se nos acelera el ritmo cardíaco, tenemos escalofríos, se nos eriza la piel, se nos hace un hueco en el estómago, lloramos, etcétera. Esto significa que, a menudo, el espectáculo no es simplemente una dimensión espacial, sino más bien una sensación que posee una sobrecarga emotiva.

De hecho, algunas reflexiones sobre la recepción contemplan que son estos atributos metafísicos vinculados con la capacidad de engullir psíquicamente al público, y no los atributos físicos del espectáculo, los que determinan la popularidad y el éxito financiero de un filme. Desde luego, cualquier cosa que se sume a ampliar el alcance o la intensidad es tomado en cuenta como un componente importante, de manera que, por más malas que sean valoradas artísticamente, todas las películas contienen un mínimo de espectáculo.

Ahora bien, podemos reconocer las sexicomedias como películas comerciales, en tanto que, a través de la repetición y la variación, cuentan historias “familiares” con personajes familiares en situaciones que, al cabo de un tiempo, parecían familiares. De esta forma, las audiencias y los productores durante las décadas de los setenta y ochenta las convirtieron en una entidad popular y, a pesar de todo, en una inversión financiera fiable. De ahí que una gran cantidad de sexicomedias producidas en la época se expliquen por el constante deseo humano de la familiaridad.

Desde luego, no es un fenómeno exclusivo del cine mexicano de nuestro periodo; las grandes casas productoras de Hollywood producían, al mismo tiempo, una serie de películas que apelaban a la repetición de ciertos patrones visuales, como la acción, que normalizaba prácticas y representaciones, de manera que, al igual que pasaba con las sexicomedias, el público ya sabía qué esperar de sus protagonistas, tanto en su físico como en sus atributos, su vestimenta o su porte.

De esto habla Butler (1996) cuando menciona la repetición del discurso que vuelve a lo enunciado, algo aparentemente natural. Lo que ocurre con las sexicomedias es que emplearon una serie de personajes, valores y estrategias dramáticas que construyeron y reconstruyeron lo que Martín Barbero llama mediación. Es decir, a diferencia de lo que ocurre con actores como Andrés García o Alfonso Zayas, difícilmente podríamos afirmar que el espectáculo deriva propiamente del placer que provoca el cuerpo masculino, sino más bien de la familiaridad que encontramos derivada de la repetición del discurso, pero también de la identificación que muchos de los espectadores encontraron de aquellos cuerpos en sí mismos.

Lo que proponemos aquí es, de hecho, que el cuerpo de estos actores fue fundamental para la construcción del espectáculo y el lenguaje fílmico, a pesar de que un primer acercamiento nos podría llevar a pensar que el atractivo y la espectacularidad residía en sus coprotagonistas mujeres. Así como en el lenguaje, tenemos que volver a los cuerpos para comprender la naturaleza del entramado social que les dio éxito a los filmes. De hecho, parece que se trata de cuerpos que en principio no importaban o, por lo menos, esto se quería hacer creer, al mostrar, a menudo, personajes torpes que

exacerbaban sus defectos físicos o, simplemente, no intentaban ocultarlos. Por ejemplo, a Luis de Alba se le solían colocar camisetitas ajustadas en buena parte de sus escenas que lo hacían ver con más sobrepeso del que tenía; o Alfonso Zayas, a quien mostraban en planos generales a un lado de sus compañeros de la cinta, lo cual hacía notar su altura o, más bien, no se intentaba ocultarla.

De esta forma, el epicentro de su carácter de héroes residía en la astucia con que lograban sortear una situación problemática o seducían a la protagonista, así como en la facilidad con que comprendían el lenguaje de doble sentido y respondían. En estas películas, los cuerpos parecían no importar porque lo significativo se construía bajo las dinámicas de otras prácticas, pero hay que señalar que, al tratar de marginalizarlos, ya estaban elaborando un discurso normativo que colocaba luz, de forma paradójica, sobre los mismos. ¿Por qué estos cuerpos debían pasarse de largo?, ¿por qué debían ser ignorados en pos de otras prácticas? Porque se trataba de cuerpos que no cumplían o no parecían cumplir con los modelos hegemónicos que habían comenzado a adquirir fuerza desde principios de los años setenta.

Esta aparente negación de su importancia se debía a su carácter de cuerpo abyecto, tal como lo demuestran algunas referencias a los actores en revistas de la época. Así, en *Hombre de Mundo* se afirmaba respecto a Alfonso Zayas que era “demasiado feo para protagonizar una película, pero el mal gusto del cine nacional impide que vean a otros actores mucho mejores y viriles” (1986, p. 34). En la misma revista, un par de años después, en la sección de Cartas al Editor, uno de los lectores se preguntaba por qué no hacían un reportaje del cine nacional, a lo que la revista contestó: “Estimado lector: El motivo es muy simple, lamentablemente,

nuestro cine se encuentra dominado por actores que no sólo son terribles sino además sumamente feos, como Luis de Alba o Rafael Inclán” (1986, p. 12).

En la sección de Clasificados de la revista *Hermes*, donde los varones lectores a menudo buscaban pareja, nos encontramos a una persona que se describe a sí misma de esta manera: “Soy de buen corazón, ojos negros y dientes protuberantes (aunque no tan feos como los de El caballo), sincero y deseoso de conocer a alguien” (1988, p. 22). No hay certeza de que esta referencia a “El Caballo” aluda al actor, pero pareciera que así es, porque el artículo nos ayuda a mantener la idea de que había un discurso que consideraba sus cuerpos fuera del canon. Desde luego, estos actores no formaban parte de los modelos normativos, sin embargo, aquí salta a la vista la forma en que sus cuerpos o el aspecto que éstos tenían resulta prioritario, además de un terreno de tensión para marginalizarlos o despreciarlos.

Su estatus de estrellas de las sexicomedias se contraponía a los discursos sobre los modelos normativos del cuerpo masculino que comenzaron a pulular con mucha fuerza a través de revistas especializadas para caballeros durante finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. Para tales discursos, los cuerpos de estos actores tenían un significado en sí que les negaba un estatus dentro del entramado de los modelos normativos. Esto evidencia cómo el cuerpo se convierte en un elemento esencial para problematizar nuestra mirada sobre los procesos sociales.

En principio, los filmes no parecen distanciarse de esta mirada, es decir, al intentar construir discursos donde se elucidaba sobre otras *aptitudes*, a fin de silenciar o poner en pausa el cuerpo como elemento distintivo que los volvía el eje del espectáculo, se acer-

caban a la mirada que los observaba como marginales o abyectos. Sin embargo, de forma paradójica, hay que reconocer que, si bien es verdad que había un intento de colocar presión sobre otros atributos, e incluso de no ocultar o acentuar sus peculiaridades corporales, lo cierto es que la forma en que sus cuerpos se vuelven el objeto de deseo de las mujeres, o de otros hombres, dan cuenta de la complejidad de la construcción discursiva. Esto significa que había algo de atractivo en ellos que no sólo se refería a sus habilidades con el lenguaje o a la capacidad para sortear los problemas, sino a un halo de erotismo relacionado con su cuerpo, el cual era un elemento esencial dentro de la construcción de los personajes, de tal manera que, a menudo, en las tramas esos varones eran unos donjuanes por quienes sentían atracción varias mujeres.

Debemos investigar más y pensar en la posibilidad de que estos discursos también defendieron la expectativa de erotización de estos cuerpos masculinos. En este punto, hemos tenido poca conciencia de que, dentro de la mirada con que se han visto las sexicomedias, dominan los modelos alrededor de lo que se debe considerar normal, en cuanto al cuerpo del héroe o el protagonista de un filme. Esto ha tendido a observar la erotización de estos cuerpos poco atractivos como un elemento grotesco que niega la opción de configurar otras lecturas sobre las producciones de sentido.

En consecuencia, estos cuerpos, que en principio parecían no importar, se vuelven protagonistas esenciales también de la construcción de discursos políticos sobre lo que se debe o no estimar como normal. La mirada que constituye las sexicomedias suele ser contradictoria, pues parece que abrió o tal vez mantuvo la oportunidad de que sus espectadores encontraran un cuerpo

familiar, y con ello no sólo nos referimos a los propios hombres, sino, además, a las mujeres. Y es que, volviendo a lo que señalaba Butler (1996), estos cuerpos son lo que dicen que son y no otra cosa, ya que son poco atractivos, sí, pero al mismo tiempo son eróticos y sexuales, pues, a pesar de sus defectos, son capaces de despertar la libido en el otro.

Desde luego, hace falta desarrollar investigaciones más profundas que nos permitan dilucidar los procesos sociales y culturales que dieron pie a que estos hombres alcanzaran la popularidad que tuvieron y cómo lograron trascender en la memoria colectiva. Sin embargo, es importante observar que el hecho de presentar y defender estas representaciones se debe, en buena medida, a los procesos que se establecieron durante nuestro periodo de estudio. Algunos de los más importantes son los contruidos por el feminismo, así como por los colectivos de homosexuales y, en menor medida, de lesbianas y grupos trans, los cuales se empaparon y se apropiaron de las luchas internacionales, mientras adquirían un matiz propio que respondió a las problemáticas locales.

Desde esta perspectiva, el feminismo mexicano se movió entre la crítica al capitalismo, la lucha por legalizar el aborto y la búsqueda de una política pública que permitiera a las mujeres la contracepción, así como acciones punitivas y más transparentes por parte de las autoridades en delitos como la violación. De esta manera, no ejerció una crítica explícita ni abierta a los modelos hegemónicos de la masculinidad, aunque en medio de sus discursos sí se resiente un carácter acusativo en muchas prácticas que eran entendidas como propiamente masculinas. Por su parte, los colectivos de homosexuales se movieron hacia una lucha por

reconstruir su identidad, en un afán de deslindarse de la imagen que tradicionalmente los había vinculado con lo afeminado y que los llevó a reivindicar una homosexualidad más masculina.

Ambas consignas fueron muy complejas, sin embargo, a su modo, hicieron tambalear los modelos normativos de masculinidad. Brevemente, resulta significativo destacar que el movimiento feminista, relacionado con la instauración de una nueva política de natalidad en el ámbito internacional y nacional, asentó sobre la masculinidad hegemónica el cuestionamiento a la procreación como el elemento que demostraba la hombría. Las fervorosas campañas impulsadas por el Estado mexicano a fin de disminuir la natalidad estaban entrelazadas con la idea de que un mayor número de hijos no implicaba necesariamente una mayor hombría; además, cuestionaba la falta de responsabilidad por parte de los varones mexicanos para ejercer sus obligaciones como padres. Por su parte, el movimiento homosexual, con su ansia de crear una identidad que les permitiera agenciarse recursos políticos en el escenario social del periodo, se esforzó por desechar conceptos como el de *maricón*, resituándose más bien como *gays*, es decir, hombres cuya virilidad, fuerza y cuidado del cuerpo eran sumamente importantes, lo cual desafiaba aquellas descripciones que ligaban la homosexualidad con lo afeminado.

Con ello, lo que se pretende describir aquí es que los elementos, signos y significados construidos por la masculinidad hegemónica durante los años setenta y ochenta comenzaron a resquebrajarse. Se debilitaron, en medio de las continuas crisis financieras que caracterizaron ambas décadas y que no sólo llevaron a resituar el papel de hombres y mujeres en la población económicamente activa, sino también las relaciones que mantenían en la vida cotidiana,

así como en sus familias. Esta fractura impactó en los hombres jóvenes de las clases populares, quienes terminaron siendo los más afectados por estos procesos, al tener que ser sustituidos en muchos espacios laborales por mujeres, convertidas en mano de obra más barata.

Dicha situación implicó el desplazamiento de los hombres como proveedores fundamentales, de forma que, frente a estas nuevas condiciones, contaron con menos recursos para agenciarse estatus social. De esta forma, pensamos que las sexicomedias y los significados que construyeron actuaron como importantes amortiguadores sociales en medio de estas crisis, no sólo por sus fines lúdicos, sino porque resultaron fundamentales para sostener una identidad masculina que se estaba desdibujando.

Sin embargo, dentro de esta conclusión no debería marginalizarse, en ninguna medida, el cuerpo como creador de identidad, pues la premisa sobre la cual hemos construido esta disertación es que el cuerpo fue un factor esencial en la construcción discursiva de representaciones cinematográficas, de manera que éste fue, al mismo tiempo, creador de identidad, familiaridad, erotismo, territorialidad, así como un factor disruptivo de la configuración de una corporeidad masculina normativa. El modo en que el cuerpo puede ser simultáneamente normal y no normal nos da cuenta de su complejidad y de la carga de sentido a los cuerpos. Pero, además, de cómo el cuerpo tiene la posibilidad de construir los propios significados culturales, de forma que debemos desechar otra vez procesos verticales y monolíticos, y avanzar a la constitución de una mirada sobre el cuerpo masculino más allá de la normatividad.

Igualmente, las representaciones del cuerpo masculino y sus paradojas nos muestran cómo se organizan lo simbólico y los significados; cómo el cine, al igual que el cuerpo, nos abre la posibilidad de tener lecturas más sofisticadas sobre la construcción del género, las masculinidades y el modo en que los individuos hacen frente a la emergencia de nuevas prácticas, como cuando defienden su territorialidad, a fin de no volverse irrelevantes o invisibles. Así, se constituyen nuevas formas de narrar identidades que no supongan abyección.

## Referencias

- Butler, J. (1996). *Cuerpos que no importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Ediciones Paidós.
- Duben, B. (1991). *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in 18th Century Germany*. Harvard University Press.
- Foucault, M. (2009). *Historia de la Sexualidad I, La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. (1976). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Hombre de Mundo. (1984). *Hombre de Mundo*, pp. 34-36.
- Hombre de Mundo. (1986). *Hombre de Mundo*, p. 12.
- Hull, I. (1996). *Sexuality, State and Civil Society in Germany, 1700-1815*. Cornell University Press.
- Hunt, L. (2005). The Many Bodies of Marie-Antoinette: Political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution, en G. Kates (editor). *The French Revolution: Recent Debates and New Controversies*. Routledge.

Outram, D. (1989). *The Body and the French Revolution: Sex, Class, and Political Culture*. Yale University Press.

Pateman, C. (2019). *El Contrato Sexual*. Editorial Ménades.

**QUINTA PARTE**

**EL CINE**

**EN ASIA**

# UNA MIRADA A LA POBREZA EN EL CINE DE KOREEDA HIROKAZU

MARTHA LOAIZA BECERRA  
MARÍA ELENA ROMERO ORTIZ

En 2014, el gobierno japonés reconoció la *reaparición* del fenómeno de la pobreza. La pobreza del siglo XXI es distinta porque, tras la derrota en 1945, la pobreza extrema se percibe de una manera diferente. Hoy, se habla de una pobreza relativa, pero, como lo señala Aoki Osamu, no hay una comprensión cabal de la misma dentro de la sociedad japonesa. No son pocos los problemas sociales que de ella se derivan: muerte solitaria (*kodokushi*), aislamiento social (*hikikomori*) o indigencia (*hōmuresu*). Mientras que el *mainstream* de los medios de comunicación trata de diluir la percepción sobre la pobreza, sea ésta relativa o no, el cine, en contraste, la expone a través de la narración visual. La obra filmica de Koreeda Hirokazu (1962) ha evidenciado las facetas de la precariedad económica.

En este trabajo, presentamos un marco conceptual que define, en contexto, la realidad de la pobreza relativa, tanto en términos de percepción como de datos reales. Por ello, se han seleccionado ciertas de las obras de Koreeda Hirokazu para mostrar algunas

de las imágenes de la llamada *pobreza invisible* (Aoki, 2010). El objetivo es comprobar que el cine ha reconocido una realidad que, tanto el gobierno como la propia sociedad, no ha querido ver en aras de perpetuar el mito del Japón de clase media. En este análisis, se hace alusión a las imágenes que Koreeda construye en torno a la pobreza contenidas en las siguientes películas: *Nadie lo sabe* (*Dare mo shiranai*, 2004); *Milagro* (*Kiseki*, 2011); *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*, 2013); *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi diary*, 2015); *Tras la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016) y *Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*, 2018).

### **Contexto general sobre la pobreza en Japón y su desinvisibleización en el cine**

En 2005, Aoki Osamu publicó el artículo “Invisible Poverty in Japan: Case studies and realities of single mothers”, donde propuso un marco teórico para explicar la pobreza en Japón y entender por qué se invisibiliza. Las razones principales están estrechamente vinculadas con el sistema capitalista y la ideología familista del siglo XIX que destruyó la familia extendida tradicional. El familismo provocó un debilitamiento del estado de bienestar, al hacer que la cabeza de la familia asumiera el costo de los servicios de educación, salud y recreación de sus integrantes. El tipo de pobreza al que Aoki alude es intergeneracional, puesto que se trata de una pobreza heredada. El desempleo, la reducción salarial, la caída de las pensiones, así como el alto costo de los servicios educativos y de salud son realidades concomitantes de esta situación. El fenómeno es multifactorial y está arraigado a

la estructura social, pero con frecuencia se le caracteriza como el resultado de decisiones individuales sin relación con el gran contexto. Incluso, en el mundo académico japonés los esfuerzos para hacer visible la pobreza y despertar la conciencia social sobre este fenómeno fueron posteriores a los realizados por los directores de cine, pues las personas empobrecidas y su vulnerabilidad han sido abordadas como tópicos de contenido en los guiones de grandes producciones. Los ancianos, los indigentes, las madres solteras y sus hijos son protagonistas de historias que alertan y generan conciencia sobre un fenómeno que ha dejado de ser ficción histórica.

El problema social de la pobreza poco a poco está dejando de ser visto como una cuestión individual y, con ello, se ha disuelto el mito común en las sociedades capitalistas de que si nos esforzamos lo suficiente, seremos automática y naturalmente exitosos. Quienes viven en comunidades pobres, con trabajos de bajos ingresos que obligan a recurrir a la ayuda social proporcionada por el Estado, son denominados *pobres que trabajan* y están condenados como individuos y como familias a heredar la pobreza a la siguiente generación, debido a su situación de clara desventaja socioeconómica. Aoki advierte que la naturaleza intergeneracional y estructural de la pobreza puede definirse como una cadena de desventajas que liga formas distintas de privaciones, como la indigencia, las bajas pensiones de los jubilados y los pobres que trabajan, tales como las madres solteras (Aoki y McDowell, 2005, p. 3).

Este trabajo comenzó en 2015, como un ensayo que se tituló “La pobreza en el cine: una lucha contra la invisibilización”, sustentado en una perspectiva de teoría de la Historia. En esta co-

riente teórica, son pioneros Robert A. Rosenstone, Marc Ferro y Hayden White. Particularmente, hemos considerado el enfoque de representación de la historia y nuestro pensamiento sobre la misma en imágenes y en el discurso fílmico (White, 1988, p. 1193). Esta representación, llamada historiofotía, nos ofrece un abanico de posibilidades respecto a la lectura e interpretación que los autores contemporáneos hacen sobre una época, evento o personaje determinado, o bien, la autopercepción que tienen sobre los asuntos de su propio tiempo. Porque, como señala Marc Ferro: “para las nuevas generaciones, las imágenes marcan más la memoria y el entendimiento que los escritos” (2005, p. 8). Los cineastas, guionistas y actores contemporáneos imprimen en la obra fílmica su interpretación de una realidad, nos muestran su mirada y, por último, nos ofrecen un diagnóstico.

Como público, tenemos la oportunidad de analizar para juzgar de forma crítica la obra y alcanzar nuestras propias conclusiones. El mismo Ferro nos advierte que “la película le pertenece también a quien la ve, que hay tantas películas como personas que las ven y que les corresponde a los que las difunden apreciar las fuerzas que intervienen y saber que cada uno se las apropia en relación con su cultura, con su propia vida” (2005, p. 59). De esta forma, las películas nos presentan el lado humano de la Historia, o bien, de cualquier fenómeno social captado en imagen; aun cuando se trate de una interpretación, ésta nunca es unilineal, puesto que el público que la ve también la interpreta de diversas maneras, convirtiéndola incluso en una experiencia de vida cuando éstas tienen un efecto emocional. En la actualidad, gran parte del conocimiento histórico que posee la gente común proviene de los

medios audiovisuales, por ello, resulta relevante difundirlos e interpretarlos en forma crítica.

El cine contemporáneo japonés ha contribuido para develar una verdad dolorosa: la reaparición de la pobreza, una pobreza que se creyó extinta tras la época del rápido crecimiento económico. Pero ¿qué tipo de pobreza es la que ha vuelto visible el cine y por qué? En Japón, el cine como arte ha servido para mostrar la realidad de la sociedad desde las décadas de 1920 y 1930. Esto tiene su origen en el desarrollo potente que alcanzaron las artes interpretativas desde la época Kamakura (1185-1333), hasta el auge del espectacular teatro kabuki a lo largo del siglo XIX con sus representaciones de dramas humanos.

La predilección por tópicos inherentes a las tribulaciones de la vida es clara. Existe un género filmico, *shōmin-geki*, que alude a la vida cotidiana de la gente común, clasificable en la categoría genérica de clase media baja y que se ocupa de mostrar la realidad de personajes ordinarios. Las obras de notables directores como Yasujiro Ozu, Mikio Naruse, Kenji Mizoguchi y Akira Kurosawa pueden inscribirse en este género. En su filmografía, podemos encontrar estudiantes, asalariados, niños y mujeres enfrentados con la pobreza, el desasosiego, la ruptura o la incompreensión.<sup>1</sup> El cine de posguerra japonés, que en Occidente suele identificarse con Akira Kurosawa, refleja las aflicciones de la sociedad japonesa tras la devastación física y psicológica, resultado de la Guerra

<sup>1</sup> Ejemplos de esto son los filmes de Naruse: *Calle sin fin* (*Kagirinaki hodo*, 1934), *¡Esposa! sé como una rosa* (*Tsuma yo bara no yo ni*, 1935), *Toda la familia trabaja* (*Hataraku ikka*, 1939), o los de Keisuke Kinoshita: *Una tragedia japonesa* (*Nihon no higeki*, 1953), o bien, los de Mizoguchi: *Calle de vergüenza* (*Akasen chitai*, 1956) y *La mujer del rumor* (*Uwasa no onna*, 1954).

del Pacífico. El propio Kurosawa alude a la vida en pobreza o en precariedad en narraciones fílmicas como *Un domingo maravilloso* (*Subarashiki nichiyōbi*, 1947), *El ángel ebrio* (*Yoidore tenshi*, 1948), *Perro callejero* (*Nora inu*, 1949), *Vivir* (*Ikiru*, 1952), *Cielo e infierno* (*Tengoku to jigoku*, 1963), *Barbarroja* (*Akahige*, 1965) y *Chucu, chucu, uh, juh!* (*Dodes'ka-den*, 1970).

Entre 1947 y 1970, Kurosawa transita de la esperanza y la fe de un domingo –no obstante las consecuencias de la guerra–, a la más desoladora y desesperanzada realidad de un barrio pobre en las inmediaciones de un Tokio industrial en pleno auge económico. En *Chucu, chucu, uh, juh!* (*Dodes'ka-den*, 1970) nos presenta la otra cara, o la verdadera cara, del desarrollo económico en el mismo estilo crudo y sin concesiones de Buñuel en *Los olvidados* (1950); retrata no sólo la injusticia social, sino también lo sucio, feo y malo que implica la condición de pobreza, así como la degeneración del ser humano. *Dodes'ka-den* fue la única producción del estudio de cine Cuatro Caballeros que Kurosawa fundó junto a Ichikawa Kon, Kobayashi Masaki y Kinoshita Keisuke, como una estrategia para hacer frente a la crisis de la industria cinematográfica, resultado del auge de la televisión y las dificultades de conseguir financiamiento. Esta película se filmó en 28 días y fue la primera a color del director.

Los cineastas japoneses contemporáneos han retratado los efectos colaterales de la crisis del empleo de finales de la década de 2010, pero en un tono irremediamente pesimista. Son muestra de ello obras como *Los padrinos de Tokio* (*Tōkyō goddofāzāzu*, 2003) de Satoshi Kon, *Nadie lo sabe* (*Dare mo shiranai*, 2004) de Hirokazu Koreeda, y *Tokyo Sonata* (2008) de Kiyoshi Kurosawa. Por ejemplo, en *Tokyo Sonata* (2008) de Kurosawa se narra la

lenta desintegración de una familia japonesa de clase media, después de que el padre es despedido de la gran empresa de equipo médico Tanita. El director parte de la premisa de que todas las películas son de horror, ya que producen impresiones, algunas indelebles, en nuestros sentimientos y emociones.

Kurosawa inició su carrera como cineasta dentro del género J-horror con éxitos como *La cura* (*Kyua*, 1997) y *El circuito* (*Kairo*, 2001). Sin embargo, la realidad que introduce en *Tokyo Sonata* realmente produce escalofríos, pues, como lo hemos mencionado con anterioridad, alude a la desintegración familiar debido al desempleo del padre. Si bien el final ofrece un escape a la violencia por medio de la música y el talento de un niño para interpretarla, los claroscuros son muy marcados. Este filme aborda la erosión de los lazos sociales, esto es, la destrucción del tejido social, una de las problemáticas más dolorosas del Japón contemporáneo. En esta película la comunidad se desdibuja y los personajes quedan sumidos en la soledad y desvinculados, incluso al interior de sus propias familias.

*Okuribito* (2008) de Yojiro Takita es una película interesantísima que relata la transformación de un chelista desempleado en *nookanshi*, un especialista en la preparación de los cadáveres para la ceremonia de incineración y el ritual budista de despedida de los muertos, lo cual provoca en su esposa un sentimiento de repudio, asco e incomprensión. Esta obra deja en claro que prevalecen los prejuicios hacia cierto tipo de empleos en el Japón contemporáneo.

En 2011, se estrenó en Japón *Himizu* del poeta y director Sono Shion. Fue la primera película en evidenciar el daño físico causado por el temblor y el daño emocional de la sociedad japonesa.

El guion se centra en dos adolescentes, cuyas vidas devastadas semejan el caos y la destrucción tras el tsunami del 11 de marzo del 2011. En la trama, están presentes temas como la brutalidad, la soledad, el abandono, la violencia, la criminalidad, el vicio, el abuso, la desesperanza, la tristeza, la oscuridad, la disfuncionalidad familiar y la pobreza. No es una obra fílmica fácil, pero es una película que pueden entender mejor los jóvenes que los adultos en un sentido emocional, porque es muy intensa y honesta —se trata de la búsqueda del amor perdido por túneles de insondable oscuridad—.

El guión, escrito por el propio Sono Shion, está basado en el *manga* homónimo de Furuya Minoru, publicado entre 2001 y 2003. En el cómic, los personajes viven en un estado mental confuso, agobiados por las presiones y sinsabores de la vida moderna. La intención del artista era mostrar la desesperanza, la futilidad y el estrés de la vida bajo un capitalismo desbocado. Entre los personajes principales se encuentra Sumida Yuichi, un estudiante de tercer año de secundaria, hijo de un padre alcohólico y abusivo, y de una madre prostituta que lo abandona. Chazawa Keiko es la compañera de salón de Sumida, ella también tiene padres disfuncionales que la ven como un estorbo y desean que tome eventualmente la decisión de suicidarse. Los personajes se desenvuelven en ambientes deprimentes, en situaciones límite, donde parecería que lo mejor es morir. Las madres de los adolescentes no cumplen con su papel como protectoras, ambas han abandonado a sus hijos, mientras que la joven Keiko quiere ser para Yuichi lo que su madre no es para ella. En cuanto a los hombres, el padre, su profesor, sus amigos indigentes, el ladrón y los *yakuza* constituyen, todos juntos, una tropa de fracasados de

diverso tipo. Pero ¿es Japón un lugar destruido, mísero, violento y sin esperanza?

Los cineastas como Kon Satoshi, Koreeda Hirokazu y Kurosawa Kiyoshi son herederos de los cineastas clásicos, pero hacen su propia lectura de la realidad, siempre artificial, del Japón urbano actual, sirviéndose del escenario que ofrece la megalópolis Tokio. En particular, Kon Satoshi muestra en la película animada *Los padrinos de Tokio* (*Tōkyō goddofāzāzu*, 2003) a los marginados del desarrollo económico con todos sus matices humanos. El argumento se construye a través de Miyuki, el personaje femenino, una chica adolescente que apuñala a su padre, un policía, porque cree que ha *tirado* a su gato y huye perdiéndose en el gran Tokio, donde se encuentra con Gin, un indigente alcohólico, y Hana, un travesti anciano. Hurgando en la basura, los vagabundos hallan a una bebé abandonada, a quien llaman Kiyoko. En este filme, se muestra la alienación, el abandono y la violencia. Todos tienen una historia de vida que explica su situación como *sin hogar*: en contextos que van desde la indigencia económica hasta la discriminación, pasando por la violencia intrafamiliar. Pero, sorprendentemente, la realidad en Kon es aparente, pues todos ofrecen una explicación de por qué viven en la calle, aunque ninguna es cierta. La verdad o realidad contrasta con las apariencias que, en términos contextuales, son muy crudas: la vagancia, la mendicidad y la criminalidad de los bajos fondos urbanos en el comienzo del siglo XXI.

Por su parte, Koreeda Hirokazu, otro de los directores que asume el legado del cine realista y con oficio de documentalista, nos envuelve en el drama *Nadie lo sabe* (*Dare mo shiranai*, 2004).

Es difícil etiquetar esta obra, debido a que algunos la catalogan como una historia de terror, otros como melodrama, e incluso documental, ya que el guion está inspirado en el incidente de los niños abandonados de Sugamo, ocurrido en 1988.

En *Nadie lo sabe* (2004) se abordan tópicos como el maltrato infantil, la pobreza juvenil, la disfuncionalidad familiar, la prostitución juvenil y la negligencia. Es una película que, por medio de la fotografía, nos sitúa en el vacío, el abandono, el desamor, la soledad y la desesperación. La postura del director es sobresaliente porque no nos ofrece soluciones morales, sino por el contrario, al convertirnos en testigos, nos obliga a emitir un veredicto a partir de los hechos. Koreeda trabajó en el guion durante 15 años. Los personajes se desenvuelven en dos ambientes paralelos; en el externo: Keiko, la madre, los padres ausentes, los amigos y Sakí, la adolescente víctima de acoso; en el interno: los cuatro pequeños hermanos, Akira, Kyōkō, Shigeru y Yuki. El encierro impuesto por la madre contrasta con un Tokio urbano de edificios grises, tiendas de conveniencia repletas y minúsculos departamentos generadores de claustrofobia y sueños de fuga. Es la historia de cuatro niños abandonados a su suerte en la jungla de asfalto.

Si bien la familia es el espacio donde la identidad individual se construye desde la exposición social y los valores, la familia que nos hace observar Koreeda está desestructurada, inestable, carente de apoyo, sumida en el caos y en extrema vulnerabilidad, debido a la irresponsabilidad de la madre y a la ausencia de un padre; es un microcosmos familiar colapsado por el abandono de la madre a sus cuatro hijos menores. La madre, como personaje, se desvanece a lo largo de la trama, en sincronía con el dinero que les proveía para su supervivencia; así, se convierte en la ausencia que desencadena

la tragedia. No hay felicidad, no hay seguridad, no hay salida para los niños porque nadie sabe cuál es su situación, son ignorados por completo. No tienen posibilidad alguna de ajustarse con éxito a la estructura social fundamental ni a la sociedad en su conjunto porque no existen. La culpa por la disfuncionalidad de la familia contemporánea ya no puede atribuirse a la ingratitud de los hijos hacia sus padres como en *Historia de Tokio (Tōkyō Monogatari, 1953)* de Ozu, puesto que “los padres quienes fueron alguna vez fuente de guía moral hoy son figuras ridículas, peligrosas, destructivas o desvanecidas. La familia se ha convertido en un lugar de absurdo social y decadencia, violencia y abuso. En este ambiente, uno se pregunta ¿cómo un individuo crece, aprende o sale adelante?” (Iles, 2008, p. 103).

En la última década, se han filmado documentales que dan testimonio exacto de lo que está ocurriendo en los márgenes de la sociedad japonesa. *Los refugiados del café-internet (Netto kafe nanmin, 2007)*, del periodista Hiroaki Mizushima, es un ejemplo perfecto del cine documental que cumple con el objetivo expreso de informar sobre un aspecto concreto de la realidad. En su documental, ha descrito la situación de jóvenes que viven en cibercafé debido a la precariedad económica. Otros temas del cine documental son *los sin hogar* de Tokio y Osaka, así como *los pobres invisibles* de las barriadas de Sanya y Kamagaseki.<sup>2</sup> Es necesario definir qué es la pobreza y los tipos que existen para entenderla y evaluar la importancia que el cine ha tenido en la observación de este fenómeno.

<sup>2</sup> Véase: Lo, K.M. (2011). *Homeless in Japan* [documental]. Francia Journeyman Pictures, así como Nourisson, O. y Lefevre-Hasegawa, K. (s.f.). *Sanya, Tokyo, Broken city* [película].

## **Pobreza relativa, un concepto para definir la realidad en Japón**

Primero, es importante señalar que no hay una comprensión cabal del fenómeno de la pobreza en Japón. En los últimos diez años, académicos como Aoki Osamu han discutido ampliamente el concepto de *pobreza relativa* para hacerlo entendible en la sociedad japonesa. No sólo los fenómenos derivados de la pobreza en sí, sino también su relativización en términos conceptuales es difícil y compleja. En el marco de los premios de ensayo Asakawa Kan Ichō del 2019, un jovencito de 14 años escribió:

Hace mucho que concebí a Japón como un país maravilloso. Japón es rico y seguro. No hay ni una sola persona que esté hambrienta. Los japoneses son ejemplo de cortesía y amabilidad, y las hermosas cuatro estaciones y la cultura encantan a muchos turistas visitantes. Creía que Japón era amado y elogiado en todo el mundo.

Ante una persistente observación de los niños que cada día se suman a las casas de asistencia a pedir alimentos, encontró que:

...uno de cada siete niños está sumido en la pobreza. El número de los incidentes de abuso infantil está aumentando. Los estudiantes ausentes también están aumentando. Yo sé eso, hay muchos niños que sufren en Japón; la pobreza no solo afecta a los niños, sino que afecta más gravemente a los adultos. Las mujeres se encuentran en una grave situación de pobreza, de hecho, un tercio de las mujeres solteras se han empobrecido.

Tristemente, el ensayo concluye mencionando que “detrás de la brillante imagen de Japón como un ‘país desarrollado próspero’, hay mucha gente sufriendo. ¿Es Japón realmente un país que puede ser muy elogiado en el mundo con problemas que están siendo invisibilizados?”.

Es importante entender la pobreza relativa como el estado donde los ingresos no alcanzan para cubrir los gastos mínimos del hogar. Es una condición en la cual las personas carecen de la cantidad mínima de ingresos para mantener el nivel de vida promedio en la sociedad en la que viven. Ésta se considera la forma más fácil de medir el nivel de pobreza en un país, ya que se define en relación con la capacidad de consumo y nivel de vida de una sociedad en particular, por lo tanto, difiere entre países. Así, a medida que crece la riqueza de una sociedad, también aumenta la cantidad de ingresos y recursos que la sociedad contempla necesarios para unas condiciones de vida adecuadas, incrementando la pobreza relativa.

De acuerdo con Aoki Osamu, Japón ha sido clasificado como el segundo país más alto respecto a la tasa de pobreza relativa, sólo superado por Estados Unidos. Sin embargo, discutir la pobreza en el mundo real no es tan simple para los japoneses, en comparación con muchos otros países occidentales donde la palabra *pobreza* es un término común en el discurso público. Una de las razones de esta discontinuidad es que ha habido pocos estudios sobre la percepción de la pobreza en Japón, debido a los “efectos elevadores” (Beck, 1986) producidos por el rápido crecimiento económico después de la Segunda Guerra Mundial (2007).

Además, en este país, se suma otro problema para entender la relatividad de la pobreza, que consiste en la comprensión de los

elementos de contenido y significado en las palabras: *hinkon* y *binbō*. En japonés, *hinkon* se utiliza como término académico para designar pobreza, mientras que *binbō* se ha empleado generalmente en el discurso público ordinario. *Hinkon* se aplicó durante el régimen militarista y la Segunda Guerra Mundial, tiempo durante el cual la pobreza se consideraba un problema social, por lo que el gobierno comenzó a prestar atención a las mediciones de pobreza, al número de pobres y a iniciar políticas para atenderlas; sin embargo, el término también se ha utilizado para referirse a la exclusión social en países en desarrollo.

Hoy en día, se ha socializado más el término *sociedad desigual* (*kakusa shakai*) para explicar que Japón ya no tiene la sociedad homogénea imaginada en la etapa del rápido crecimiento. Lo anterior plantea un debate para entender y aceptar la pobreza, desde el idioma hasta la percepción del problema. Aoki afirma que hay una necesidad urgente de cristalizar la palabra *hinkon* para designar claramente la pobreza, así como para explicar el concepto de *pobreza relativa* al público.

En Japón, hasta muy recientemente, se comenzó a discutir el tema de la pobreza, pues durante las décadas de 1960 a 1980 no fue necesario reflexionar sobre el tema del empobrecimiento que se estaba creando en ese momento, debido a la situación económica general de auge. En otras palabras, la pobreza relativa o inestabilidad en la vida de los individuos de la clase trabajadora se estaba convirtiendo en un problema grave, pero se encontraba completamente enmascarado por el crecimiento de la burbuja económica que creó el llamado *síndrome de la clase media* (conciencia omnipresente e identificación con la pertenencia a la clase

media), que se desarrolló en Japón durante la década de 1970 (Aoki, 2005).

El problema se empezó a evidenciar ante el desmoronamiento económico que provocó el cierre de minas, la fuerte competencia de las importaciones agrícolas y las restricciones internacionales que llevaron a reformas drásticas, como el Acuerdo Plaza de 2005. Fue entonces que los japoneses empezaron a experimentar un deslizamiento en términos salariales y de seguridad laboral, además de la incapacidad de conseguir otros trabajos de bajo salario, lo que incentivó la discusión sobre los problemas sociales derivados del empobrecimiento de la población.

La pobreza es un fenómeno económico que tiene efectos sociales dramáticos. Por ejemplo, en Japón, la familia es el lugar básico de la prestación de servicios humanos, es decir, en el marco de la familia es donde se atienden temas relacionados con el cuidado de las personas mayores, la crianza de los niños y las necesidades fundamentales. En Japón, la familia nuclear se privilegia sobre la familia extensa. La carga de manutención, hasta hace poco, recaía en el padre de familia, por eso, una vez que el ingreso del jefe de familia se deteriora, las condiciones de vida de la familia nuclear disminuyen. Si a ello se suma el envejecimiento de la sociedad, se explica el incremento de gastos que, en términos estructurales, empuja a Japón a un cambio que implica una inversión extraordinaria para atender una serie de cuestiones sociales que la familia ya no puede resolver porque los recursos se agotan.

La responsabilidad de mantener el *status quo*, que una vez descansara en una próspera familia, no evidencia una cultura de la pobreza, porque culturalmente es difícil en una familia de valores rígidos asumir el deterioro económico. Cada uno de los problemas

sociales que se fueron enfrentando se asumieron como una falta de habilidad para conseguir mejores condiciones de vida. Lo anterior, poco a poco, encontró salidas tan graves como el suicidio, el aislamiento y la soledad. La noción de un Japón con una sociedad igualitaria que fuese el orgullo y la identidad de los japoneses se deterioró. Desde la década de 1970, “100 millones de habitantes de clase media (*ichiokuso-chu-ryu-*)” se convirtieron en un lema popular, mientras que en la Encuesta Nacional de 1975 más del 90% respondió que pertenecía a la clase media, dando cuenta de una sociedad que se sentía homogénea.

Con el estallido de la burbuja económica en 1990, los signos de ruptura de esa aparente homogeneidad se evidenciaron con la aparición de un número cada vez mayor de personas sin hogar, lo cual en el año 2000 dio paso a una “Ley sobre medidas para ayudar a las personas sin hogar”. No obstante, se mantenía un discurso en el que se hablaba de las personas en situación de calle por elección propia, por pereza, o bien, por alcoholismo, lo que hacía patente la negación del gobierno a reconocer la pobreza como un problema social.

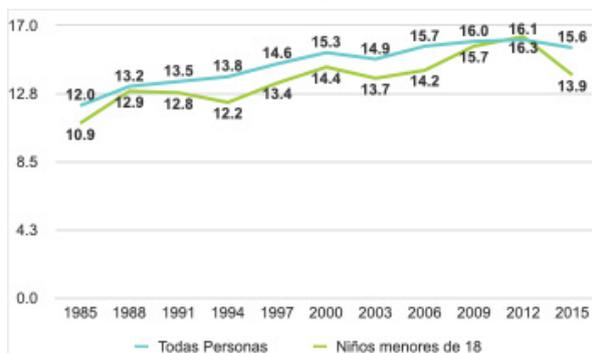
Los efectos del Lehman Shock<sup>3</sup> empujaron al gobierno japonés a asumir la pobreza como un problema social y, en 2009, el gobierno anunció oficialmente, por primera vez, el indicador de pobreza que paulatinamente ha hecho más evidente la profundización del problema, más allá de los resultados positivos que pudieron haber tenido políticas como las reformas de Abe Shinzō.

---

<sup>3</sup> El 15 de septiembre del 2008, Lehman Brothers presentó su declaración de quiebra con pérdidas drásticas en el mercado de valores y la devaluación de los activos, lo que produjo una crisis en las bolsas de valores del mundo.

En 2013, la pobreza alcanzaba varios estratos sociales, esto llevó a la promulgación de la “Ley de promoción de medidas contra la pobreza infantil”. En este sentido, la Encuesta Integral sobre las Condiciones de Vida del 2015, realizada por el Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar, muestra claramente el aumento de la pobreza en general, y de los niños en particular, desde mediados de la década de 1980 hasta 2015 (Gráfica 1).

Gráfica 1. Cambios en la tasa de pobreza relativa 1985-2015

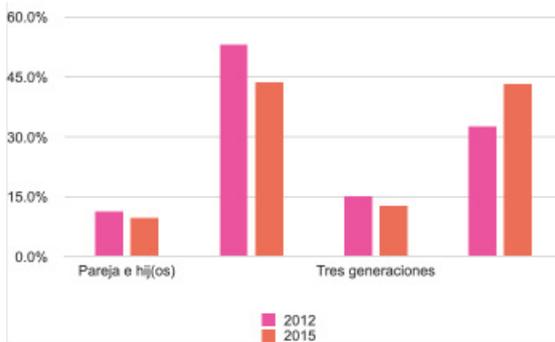


Fuente: elaboración propia.

Debe acotarse que la tasa de pobreza es sorprendentemente alta entre las familias monoparentales. La familia de tres generaciones ya no es la familia tipo ni es económicamente segura (Gráfica 2). Además, aproximadamente 3% de todos los niños en Tokio viven en hogares con problemas para satisfacer las necesidades básicas de vivienda. De acuerdo con la misma encuesta, están aumentando las familias que admiten haber tenido problemas para pagar los servicios, la renta o la hipoteca de sus hogares (Gráfica 3). En Japón, las características de la pobreza se pueden identificar en la estructura familiar que determina el nivel de vida. Como se dijo,

la estructura de familia nuclear que sostenía una sociedad homogénea ha cambiado, dando paso a familias monoparentales donde es un individuo quien lleva la responsabilidad de la manutención, especialmente las mujeres.

Gráfica 2. Tasa de pobreza infantil por tipo de familia 2012-2015



Fuente: Abe, Aya K. (2017). Poverty among Japanese Children and youths: Issues and policies. The 16Th ASEAN and Japan High Level Officials Meeting on Caring Societies Ministerio, con base en los datos del Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar. Comprehensive Survey of Living Conditions, 2015.

Gráfica 3. Vivienda precaria y falta de comodidades



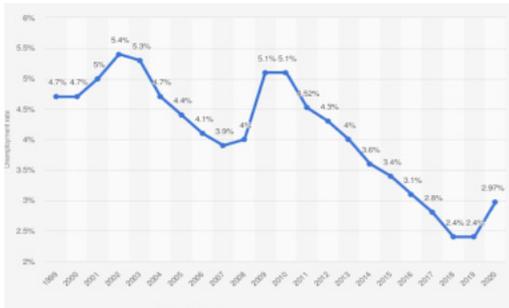
Fuente: Respuestas positivas (%) a la pregunta: ¿tu familia tuvo problemas para pagar los siguientes recibos el año pasado?, en Abe, Aya K. (2017).

Poverty among Japanese Children and youths: Issues and policies.

The 16Th ASEAN and Japan High Level Officials Meeting on Caring Societies, con base en datos del Gobierno Metropolitano de Tokio.

El régimen de seguridad que descansaba en la familia se trasladó al régimen público de protección social, lo cual implica un mayor gasto público en un contexto de crisis. Además, debemos sumar que cada vez hay más trabajadores pobres, altamente calificados, sin acceso a prestaciones sociales y con inseguridad laboral. Con un sistema cada vez mayor de trabajadores no regulares de salarios bajos, el desempleo se agudiza en periodos de crisis. La situación fue especialmente grave en materia de empleo entre 2008 y 2011 (Gráfica 4).

Gráfica 4. Tasa de desempleo en Japón, 1999-2020



Fuente: Statista, 2021.

En el contexto de la pandemia, el aumento de personas que no estaban en la fuerza laboral se centró, por un lado, en las personas mayores con un alto riesgo a desarrollar síntomas graves de COVID-19 y, por otro, en las mujeres, preocupadas por sus familias. En el marco de la disminución de la población de Japón, más evidente desde la década de 2010, la escasez de mano de obra se contrasta con el número de personas mayores que trabajan. Sin embargo, la pandemia ha detenido esta tendencia. En Japón, suele darse el caso de que las mujeres se ocupen del hogar, como cuidar a los niños y a los padres ancianos. Esto llevó a las mujeres a que dejaran de trabajar por la preocupación de contraer COVID-19, al prevenir la transmisión doméstica y no generar mayores daños en el ingreso familiar que arrojaran a un mayor número de personas a la pobreza o a empleos no regulares (Yuyi, 2021).

La definición de pobreza relativa está vinculada con la población: 50% de la mediana nacional (escala equivalente de la OCDE: raíz cuadrada del tamaño del hogar). Esto es, la proporción de la población que vive con ingresos en un umbral determinado, por debajo del nivel medio, es habitual en países de ingresos más altos.

Así, el umbral de 50% se utiliza para medir la pobreza en la OCDE (Ministerio de Salud, Trabajo y Bienestar, 2017, y *Comprehensive Survey of Living Conditions*, 2015).

Si bien podemos entender el fenómeno en términos conceptuales y estadísticos, es probable que todavía no sea claro cómo se ve la pobreza o cómo se vive en la tercera economía a nivel mundial en términos del PIB. Esa visión nos la proporciona el cine contemporáneo japonés. En este trabajo, mostraremos las imágenes sobre la pobreza que nos ofrece el cine del realizador Koreeda Hirokazu.

### ¿Quién es Koreeda Hirokazu?

Koreeda Hirokazu nació en Tokio el 6 de junio de 1962. Es graduado en estudios literarios de la Universidad de Waseda. Ingresó a TV Man Union en 1987, la primera compañía de producción de televisión independiente de Japón. Allí, se desempeñó como asistente de dirección. En la década de 1990, comenzó a filmar documentales para televisión. En 1991, realizó dos documentales: *Lecciones de un becerro* (*Mo hitotsu no kyoiku: Ina shogakko haru gumi no kiroku*), que registra las experiencias de los niños de primaria que crían a un becerro, y *Sin embargo...* (*Shikashi... fukushi kirisute no jidai ni*), donde investiga el suicidio de un funcionario del Buró de Bienestar Social de Japón. Estos trabajos le permitieron ser reconocido y, por ello, la compañía lo promovió al estatus de director, cuyo trabajo documental representa los elementos marginales de la sociedad. En 1995, debutó como director de largometrajes con la película *Maboroshi no hikari*,

que aborda la vida de una mujer tras el suicidio de su esposo; *Después de la vida* (*Wandafuru raifu*, 1998) es una exploración sobre la memoria, los recuerdos que seleccionamos para llevarlos con nosotros al más allá; y *Distancia* (*Disutansu*, 2001) se enfoca en los actos terroristas perpetrados por una secta religiosa. Otras películas destacadas son: *Nadie lo sabe* (*Dare mo shiranai*), *Hana* (*Hana yori mo naho*, 2006), *Caminando* (*Aruitemo, aruitemo*, 2008), *Muñeca inflable* (*Kuki ningyo*, 2009), *Milagro* (*Kiseki*, 2011), *De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*, 2013), *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi diary*, 2015), *Tras la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016), *El tercer asesinato* (*Sandome no satsujin*, 2017), *Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*, 2018), *La Verdad* (*La Vérité*, 2019) y *Broker* (2022).

A Koreeda se le ubica dentro de la llamada *ola del nuevo cine japonés* (Nolletti, 2011). Sus intereses temáticos son la memoria, la pérdida, la muerte y las maneras en que las personas encuentran una forma de vivir, o bien, cómo se las arreglan para sobrevivir: “Representa personas que no vemos o pretendemos no ver” (Erhlich, 2020). Sus personajes son resilientes, sobrevivientes y muy humanos. Sus filmes son sobrios, con una profunda conciencia social y trabaja obras ficticias con base en realidades inequívocas. Es un auténtico artífice a la hora de manejar la cámara en mano para colocarnos como espectadores justo dentro de la cotidianidad íntima de sus personajes. Este cineasta reconoce entre sus principales influencias a los directores Ken Loach, Naruse Mikio, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhangke, Lee Chang-dong y Theodoros Angelopoulos.

## El cine de Koreeda y la desinvisibilización de la pobreza en Japón

Los personajes de Koreeda representan las vidas de las personas comunes. En una entrevista, declaró: “No estoy interesado en la creación de héroes, superhéroes o antihéroes. Simplemente quiero ver a las personas como son” (Cacoulidis, 2005). Por tal razón, en este trabajo nos ocuparemos de los niños invisibles y olvidados, incluso dentro de sus propias familias. Desde la madre que abandona a sus hijos, la hermana no reconocida, el hijo que sólo puede ver a su padre cuando éste cubre su estipendio, hasta los hijos cambiados o robados. Las emociones que ocurren en el marco de las familias disfuncionales son resultado de la interacción humana.

El cine de Koreeda es dolorosamente humano y encierra una crítica a la sociedad contemporánea japonesa. El cineasta no tiene la intención de cambiar las actitudes de las personas y declara: “Intento hacer películas mirando a la gente que tengo frente a mí, a las emociones delante mío, sin preconcepciones...” (Koreeda y Schilling, 2010, p. 11). Sin embargo, reconoce que después de que *Dare mo shiranai* fuera estrenada recibió numerosas cartas por parte de sus seguidores diciendo que tras ver la película comenzaron a interesarse en los niños que veían jugando en la noche en los parques de sus vecindarios y se acercaron para hablar con ellos. Declara que este tipo de cartas lo hicieron feliz porque sus seguidores se llevaron algo de la película a sus propias vidas, “lo cual consideró algo muy bueno” (Koreeda y Shilling, 2010, p. 13).

Debemos acotar que nuestro ensayo es sobre el fenómeno de la pobreza invisible y Koreeda no elabora largometrajes so-

bre ésta, sin embargo, muchas de sus imágenes hilvanadas como historias ponen en evidencia la precariedad y vulnerabilidad en la que viven niños, mujeres y ancianos desde la década de 1990 hasta ahora. En *Nadie lo sabe* (*Dare mo shiranai*, 2004), el argumento es el abandono de cuatro niños por su madre, pero la trama se desenvuelve como una historia de lucha y supervivencia en un contexto totalmente adverso. La intención del director no es satanizar a la madre ni que nosotros la califiquemos como mala, más bien, su pretensión es que advirtamos que ella fue víctima de sus circunstancias y que, quizás, a su manera, amaba a sus hijos. El argumento retoma los hechos del incidente de Sugamo de 1988, pero con un enfoque muy distinto al de la cobertura mediática que literalmente dejó recaer la culpa totalmente en la madre (Sato, 2004). No es una película sensiblera, pues el personaje del niño mayor, interpretado por Yagira Yuya, nunca llora, “él no está en posición de llorar; llorar es inútil para él” (Sato y Koreeda, 2004). Este filme sutilmente alude al *ijime* (acoso escolar o *bullying*) y al *enjo kōsai*,<sup>4</sup> otros fenómenos que afectan a la niñez japonesa.

*Milagro* (*Kiseki*, 2011) es una película de aventuras de infancia con una alta cuota de melancolía implícita. Dos pequeños hermanos residen en Kyushu. Koichi, de 12 años, vive con su madre y sus abuelos en Kagoshima, en el sur. Ryunosuke, su hermano menor, vive con su padre en Fukuoka, en el norte. Ambos han estado separados los últimos seis meses debido al divorcio de

<sup>4</sup> Las citas por compensación son una práctica social ilegal en Japón, pero muy arraigada, que consiste en que hombres mayores y mujeres jóvenes, desde niñas de secundaria hasta amas de casa, se comuniquen por teléfono o redes sociales para acordar un encuentro o cita, que puede implicar sexo, donde ellas son compensadas con productos de marca o dinero.

sus padres. Koichi desea que su familia vuelva a reunirse, pero Ryunosuke no. Entonces, Koichi se entera de que una nueva línea de *shinkansen* unirá dos pueblos, y allí comienza a creer que un milagro ocurrirá en el momento en que los nuevos trenes se encuentren en sentidos opuestos a toda velocidad por primera vez. Así, organiza un viaje junto a su hermano y los amigos de ambos para pedir y atestiguar el *milagro* de que sus mayores deseos se hagan realidad. Esta película presenta el contraste entre los sueños infantiles y los sueños de los adultos, y las imposibilidades de volverse reales para unos y otros. Aquí, podemos observar el contraste entre la vida en la pequeña ciudad de Koichi y la gran ciudad donde vive Ryunosuke, acompañando a su padre, quien sueña con convertirse en un músico exitoso, mientras que Koichi vive con su madre y sus abuelos maternos.

Todos los niños tienen sueños o deseos por cumplir, pero las circunstancias obligan a tomar decisiones. Se observa entonces en esta película la precariedad del empleo, los prejuicios por edad que enfrenta la joven madre en tanto trata de encontrar un mejor empleo. Los trabajos alternativos son desempeñados por las madres solteras, como el minúsculo bar que atiende la madre de Megumi, una de las amigas de Koichi que sueña con ser una actriz exitosa.

*De tal padre, tal hijo* (*Soshite chichi ni naru*, 2013) reta la creencia japonesa de que la consanguinidad es el lazo más auténtico entre un padre y su hijo. En este filme, Ryota Nanomiya, un hombre de negocios de gran éxito económico, amante del estatus y el dinero, descubre que al nacer su hijo biológico ha sido cambiado por otro bebé. El hijo que crió pertenece a una familia de clase trabajadora que no tiene nada que ver con su manera de ver la

vida ni con sus valores o prioridades. Al final, el padre protagonista se ve enfrentado al dilema de elegir entre su hijo de sangre o el hijo que creció con él. En esta película, las diferencias de clase son magistralmente acusadas, como evidencia de que la sociedad japonesa no es homogénea, en su modo de vivir ni de sentir.

En el filme *Nuestra hermana pequeña* (*Umimachi diary*, 2015), Sachi, Yoshino y Chika son tres hermanas que viven en Kamakura, en la casa de su abuela. Un día reciben la noticia de la muerte de su padre, que las abandonó cuando eran pequeñas. En el funeral, conocen a su hermana de 13 años, entonces, toman la decisión de vivir todas juntas. Aquí, coloca en perspectiva el tema del abandono y la orfandad, así como la manera en la que un grupo de jóvenes mujeres se apoya mutuamente para vencer los prejuicios sociales. Las madres tanto de las tres hermanas como la de la hermana pequeña son mujeres que viven lejos de las hijas, figuras distantes.

En *Tras la tormenta* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016), Ryota, el protagonista, alguna vez tuvo la ilusión de hacer una carrera como escritor tras recibir un premio. Se casó, tuvo un hijo, pero se divorció por no cumplir con su rol económico. Ryota es una especie de detective privado que investiga casos de infidelidad. Lo que gana lo apuesta en las carreras y pronto se ve sumido en la bancarrota y en la imposibilidad de pagar la pensión que le permite tener una relación con Shingo, su hijo de 11 años. El vínculo con su madre tampoco es bueno. Sin embargo, un evento circunstancial lo coloca en la posición de reflexionar sobre la confianza perdida y cómo recuperarla. Aquí atestiguamos la precariedad en el empleo y las consecuencias de no poder sostener el hogar. También, se muestra la soledad de los adultos mayores.

*Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*, 2018) pone en escena a una familia de rateros (la palabra *manbiki* significa hurto en tiendas) y retrata la historia de una familia disfuncional. Son una banda de marginales que sobreviven a duras penas, pero cuando uno de los hijos pequeños es arrestado por ladrón, todos los secretos de este grupo salen a la luz. Ninguno está vinculado por lazos de sangre, viven simbióticamente porque se necesitan para sobrevivir, y su idea de familia está definida por un sentido de lealtad amalgamado con distintos tipos de amor. Hatsue, la abuela, es la dueña de la casa, donde viven una pareja de adultos, una adolescente y dos niños. Ella se mantiene de una pensión, mientras que Osamu y Nobuyo tienen empleos precarios: él en la construcción y ella en una lavandería. Ambos serán despedidos, con lo que la situación económica se agravará. Aki, la adolescente, trabaja en una *peep shop*, cuando debería estar estudiando; mientras tanto, sus padres fingen que estudia en el extranjero. Yuri y Shōta, los menores, se dedican a robar en supermercados y no asisten a la escuela. Yuri ha sido rescatada de sus padres abusivos, pero los vecinos alertan a la policía de su desaparición, por lo que comienza su búsqueda. La muerte y el enterramiento de Hatsue detonan el principio del fin de esta familia de sobrevivientes.

No hay muchos trabajos sobre Koreeda en lenguas occidentales. En 2011, la revista *Film Criticism* dedicó un número especial a la obra de este director que, en diez ensayos, nos deja en claro que los tópicos que aborda son muy amplios y complejos.

## A manera de conclusión

Este ensayo es un ejercicio de comprensión y apreciación de la obra de Koreeda Hirokazu como vehículo para entender la situación de vulnerabilidad de niños, mujeres y ancianos en las últimas dos décadas en Japón. Partimos de la premisa de que el cine, como hecho cultural, es un recurso y fuente de información con un alto valor académico dentro de las disciplinas de las ciencias sociales, pues es un reflejo de las mentalidades de una época determinada.

El cine no ha dejado de mostrar la pobreza como fenómeno social inherente al rápido crecimiento económico de Japón desde la posguerra hasta hoy. De hecho, ha descrito contextos complejos para las clases media y baja; los directores, en congruencia con sus posturas ideológicas, han ofrecido o cancelado la esperanza mediante los desenlaces de sus tramas. Si bien se ha demostrado con datos duros que la pobreza ha reaparecido en Japón, en el cine siempre ha sido visible.

## Referencias

- Abe, A.K. (2018). *Poverty among Japanese Children and youths: Issues and Policies*. The 16Th ASEAN and Japan High Level Officials Meeting on Caring Societies-Promoting Inclusive Society through Empowering Children and Youth and Alleviating Poverty-Yokohama, Japón.
- Aoki, O. y Deborah, M. (2005). Invisible Poverty in Japan: Case Studies and Realities of Single Mothers, *Journal of Poverty*, 9(1), 1-21, DOI: [10.1300/J134v09n01\\_01](https://doi.org/10.1300/J134v09n01_01)

- Aoki, O. (2007). Perceptions of Poverty in Japan: Constructing an Image of Relative Poverty Contrasted Against an Image of Extreme Poverty, *Journal of Poverty*, 11(3), 5-14, DOI: [10.1300/J134v11n03\\_02](https://doi.org/10.1300/J134v11n03_02)
- Belinchón, G. (22 de mayo del 2020). Hirokazu Kore-eda: “¿Y si el ser humano es el virus del planeta Tierra?”. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-05-22/hirokazu-kore-eda-y-si-el-ser-humano-es-el-virus-del-planeta-tierra.html>
- Berra, J. (editor). (2012). *Directory of world cinema: Japan 2*. Chicago: Intellect.
- Cacoulidis, C. (31 de enero del 2005). Talking to Hirokazu Kore-eda: On Maborosi, Nobody Knows, and Other Pleasures. *Bright Lights Film Journal*. <https://brightlightsfilm.com/talking-to-hirokazu-kore-eda-on-maborosi-nobody-knows-and-other-pleasures/#.Ya7jstDMLIU>
- Ehrlich, L.C. (2020). *The films of Kore-eda Hirokazu: An elemental cinema*. Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_. (2011). Kore-eda's Ocean View. *Film Criticism*, 35(2/3), 127-146. <http://www.jstor.org/stable/44019323>
- Ferro, M. (2005). La historia en el cine. *Istor. Revista Internacional de Historia*, 5(20).
- Genda, Y. (2021). *Has Japan Sidestepped a Pandemic Unemployment Boom?* <https://www.nippon.com/en/in-depth/a07603/>
- Iles, T. (2008). *The crisis of identity in contemporary Japanese film*. Boston: Brill.
- Kawase, N. (directora). (2015). *Una pastelería en Tokio* [Película]. H. Saito, H. (productor). Alemania, Francia y Japón: Aeon Entertainment, Asahi Shimbun, Comme des Cinémas, Elephant House,

- Hakuhodo, Kumie, Mam, Nagoya Broadcasting Network (NBN), Poplar Publishing y Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH. Kon, S. y Shōgo F. (2003). *Tokyo Godfathers* [Película]. Japón: Sony Pictures.
- Koreeda, H. (2004). *Nobody Knows* (誰も知らない) [Película]. Japón: Bandai Visual.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Un asunto de familia* [Película]. M. Kaoru, Y. Akihiko y T. Hijiri (productores). Japón: Aoi Pro, Inc.
- \_\_\_\_\_. (1957). *The Lower Depths* [Película]. Japón: Toho Studios
- \_\_\_\_\_. (1970). *Dodes'ka-den* (どですかでん) [Película]. K. Kinoshita, M. Kobayashi y K. Ichikawa (productores). Japón: Toho Studios y Yonki no Kai Productions.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Tokyo sonata* [Película]. Japón: Django Film Entertainment Farm (EF), Fortissimo Films, Hakuhodo DY Media Partners y PiX
- Leigh, L. y Marks, L. (2011). *Tokyo city series: Homeless in Tokyo* [Documental]. Japón: Houseless.org.
- Mizushima, H. (2007). *Nettokafenanmin* [Documental]. Japón: NHK.
- Napier, S.J. (2005). *Anime from Akira to Howl's moving castle. Experiencing contemporary Japanese Animation*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Nolletti, A. (2011). Introduction: Kore-eda Hirokazu, Director at a Crossroads. *Film Criticism*, 35(2/3), 2-10. <http://www.jstor.org/stable/44019315>
- Nourisson, O. y Lefevre-Hasegawa, K. (2008). *Sanya, Tokyo, Broken city* [Documental]. Francia: Zaradoc Films.
- Sato, K. (28 de junio del 2004). Hirokazu Kore-eda, Entrevista. Midnight Eye. *Visions of Japanese Cinema*. <http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu-kore-eda/>

- Schilling, M. (1999). *Contemporary Japanese film*. Boston: Weatherhill.
- Schilling, M y Hirokazu, K. (2011). Kore-eda Hirokazu Interview. *Film Criticism*, 35(2/3), 11-20. <http://www.jstor.org/stable/44019316>
- Sono, S. (2011). *Himizu* [Película]. Japón: Kodansha.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Himizu* [Película]. H. Umekawa y M. Yamazak (productores). Japón: GAGA, Himizu Film Partners, Kôdansha y Studio Three Co. Ltd.
- Takita, Y. (2008). *Departures* [Película] Y. Mase y T. Nakazawa (productores). Japón: Tokyo Broadcasting System, Amuse Soft Entertainment, Asahi Shimbun, Dentsu, Mainichi Broadcasting System, Sedic, Shochiku, ShoPro y TBS Radio & Communications.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Okuribito* [Película]. Japón: Asahi Shimbunsha.
- White, H. (1988) Historiography and Historiophoty. *AHR Forum*. 93(5) <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/hwrr6c.htm>



 *DISCONNECT* (2012)

# GUERRA, TENSIÓN Y ESPERANZA EN LA PENÍNSULA COREANA: HISTORIA Y PRESENTE A TRAVÉS DE LAS PELÍCULAS *LLUVIA DE ACERO 1 Y 2*

JOSÉ OSCAR ÁVILA JUÁREZ

El cine es un medio de denuncia social por excelencia. Desde que emergió en los últimos destellos del siglo XIX, se convirtió en un vehículo para mostrarnos todo tipo de prácticas sociales alrededor del ser humano (Gubern, 2014). Lo hizo precisamente a través de imágenes en movimiento, las que capturaron los cambios de una sociedad vertiginosa y, al hacerlo, se erigió en un termómetro de la misma. De inmediato, el cine figuró como reflector de los sucesos cotidianos y sirvió como un medio para legitimar el rumbo social. Pasado y presente se conjuntaron en un discurso de entretenimiento e información cinematográfica, atestiguando guerras y crisis sociales al entrar a la siguiente centuria. También, retrató hazañas que deslumbraron a los espectadores y la cotidianidad

que buscó caracterizar los pasos de la humanidad en el planeta tierra. El cine se atrevió a mostrarnos las particularidades de los individuos desde la familia, el amor y la esperanza.

Con hartos desbordes de imaginación, dispuso de todo a su alcance para entretenernos con dramas de amor y desamor, hacernos sonreír a carcajadas o llorar a mares, emitir noticias o alentar ideologías, denunciar injusticias o proponer mejores sociedades, llegar a ciertos límites o traspasarlos y colmarnos de realidades o alternarlas con otras representaciones de la misma. No cabe duda que la imaginación cinematográfica se hizo superlativa para representar los colores de la sociedad en una pantalla grande. Por lo anterior, el cine estableció un puente para que las audiencias pudieran cruzarlo y explorar lo que había del otro lado, disponiendo un diálogo con los múltiples mensajes cinematográficos, donde el público se erigiera como parte de los mensajes, los amonestaran y aprobaran como mero reflejo de su existencia mundana.

Con el paso del tiempo, el cine se levantó como centro de vida de miles de espectadores, ya que se apropiaron de los mensajes y se basaron en ellos para vivir su cotidianidad. El cine se volvió una necesidad que reflejaba el sentir de la sociedad a través de las diferentes épocas. Este medio de entretenimiento se convirtió así en parte operativa de las prácticas sociales de muchos individuos que se informan y comparten las verdades que se legitiman en la pantalla grande. Esta brújula de orientación de la vida, llamada *cine*, les permitió moldear su existencia con ejemplos y aspiraciones sociales.

Desde esta perspectiva, los historiadores debemos acercarnos a la fuente cinematográfica para tener una mejor aproximación de la realidad social. El cine es una de las referencias que mejor

vista tiene de las prácticas sociales, por lo que se vuelve esencial para desenredar la complejidad de la sociedad (Burke, 2001). Su repertorio ofrece la oportunidad de acercarnos a los hechos con más desdobles y matices, ya que permite ver los pasados, presentes y futuros sociales con flexibilidad y probabilidades de interpretación para refrescar la búsqueda del conocimiento (Ferro, 2008). La información que proviene de la fuente cinematográfica también brinda a los historiadores la posibilidad de ejercer el escrutinio de contenidos y de aventurarse a explorar otras propuestas teóricas y metodológicas afines a lo social. De acuerdo con lo vertido, el cine es una apuesta que alienta y nutre el conocimiento histórico.

### **Contexto**

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) selló el destino de la Península de Corea. Luego del conflicto, la Unión Soviética y Estados Unidos acordaron una línea divisoria entre el Norte y el Sur a través del paralelo 38. En 1948, esta línea consolidaría una frontera al constituirse la República de Corea (Sur) y la República Popular Democrática de Corea (Norte). Por dos años hubo encontronazos entre las dos naciones en medio de la disputa ideológica por el mundo, donde capitalistas y socialistas pasaron al primer plano. En este estado de tensión, Corea del Norte, amparada por el apoyo de la Unión Soviética y China, el 25 de junio de 1950 decidió traspasar el paralelo 38, activando la guerra con Corea del Sur. La intervención inmediata de Estados Unidos evitó la captura total de la península a manos de los norcoreanos, quienes,

al ser replegados, contaron con el apoyo del ejército chino. Así, después de seis meses de intensos combates en ambos lados, la guerra se estancó. El cese al fuego se dio el 27 de julio de 1953, con la firma de un armisticio avalado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), la Unión Soviética y Estados Unidos, además de las dos naciones en pugna (Pike, 2011).

La Guerra de Corea dejó como saldo 415 mil muertos de Corea del Sur, 1.5 millones de fallecidos entre Corea del Norte y China, 33,629 muertos de Estados Unidos y 3,063 fallecidos de una coalición de varios países (Pike, 2011). Al final, no se resolvieron los problemas de origen y seguiría un proceso de tensión permanente al calor de la Guerra Fría, donde Estados Unidos, respaldando a los surcoreanos, y la Unión Soviética a los norcoreanos, jugaron un papel protagónico. Lo más contundente de este episodio bélico es que, después de la guerra, siguió vigente el paralelo 38 como división de las dos Coreas y se estableció una zona desmilitarizada, administrada por la ONU, para prevenir nuevos enfrentamientos entre ambas naciones.

Después de la conflagración, se dio paso a las dictaduras, tanto en Corea del Sur como en Corea del Norte. En la parte surcoreana, de 1948 a 1960, la dirigió Syngman Rhee, y de 1961 a 1979, Park Chung-hee, mientras que la parte norcoreana, de 1948 a 1994, la gobernaría Kim Il-sung. A partir de 1953, como medida de protección al socialismo, se produjo en Corea del Sur una cascada de apoyo militar y crediticio por parte de Estados Unidos para encauzar la industrialización del país, vía la sustitución de importaciones y exportaciones. El efecto del subsidio se tradujo en un crecimiento del Producto Interno Bruto, que pasó de 8% en 1953 a 14% en 1960.

En cuanto a la política, en Corea del Sur existía una crisis de legitimidad que fue aprovechada por el sector militar para derrocar al gobierno autocrático y corrupto de Syngman Rhee. A este respecto, el 6 de mayo de 1961 ascendió al poder Park Chung-hee, quien estableció como bases de su gobierno las siguientes medidas: reorganización burocrática, desarrollo económico y anticomunismo. La consigna fue consolidar un Estado fuerte con una burocracia eficiente. Para lo anterior, se crearon agencias de planeación estatal que apoyaran el crecimiento económico. Entre 1961 y 1979, el Estado fue el garante de la economía surcoreana. En medio de esto, Park utilizó en su gobierno la política de la zanahoria y el garrote para alentar y castigar a la iniciativa privada: apoyo a la inversión en la medida en que contribuyeran al plan estatal, si no, se les aplicaban restricciones.

Park fue pragmático en la estrategia económica, con una política mixta basada en la sustitución de importaciones y el aliento a las exportaciones. En consecuencia, devaluó el Won y se regularon las inversiones extranjeras directas. En las décadas de los sesenta y setenta, el crecimiento sostenido le permitió a Corea del Sur desarrollar industrias químicas y pesadas en grandes proporciones. La consigna fue producir bienes de capital para obtener la soberanía nacional. De esta manera, los corporativos empresariales denominados *chaebol* (Samsung, Hyundai y LG) surgieron como portavoces del desarrollo industrial y económico de Corea del Sur. Sin embargo, en pleno proceso, en 1979, fue asesinado Park Chung-hee (León y López, 2009).

Entre 1979 y 1987, ocupó la dirigencia el general golpista Chun Doo-hwan. En 1987, en vísperas de llevar a cabo los Juegos Olímpicos de Seúl (1988), llegó al poder Roh Tae-woo, primer

presidente elegido democráticamente. Con lo anterior, terminaba una etapa en Corea del Sur y el éxito económico sería comparsa de los cambios políticos. En 1992, asumió la presidencia un civil: Kim Young-sam, quien impulsó un programa de globalización en detrimento del Estado desarrollista. La estrategia consistió en apostar a las exportaciones y edificar un país que fuera a la vanguardia tecnológica. Pero no todo se dio de la manera esperada y, en 1997, la crisis económica del Sudeste Asiático (devaluación de la moneda tailandesa Baht) obligó al gobierno a recurrir al Fondo Monetario Internacional, que le prestó 58 mil millones de dólares para evitar el colapso financiero (León y López, 2009, pp. 175-181). Al final, la apuesta por el mercado global y la liberación económica ayudaron a superar el bache.

Por otro lado, en 1997, llegó a la presidencia Kim Dae-jung, quien se convirtió en el 2000 en el primer mandatario de Corea del Sur en visitar Pyongyang, capital de Corea del Norte, para conversar con su homólogo, Kim Jong-il (1994-2011), y establecer puntos de acercamiento mediante la política denominada *Sunshine* (Brillo del sol) (Feffer, 2004, pp. 66 y 67). Más adelante, de 2003 a 2008, apareció en escena Roh Moo-hyun, quien al igual que su antecesor, Kim Dae-jung, continuó la *Sunshine*, con miras a buscar acuerdos con el Norte. En 2003, en este tenor de tensiones e intervencionismo de Estados Unidos en la península, Corea del Sur, con el acompañamiento de China, Japón, Rusia y Estados Unidos, intentó desarmar nuclearmente a Corea del Norte a cambio de apoyo en su desarrollo económico. Este acercamiento se tradujo en la visita de Roh Moo-hyun a Pyongyang, en 2007.

A pesar de los esfuerzos, las alianzas entre ambas naciones se han quedado solamente en acercamientos económicos —como el

establecimiento del Parque Industrial Kaesong (2002) (Escalona, 2009, p. 222)—o de amistad—para reunir a las familias coreanas de los dos lados—, y no tanto políticos. El problema más latente seguiría siendo el programa nuclear de Corea del Norte y la amenaza a la región. En medio de esto, la muerte de Kim Jon-il en 2011 y el ascenso de su hijo Kim Jon-un perfilarían una relación más tensa entre ambas Coreas, debido a las amenazas constantes de este último de utilizar misiles nucleares hacia objetivos neutrales, pero con la sensación de alertar a Corea del Sur, Japón, Estados Unidos y China.

En 2018 se dio un nuevo acuerdo de colaboración entre ambas Coreas donde se incluyó la reactivación del Parque Industrial Kaesong, paralizado en 2016 por las tensiones en la región. La consigna también incluyó la desnuclearización de Corea del Norte a cambio de apoyo para su desarrollo. Esta aproximación se vino abajo por la decisión de Kim Jon-un de mantener el programa nuclear y seguir haciendo pruebas en la zona. Esta intimidación limitó los acercamientos y provocó zozobra en los países vecinos. Una prueba de ello es la amenaza surgida a finales del 2022, cuando la tensión se elevó nuevamente por las maniobras norcoreanas de lanzar misiles sobre el Mar de Japón y hacer ejercicios militares en la frontera con Corea del Sur. Estos episodios provocaron una alerta máxima para los involucrados, incluyendo a Estados Unidos y China.

## Aspectos cinematográficos

El director de las películas *Lluvia de acero 1 y 2* es Yang Woo-seok, quien irrumpió en la dirección cinematográfica con *Desire* en 2004 y continuó con *The Attorney (Byeon-ho-in)* en 2013. Este último filme se basó en la vida del expresidente Roh Moo-hyun, durante sus primeros años como abogado en Busan en la década de los ochenta, y fue vista por diez millones de espectadores. En 2017, el director lanzó *Steel Rain*, una cinta que fue vista en su país por 4.5 millones de personas. Más adelante, en 2020, sumó a su récord personal el filme *Steel Rain 2: Summit*, estrenada en plena pandemia y seguida en la pantalla grande por 1.5 millones de espectadores. Dentro de los aspectos a destacar de Yang Woo-seok sobresale el hecho de que, antes de aparecer en la dirección cinematográfica, trabajó en *webtoons* como *If Thou Must Love Me* (2008-2009), *V* (2009) y *Steel Rain* (2011-2012). Precisamente, de este último trabajo se desprendería su ánimo por llevar a la pantalla grande las películas *Lluvia de acero 1 y 2*.

Por otro lado, Yang Woo-seok también figuró como guionista de sus filmes. En este ámbito, en 2019 participó en la cinta animada *Red Shoes and the Seven Dwarfs*. Otra peculiaridad de este cineasta es su visión del presente, por ende, sus películas proyectan aspectos de la realidad que lo circunda. Un ejemplo de ello son las cintas *Lluvia de acero 1 y 2*, pues en ambas se puede observar su necesidad de ver una Corea unida. El guion de la primera película lo escribió el propio director en 2013, al cumplirse sesenta años de la firma del cese al fuego entre las dos naciones. Por lo tanto, al hacer el escrito, puso en evidencia su

pretensión de sugerir un acuerdo que permita el acercamiento entre los dos países.

El juego de espionaje y el golpe de Estado en Corea del Norte son parte de la posibilidad de trabajar en conjunto para beneficiar a las dos sociedades en conflicto. Por ello, en *Lluvia de acero 2*, el director nuevamente se centra en el conflicto entre las dos Coreas, pero ahora integra a dos jugadores en el ajedrez de la península: Japón y China. Según su perspectiva, dicha estabilidad depende de estos últimos participantes, por lo que en el filme se desarrolla una reunión entre los dirigentes de Estados Unidos y Corea del Norte para concretar un tratado antinuclear y caminar hacia la paz. Todo esto, atestiguado y garantizado por el líder de Corea del Sur, el más interesado en que el tratado llegue a un buen puerto. Precisamente, Yang Woo-seok se basa, para el guion, en una reunión fallida ocurrida en 2019 entre los dos países en cuestión para entablar una propuesta pacífica. Al final, el director utiliza el cine para alentar otro encuentro entre Corea del Norte y Estados Unidos y que, en esta ocasión, después de una trama de intrigas y acciones, se tenga éxito en el acuerdo antinuclear.

Otro elemento a destacar de la película *Lluvia de acero 2* es la firme creencia de Yang Woo-seok de concientizar a la audiencia de la situación que atraviesa la Península de Corea, considerando como eje la amenaza nuclear y procurando mostrar la historia de su país, el saldo de la guerra civil y los vestigios de la Guerra Fría. Con ello, antepone que ahora los asuntos se deliberan tomando en cuenta a los actores que bordean la península como Japón y China, además de Estados Unidos. Con voz profética anuncia la continuidad de la tensión que se vive en la actualidad en la región y pone al presidente de Corea del Sur como el árbitro de un conflicto,

donde también es participante activo. Al final, ondea su bandera en la búsqueda de la paz para las sociedades involucradas.

## Tramas de las películas

Las películas *Lluvia de acero 1* y *2* tienen la particularidad de que tratan el tema de la tensión y la esperanza social en la Península de Corea, al mismo tiempo que cuentan con los personajes encarnados por los mismos actores que participan en ambas cintas. Se podría decir que los dos filmes se conectan por los propósitos de Yang Woo-seok, aunque la trama de cada una sea distinta.

En *Lluvia de acero 1* aparece, en la primera escena, uno de los protagonistas, Eom Cheol-woo, exagente secreto de Corea del Norte, a quien contacta su antiguo jefe, y lo convence de regresar al servicio para liquidar a un general traidor, mismo que quiere dar un golpe de Estado. Del otro lado, en Corea del Sur, también entra en escena Kwak Cheol-woo, funcionario de Estado, quien se encuentra comiendo con sus hijos. Luego, sigue una explicación intencionada de Yang Woo-seok sobre la situación bélica de las dos Coreas. Refiere, como entrada, la ocupación de Japón, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil, la Guerra Fría, el paralelo 38 y el Área de Seguridad Conjunta, así como la desmilitarización. Este prólogo lo hace para que los espectadores tengan una idea de la tensión y el espionaje presentes en la Península de Corea.

Respecto a la siguiente secuencia, Eom Cheol-woo se dirige al Complejo Kaesong a matar al traidor, pero ocurre algo inesperado, pues desde un lanzamisiles, supuestamente de Estados

Unidos, se envía un misil con el objetivo de eliminar al número uno de Corea del Norte, que está presente en el acto. Entre el caos y el horror, junto con dos entusiastas jóvenes que participaban en un acto cívico, Eom Cheol-woo lo rescata herido y lo lleva a Corea del Sur para salvarlo de ser asesinado. En realidad, el ataque se trataba de un golpe de Estado contra el mandatario norcoreano, acción que provoca tensión entre Corea del Norte, Corea del Sur y Estados Unidos. En medio de la confusión, los surcoreanos se preparan para una transición presidencial, aunque el conflicto es inminente.

El atentado deriva en una serie de rumores por la muerte del número uno de Corea del Norte. Mientras tanto, Eom Cheol-woo cruza la frontera y lleva a su líder a una clínica de Corea del Sur para atenderlo de sus heridas. Los golpistas de Corea del Norte se enteran de que el mandatario está vivo y envían un escuadrón a matarlo. En el ínterin, aparece Kwak Cheol-woo en la clínica y las cosas cambian al percatarse del problema con el mandatario de Corea del Norte.

Por su parte, los norcoreanos hacen una declaración de guerra en medio de la confusión y el posible asesinato del presidente de su país, quien se sospecha fue victimado por un misil lanzado por los estadounidenses. Los dirigentes de Corea del Sur y Estados Unidos debaten sobre el paso a seguir, mientras China se desmarca y Japón espera a la defensiva. Por si fuera poco, se esparce el rumor de que el número uno de Corea del Norte ha muerto. En esto, aparece una secuencia de la atención médica al líder de este país en una clínica de Corea del Sur. Aquí, el director Yang Woo-seok aprovecha para presentar al espectador algunas imágenes de la realidad de Corea del Norte, donde existen importantes proble-

mas económicos y escasea la comida, planteándose, de tal forma, que esta situación dio origen al golpe de Estado contra su líder.

Otra secuencia consiste en que el comando de Corea del Norte organizado por los golpistas cruza al lado surcoreano para asesinar al número uno. En un ambiente de acción, ficción y efectos al por mayor, Eom Cheol-woo, el superagente norcoreano, triunfa sobre sus pares, quienes obedecen al traidor que quiere liquidar al líder. Mientras los líderes de Corea del Sur y Estados Unidos deliberan un ataque nuclear contra Corea del Norte, Eom Cheol-woo y Kwak Cheol-woo, ya amistados y sabiendo que la desinformación es lo que ha movilizado a las naciones, se ponen de acuerdo para evitar una catástrofe. Ante tal situación, el director del filme propone dos frentes de acción: uno, el que se maneja con los movimientos de contención de los gabinetes de los países involucrados; y otro, el más importante, la acción de Eom Cheol-woo y Kwak Cheol-woo para impedir un desastre. La idea del cineasta Yang Woo-seok es que el espectador visualice a los protagonistas como una esperanza de unión y reconciliación.

Lo que sigue en la trama son los preparativos para la guerra, en los que se invoca la Ley Marcial en Corea del Sur ante un ataque inminente. En pleno relevo presidencial, los dos gobernantes surcoreanos, el que entra y el que sale, no concuerdan ante la situación: el saliente quiere apretar el botón de la guerra, mientras que el entrante aboga por esperar. Por otro lado, las acciones de los protagonistas comienzan a tomar dramatismo, porque Eom Cheol-woo presenta síntomas de cáncer pancreático, lo que complica el escenario, pues tiene los días contados. A pesar de esto, en sociedad con Kwak Cheol-woo, prepara un plan para evitar la confrontación inminente.

Para captar aún más la atención de la audiencia, el director de la película alude a escenas cotidianas de las familias de los protagonistas, donde sobresale la comida y el gusto de la hija de Eom Cheol-woo por la música de un grupo pop de Corea del Sur. Esto se equilibra con la postura de los golpistas en Corea del Norte, donde el líder comienza a deshacerse de los opositores a su plan político y bélico para hacerse del poder. Por el lado de Corea del Sur, los dos mandatarios no se ponen todavía de acuerdo con la postura a tomar, debido a que el saliente insiste en la declaración de guerra, mientras que el que llega mantiene su postura de evitar el conflicto. El argumento del filme se complica con la intervención de China, país que tampoco se decide si apoya a Corea del Norte o evita una intervención de Japón y Estados Unidos.

En el escenario de Corea del Norte, el golpista se encuentra estancado porque no tiene la clave para detonar el arsenal nuclear, la cual se mantiene en el reloj del número uno. Así que pone a sus hombres a descifrar los códigos y, en todo caso, a buscar el reloj del mandatario, lo que los obliga a traspasar la frontera en su pesquisa. Por tal motivo, aplican un nuevo ataque al número uno en el hospital donde se encuentra recuperándose en Corea del Sur. Esta acción es feroz, corre mucha sangre y hay muertos por doquier. A pesar de la embestida, el líder de Corea del Norte logra escapar de la escaramuza.

Sigue entonces una secuencia de tensión de alto nivel porque las dos Coreas, China, Estados Unidos y Japón movilizan sus tropas. De inmediato, salen a relucir los misiles como arma defensiva para todos los involucrados. Misil contra misil es el discurso ideológico que sale a escena en este episodio de la Guerra Fría. En el debate de la diplomacia y la estrategia, el cineasta Yang

Woo-seok presenta a Estados Unidos ambiguo en su posición de apoyo a Corea del Sur, al aludir que el mandatario estadounidense prefiere los intereses japoneses a los coreanos.

Aquí, aparecen los protagonistas, Eom Cheol-woo y Kwak Cheol-woo, quienes, desde sus trincheras, orquestan un plan maestro para evitar la guerra. En esto, Eom Cheol-woo le habla al líder golpista de Corea del Norte para decirle que tiene el reloj del número uno, el aparato que detona el arsenal nuclear, y le pide un encuentro para entregárselo. En realidad, lleva un localizador para ayudar a Corea del Sur y Estados Unidos a nulificar al golpista. Para agudizar aún más el drama, Eom Cheol-woo y Kwak Cheol-woo se percatan de que sus nombres significan luz brillante, por lo que, para el cineasta Yang Woo-seok, se erigen como los que devolverán la esperanza a los coreanos ante el peligro bélico, pues, de la noche a la mañana, se vuelven amigos. Se cuentan chistes, se ríen y Kwak Cheol-woo le presta a Eom Cheol-woo su tarjeta de crédito para comprar obsequios a su familia, compuesta por su esposa e hija.

Otra secuencia: ocurre el desenlace. Los dos parten al sitio de encuentro en un túnel que conecta a los dos países, antes utilizado como base de espionaje por parte del Norte. Se presenta entonces el término de la amistad entre los protagonistas: Eom Cheol-woo y Kwak Cheol-woo se despiden emotivamente, se dan la mano y se agradecen de manera afectuosa. Ya en el lugar del encuentro con los golpistas, Eom Cheol-woo es llevado con el jefe y lo encara; en ese momento aprieta el botón para que lo localicen y puedan mandar un misil para destruir al enemigo. La secuencia se dramatiza, porque Eom Cheol-woo resiste hasta el último aliento, acción donde se representa una esperanza de

acabar con el malo de la película. El envío del misil es señal de que se acaba con el líder golpista y su objetivo de detonar el arsenal nuclear contra Corea del Sur y Japón; lo triste es que también muere el héroe Eom Cheol-woo.

Como parte del final esperanzador, Kwak Cheol-woo se traslada a Corea del Norte en compañía de una de las chicas norcoreanas sobreviviente del atentado al número uno. También, aprovecha para llevarle regalos a la esposa e hija de Eom Cheol-woo. Un abrazo entre los ministros de ambas Coreas en la línea amarilla del Área de Seguridad Conjunta sella la conclusión de la cinta. Lo importante para el director Yang Woo-seok es la moraleja de que la unión de los dos países puede evitar la destrucción de la Península Coreana debido al armamento nuclear.

Por su parte, *Lluvia de acero 2*, película filmada tres años después de la primera y en pleno proceso de amenazas y tensiones en la península, luego de un tímido acercamiento de los dos países en 2018, retoma la problemática de las armas nucleares y los golpes de Estado por parte de los militares de Corea del Norte para desencadenar una guerra inminente. De antemano, observamos adelantos sustantivos en cuanto a los efectos especiales para las escenas de acción.

La primera secuencia busca atrapar de inmediato a los espectadores. Primero se hace un acercamiento de la Península de Corea por medio de un satélite estadounidense que, al mismo tiempo, capta el avance del tifón *Lluvia de acero*, cuyo pronóstico es reservado, pero se vislumbra poderoso y devastador. Luego, para contextualizar, el cineasta Yang Woo-seok advierte al espectador que lo que sigue será un remanente de la Guerra Fría. En comparación con la primera secuela, enuncia que los sucesos de

tensión nuclear de la Península Coreana son derivados del choque ideológico entre socialistas y capitalistas. Todo esto a pesar de que el socialismo soviético llegó a su fin en 1991.

Después, inicia formalmente la película con el despliegue de las banderas de Corea del Sur, Corea del Norte, Estados Unidos, China y Japón, las naciones protagonistas de la cinta. Con alarde de efectos especiales, sitúa las escenas en el teatro del conflicto, cuando, en un submarino japonés, se reúnen dos funcionarios extremistas, uno de Japón y otro de China, quienes observan un documento secreto de Estados Unidos que, mediante la Operación Kagemusha, busca apoyar a Japón en caso de una guerra contra China. Se intuye que la intención de la operación es provocar la participación directa de los chinos en la región e iniciar la guerra defensiva contra los enemigos.

Mientras tanto, en otra secuencia, en un tono más colorido, el presidente surcoreano, Han Kyeong Jae, conversa con el ministro de Relaciones Exteriores, quien le avisa de un posible ataque japonés a la Península de Corea a través de la Fundación Yamato, cuyo líder, Morita Shinzo, cree fervientemente en el nacionalismo japonés y busca devolver la grandeza bélica a su país, iniciando con la recuperación de las simbólicas Islas Takeshima (Dokdo, para los coreanos). Por ende, en la cinta se alude a las fricciones históricas que ambos gobiernos tuvieron por las islas entre 2006 y 2008. De manera evidente para los espectadores, el cineasta Yang Woo-seok presenta al extremista Mori Shinzo dando un discurso nacionalista a unos niños en Hiroshima (lugar simbólico por la caída de una de las bombas nucleares estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial) y anunciando el regreso del Japón poderoso.

En otra secuencia aparece el presidente surcoreano con sus ministros deliberando sobre el acuerdo de desnuclearización entre Corea del Norte y Estados Unidos, y la posibilidad de lograr un tratado de paz en la región. Para acercarse al público, el director Yang Woo-seok humaniza al mandatario de Corea del Sur y lo sitúa en un ambiente amoroso y familiar. Entre tanto, rememora la participación de este país en los ejercicios militares en Senkaku. Al mismo tiempo, los funcionarios reflexionan sobre el dinero que la Fundación Yamato otorgó a militares chinos. Precisamente, en otra secuencia, el presidente surcoreano se reúne con el embajador chino en Seúl, quien le advierte las consecuencias de participar en los ejercicios militares, a pesar de que Corea del Sur, Japón y Estados Unidos colaboran en los mismos. El saldo de la maniobra es un encontronazo que acaba con un ataque japonés a Corea del Norte y una reacción china al desaguisado. La situación tensa la península y, por si fuera poco, se acerca el tifón *Lluvia de acero* a la región.

Por su parte, en una de las secuencias, Han Kyeong Jae lee un libro titulado *Destinado a la guerra*, pero, al mismo tiempo, continúa con su labor por pacificar la península. En otra escena, tratan de matar fallidamente al extremista japonés, Mori Shinzo. De antemano, el cineasta Yang Woo-seok muestra que son los japoneses quienes realmente quieren desatar la guerra. A ello sigue otra toma cuando la problemática se eleva por el inminente arribo del tifón a la Península de Corea. Una noticia alegre al presidente Han Kyeong Jae, a quien le avisan sobre la reunión en Wonsan entre los líderes de Corea del Norte y Estados Unidos, sin embargo, hay un nubarrón en el horizonte por la aparición del

general rebelde, quien decide aprovechar la cumbre para dar un golpe de Estado en el Norte.

Con dicha presentación, el cineasta Yang Woo-seok nuevamente clausura la esperanza al espectador y le pone un freno a la paz. La acción empieza a correr con una reunión entre los presidentes Willis Chatman Smoot y Jo Seon Sa, misma que no llega a nada por las posturas antagónicas de los líderes de Estados Unidos y Corea del Norte, respectivamente. Luego, aterrizan los golpistas al hotel sede de la Cumbre y toman prisioneros a los presidentes, incluyendo al de Corea del Sur, quien fungía como testigo del acto. Aquí, inicia otra etapa de acción sistemática que mantendrá al público en medio de roces y enfrentamientos entre los dirigentes.

El director Yang Woo-seok humaniza a los líderes y les da voz para situarnos en el contexto histórico de la trama: un Willis Chatman Smoot, imperialista y pedante; un Jo Seon Sa, decidido y tajante, con postura defensiva, y un Han Kyeong Jae, mediador y pacifista. Este último les advierte a los dos primeros que la razón de su presencia en la Cumbre es prevenir la guerra, aunque Willis Chatman Smoot insiste en unirse ante una virtual guerra contra China. El horizonte se nubla más, pues el cineasta Yang Woo-seok muestra de nueva cuenta el tifón *Lluvia de acero* para advertirles a los espectadores que este fenómeno natural ha tocado tierra y, junto con lo que se desarrolla posteriormente en la trama de la película, tendrán mayor presencia las escenas marinas.

En una de las secuencias se da el ascenso del general golpista que, en reunión máxima con otros generales del Norte, les señala el paso a seguir con una alianza con China, única opción para sobrevivir, anunciándoles que ellos atacarán al Sur y a Japón, mientras que China, a Estados Unidos. Luego aparece la escena

del hotel, donde secuestran a los líderes de la reunión y los llevan al submarino nuclear Peaktu, donde sigue la acción de los presidentes y los enfrentamientos marinos. Mientras la música envuelve las escenas en el fondo del mar, los funcionarios estadounidenses logran comunicarse a Washington para notificar el secuestro del mandatario; de este dato también se enteran en Corea del Sur.

La emergencia y los preparativos bélicos al por mayor son parte de la siguiente secuencia. Aquí, el cineasta Yang Woo-seok alterna dos escenarios: en Estados Unidos preparan un Estado de emergencia bélica; en Seúl, la familia del presidente Han Kyeong Jae asiste a una iglesia a rezar por la seguridad del padre. En el submarino, el general golpista somete a un interrogatorio al presidente Willis Chatman Smoot para saber de la Operación Kagemusha, misma que le confirma el mandatario estadounidense de atacar a China de forma conjunta con Japón; la consigna es derrumbar al gigante asiático y hacer más poderoso a Estados Unidos. El líder golpista arremete contra Willis Chatman Smoot y su país, resaltando el episodio de Vietnam para desenmascarar a Estados Unidos y ponerlo como un enemigo por querer la guerra entre China y Japón. Alude al presidente norcoreano, Jo Seon Sa, para decir que es el momento del Norte para imponer su ley mediante las armas nucleares, y agrega que los chinos tienen que participar en una eventual guerra contra los japoneses. Mientras tanto, la tripulación del submarino escucha la conversación y comienza a albergar dudas de las intenciones del general golpista.

La intriga sigue en torno al secuestro, y los estadounidenses comienzan a planear un ataque a Corea del Norte, aunque no se deciden del todo por lo problemático que resulta. Ante esto, el director Yang Woo-seok vuelve a mostrar el escenario de la Guerra

Fría y en un diálogo del general golpista con Jo Seon Sa, líder de Corea del Norte, le advierte de la peligrosidad de Japón y la amenaza que representa esta nación para su país y para China. El ánimo tenso persiste alrededor del conflicto que envuelve la elección de apostar por las aspiraciones de los coreanos y los japoneses en lo referente a las Islas Dokdo o Senkaku, respectivamente.

Entretanto, Estados Unidos lanza un ataque a Corea del Norte y esto enfurece al general golpista, quien les señala a los tres líderes secuestrados que Japón haría lo propio contra Corea del Sur y China y, a su vez, a los japoneses. Mientras que se entabla un diálogo de sordos entre el presidente Willis Chatman Smoot y el líder Jo Seon Sa por el panorama bélico, el presidente Han Kyeong Jae les pide calma para negociar en paz. El mandatario de Corea del Sur insiste en el valor simbólico de las Islas Dokdo, al ubicarlas como la primera escala para la intervención de Japón, repasando la historia de la invasión y la participación de los estadounidenses en el retiro nipón de las islas. Ante esto, el director Yang Woo-seok vuelve a mostrar a los líderes de carne y hueso en discusiones cotidianas para equilibrar la tensión del momento. Al mismo tiempo, presenta la fuerza del tifón *Lluvia de acero* para avisar simbólicamente del peligro nuclear. Por su parte, el oficial al mando del submarino Peaktu les lleva comida y agua, e inserta en los alimentos una nota para avisarles que les ayudarán a escapar.

Enseguida, la tripulación del submarino se rebela ante el general golpista, en una escena de acción y enfrentamiento entre los leales al golpista y la tripulación. El oficial rebelde al mando ayuda a los presidentes de Estados Unidos y Corea del Norte a escapar, quedándose heroicamente el presidente surcoreano Han Kyeong Jae. Antes de salir, éste les advierte a los mandatarios que busquen

el acuerdo de paz y no la nuclearización. Esta acción vuelve a poner en entredicho la posición del cineasta Yang Woo-seok de ponderar el papel de Corea del Sur como juez y parte en la pacificación de la península. Los presidentes de Estados Unidos y el Norte son rescatados y la acción vuelve totalmente al submarino, donde el presidente surcoreano, el oficial rebelde al mando del submarino y el general golpista se enfrentan a una situación tensa por el lanzamiento de los torpedos. Repentinamente, llegan submarinos a rescatar a Willis Chatman Smoot y a Jo Seon Sa, pero también arriban otros submarinos japoneses a destruir al Peaktu. En las escenas de las persecuciones y los torpedos se muestran efectos especiales y acciones que disparan la adrenalina de la audiencia.

Con ello, continúan las escaramuzas del submarino de Corea del Norte para eludir los torpedos de los submarinos japoneses. Las escenas son impresionantes y esto enaltece la propuesta de acción del filme para mantener arriba de las butacas a los espectadores. El presidente Han Kyeong Jae, de manera valiente, se dirige a la cabina de control y enfrenta al general golpista, mientras apuesta a detener la indicación de este último de atacar al submarino japonés e iniciar la guerra nuclear. Ante la embestida de la tripulación rebelde contra el líder golpista, éste muere de un disparo del oficial al mando. Sin embargo, sigue el peligro de los japoneses al tener en la mira al Peaktu con varios torpedos. Se producen maniobras de contención y el presidente surcoreano, herido en el enfrentamiento contra el golpista, le habla a su patria y les pide a sus ministros mantener la paz, pase lo que pase.

Al final, llegan submarinos del Sur, destruyen los torpedos y hacen huir a los submarinos japoneses. Han Kyeong Jae se abraza con el oficial al mando del submarino norcoreano y ambos proclaman

la paz; como señal de que las aguas volvieron a la tranquilidad, asciende el Peaktu a la superficie. El presidente surcoreano y el oficial observan las Islas Dokdo y, en particular, el sol emergiendo para todos. Estas escenas seleccionadas por el director Yang Woo-seok acompañan el mensaje a los espectadores: alcanzar la paz. Este aviso se corrobora cuando al presidente estadounidense, Willis Chatman Smoot, le entregan el Premio Nobel de la Paz y, en el acto, lo acompañan los presidentes coreanos Han Kyeong Jae y Jo Seon Sa. Es decir, al menos en la parte cinematográfica, se pudo soñar en la puerta pacífica para la Península de Corea, de manera tal que los espectadores salen contentos por el final que presenta la reconciliación de ambas naciones.

## Conclusiones

En cuanto a las conclusiones que arrojó el análisis de ambas películas, habría que señalar la intencionalidad clara del director de ponderar tramas con finales felices, ya que, consciente de la situación que vive la Península de Corea por las amenazas constantes de desatar un conflicto nuclear en la región, enarbola el cine como una puerta para buscar acuerdos y lograr la paz, sobre todo entre ambas Coreas. Lo hace presentando filmes llenos de drama y adrenalina para captar a un público juvenil. Considera que las películas son una denuncia directa a la amenaza de una guerra de connotaciones mayúsculas para todos los habitantes de la península. En este caso, en ambas cintas hace uso del pasado para ubicar el presente, tratando de llegar al entendimiento de los espectadores en cuanto a los orígenes del problema, que para él

vienen de la división de los dos países, lo que siguió después con las tensiones bélicas.

Otra de las pautas que maneja el cineasta es que ambas películas se basan en un cómic del mismo nombre. Dirigido a un público de jóvenes, espera que las cintas, con tramas diferentes, efectos melodramáticos e imágenes en movimiento puedan captar la atención de las distintas audiencias. Así, vuelve a utilizar a los mismos protagonistas en ambas cintas, aunque, en *Lluvia de acero 2*, el personaje del presidente surcoreano se lleva la atención.

En cuanto a las tramas de los filmes, podemos anotar que *Lluvia de acero 1* es la primera parte que se sube a la estructura del cómic del mismo nombre. Lo relevante es la dramatización y el impacto que los actores presentan al público sobre realidades personales y sociales. Para esto, se recrean dos personajes claves que construyen un hilo conductor de la trama. Sus diálogos, encuentros y desencuentros los van uniando y, al final, por una buena causa —salvar a la sociedad coreana— terminan como buenos compañeros de acción. El marco general que vincula la amenaza de una guerra nuclear a consecuencia de la muerte del número uno de Corea del Norte por parte de sus opositores saca a relucir el brillo de la zozobra que se vive en la Península de Corea por una posible confrontación nuclear.

Es un hecho que el director de la película está al tanto de la historia y del presente, pues propone un discurso cinematográfico que denuncie y, al mismo tiempo, concientice sobre las consecuencias de una guerra. Lo hace enfocado en el público juvenil, que es el que asiste a los cines y que necesita más información sobre los orígenes del problema para la sociedad coreana de ambas naciones. La propuesta fílmica parte de Corea del Sur, de un cineasta

con un trayecto social muy determinado por las exigencias de su propio país, que, sin embargo, al lanzarla para ser vista y juzgada, pondera una interpretación con aspiraciones de que haya alguna reconciliación entre las dos Coreas y se evite una catástrofe.

Por otra parte, la película *Lluvia de acero 2* mantiene la misma metodología de relacionar el pasado con el presente, entendiendo que persiste la problemática de las armas nucleares. Nuevamente, y ahora con mayor énfasis, el director pone el asunto en el escritorio al representar a los presidentes de los países involucrados en el conflicto. Los hace hablar, los humaniza y, a pesar de la historia de enfrentamientos entre ellos, los concilia para evitar la guerra nuclear. Incluso, su voz cinematográfica se eleva como profética para atestiguar lo ocurrido en 2022, cuando se volvió a activar la tensión en la región debido a los misiles y ejercicios bélicos de Corea del Norte, Corea del Sur, Estados Unidos y Japón.

Por lo anterior, es necesario destacar la importancia del cine como ojo crítico de la realidad social del momento. Por ende, el cineasta Yang Woo-seok, desde la primera parte, envió un mensaje a la sociedad coreana sobre las catastróficas consecuencias de un conflicto nuclear. De nuevo, haciendo un recuento de la historia de la península después de la Guerra Fría, pondera la importancia de lograr acuerdos de paz y alcanzar la desnuclearización. Por eso, las películas evidencian la sensibilidad de los mandatarios y la agresividad de los extremistas, para entender una situación que puede arrastrar efectos irreversibles. La acción de las cintas es un plus para el público, el cual se contagia de las persecuciones marinas, los enfrentamientos entre los submarinos, los impactos de los torpedos y los dimes y diretes de la tripulación en torno al

conflicto. Al final, el mensaje es la carga simbólica de la esperanza, la aparición del sol y la paz en la Península de Corea.

La entrega del Premio Nobel de la Paz al presidente estadounidense corona la cereza del pastel del director, ya que, al incluir a unos sonrientes mandatarios de Corea del Norte y Corea del Sur en la ceremonia de premiación, manda un mensaje de esperanza a los espectadores de alcanzar la paz en la región. Finalmente, es necesario destacar como punto final de estos comentarios la dura realidad que atraviesa la península, que se encuentra constantemente con focos rojos ante la posibilidad de un potencial enfrentamiento nuclear entre ambas Coreas.

## Referencias

- Burke, P. (2004). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica.
- El comercio. (s.f.). *Película surcoreana sobre Corea del Norte destrona a "Star Wars"*. <https://elcomercio.pe/mundo/asia/corea-sur-película-complot-corea-norte-destrona-star-wars-noticia-482355-noticia/#:~:text=%22Kangcheolbi%22%2C%20un%20%22thriller,proyectado%20en%20Corea%20del%20Sur.>
- Escalona Agüero, A. (2009). Corea del Norte, en José Luis León Manríquez (coordinador). *Historia mínima de Corea*, p. 222. El Colegio de México.
- Feffer, J. (2004). *Corea del Norte, Corea del Sur*. Editorial RBA, pp. 66 y 67.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Ediciones Akal.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Editorial Anagrama.

- Hueso Montón, A. y Gómez, C. (coordinadores). (2014). *Hacer historia con imágenes*. Editorial Síntesis.
- León Manríquez, J. (coordinador). (2009). *Historia mínima de Corea*. El Colegio de México.
- Lluvia de acero 2*. (s.f.). La saga de acción en un escenario de catástrofe entre las dos Coreas. <https://www.korea.net/TalkTalkKorea/Spanish/community/community/CMN0000013474>
- Lluvia de acero 2*. (s.f.). *La cumbre* [https://world.kbs.co.kr/service/contents\\_view.htm?lang=s&menu\\_cate=moviedrama&id=&board\\_seq=388636](https://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=s&menu_cate=moviedrama&id=&board_seq=388636)
- Movie Review. (s.f.). ‘Steel Rain: Ambitious thriller imagines Koreans’ worst nightmare. <https://en.yna.co.kr/view/AEN20171213008000315>
- Pike, F. (2011). *Empires at War. A short History of Modern Asia since World War II*. I.B. Editorial Taurus.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.

**SOBRE  
LAS Y LOS  
AUTORES**

# SOBRE LAS Y LOS AUTORES

## ✉ ÁNGEL ROMÁN GUTIÉRREZ

Doctor en Humanidades por la Universidad Autónoma de Zacatecas y docente-investigador en la misma casa de estudios. Sus líneas de investigación giran en torno a la Historia y el cine.

## ✉ BEATRIZ MARISOL GARCÍA SANDOVAL

Licenciada, maestra y doctora en Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). Es docente-investigadora adscrita a la UAZ en la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y en mesas redondas como ponente de temas relacionados con educación, procesos de aprendizaje del idioma inglés como lengua extranjera, comunicación y educación patrimonial, identidad y cultura organizacional. Asimismo, ha publicado investigaciones sobre el devenir histórico a partir del siglo XIX de la profesionalización educativa de la enfermería y sobre procesos de socialización en el campo educativo desde los estudios culturales.

## ✉ EDITA SOLÍS HERNÁNDEZ

Licenciada en Sociología, maestra en Estudios Literarios y doctora en Educación. Es profesora-investigadora adscrita a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro.

✉ ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

Licenciada en Letras Españolas, maestra en Literatura Hispanoamericana y doctora en Literatura Iberoamericana. Actualmente, es profesora-investigadora adscrita a la Universidad Autónoma de Zacatecas, en el Doctorado en Estudios Novohispanos y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Actualmente, es miembro Nivel II del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Sus trabajos se centran en estudios de la literatura mexicana y latinoamericana contemporánea con énfasis en la literatura escrita por mujeres, estudios chicanos, de migración e identidades, y de la Nueva España en la literatura contemporánea. Ha escrito libros como *Mujeres cruzando fronteras. Estudio sobre literatura chicana femenina* (2010) y *Las seducciones literarias en la literatura femenina en América* (2014), y coordinado *Palabras vivas. Ensayos de crítica literaria en torno a María Luisa Puga* (2016) y *Clarice Lispector. Rostros, voces y gestos literarios. Archivos de la Fundación Casa Rui Barbosa* (2021).

✉ FRANCISCO ROBLERO AVENDAÑO

Estudiante de la Maestría en Cine por la Universidad Iberoamericana y licenciado en Comunicación y Periodismo por la Universidad Autónoma de Querétaro. Se ha desempeñado como investigador y realizador de material cinematográfico. Su documental *Alejo* fue presentado en la Cineteca Nacional y transmitido por Canal 22. Además, ha sido seleccionado en diversos festivales internacionales de cine. Ha publicado en *Contratexto* y en el Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Querétaro. Sus temas de interés son principalmente la disidencia sexual, las mujeres, la memoria y la vejez.

 IRMA FAVIOLA CASTILLO RUIZ

Doctora en Historia por El Colegio de Michoacán. Es docente-investigadora adscrita a la Universidad Autónoma de Zacatecas en la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente. Cuenta con Perfil PRODEP. Es integrante del Cuerpo Académico 184 de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Estudios sobre educación, sociedad, cultura y comunicación”. Ha recibido diversas becas de investigación nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación consideran el arte y la religiosidad popular en Zacatecas, la historia cultural y social, la gestión cultural, las políticas públicas del patrimonio cultural y la Educación patrimonial.

 JORGE ALBERTO RIVERO MORA

Licenciado en Sociología, maestro y doctor en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Azcapotzalco). Actualmente, es profesor de tiempo completo de la Facultad de Historia de la Universidad Veracruzana (UV) y profesor externo del Posgrado en Historiografía de la UAM-Azcapotzalco. Forma parte del Núcleo Académico Básico de la Maestría en Historia Contemporánea de la UV. Actualmente, es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores y posee Perfil PRODEP. Es coordinador del Cuerpo Académico Estudios Historiográficos y Transdisciplinarios de Arte, Cultura y Política (CA-UV 551). Sus líneas de investigación están relacionadas con el cine mexicano, la cultura popular y política, los movimientos sociales y los procesos electorales.

**✉ JORGE RODRÍGUEZ MOLINA**

Licenciado en Derecho e Historia por la Universidad Veracruzana (UV), cuenta con una especialidad en Educación Superior. Obtuvo el grado de doctor en Historia por la Universidad de Alcalá, con la tesis “Elites políticas, articulación del poder y liberalismo en Veracruz, México. 1876-1917”. Es académico de tiempo completo en la UV desde marzo del 2011. Fue catedrático en la Facultad de Ciencias de la Comunicación y la Facultad de Derecho de la Universidad de Xalapa. Se ha desempeñado como abogado y como profesor de bachillerato por diez años. Como parte del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, aborda temas como política, sociedad y cultura desde el cine y la educación.

**✉ JOSEFINA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**

Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores y cuenta con Perfil PRODEP. Forma parte del Cuerpo Académico Consolidado 184 de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Estudios sobre educación, sociedad, cultura y comunicación”, así como del Comité de Administración y Gestión Institucional de los Comités Interinstitucionales de Evaluación de la Educación Superior (CIEES). Pertenece a la Asociación Nacional de Investigadores de la Comunicación. Entre las líneas de investigación que desarrolla están las TIC aplicadas a los procesos educativos, la educación ambiental y la comunicación en redes. En la actualidad, se desempeña como docente-investigadora de tiempo completo en la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente (adscrita al Programa Nacional

de Posgrados de Calidad del CONAHCYT) de la Universidad Autónoma de Zacatecas.

### ✉ JOSÉ OSCAR ÁVILA JUÁREZ

Doctor en Ciencias Sociales y miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Nivel I. Es profesor-investigador adscrito a la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. Sus líneas de investigación están relacionadas con la Historia empresarial, Historia de la empresa, Historia de la industria, Historia y Música e Historia y Cine. Algunas de sus publicaciones recientes son *Cayetano Rubio, la Compañía Hércules y la industrialización queretana en el siglo XIX*, “Tradición y práctica musical popular en la ciudad de Monterrey entre 1940 y 1970”, “Historia y cine, un diálogo necesario para una mejor comprensión de la sociedad”, “Las dos Coreas en conflicto: un acercamiento familiar y contextual desde la película *La hermandad de la guerra*”, “Baile y música popular en Monterrey: el auge del Grupo Bronco en el contexto de la crisis económica” y “Tecnología e inversión japonesa en Fundidora Monterrey”.

### ✉ JULIETA ARCOS CHIGO

Doctora en Historia y Estudios Regionales por el Instituto de Investigaciones Históricas Sociales de la Universidad Veracruzana (UV). Es profesora de tiempo completo en la Facultad de Historia e integrante del Cuerpo Académico 78 “Estudios en Educación” del Instituto de Investigaciones y Estudios Superiores Económicos y Sociales (IISES) de la UV. Cuenta con Perfil PRODEP y pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores. Forma parte de la Red Nacional de Licenciaturas en Historia y sus cuerpos

académicos (RENALIHCA) y de la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación (SOMEHIDE). Sus líneas de investigación incluyen Historia, Cultura y Políticas Educativas en contextos femeninos, así como Espacios, Prácticas y Movimientos religiosos.

### ✉ LUIS N. SANGUINET

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Obtuvo el Máster en Producción y Distribución Audiovisual en la Academia “HDM El submarino”, el curso de Crítica de Cine en la ECAM y el Máster en Crítica y Argumentación Filosófica de la Universidad Autónoma Metropolitana. Es miembro del *staff* editorial de la revista *Index Comunicación* y colabora en el Grupo de Investigación de Análisis del Texto Audiovisual, de la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis doctoral versa sobre el cine expresionista alemán, bajo la supervisión conjunta del doctor Lorenzo Torres de la URJC y del doctor Malte Hagener de la Phillips-Universität Marburg.

### ✉ MARCOS JIMÉNEZ GONZÁLEZ

Doctor en Filosofía e investigador posdoctoral Margarita Salas en la Universidad de Salamanca. Realiza una estancia en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y pertenece al Grupo de Investigación “Theoria cum Praxi” del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde trabaja sobre las relaciones entre filosofía, cine y sociedad. Se especializó en la rama de Estética y Teoría de las Artes, centrándose en la Estética del cine, ámbito donde realiza su labor docente e investigadora. En 2018, publicó *Romanticismo, técnica y poder en la Arquitectura de Albert Speer* (Ápeiron) y en 2022

*Fritz Lang y el expresionismo* (Shangrila). Además, ha escrito en revistas de cine como *L'Atalante* y *Fotocinema*.

 **MARÍA ELENA ROMERO ORTIZ**

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales con énfasis en Relaciones Internacionales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1992, es profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Colima. Su investigación se ha centrado en la cooperación internacional para el desarrollo, buscando principalmente la experiencia japonesa en materia de Ayuda Oficial al Desarrollo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Nivel I.

 **MARTHA LOAIZA BECERRA**

Licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Realizó el posgrado en Estudios de Asia y África, con especialidad en Japón, en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México. Es profesora-investigadora de la Universidad de Colima. En 1999, el gobierno japonés le otorgó la beca Monbusho y fue estudiante-investigadora en la Universidad de Chiba hasta el año 2001. Durante su estancia en aquel país, se dedicó a la investigación del papel de los ingenieros científicos en la modernización tecnológica de la industria siderúrgica japonesa desde mediados del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX. Por su trayectoria y sus aportaciones a los estudios sobre Japón, ha sido reconocida por la Embajada de este país en México. Entre sus líneas de investigación destaca el vínculo entre la Historia y el Cine.

**MÓNICA BEATRIZ HURTADO AYALA**

Candidata a doctora por la Universidad de Guanajuato (UG). Ha realizado trabajos de investigación historiográficos en temas de género durante el siglo XIX y XX, así como de análisis cinematográfico como creador de identidades culturales. Es miembro de la Asociación Mexicana de Estudios del Género de los Hombres y la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Actualmente, es asistente de investigación en la División de Derecho, Política y Gobierno en la UG.

**✉ NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ**

Licenciada en Historia, maestra en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ), especialista en Estudios de Género por El Colegio de México y doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente, pertenece al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores y cuenta con Perfil PRODEP. Forma parte del Cuerpo Académico Consolidado “Estudios sobre educación, sociedad, cultura y comunicación”. Pertenece a la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, al Seminario Permanente de Historia de las Mujeres y Género, a la Red contra la Violencia en Instituciones de Educación Superior y al Sistema Estatal para Prevenir, Atender, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres. Sus líneas de investigación consideran temas como la historia de las mujeres y del género y la historia de la educación (siglos XIX-XXI). Es docente-investigadora en la Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente (adscrita al Sistema Nacional de Posgrados del CONAHCYT) y en la Licenciatura en Historia, ambas de la UAZ.

 OLIVA SOLÍS HERNÁNDEZ

Licenciada y maestra en Filosofía por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), maestra en Estudios Humanísticos con especialidad en Historia por el Tec de Monterrey, doctora en Administración por la UAQ y posdoctora en Género por la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales de Argentina. Es profesora-investigadora adscrita a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UAQ. Cuenta con Perfil PRODEP y forma parte del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores Nivel I. Sus líneas de investigación giran en torno a la Historia de las mujeres con perspectiva de género, Historia de la prensa, Historia de la vida cotidiana, Historia de la educación e Historia regional de Querétaro con énfasis en el proceso modernizador.



© LLUVIA DE ACERO (2017)



La presente edición digital de  
*Historia y cine. Distintos enfoques  
sobre realidades contemporáneas II*  
fue realizada en el Área de Publicaciones  
de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
de la Universidad Autónoma de Querétaro.  
El diseño editorial y de portada es de Alma Barrón Cruz.  
El cuidado de la edición estuvo a cargo de  
Cecilia M. Puga y Diana Rodríguez.  
Se publicó en diciembre del 2024,  
en Santiago de Querétaro, México.



El cine, desde su nacimiento, mostró sus enormes potencialidades, no sólo como industria del espectáculo, sino como un medio para crear, recrear, construir, difundir y legitimar ideas, posiciones políticas e ideológicas, conocimientos y representaciones sobre cosas reales o ideales, pasadas, presentes o futuras. Partiendo de estas consideraciones que nos permiten conjuntar el goce estético con el análisis científico, desde hace varios años, un grupo de investigadoras e investigadores de diferentes universidades de México y España nos hemos dado a la tarea de pensar las múltiples relaciones entre el Cine, la Historia, las Ciencias Sociales y las Humanidades. Producto de estas consideraciones son los libros que han antecedido al presente y los que esperamos continúen.

A través de filmes que sirven como espejos, se cuestionan roles y estereotipos sobre los que se ha establecido el orden social, al tiempo que se nos ofrecen pistas para introducir el cambio, por ejemplo, en temas como la violencia en sus múltiples facetas (física, económica, psicológica, digital, sexual, simbólica e institucional) o las distintas caras de la pobreza, también presentes y denunciadas. Por lo tanto, el cine se convierte en un espacio que, mediante historias reales y ficticias, promueve la denuncia, la concientización y el activismo, como formas de hacer política para transformar este mundo que tanto nos duele.

En el título que ahora ponemos ante usted, presentamos los trabajos de dieciocho especialistas, reunidos en trece artículos que se agrupan en cinco partes. En este sentido, pensar en las diversas lecturas y posibilidades que nos da el cine, ya sea como producto artístico o como medio, es un camino que hay que seguir recorriendo. Las producciones filmicas no se agotan, siguen apareciendo en nuevos formatos, plataformas y contenidos, lo cual, afortunadamente, nos da material para seguir pensando el cine, la Historia y las realidades contemporáneas.

OLIVA SOLÍS HERNÁNDEZ  
NORMA GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ  
JOSÉ OSCAR ÁVILA JUÁREZ  
( COORDINADORES )