

Julio/Diciembre  
2018 N° 17

ISSN 2007 4999



# EL OJO QUE PIENSA

*Revista de Cine Iberoamericano*



*El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 9, Número 17, Julio-Diciembre 2018, es una publicación semestral editada por la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, y la División de Estudios Históricos y Humanos.

Av. de los Maestros y Mariano Bárcenas,  
Col. La Normal, C.P. 44260.  
Guadalajara, Jalisco, México.  
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23358.  
[www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx)  
[revistaelojoquepiensa@gmail.com](mailto:revistaelojoquepiensa@gmail.com)

Reserva de Derechos al Uso Exclusivo:  
04-2010-012013403000-203,  
ISSN: 2007 – 4999

Otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guadalajara.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura de los editores de la publicación.

Bajo el amparo de la Ley Federal de Derecho de Autor, la publicación de imágenes y fotografías se realiza a título de cita con el propósito de análisis, comentario o juicio crítico, y bajo fines educativos y de investigación

Los textos académicos y científicos son sometidos a evaluación por medio de un dictamen “doble ciego” (*peer review double blind*), de manera anónima y por evaluadores externos. Los textos de divulgación son sometidos a evaluación por un comité interno.

#### DIRECTORAS

Yolanda Minerva Campos  
Annemarie Meier

#### EDITOR

Hammurabi Hernández

#### COMITÉ EDITORIAL

Fabiola Alcalá Anguiano  
Álvaro A. Fernández  
Patricia Torres San Martín  
Diego Zavala Scherer

#### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Armenta  
Marco A. Islas A.

#### ASESORÍA EDITORIAL

Impronta Casa Editora

Fotografía de portada: **Rojo amanecer** (Jorge Fons, 1989).

## Secciones académicas y científicas

**EDITORIAL** 5

### PANORÁMICAS

El melodrama en comedias judías argentinas: *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio*  
y *Cara de queso*  
*Rocío Gordon* 9

Tradición versus modernidad: una aproximación al melodrama maternal de la  
Época de Oro del cine mexicano  
*María de Jesús Aranda Martínez* 29

### PLANO SECUENCIA

La representación de la muerte en *¡Vámonos con Pancho Villa!*  
*Norma Sánchez Acosta* 45

Catástrofe, mito y melodrama en *Rojo amanecer*  
*David Antonio Jurado González* 63

### SÉPTIMO ARTE

La sexualidad en la serie de TV3 *Merlí*: una propuesta liberadora  
*Fabiola Alcalá Anguiano, Zeyda Rodríguez Morales, Faviola Solórzano Tena* 79

La representación y autorrepresentación de la práctica del grafiti a través del  
registro audiovisual  
*Flor Cerpa* 97

### ÓPERA PRIMA

Assembling a Cinematic Universe  
*Pablo Machado* 111

# Secciones de divulgación

## PANTALLA

- Reseña de *Abracadabra*, de Pablo Berger  
*Marguerite Azcona* 131

## ENFOQUES

- Reseña de *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y el ocultamiento en el cine argentino*  
*Juan Carlos Vargas* 137
- Reseña de *Mexican Transnational Cinema and Literature*  
*Ulises Bonifacio Zarazúa Villaseñor* 145

# Editorial

*Para Salomón, Daniel y Marco*

“ ¡Los están matando, papá! ¡Los están matando!” grita Alicia, mientras se asoma junto con su hijo por el borde de una ventana y es testigo de la masacre de estudiantes que se manifestaban en la Plaza de las Tres Culturas. Aunque el acontecimiento sucede fuera de campo, el efecto dramático surge en los sonidos de los disparos, en la descripción que hacen los personajes de lo que observan, pero sobre todo, en la reacción de Alicia, interpretada por la actriz María Rojo, en la mirada atónita que mantiene ante la tragedia que se avecina.

La escena forma parte del filme mexicano ***Rojo amanecer***, dirigido por Jorge Fons en 1989. Filmada con poco presupuesto y de manera clandestina, la cinta fue un parteaguas en la cinematografía mexicana y propició la exigencia de la ciudadanía por aclarar lo sucedido el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco. En pocos meses se conmemorarán cincuenta años de la masacre con la creencia de que nada ha cambiado en relación a la situación de los estudiantes en nuestro país. Solo en los últimos años hemos seguido cientos de casos de estudiantes desaparecidos, torturados y/o asesinados ante el incremento de la violencia y la inseguridad por una guerra sin sentido. ***Rojo amanecer*** parece más vigente que nunca, y ofrece una ventana desde la cual mirar nuestra presente realidad política.

El filme también forma parte de nuestro número 17 de *El ojo que piensa*. David Jurado lo revisa en su artículo “Catástrofe, mito y melodrama en ***Rojo amanecer***” a partir de las premisas propias del cine de catástrofes, y en cómo se aleja de ciertas convenciones del género. Jurado, además, indaga en cómo las imágenes del filme enuncian desde el presente un relato mítico de la masacre.

La muerte, a su vez, se analiza en “La representación de la muerte en *¡Vámonos con Pancho Villa!*”, de Norma Sánchez Acosta. La autora retoma el clásico de Fernando de Fuentes para señalar cómo se conforman ciertos discursos históricos que mantienen vigentes las interpretaciones de un evento. En el caso de este filme, el decrecimiento en la heroicidad de las muertes de los Leones de San Pablo refleja la concepción de que la película es, ante todo, una visión crítica de la Revolución, interpretación surgida en los años 60 para manifestar la severidad de esa época.

Otra mirada histórica se presenta en el artículo “Tradición versus modernidad: una aproximación al melodrama maternal de la Época de Oro del cine mexicano”, de María de Jesús Aranda Martínez. La autora parte de una selección de melodramas de la década de los 40 para señalar los cambios en las maneras de representar la maternidad a la luz del choque entre tradición y modernidad. Menciona que en esta construcción de personajes femeninos se reconocen distintos matices y perspectivas, distinta a una idea única de la maternidad.

Los jóvenes también son parte fundamental del número. En “El melodrama en comedias judías argentinas: *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio* y *Cara de queso*”, de Rocío Gordon, la autora analiza los componentes melodramáticos en tres comedias argentinas, y alude a cómo una generación se enfrenta a heridas del pasado y la crisis económica que viven en el presente. Conceptos como *Bildung* y *reconocimiento* son claves para entender los procesos de formación de los protagonistas.

Fabiola Alcalá, Zeyda Rodríguez y Faviola Solórzano comparten autoría en el artículo “La sexualidad en la serie de TV3 *Merlí*: una propuesta liberadora”, sobre la serie catalana de un profesor de filosofía cuyos métodos de enseñanza son para nada convencionales. Las autoras mencionan cómo la serie propone una visión de la sexualidad alejada de los regímenes conservadores, y cómo se expresa esa liberación en la ruptura de los estereotipos que suponen los personajes.

En “La representación y autorrepresentación de la práctica del grafiti a través del registro audiovisual”, de Flor Cepa, se hace una clasificación del material audiovisual que tiene como

base medular la práctica del grafiti, en dos ámbitos: las producciones cinematográficas profesionales y los videos *amateur* que circulan en línea. La autora reconoce la situación, la hazaña y oposición como elementos configuradores que guían el modelo de análisis para este tipo de producción.

En la sección Ópera prima, dedicada a estudiantes de grado y posgrado, se presenta el ensayo “Assembling a Cinematic Universe”, de Pablo Machado, sobre cómo la productora Marvel Studios ha desarrollado una novedosa narrativa en el que la revitalización de tópicos y géneros ha logrado mantener el interés en el cine de superhéroes por tanto tiempo (algo que se puede confirmar en la cuantiosa taquilla que generan).

En las secciones de divulgación, Marguerite Azcona escribe una reseña del filme español ***Abracadabra***, del realizador Pablo Berger. La autora resalta cómo la película evoca a la narrativa tradicional española, así como a los imaginarios del cine estadounidense de los años 80, para llevar a pantalla una aventura colorida y mágica.

Y finalmente, dos reseñas de libros académicos. Juan Carlos Vargas reseña el libro *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino* (2018), editado por Christian Wehr y Wolfram Nitsch, sobre las propuestas actuales que se pueden encontrar en el cine argentino. A su vez, Ulises Zarazúa comenta el libro *Mexican Transnational Cinema and Literature* (2017), coordinado por Maricruz Castro Ricalde, Mauricio Díaz Calderón y James Ramey, en el que se apela a trascender las fronteras de los géneros y de lo nacional.

*El ojo que piensa* ha llegado a su número 17. Nos entusiasma que presentamos un número variado y sólido, y que el interés por el cine iberoamericano sigue vigente en la producción académica y de divulgación. Agradecemos enormemente a los autores, dictaminadores y al equipo de edición por su colaboración con la revista.

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

# **SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS**

*Panorámicas / Plano secuencia / Séptimo arte*  
*Multimedia / Zoom out / Ópera prima*

# El melodrama en comedias judías argentinas: *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio* y *Cara de queso*

ROCÍO GORDON  
rocio.gordon@cnu.edu

Christopher Newport  
University, Estados Unidos

FECHA DE RECEPCIÓN  
mayo 29, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 12, 2018

RESUMEN / A partir del comienzo del siglo XXI se comienza a producir en Argentina un gran número de películas de temática judía. Dentro de esta nueva ola representacional, se producen ficciones caracterizadas por el tono humorístico. En este artículo propongo un análisis de los componentes melodramáticos inscriptos en estas comedias. En algunos casos, como en *Cara de queso: mi primer guetto* (2006) de Ariel Winograd, el humor prevalece en primera plana, pero con duras críticas subyacentes, y en otros, el elemento cómico se da a través de momentos más oscuros, como un intento de suicidio en *Judíos en el espacio* (2005) de Gabriel Lichtmann, o el abandono de un padre en *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman. Estas películas tienen en común elementos de *Bildung* y en el presente trabajo examino cómo los procesos de formación de los protagonistas definen el carácter melodramático de estos filmes. Los conflictos vividos por los personajes principales son los que permiten exponer la visión crítica de esos mundos, las heridas todavía presentes y la perspectiva de una generación de judíos que transita entre la tradición y la asimilación.

PALABRAS CLAVE / cine judío, cine argentino, melodrama, comedia, *Bildung*.

ABSTRACT / Since the beginning of the 21st Century, a number of films centered on Jewish themes have been produced in Argentina. Within this new representational trend one encounters narrative fictions characterized by their humor. In this article I propose an analysis of the melodramatic components embedded in these comedies. In some cases, such as *Cara de queso: mi primer guetto* (2006) by Ariel Winograd, while humor is the dominant tone, the film nevertheless contains a strong underlying social critique. In other cases, the comedic element appears in darker moments, such as a suicide attempt in Gabriel Lichtmann's *Judíos en el espacio* (2005), or the abandonment of a father in Daniel Burman's *El abrazo partido* (2004). These films share elements of *Bildung* and in this article I examine how the protagonists' process of formation defines the melodramatic nature of these movies. Through the conflicts experienced by the main characters these films expose the critical perspective of the worlds they live in, the old wounds still present, and the point of view of a generation of Jews that must navigate between tradition and assimilation.

KEYWORDS / Jewish Cinema, Argentinian Cinema, melodrama, comedy, *Bildung*.



*Judíos en el espacio*  
(Gabriel Lichtmann, 2005).

Los inmigrantes judíos tuvieron un rol primordial en la fundación y el desarrollo de los medios masivos de comunicación en Argentina (radio, televisión, cine) a principios y mediados del siglo XX, sin embargo, la representación de lo judío en estos medios era limitada<sup>1</sup>. No fue hasta la década del 90 y el comienzo del siglo XXI que la representación de lo judío se hizo más prominente en el cine nacional<sup>2</sup>. Dentro de esta ola representacio-

<sup>1</sup>En su libro *The Wandering Signifier: Rethoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*, Erin Graff Zivin explica que “Jewishness” funciona como una figura retórica que cambia de significado según como se la use. Esta palabra (en español, “judeidad” o “lo judío”) representa las tensiones incorporadas en ella y, por eso, se convierte en un significante vacío: un significante que hay que comprender según el contexto dado. Cuando me refiero a “lo judío”, lo hago en este sentido abierto y cambiante del que habla Graff Zivin. Tzvi Tal ya ha retomado esta idea en su estudio sobre cine “The Other Becomes Mainstream: Jews in Contemporary Argentine Cinema”.

<sup>2</sup>Desde el 2000 han aparecido las siguientes películas de ficción que se centran o incorporan cuestiones relacionadas a lo judío: *Esperando al mesías* (2000) de Daniel Burman, *Un amor en Moisés Ville* (2000) de Antonio Ottone, *Samy y yo* (2001) de Eduardo Milewicz, *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman, *Seres queridos* (2004) de Dominic Harari y Teresa de Pelegri (coproducción con España), *18-J* (2004) de varios directores (Caetano, Sorín, Burman, Lecchi, Doria, Cedrón, Stagnaro, Wainrot, Schapces, Suar), *Judíos en el espacio* (2005) de Gabriel Lichtmann, *Derecho de familia* (2006) de Daniel Burman, *Cara de queso* (2006) de Ariel Winograd, *Cartas para Jenny* (2007) de Diego Musiak, *La cámara oscura* (2007) de María Victoria Menis, *El nido vacío* (2008) de Daniel Burman, *Anita* (2009) de Marcos Carnevale, *Mi primera boda* (2011) de Ariel Winograd, *La suerte en tus manos* (2012) de Daniel Burman, *El amigo alemán* (2012) de Jeanine Meerapfel (coproducción con Alemania), *El rey del Once* (2016) de Daniel Burman, y *El último traje* (2017) de Pablo Solarz.

nal, se puede observar dos facetas principales. Por un lado, la vertiente del melodrama humorístico de ficción (Burman, Winograd, Lichtmann, por ejemplo) y, por otro lado, la vertiente más personal del documental en primera persona o del documental enfocado en un sujeto específico (Szwarcbart, Solnicki, Blaustein, Lipgot, entre otros). Me interesa aquí revisar las características de la primera tendencia y pensarla desde las dinámicas familiares y de la comunidad, reflexionando así sobre el rol de las nuevas generaciones de cineastas judeo-argentinos. Propongo que la ficción, en contraste con el documental que manifiesta heridas y cuestionamientos todavía latentes de forma más explícita, se posiciona en un lugar que presenta una visión crítica a través de elementos melodramáticos, incluso disimulados muchas veces a través del humor, y permiten presentar una mirada más compleja de los mundos representados.

En la mayoría de los documentales estrenados a partir del 2000 hay una reflexión clara sobre historias personales que siempre están conectadas con la historia colectiva. En casi todos los casos se trata de diferentes miradas de una tercera generación que ya no pretende solamente reconstruir el pasado sino también posicionarse, encontrar su lugar, dentro de la historia tanto familiar como universal. Muchos directores recurren al testimonio para acercarse a una historia que no les tocó vivir, la de la persecución y el horror en Europa y

Dentro de la categoría documental se encuentran: *7 días en El Once* (2001) de Daniel Burman, *Algunos que vivieron* (2002) de Luis Puenzo, *Aquellos niños* (2002) de Bernardo Kononovich, *Legado* (2003) de Vivian Imar y Marcelo Trotta, *Jewel Katz y sus paisanos* (2005) de Alejandro Vagenkos, *Hacer patria* (2006) de David Blaustein, *Un pogrom en Buenos Aires* (2007) de Herman Szwarcbart, *De Bessarabia a Entre Ríos* (2007) de Pedro Banchik, *Mujeres de la Shoá* (2008) de la Universidad de La Matanza, *Tango, una historia con judíos* (2009) de Gabriel Pomeraniec, *Otro entre otros* (2010) de Maximiliano Pelosi, *Los 36 justos* (2011) de Daniel Burman, *Judíos por elección* (2011) de Matilde Michanié, *El árbol de la muralla* (2012) de Tomás Lipgot, *Salvar al niño* (2013) de Bernardo Kononovich, *Malka* (2014) de Walter Tejblum, *NEY Nosotros, ellos y yo* (2015) de Nicolás Avruj. Además, Shlomo Slutzky, argentino radicado en Israel hizo dos documentales en y sobre Argentina: *El año que viene en...Argentina* (2005) dirigida junto a Jorge Gurvich y *Sin punto y aparte* (2012).

la inmigración a Argentina. Sin embargo, ya no se trata de un testimonio que aspira a reconstruir lo sucedido, sino que a través de este se vislumbra una grieta desde la cual los nietos van a intentar incorporarse en la historia compartida del desgarrar y recuperar la posibilidad de una memoria crítica<sup>3</sup>. En la ficción, aunque esta reflexión de la tercera generación se ve más mediada, también se encuentran vestigios de una búsqueda que, en estos casos, está vinculada al presente más inmediato de Argentina, a los procesos de formación y a intentar comprender el lugar de pertenencia dentro del núcleo familiar y de la comunidad.

Me interesa, entonces, enfocarme en las películas de ficción que, a pesar de sus diferencias, comparten una característica: son comedias en las que el melodrama surge como forma de exponer ciertas fisuras del mundo representado. En algunos casos, como en *Cara de queso: mi primer guetto* (2006) de Ariel Winograd, el humor prevalece en primera plana pero con duras críticas subyacentes, y en otros, el elemento cómico se da a través de momentos más oscuros, como un intento de suicidio en *Judíos en el espacio (o por qué es diferente esta noche a las demás noches)* (2005) de Gabriel Lichtmann, o el abandono de un padre en *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman. No pretendo aquí elaborar un análisis de la comedia como género o de los elementos humorísticos en sí, y asumo como punto de partida la categorización de estas películas como comedias. Este artículo piensa el melodrama como punto en común y como una elección estética que pone de manifiesto una visión crítica. Además, estas películas han sido realizadas casi coetáneamente (2004, 2005 y 2006) por directores contemporáneos (Burman nacido en 1972, Lichtmann en 1974 y Winograd en 1977) que pertenecen a una tercera generación

<sup>3</sup>En mi artículo “Aproximaciones a lo judío en el documental argentino reciente” analizo las películas *Papirosen* (2011), *Un pogrom en Buenos Aires* (2007) y *Hacer patria* (2006)” desarrollo en profundidad estas ideas.

de judíos en Argentina<sup>4</sup>. Y, como bien lo nota Carolina Rocha (2010), todas estas películas tienen elementos de *Bildung*, es decir, muestran un proceso de formación de un protagonista judío masculino (p. 40). Esta última particularidad es quizás la que se relaciona más con el carácter melodramático de estos filmes. Los conflictos vividos por los personajes principales en el seno de sus familias (y por extensión, como veremos, de sus barrios) son los que permiten exponer la visión crítica de esos mundos, las heridas todavía presentes y la perspectiva de una generación de judíos que transita entre la tradición y la asimilación. Como si, al igual que en los documentales, no se pudiera escapar de algo más profundo e inexorable.

## REÍR LLORANDO (O LLORAR RIENDO)

Si bien el melodrama es comúnmente conocido como un género basado en la exageración emocional, la dramatización de problemas mayormente domésticos y la musicalización excesiva, varios académicos han propuesto una mirada un poco más amplia del género<sup>5</sup>. Ninguna de las películas aquí analizadas entraría categóricamente en la calificación de melodrama, pero si se considera al melodrama como un modo más que como un género –como plantea Peter Brooks (1976)<sup>6</sup>– tal vez

<sup>4</sup>Cabe aclarar que Daniel Burman es conocido por la inclusión de temáticas relacionadas a lo judío en casi todas sus películas, por lo que se hizo famoso con su llamada trilogía de Once (*Esperando al mesías*, *El abrazo partido* y *Derecho de familia*). Hasta el momento Burman es el más prolífico de los tres directores (ver lista en la nota al pie 2). Gabriel Lichtmann realizó también *Cómo ganar enemigos* en 2014 que si bien no se centra en una temática judía, hay referencias explícitas dado que su protagonista pertenece a la comunidad. Winograd dirigió las comedias *Mi primera boda* (2011), *Vino para robar* (2013), *Sin hijos* (2015), *Permitidos* (2016) y *Mamá se fue de viaje* (2017). De todas, *Mi primera boda* es la que única que tiene referencias a lo judío ya que se trata de un casamiento mixto.

<sup>5</sup>Ver, por ejemplo, los trabajos de Linda Williams (1998), Agustín Zarzosa (2013), y Scott Loren y Jörg Metelmann (2006), entre otros.

<sup>6</sup>Según Brooks (1976), el melodrama es más un modo que un género porque se trata de una imaginación omnipresente en la modernidad (a partir de la revolución francesa): el melodrama “comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into

sea posible pensar los elementos melodramáticos de estas películas como una necesidad que está relacionada tanto con la idea de cine de formación (*Bildung*) como con la comunidad judía argentina. Tal como expone Anne Hardcastle (2016), el melodrama “narra su historia desde una perspectiva emocional o afectiva en que las estructuras sociales, políticas y económicas de la vida moderna se ven desde unas lentes sentimentales ancladas en relaciones personales y familiares” (p. 62). Por esto, aunque *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio* y *Cara de queso* puedan ser catalogadas como comedias (o comedias dramáticas en el caso de Lichtmann), el elemento melodramático prevalece. En la intimidad de la vida familiar de los protagonistas se enlazan los componentes cómicos, el sarcasmo, la ironía y el humor negro con los dilemas internos de los protagonistas que están irremediabilmente atados a los conflictos familiares y de la comunidad. Y esto es posible porque el melodrama, como explica Marcia Landy (1991), atraviesa distintos géneros, pero en todos los casos lo que está en juego son cuestiones de identidad personal y cultural (p. 15).

Es preciso señalar que el melodrama surge como respuesta a las exigencias representacionales del pueblo, tal como lo explica Jesús Martín Barbero (1991): “El melodrama nace como ‘espectáculo total’ para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, ‘imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad’. De ahí la peculiar complicidad con el melodrama de un público que (...) lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones” (p. 125). Es decir, el melodrama es capaz de reflejar las vicisitudes de las clases populares y de diferentes comunidades. Thomas Elsaesser (1991) explica la ambigüedad del melodrama, al ser al mismo tiempo un elemento de subversión, pero también

question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern” (p. 15). Es por esto que para Brooks, “the melodramatic mode of conception and representation may appear to be the very process of reaching a fundamental drama of the moral life and finding the terms to express” (p. 12).

de escapismo ya que es capaz de representar crisis y cambios sociales a través de formas populares arraigadas en conflictos emocionales y de la vida privada (p.72).

El concepto de *reconocimiento* es central para comprender las películas aquí analizadas y pensarlas, entonces, como productos también de una crisis –la producida por la Argentina neoliberal– y de un trauma –la persecución de los judíos. Dentro de las dinámicas del melodrama, el reconocimiento es clave, tanto de la historia representada con su público, pero también dentro de la trama misma: “lo que hace funcionar la trama es el desconocimiento de una identidad y de todos los esfuerzos imaginables e inimaginables para: la enamorada por su enamorado; el hijo por su padre; la esposa por el esposo” (Sellera, 1997, p. 112). El melodrama, tal como lo explica Linda Williams (1998), genera una empatía con su héroe que se equipara a una virtud moral que se puede dar a través del sufrimiento o de la acción (p. 66). Reconocer al héroe y reconocer sus virtudes es comprender el orden de moralidad que proponen dentro de un mundo en crisis. En este sentido, las películas de Burman, Winograd y Lichtmann exploran esta idea de reconocimiento en los dos niveles ya mencionados: la formación de los protagonistas y la comunidad judía argentina.

## MELODRAMA Y BILDUNG: ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y LA FORMACIÓN

Si bien las películas en cuestión no muestran un crecimiento en un sentido estricto de la palabra (de la niñez a la adolescencia o de la adolescencia a la adultez), los protagonistas pasan por momentos específicos de formación y realización que los llevan a un estadio de completitud<sup>7</sup>. El elemento melodramá-

<sup>7</sup>En la introducción de su libro *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Martin Swales (2016) explica la centralidad de este concepto en las novelas de formación (*Bildung*) retomando las ideas de Karl Morgenstern, el primero en usar el término *Bildungsroman*: “it portrays the *Bildung* of the hero in its beginnings and growth to a certain stage of completeness” (p. 12).

tico se conjuga en esa necesidad de *hacerse reconocer* a través del proceso de formación. Es que, de alguna manera, en estas películas *Bildung* y melodrama van de la mano. La novela de formación clásica, según Georg Lukács (1971), muestra la “discrepancia entre la interioridad y el mundo” (p. 403), es decir, expone el desajuste entre el individuo y lo que lo rodea: “las formaciones de la vida social no son reproducciones de un mundo trascendente firme y seguro, ni tampoco un orden cerrado y claramente articulado en sí mismo, y sustancializado luego en finalidad propia; pues en esos casos quedarían excluidas la búsqueda y la posibilidad de perderse” (p. 404). Para poder exponer los procesos de formación de los protagonistas, se debe partir de la crisis del mundo representado, eso es lo que posibilita el viaje transformador. En la teoría del *Bildungsroman* este viaje es más importante que el final “feliz” al que se debe llegar<sup>8</sup>. En este sentido, los tres protagonistas sufren, de diferentes maneras, una congoja a lo largo de cada película que los apremia y que solo se resolverá –en cierta medida– al final.

El reconocimiento melodramático, justamente, viene a restaurar el orden porque, como plantea Franco Moretti (1997), el reconocimiento es la resolución del enfrentamiento entre puntos de vista opuestos (p. 160) –la visión interna de los protagonistas versus el mundo que los rodea. Pero, al igual que el *Bildungsroman* clásico, no es la resolución lo más relevante, sino todo aquello que surge a partir de las disyuntivas, cuestionamientos y dudas de los personajes durante su “viaje” formativo. Es por esto que la búsqueda del reconocimiento determina a estos personajes y define ese tono melodramático subyacente en cada una de estas comedias.

***El abrazo partido*** se centra en Ariel, un joven judío sumido en la apatía que acompañó la crisis económica de 2001 y, como es nieto de una sobreviviente del gueto de Varsovia, quiere conseguir el pasaporte polaco, para poder irse de

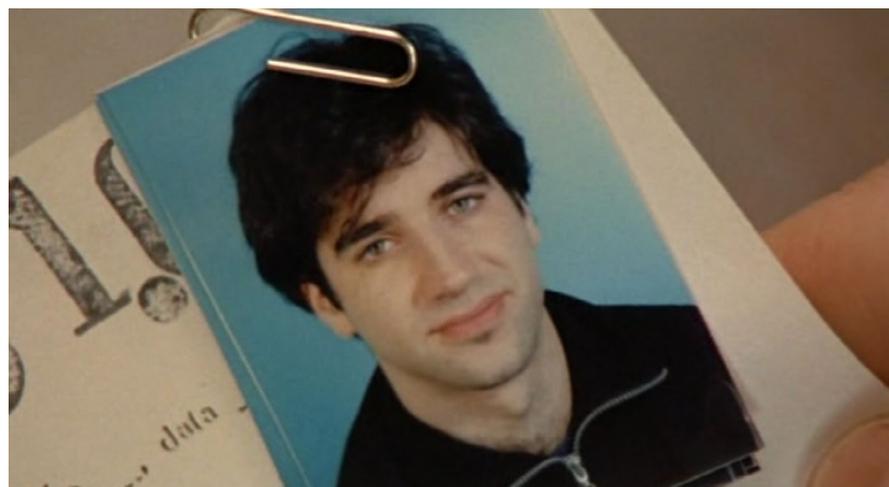
<sup>8</sup>“The *Bildungsroman*, then, is written for the sake of the journey, and not for the sake of the happy ending towards which that journey points” (Swales, 2016, p. 34).

Argentina<sup>9</sup>. La vida de Ariel está marcada por varios fracasos: dejó la carrera de Arquitectura, terminó la relación con su novia, piensa que su padre lo abandonó. Ariel solo ayuda a su madre en la tienda de lencería femenina que les dejó su padre, Elías Makaroff, un misterio para él, que se fue hace más de veinte años a Israel para pelear en la guerra de Yom Kippur (en octubre de 1973). Ariel se enterará más adelante que en realidad su padre se fue porque su madre lo engañó con otro hombre. La película, cargada de guiños humorísticos, se desarrolla en el conflicto identitario de Ariel que, si bien tiene que ver con un autorreconocimiento y un conflicto interno, está basado en esa ausencia paterna y en la búsqueda del reconocimiento por parte de su padre<sup>10</sup>. Es por esto que la crisis por la que pasa Ariel está planteada en tono melodramático: un personaje reclama un reconocimiento por parte de un sujeto externo a él. Ese reconocimiento no es fácil, tanto así que cuando Elías llega a Buenos Aires y Ariel lo ve de lejos, en medio de una multitud que asistió a una carrera entre dos empleados de diferentes negocios, lo único que puede hacer es salir corriendo. Esta escena ejemplifica claramente el conflicto personal de Ariel en clave de comedia con elementos melodramáticos. La carrera de por sí es absurda (dos empleados corriendo con sus carritos en medio de una calle vacía para saldar cuentas entre el hermano de Ariel y otro negociante), Ariel sale corriendo en medio de los dos y es él el que llega a la línea de meta primero. El exceso emocional

<sup>9</sup>Si bien la película no es autobiográfica, este hecho —conseguir el pasaporte polaco— está basado en la vida personal de Burman. En un diálogo con Cecilia Sosa, cuenta que la entrevista en la embajada polaca es una “escena absolutamente autobiográfica: tengo el pasaporte polaco guardado acá. Cuando hace varios años, todos mis amigos se iban, empecé a pensar que me iba a quedar solo. Entonces leí que en el dos mil y pico Polonia iba a entrar en la comunidad. Me parecía imposible, pero empecé a investigar los papeles de la abuela y el abuelo y tuve una primera entrevista en el consulado” (Sosa, 2004, párr. 7).

<sup>10</sup>En mi artículo “Configuraciones del yo en *El abrazo partido* (2004) de Daniel Burman y *Papirosen* (2011) de Gastón Solnicki: entre los otros y un lugar en la historia” analizo en detalle la relación de Ariel con el otro, su padre, y cómo, siguiendo las ideas de Emmanuel Levinas, el otro lo define, ya que es la apertura hacia el otro el que lo va a definir (en este caso, “transformar”).

FIGURAS 1 y 2. Ariel sale corriendo interrumpiendo la carrera y su sonrisa forzada en *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004).



se traslada cinematográficamente en comedia. Al igual que cuando va a sacarse las fotos para el trámite de la ciudadanía polaca, el empleado le dice que son cuatro fotos en total, pero él solo necesita tres con cara seria. El empleado le dice que sonría para la cuarta y Ariel le responde “Me encantaría” mientras fuerza una sonrisa que no quiere o puede salir, generándose así una gracia para el público que se ríe, inevitablemente, de ese sufrimiento interno [FIGURAS 1 y 2].

En el final de ***El abrazo partido***, en la llegada del padre y el reencuentro con su hijo se produce el reconocimiento. A pesar de la conexión entre los dos personajes, el final es abierto y la incertidumbre de esa relación queda como cuestionamiento más que como resolución. Es que el padre y, por lo tanto, el reconocimiento, llega demasiado tarde. Moretti explica que una de las razones por las cuales este tipo de narrativas resultan emotivas es el *timing*, es decir, el momento en el que se produce el reconocimiento es siempre muy tarde en la linealidad de la historia. Moretti usa el término *agnition* para referirse a este momento en el que se reducen las tensiones y se produce una posible reconciliación del individuo con el mundo<sup>11</sup>. Por esto, Ariel parece aceptar a su padre y el pasado en ese abrazo que se muestra al final de la película.

En el caso de ***Judíos en el espacio***, Santiago/Tati, el protagonista, es un joven tímido que se presenta —según el *flashback* que abre la película— desde el fracaso mismo: una actuación vergonzosa que hizo en una obra teatral de la escuela primaria (una representación de la celebración de Pésaj en clave de ***La guerra de las galaxias***). Dieciséis años más tarde, cuando su abuelo intenta suicidarse, Tati se reencuentra con su prima, Luciana, una joven atractiva, extrovertida y cleptómana que decide organizar una cena de Pésaj para toda la familia y le pide su ayuda. Tanto en el *flashback* del comienzo como a lo largo de toda la película, Tati es un personaje de pocas palabras (de hecho, en la obra su problema

fue que no pudo decir sus líneas) y con un temperamento muy pasivo. A pesar de esto, Tati no expresa insatisfacción por su vida, pero cuando su prima reaparece, la tensión resurge. Una doble tensión: por un lado, la más evidente, la sexual, que aparentemente no acarrea ningún conflicto ético y, por otro lado, la que se presenta como moralmente cuestionable, la cleptomanía. Estas dos tensiones se unen en el inicio de la película cuando Luciana de pequeña, buscando el *afikomán* en la casa de sus abuelos, roba dinero de un cajón y Tati la ve<sup>12</sup>. Para convencerlo de que no diga nada, Luciana le da un beso. De esta manera, el reconocimiento del modo melodramático se construye en la doble búsqueda de Tati: que su prima lo acepte a él y que acepte su condición cleptómana. De forma similar a ***El abrazo partido***, el final de ***Judíos en el espacio*** conlleva una reconciliación que dirime las tensiones. Antes de que comience la tan trabajosa cena de Pésaj, nadie sabe dónde está el abuelo. En ese momento de desesperación, Luciana debe asumir que se ha robado las llaves de la casa de José, un amigo de la familia, porque le gustaba el llavero. Y luego de la cena, Tati y Luciana se quedan solos, se besan y, con una elipsis a la mañana siguiente, se sugiere que algo más ha sucedido. Aunque Luciana debe regresar a Nueva York, Tati está contento: la noche anterior su prima, al reconocer sus propias debilidades, posibilita el reconocimiento que él necesitaba. El final, como la película de Burman, también deja abiertas líneas narrativas. Vemos a un Tati más afianzado en sí mismo, pero las problemáticas planteadas a lo largo de la película siguen presentes como las rivalidades entre hermanas o el desgano de vivir del abuelo [FIGURA 3].

<sup>11</sup>“What makes it produce a ‘moving’ effect is not the play of points of view in itself but rather the *moment* at which it occurs. Agnition is a ‘moving’ device when it comes *too late*” (Moretti, 1997, p. 160).

<sup>12</sup>El *afikomán* es un pedazo de matzá que ha sido escondido para que los niños lo encuentren: “El oficiante del Seder rompe la matzá del medio en dos partes. El pedazo más pequeño se coloca de vuelta entre las otras dos matzot, para ser comidas más tarde en Hamotzi. El pedazo más grande se envuelve y se convierte en el *afikomán*. El Talmud señala que los niños deben tratar de ‘robar’ el *afikomán* para incentivar a que permanezcan despiertos durante el Seder.” (<http://www.aishlatino.com/h/pes/1/48421292.html>).



FIGURA 3. La tensión entre Tati y Luciana en *Judíos en el espacio* (Gabriel Litchtmann, 2005).

En *Cara de queso*, Ariel, un adolescente 13 años, es testigo de la humillación que sufre su amigo Coper cuando es orinado por otro chico, Alma. El hecho ocurre durante el verano de 1993 en el country “El ciervo”, un barrio privado para familias judías de clase media alta. La película deambula con los personajes y, con sarcasmo, muestra la hipocresía de las relaciones personales dentro del country (la madre y la abuela paterna de Ariel no se llevan bien, el padre ignora a la madre, el hermano solo quiere estar con su novia si tiene sexo oral, la hermana tiene una amiga que la usa, los chicos más populares –como Alma– se burlan de los otros, etc.). Dentro de esta realidad, Ariel, que junto con Coper son quizás los personajes menos criticables moralmente, se muestra abrumado por el suceso que tuvo que presenciar: siente culpa por no haber hecho nada y no sabe qué debe decir en el “juicio” que se llevará a cabo con la junta directiva del country. Además, la película muestra otras facetas en las que se ve cómo Ariel está cuestionando su identidad, como cuando le preguntan si va a hacer su Bar-Mitzvá y dice que no sabe porque no cree en Dios, o cada vez que se queja porque está harto de que todos lo llamen burlonamente “Cara de queso”. Si bien no hay una búsqueda de reconocimiento externo, hay una necesidad de *hacerse reconocer* como sí mismo y no mediado por otros dentro de la comunidad. Esto se ve claramente al final cuando en el juicio sobre el incidente con Coper, se sugiere que Ariel dice la verdad a pesar de todas las amenazas y sobornos que recibe (Alma le quiere regalar su patineta nueva, el padre de Alma le dice que tenga cuidado con lo que atestigua, el coordinador de actividades le dice que debería mantener la tranquilidad de la comunidad). El proceso de formación se materializa cuando Ariel, cuando le preguntan si está seguro de lo que está diciendo, frente a todos y mirando a la cámara dice “como que me llamo Cara de queso”. Al apropiarse de un apodo que siempre rechazó implica una transformación, tanto para él como

para los demás: ese nombre impuesto ya no puede tener el mismo peso (despectivo) que tenía antes. La aceptación del sobrenombre exige un reconocimiento público y se convierte también en una forma de hacer justicia [FIGURAS 4 y 5].

En las tres películas hay una sugerida evolución de los protagonistas al final dada por el reconocimiento, pero el trayecto que realizan está basado en algún tipo de fracaso, angustia o falta de superación de un trauma (presente o pasado) que no se sabe si está totalmente superado. Es como si los tres protagonistas vivieran una vida en la que el sufrimiento está aceptado y algo sucede que los hace reflexionar sobre su situación (el reencuentro con el padre en *El abrazo partido*, la aparición de la prima en *Judíos en el espacio* y la situación con Coper en *Cara de queso*). Son héroes melodramáticos: todos sufren una falta de reconocimiento de algún tipo, característico de la narrativa melodramática que “se consolida alrededor de la victimización o falta de reconocimiento [*mis-recognition*] de un protagonista inocente o de virtudes invisibles, lo cual produce un sentido de *pathos* o gran tristeza y piedad hacia esta equivocación injusta” (Hardcastle, 2016, p. 62). Entonces, a pesar del tono humorístico que pueden tener estos filmes, el modo melodramático predomina justamente por ese “viaje” de descubrimiento moral que realizan los protagonistas: “melodrama does not reside specifically in either the happyending success of the victimhero or the sad-ending failure of the same. Though an initial victimization is constant, the key function of victimization is to orchestrate the moral legibility crucial to the mode” (Williams, 1998, p. 66).

Por esta razón, otra de las características del melodrama es el conflicto ético entre el bien y el mal, como dice Peter Brooks (1976): “Melodrama is indeed, a typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ‘prove’ the existence of a moral universe which, though put into question, masked by the villainy and perversions of judgement, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men” (p. 20). En los casos analizados, los protagonistas se

FIGURAS 4 y 5. Ariel en el baño viendo cómo Alma orina a Coper y en el final, mirando a la cámara y diciendo su sobrenombre en *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006).



enfrentan al maniqueísmo a lo largo de cada película, pero como parte de su transformación y del reconocimiento al final se darán cuenta que cada situación es más compleja que una confrontación entre dos opuestos. Por ejemplo, el binarismo bien/mal es claro para Ariel en ***El abrazo partido***: rechaza a su padre porque lo abandonó. El padre es éticamente cuestionable, casi un villano, mientras la madre tiene un rol positivo (a pesar de tener un novio nuevo que no le cae muy bien a Ariel). El final quiebra el binarismo, deja abiertos interrogantes, pero no se condena a la madre, por ejemplo. Lo que generaba dudas, se resuelve, y se deja abierto a lo que vendrá: el prejuicio moral parece desvanecerse dando lugar a nuevas posibilidades en la relación entre Ariel y su padre. En términos melodramáticos el villano es “aniquilado” y lo que surge es un nivel emocional no explorado por Ariel anteriormente. Al final, el reconocimiento de la virtud del protagonista es lo que realmente supera el antagonismo. Si, como plantea Linda Williams, el melodrama se estructura a partir del doble reconocimiento —cómo son las cosas y cómo deberían ser (1998, p. 48)—, entonces, Ariel viene a representar la justicia, la resolución de conflicto. Y en términos del *Bildung*, se produce una adecuación con el mundo dado, es decir, Ariel acepta su realidad y la tensión entre individuo y el mundo que lo rodea se resuelve.

En el caso de ***Cara de queso***, Alma (el chico que orina sobre Coper) se encuentra en la esfera del mal, y Ariel y sus amigos en la del bien. Este binarismo define los roles dentro del country: Alma y su pandilla son los populares, y Ariel, Coper y los demás son los perdedores o excluidos. Pero además hay otras dinámicas en la película que están supeditadas al maniqueísmo, como, por ejemplo: el hermano de Ariel que maltrata a su novia, la hermana de Ariel que rechaza a Feldman (un chico con problemas, pero buenísimo), el padre de Alma y otros adultos del country que ignoran lo sucedido entre Alma y Coper, el arquitecto Garchuni que hace la denuncia (y luego fallece de un ataque al corazón), y la esposa Garchuni que lo engaña con el presidente del country. Y esto

no es casual ya que en el melodrama “[e]l bien y el mal, los buenos y los malos, se reconocen a lo largo de la trama cuya función es demostrar, precisamente, los valores morales ocultos que operan en la sociedad representada” (Hardcastle, 2016, p. 62). El country, como analizaré en el siguiente apartado, es un microcosmos que viene a representar un universo mucho mayor. En relación con el *Bildung*, cabe señalar la importancia de la perspectiva del protagonista con respecto a las relaciones dadas. Ariel es testigo de estas dinámicas y al final opta por el lado del bien al decidir decir la verdad. Así, la película opera como modo de exposición de esos valores morales ocultos, cuestionándolos a través del tono cómico (la distancia irónica o satírica) y juzgándolos gracias al melodrama (el reconocimiento final de Ariel). En otras palabras, a lo largo de la película se exhibe el maniqueísmo al poner en ridículo el mundo representado del country. La sátira cuestiona ese mundo dado que lo expone de una forma que exige la reflexión —como un guiño al espectador— permitiendo el cuestionamiento de ese mundo. Pero es el elemento melodramático lo que produce el juicio moral: la seriedad del final del reconocimiento de Ariel expone su propia virtud como víctima-héroe y, en el medio del conflicto, no sucumbe a las amenazas o a la corrupción y elige hacer “lo correcto”: “[m]elodrama (...) modernizes drama by confronting new and seemingly intractable social problems, to the melodramatic end of recognizing virtue and in that act recognizing an idea of social justice” (Williams, 2018, p. 215). Y también aquí se produce una reconciliación, aunque negativa, entre individuo y la realidad: Ariel sabe que las cosas no van a cambiar, pero él igual elige decir la verdad. La transformación del *Bildung* se basa en el entendimiento de la sociedad en la que vive, a pesar de sus injusticias.

El caso de ***Judíos en el espacio*** es quizás el más complejo en términos de maniqueísmo dado que Luciana sería el personaje moralmente cuestionable porque le roba a su propia familia, y aunque Tati la juzga por eso, la tensión sexual entre los dos y las buenas intenciones de Luciana —organizar la

cena de Pésaj para toda la familia— no logran colocarla dentro de la narración como “villana”. Incluso en las otras relaciones familiares no queda claro cómo surgen las tensiones y si hay víctimas y victimarios (por ejemplo, nunca se sabe con certeza si una hermana le robó el novio a otra o si está mintiendo con respecto a las ganancias del negocio familiar). En todo caso, Tati, al igual que Ariel Makaroff de *El abrazo partido* y Ariel Winograd de *Cara de queso*, se encuentra en el medio de una encrucijada que lo desestabiliza siendo el final de tres películas un momento de superación, quizás no de resolución total, pero sí de una evidente transformación.

## FAMILIA, COMUNIDAD Y CRISIS EN CLAVE MELODRAMÁTICA

Si, como han planteado en sus estudios clásicos Peter Brooks (1976) y Thomas Elsaesser (1991), el melodrama coincide con momentos de crisis, estas tres películas incorporan el modo melodramático para exponer una doble problemática: los asuntos internos de las familias y la comunidad judía, conectados con una idea de trauma irresoluble, y la realidad económica y social de la Argentina neoliberal. Crisis y trauma se entremezclan en los núcleos más cercanos de los protagonistas. En los tres casos la familia y el barrio —como extensión de la familia en el caso de *El abrazo partido* y *Cara de queso*— son el centro narrativo que, a pesar del humor, están marcados por el desgarramiento. Y el aspecto melodramático viene a poner en evidencia ese quiebre. El reconocimiento del público se produce, justamente, en la representación del comentario crítico del mundo representado. Las películas de Burman y Winograd son más evidentes ya que van más allá del núcleo familiar, llevando la mirada analítica a toda la comunidad. El country “El ciervo” de *Cara de queso* y el barrio de Once en *El abrazo partido* son dos espacios casi antagónicos que, sin embargo, funcionan cuestionando las dinámicas allí producidas. Los dos protagonistas son los narradores y su voz en *off* al comienzo presenta cada barrio.

Queda claro desde el principio el tipo de espacio al que el público está por adentrarse: el lugar de la exclusividad y la exclusión, el country, y el de la diversidad, el Once.

Los créditos iniciales de *Cara de queso* abren con un plano cenital del mapa del country y se va presentando a los personajes que allí habitan usando las credenciales del club para identificarlos, con música klezmer de fondo. El plano cenital continúa, pero ahora sobre el country mismo y la voz en *off* de Ariel dice: “este es mi country, acá pasamos el verano más de 100 familias judías, felices, alejados de todo”. Desde el principio la identidad está asociada a la pertenencia a un espacio de autosegregación que en la Argentina de 1993 ya no parece estar tan relacionada con lo judío sino con un nivel socioeconómico. La década de los 90 está marcada por políticas neoliberales que aumentaron las brechas sociales y que llevaron a la crisis de 2001, una de las mayores crisis de la historia del país<sup>13</sup>. Así como aumentó la cantidad de gente viviendo por debajo de la línea de la pobreza en villas miserias, surgieron barrios privados, exclusivos, con mayor seguridad a donde se mudó parte de la población con mayor nivel adquisitivo. Dentro de este contexto más general, el country representa una doble identidad: la cultural (la autosegregación de la comunidad judía) y la socioeconómica (las clases medias/altas y altas de Argentina). Y me refiero a cultural y no a lo religioso porque lo judío en *Cara de queso* está presente solo en ese nivel, es decir, la pertenencia como judíos

<sup>13</sup>Así resume Luis Alberto Romero (2003) los diez años de gobierno de Carlos Menem (1989-1999): “La convertibilidad y la sobrevaluación del peso hicieron difíciles las exportaciones industriales (...) La reducción arancelaria y la supresión de subsidios liquidaron la industria ineficiente pero afectaron también al segmento de las que, aprovechando la facilidad crediticia, se modernizaron y reequiparon. Unas y otras contribuyeron a la pérdida de empleos —por desaparición o sustitución tecnológica—, al igual que las empresas del Estado, que al transferirse a manos privadas eliminaron muchísimo personal excedente. Varios grupos empresarios, antiguos contratistas del Estado, ingresaron en las empresas privatizadas, junto con operadores y grupos financieros internacionales; no está claro cuánto hubo allí de manejo capitalista eficiente, cuánto de apropiación de activos baratos y cuánto de nuevos negocios monopólicos. En suma, se trata de un balance complejo, con algunos pocos ganadores y muchos perdedores” (pp. 90-91).

se expone a través del lenguaje (el uso de algunas palabras en idish y en hebreo, solo incorporadas como jerga de moda de la comunidad), referencias a Israel (pero como opción para irse a vivir, no como la tierra sagrada), el *rikudim* (que parece más una sesión de gimnasia aeróbica), el Bar-Mitzvá (es solo una opción y es rechazada por Ariel). Las alusiones a la clase alta se ven en las camisetas –que en los años 90 son adquiridas en el extranjero–, el paddle, un televisor en cada habitación, la empleada doméstica y, obviamente, la segunda casa en el country<sup>14</sup>.

Así, *Cara de queso* muestra las dinámicas de un grupo excluido por elección propia exponiendo el desgarramiento de un microcosmos que, como analiza Tzvi Tal (2012), funciona como una alegoría de la Argentina neoliberal: un país sucumbido por la corrupción y una inminente crisis económica<sup>15</sup>. La alegoría también se conecta con el melodrama propiamente latinoamericano, siguiendo a Silvia Oroz que propone que en América Latina el melodrama crea su propia retórica, basándose, entre otras cosas, en historias que simbolizan alegorías nacionales (1992, pp. 77-78). Si bien esta observación es correcta, la película también expone una mirada introspectiva de la comunidad. El comentario inicial de Ariel “acá pasamos el verano más de 100 familias judías, felices, alejados de todo” toma un tono totalmente sarcástico a medida que se va mostrando la hipocresía de las relaciones interpersonales. En el núcleo familiar de Ariel nadie es feliz: la madre vive indecisa porque no sabe

<sup>14</sup>Camisetas con inscripciones de Florida, New York Jets, Chicago Bulls, Planet Hollywood, Mickey Mouse, Acapulco, Cancún, Miami. El paddle se convirtió en el deporte por excelencia de las clases medias y altas durante el auge neoliberal.

<sup>15</sup>“The country-club ‘El ciervo’ is an allegory of contemporary Argentina in which Jews, voluntarily enclosed, represent the Argentine trapped in a corrupted system that symbolically exterminates them, and to which they must face and for which they must assume responsibility in opposing impunity, as Ariel eventually does” (Tal, 2012, p. 151). La corrupción, según Luis Alberto Romero (2003), “creció espectacularmente en dos momentos: durante la última dictadura militar y en los diez años de gobierno de Menem, en los que el país estuvo dirigido por una verdadera banda depredadora; nada de lo que hicieron era absolutamente novedoso, pero como en el caso del Proceso militar y la violencia, una diferencia de cantidad se convierte en una diferencia cualitativa” (p. 93).

si deben irse a vivir a Israel o no, y no aguanta a la suegra; el padre vive recluso viendo la televisión o leyendo el diario; la hermana odia estar en “El ciervo”; y el abuelo implícitamente confiesa que ha vivido en un matrimonio miserable. En el nivel del country son las corrupciones internas (como las amenazas, los engaños, las falsedades, los acosos, las injusticias) las que dejan ver que “la gran comunidad” en la que viven (palabras que usa el padre de Alma para intimidar a Ariel) no es más que una farsa. Para Carolina Rocha (2018), aunque la película parezca enfocarse en las experiencias comunes de los adolescentes, en realidad es una dura crítica al mundo de los adultos de los cuales al único que se puede tomar en serio es Garchuni, testigo del episodio del baño, pero termina muriendo de un ataque al corazón. Todos los demás son modelos a seguir inadecuados para los chicos (pp. 108-109).

No es casual que Ariel, el personaje principal, sea un *outsider*, un “otro” entre otros. Esta condición de *outsider* denuncia, justamente, el quiebre que existe dentro de la “exclusividad” judía. Decir la verdad en el juicio contra Alma tiene una implicancia que va más allá de la transformación personal: es la evidencia del desgarramiento interno de toda una comunidad. Desgarro del que no se puede escapar, tal como lo explica Ariel al final: “Como ese día en el baño me sentí un tarado, decidí que lo que menos que podía hacer era presentarme en el juicio y decir lo que vi. *Total, no perdía nada. Igual nada iba a cambiar*”. La voz en *off* se yuxtapone con la imagen de Ariel y sus amigos pasando por la casa de Alma, y el padre regando les hace una mímica como si los estuviera orinando con la manguera. En ese gesto se condensa lo irreparable, la mirada decadente de esa sociedad<sup>16</sup>. En esta frase se vuelve a reforzar la idea de entendimiento de ese mundo que al comienzo se veía todavía con cierta inocencia y que ahora se percibe de forma evidente para Ariel: más allá de la decisión moral de decir la verdad, la virtud de Ariel aquí está conectada con la

<sup>16</sup>Hay que destacar que en esta escena el padre de Alma lleva puesta una camiseta de la campaña “Menem 1995” (para reelegir a Carlos Menem como presidente).

capacidad de poder comprender esa realidad. Según Linda Williams la puesta en escena de la inocencia es otra de las características del melodrama (1998, p. 42) y a lo largo de la película se ve claramente este aspecto de Ariel y de sus amigos. El final refleja la pérdida de la inocencia que está relacionada con la idea de Franco Moretti de que el reconocimiento (*agnition*) ocurre al final, llegando siempre tarde. En él se reduce la tensión entre el deseo y la realidad: es la aceptación de esa realidad, la triste reconciliación con un mundo injusto [FIGURA 6].

Por último, las referencias al Holocausto son un ejemplo claro de cómo el modo melodramático viene a exponer el trauma pasado que a través del humor se vincula con el presente. Por un lado, el abuelo de Ariel, Mollo, —que funciona como un *comic relief* (juega al golf, pero no sabe, les habla de sexo a Ariel y a sus amigos, fuma a escondidas, habla por *walkie-talkie* con su esposa) dice en una conversación que antes a los judíos no les pedían el número de lote (para entrar “El ciervo” hay que decir el número de lote de la casa) sino que se lo tatuaban, haciendo una clara alusión a los prisioneros de los campos de concentración. Por otro lado, ***Cara de queso*** termina con una comparación que entra en el orden melodramático por su exageración y victimización, y que hace

referencia al subtítulo de la película, “mi primer guetto”. La voz en *off* de Ariel dice: “Mi abuelo me contó que, en la época del Holocausto, a los que eran judíos los obligaban a estar todos juntos en un mismo lugar; nuestros papás de grandes, sin darse cuenta, nos hicieron lo mismo”. Estas dos comparaciones sostienen el peso del mundo representado que, en clave humorística, nos indican la distancia crítica que toma la película. Ahí también es donde se produce el reconocimiento del melodrama: hay una conexión con la historia trágica del pueblo judío y que, a partir de su mención, se convierte en un cuestionamiento de una historia más reciente, la de los judíos de clase media/alta en los años 90 en Argentina. La reflexión de Ariel al final de la película trae el trauma pasado al presente planteando una nueva perspectiva que posibilita una revisión de la historia desde una mirada que no puede negar el peso del desgarramiento histórico, pero que debe aproximarlos, de alguna manera, a su propia realidad, y pensarlo en términos de su propia identidad. Y la cuestión de la perspectiva es fundamental para pensar el melodrama y el *Bildung*: es la mirada de Ariel la que puede producir esa reflexión y que muestra su virtud como víctima-héroe y su transformación y entendimiento de la sociedad en la que vive. Franco Moretti explica



FIGURA 6. El padre de Alma “orinando” a Ariel y sus amigos con su manguera en el final de ***Cara de queso***.

que el punto de vista es clave en las narrativas “emotivas” (en inglés *moving*) porque dirige la atención del lector –espectador en este caso– organizando las expectativas y los juicios de valor (1997, pp. 159-160). La frase de Ariel tiene ese efecto, su punto de vista marca la lectura de la película y le da un cierre: da a entender de forma clara, nos guía, que el mundo enclaustrado del country debe incorporarse en visión histórica de los judíos argentinos. Aquello que causaba risa, cobra otro tono, uno mucho más oscuro y crítico.

En *El abrazo partido* ocurre algo similar. El reconocimiento es doble: el Holocausto forma parte de la historia colectiva mostrada a través del personaje de la abuela sobreviviente y el deseo de Ariel de obtener la identidad polaca expone la realidad de los jóvenes argentinos poscrisis. Aunque suene paradójico, la desidia de Ariel y su forma de ignorar a su abuela –lo único que le importa es que le entregue los documentos polacos para tramitar la ciudadanía– une lo cómico con lo melodramático. La desesperación de Ariel está presentada con humor, pero la abuela representa la victimización de los sobrevivientes del Holocausto, que como plantea Amos Goldberg (2006), constituye en sí una estética melodramática. Según Goldberg, hoy en día los testigos de la Shoá proveen el exceso más esperado, es decir, se supone que las víctimas van a dar un tipo de testimonio emblemático, cargado de sentimentalidad (p. 270). Es por esto que Goldberg propone que las voces excesivas de los testigos que antes tenían una función revolucionaria (en el sentido epistemológico, ontológico y ético), ahora tienen una función estética: “They operate according to the pleasure principle in order to bring us, consumers of the Holocaust images, the most expected image of the unimaginable, which therefore generates a melodramatic pleasure” (Goldberg, 2006, p. 270). Así, la abuela viene a exponer el desgarramiento de la historia y del pueblo judío, y solo su incorporación dentro de la línea argumental le cambia el tono a la película, dándole una seriedad estéticamente esperada, siguiendo la lectura de Goldberg.

A diferencia de *Cara de queso* en que el público debe entrar al country a través del mapa, en *El abrazo partido* ya estamos adentro, con cámara en mano tipo documental: el barrio de Once se presenta como un lugar inclusivo desde el comienzo<sup>17</sup>. Once, tradicionalmente barrio judío<sup>18</sup>, es hoy hogar y comercio de muchos otros inmigrantes (coreanos, chinos, bolivianos, paraguayos, peruanos) tal como lo muestra la película de Burman con la incorporación de personajes diversos como la pareja coreana que tiene su local de feng shui, la familia italiana y los “hermanos” judíos Levin que también tiene locales en la galería, Ramón, el cadete de su hermano que compite en una carrera con “El Peruano”, la novia lituana de un amigo de Ariel y la novia paraguaya de su hermano, y el rabino. En este caso no hay una crítica a la comunidad en sí como en *Cara de queso*, pero sí hay una mirada introspectiva que refleja las condiciones socioeconómicas de la Argentina de los 2000. Así lo plantea Paula Croci (2010): “La galería comercial de la trama, ubicada fuera de

<sup>17</sup>Paula Croci (2010) y Carolina Rocha (2008) ya han explicado en sus trabajos sobre la película estos dos elementos, más el uso de exteriores y la focalización con *zoom* de personajes específicos recrea la sensación de documental de observación. En “Cine despolitizado de principio de siglo: *Bar El Chino* y *El abrazo partido*” Rocha comenta sobre el logrado uso de la estrategia documental dentro de la ficción: “grabación de exteriores, el uso de distintas focalizaciones utilizando el *zoom* y el reencuadre, y los movimientos de la cámara sostenida manualmente, que apuntan a dar la sensación de un mayor acercamiento a los personajes” (p. 344). Croci también hace referencia a esta estrategia en *Estudio crítico sobre El abrazo partido*: “el uso de primera persona, combinado con una cámara en mano, afín al formato documental” (p. 35).

<sup>18</sup>Los primeros inmigrantes judíos que llegaron a Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se asentaron en el barrio de Once (Balvanera). En *Historia de los judíos argentinos*, Ricardo Feierstein (2006) explica que la comunidad judía se fue desplazando por diferentes razones al barrio de Once y que para 1925 Once se convierte en la “más importante concentración residencial y comercial de los judíos que viven en la ciudad” (p. 146). Feierstein habla de un “gueto abierto” en esos años y de la yuxtaposición del idish con el español. En este mismo barrio se produjo un *pogrom* durante la Semana Trágica de 1919. Teatro en idish, sinagogas, instituciones relacionadas a la vida cultural y social de la comunidad (como AMIA, DAIA y Hebraica), tiendas kosher y redacciones de diarios en idish se instalaron en Once. Luego, muchas familias se trasladaron a otros barrios (Villa Crespo, por ejemplo), pero el Once continúa siendo un centro cultural, social, religioso y comercial hasta el día de hoy. En el documental de Burman *Siete días en El Once* (2001) se muestra la importancia del barrio en la comunidad judía.



FIGURAS 7 y 8. Las dos cenas de Pésaj que enmarcan *Judíos en el espacio*.



la estructura caótica de la polis pero inmersa en el corazón de ella, constituye un espacio intersticial dislocado del sistema socioeconómico subsidiario del neoliberalismo imperante, por lo que adquiere potencia de comunidad resistente” (p. 49). Frente a todo lo exterior que lo acecha, la galería es para Ariel un lugar de pertenencia, una comunidad de contención que parece desafiar todo lo demás. Sin embargo, la galería también se muestra como un lugar estático y decadente frente a la aceleración del mundo exterior, como si la galería no fuera compatible con ese afuera que se exhibe siempre con cámara en mano, cortes rápidos, con una multitud de gente y los personajes caminando rápido. A través de la galería se muestran también algunos signos de la crisis como el caso del hermano de Ariel al que no le va bien en su negocio y está buscando nuevas alternativas, Osvaldo –el vecino de enfrente con quien la madre engañó al padre– que debe vender su local, o el rabino que se va a vivir a Miami. Esa sensación de que la galería se ha quedado en el tiempo se puede resumir en una de las reflexiones de Ariel casi al final: “Ahora que sé que me voy, todo se ve de otra manera, es como si ya no perteneciera a esta galería, *como si todo ya fuera un recuerdo*. No sé, me siento como un turista de esos que caminan por las ciudades y miran vidrieras sabiendo que *no se van a comprar nada*”. Esta sensación de dejadez y estatismo también se transmite en las tomas de la galería de noche, vacía. Entonces, en la galería se fusiona el lugar de pertenencia, definido por la multiculturalidad, y el reflejo del desgarramiento socioeconómico de la Argentina del 2000.

Se establece un paralelo entre la galería y Ariel dado que su presente está a la deriva, como el de tantos otros y otras jóvenes porque, también, Ariel viene a representar a toda una generación de jóvenes argentinos (judíos o no) que vivió la crisis económica que sufrió Argentina en 2001 como crisis personal: ¿qué hacer con uno mismo en medio de todo esto? En este sentido, el elemento de formación, es personal y colectivo. Por esta razón, Ariel es un personaje melodramático, su conflicto individual tiene que ver con la inadecuación entre su interioridad y el mundo que lo rodea, pero, al mismo tiempo,

su propia crisis personal funciona como evidencia de un fenómeno social. A lo largo de la película hay un matiz exagerado en la constitución de Ariel como personaje: pareciera que está desconforme con todo y que nada lo satisface. Esa expresividad emocional tiene un doble efecto, por un lado, la inadaptación entre Ariel y la realidad genera un efecto cómico y, por otro lado, refuerza la posibilidad del melodrama de mostrar un conflicto colectivo desde la vida privada y familiar.

En *Judíos en el espacio* también hay marcas que evidencian la crisis argentina –como el hecho de que el negocio familiar no funciona bien, Luciana se fue a vivir a Nueva York, la exnovia de Tati se fue a Israel, el local de un compañero de la primaria sufre por la inseguridad–, sin embargo, el énfasis está puesto en el desgarramiento de una familia disfuncional y la cena de Pésaj, una de las festividades más importantes de la comunidad judía, que pretende operar como forma de reparación. En Pésaj se conmemora la liberación del pueblo hebreo de la esclavitud de Egipto (Éxodo). Es un momento de celebración, pero también de recuerdo y reflexión de uno de los momentos de mayor sufrimiento del pueblo hebreo. El subtítulo de la película “(o por qué es diferente esta noche a las demás noches)” hace referencia a uno de los cantos que debe ser interpretado por los más pequeños de la familia: a través de una serie de preguntas, los niños van descubriendo el significado de Pésaj y diferentes elementos del *seder*<sup>19</sup>. Es una forma de transmisión de generación en generación para mantener viva la memoria de esta etapa de la historia. En este sentido, la cena de Pésaj en la película de Lichtmann funciona desde el doble reconocimiento también: por un lado, tiene el elemento de la victimización melodramática identificable para la comunidad (de forma similar, si se quiere, al carácter estético del Holocausto), pero que incorpora un aprendizaje y, por otro lado, la idea de unión y reconciliación familiar más universal.

<sup>19</sup>La cena de Pésaj también es llamada *seder*, del hebreo “orden”: el orden en que se desarrolla la celebración.

A pesar de la imagen armoniosa de la familia retratada en la circularidad narrativa que otorga la foto grupal en la cena (la película comienza con los festejos de Pésaj de 1987 y termina con los organizados por Tati y Luciana en 2003), el intento fallido de suicidio del abuelo es el motor impulsor de la trama que marca, desde el principio, no solo la idea de fractura en los lazos familiares, sino también la yuxtaposición de la comedia con el tono melodramático. El personaje del abuelo representa estos dos polos: el sombrío, ya que no le importa la vida, ignora a sus hijas y solo mira televisión y el gracioso, porque también, como Mollo en ***Cara de queso***, se convierte en un *comic relief* al que le gusta comer el menú infantil de una cadena de comida rápida para poder obtener los muñequitos de Los Simpson que allí vienen y su aparente constante malhumor termina dándole un toque humorístico al personaje. Las razones del suicidio nunca son discutidas y solo hacia el final, cuando el abuelo decide quemar las fotos de su casamiento, se deja entender que posiblemente se trate de una profunda tristeza por la muerte de su esposa o la añoranza de un pasado que ya no volverá. Los dos episodios (el suicidio y la quema de fotos) presentan el exceso melodramático del desgarramiento interno que inevitablemente afecta a toda la familia [FIGURAS 7 y 8].

## CONCLUSIÓN

Pareciera entonces que estos directores que pertenecen a una tercera generación de judíos en Argentina no pueden desligarse de temas que están relacionados a la comunidad, pero se trata de una generación que, como plantea Daniela Goldfine (2014), representa una identidad híbrida para la cual las tradiciones judías son tan solo una pequeña parte de algo más grande (p. 98). Hay un desgarramiento que los une, pero que evidentemente tiene que ver con conflictos locales,

familiares, nacionales más que con problemáticas colectivas judías. Tzvi Tal también remarca esta característica de estas nuevas representaciones filmicas: “Manifiestan la ruptura con el pasado y la ciudadanización de la identidad judía que intenta integrar sus particularidades con la hegemónica” (Tal, 2010, párr. 16). De alguna manera, los elementos autobiográficos de las tres películas crean un nuevo tipo de construcción colectiva asentada en cuestiones más cercanas a esa generación. Por ejemplo, el Holocausto funciona de manera trillada, neutralizada o, como explica Enzo Traverso (2014), la “memoria se institucionaliza” (p. 211). Según Traverso, este giro es peligroso ya que esto puede acarrear la pérdida de la capacidad crítica de la memoria. Esto sucede, en cierta medida, en ***Cara de queso*** y ***El abrazo partido***, pero en ambos casos la historia colectiva se usa para crear una visión crítica nueva, contemporánea, que está ligada a la actualidad de los directores.

“Lo judío” en estas películas forma parte de la etapa final de formación del *bildung* o del reconocimiento del melodrama: la comprensión de que el mundo que los rodea es engañoso, corrupto, frágil. Es un elemento más dentro de un marco mayor que incluye, en parte, su asimilación a la realidad argentina del siglo XXI. El melodrama, entonces, es necesario para demostrar que no somos los que supuestamente somos, como explican Scott Loren y Jörg Metelmann (2006), que fracasamos, y ahí es donde surge la necesidad de descubrir el reconocimiento<sup>20</sup>. Los tres protagonistas se dan cuenta de que ya no pueden confiar en sus núcleos (sea familia o barrio) y que deben encontrar nuevas maneras de identificarse. Estas películas no incorporan el melodrama como exceso emocional de forma explícita, pero en los tres casos hay un llanto silencioso que acompaña a los protagonistas: el del desgarramiento interno que busca el entendimiento tanto personal como colectivo. 🧡

<sup>20</sup>Melodrama “harms the idealized image of the good democratic-liberal citizens that we allegedly are –but that we fail to be, once positioned in the struggle for recognition” (Loren y Metelmann, 2006, p. 19).

# Bibliografía

- BROOKS, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- CROCI, P. (2010). *Estudio crítico sobre El abrazo partido*. Buenos Aires, Argentina: Pic Nic.
- ELSAESSER, T. (1991). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En M. Landy (Ed.), *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama* (pp. 68-91). Detroit, Estados Unidos: Wayne State University Press.
- FEIERSTEIN, R. (2006). *Historia de los judíos argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- GOLDBERG, A. (2006). The Cultural Construction of the Holocaust Witness as a Melodramatic Hero. En S. Loren y J. Metelmann (Eds.), *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood* (pp. 263-280). Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- GOLDFINE, D. (2014). Acts of Memory in the Jewish Argentine Cinematic Present. *Jewish Film & New Media*, 2(1), 89-105.
- GOLDFINE, D. (2016). Birmajer, Burman, Winograd: Tres mosqueteros que no esperan al Mesías. (Trans)Formaciones de la producción cultural judeo-argentina en el siglo XXI. En L. Funes (Ed.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur* (pp. 261-270). Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- GORDON, R. (En prensa). Configuraciones del yo en El abrazo partido (2004) de Daniel Burman y Papirosen (2011) de Gastón Solnicki: entre los otros y un lugar en la historia. *Revista de Estudios Hispánicos*.
- GORDON, R. (En prensa). Aproximaciones a lo judío en el documental argentino reciente: Papirosen (2011), Un pogrom en Buenos Aires (2007) y Hacer patria (2006). *Revista Iberoamericana*.
- GRAFF Zivin, E. (2009). *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- HARDCASTLE, A. (2016). El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila*, (177), 61-74.
- MARTÍN Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2ª ed.). México: Gustavo Gili.
- MORETTI, F. (1997). *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms* (2nd ed.). Nueva York, Estados Unidos: Verso.
- LANDY, M. (Ed.). (1991). *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit, Estados Unidos: Wayne State University Press.
- LOREN, S. y Metelmann J. (Eds.). (2006). *Melodrama After the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- LUKÁCS, G. (1971). *El alma y las formas y La teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Oroz, S. (1992). *Melodrama: o cinema de lágrimas de América Latina*. Río de Janeiro, Brasil: Rio Fundo Editora.

- ROCHA, C. (2007). Identidad masculina y judía en la trilogía de Daniel Burman. *Letras Hispanas*, 4(2), 26-37.
- ROCHA, C. (2008). Cine despolitizado de principio de siglo: Bar El Chino y *El abrazo partido*. *Bulletin of Spanish Studies*, 85(3), 335-349.
- ROCHA, C. (2010). Jewish Cinematic Self Representations in Contemporary Argentine and Brazilian Films. *Journal of Modern Jewish Studies*, 9(1), 37-48.
- ROCHA, C. (2018). Coming of Age in Two Films from Argentina and Uruguay. En N. Glickman y A. Huberman (Eds), *Evolving Images. Jewish Latin American Cinema* (pp. 103-116). Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- ROMERO, L. A. (2003). *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- SELLERA, N. (1997). El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano. *Temas*, (10), 110-115.
- SOSA, C. (2004). Los tres mosqueteros (entrevista a Daniel Burman, Marcelo Birmaner y Daniel Hendler). *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1315-2004-03-21.html>
- SWALES, M. (2016). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- TAL, T. (2010). Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/58355#ftn3>
- TAL, T. (2012). Jewish Puberty in Contemporary Latin American Cinema. En A. Ran and J. A. Cahan. *Returning to Babel. Jewish Latin American Experiences, Representations, and Identity* (pp.143-155). Leiden, Países Bajos: Brill.
- TAL, T. (2013). The Other becomes Mainstream: Jews in Contemporary Argentine Cinema. En A. Brodsky y R. Rein (Eds). *The New Jewish Argentina. Facets of Jewish Experiences in the Southern Cone* (pp. 365-391). Leiden, Países Bajos: Brill.
- TRAVERSO, E. (2014). *El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, L. (1998). Melodrama Revised. En N. Browne (Ed.). *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (pp. 42-88). Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- WILLIAMS, L. (2018). “Tales of Sounds and Fury...” or, The Elephant of Melodrama. En C. Gledhill y L. Williams (Eds.). *Melodrama Unbound. Across History, Media, and National Cultures*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- ZARZOSA, A. (2013). *Refiguring Melodrama in Film and Television. Captive Affects, Elastic Suffering, Vicarious Objects*. Plymouth, Reino Unido: Lexington Books.

# Filmografía

BURMAN, D. (Director) y Dubcovsky, D. (Productor). (2004). *El abrazo partido*. Argentina: BD Cine, Paradis Films, Classic y Wanda Visión.

LICHTMANN, G. (Director) y Radivoy, D. & Sirianni, F. (Productores). (2005). *Judíos en el espacio (o por qué es diferente esta noche a las demás noches)*. Argentina: Primer Plano Film Group.

WINOGRAD, A. (Director) y Cabiron, N. (Productora). (2006). *Cara de queso: mi primer guetto*. Argentina: Haddock Films y Tresplanos Cine.

ROCÍO GORDON (Argentina) es Assistant Professor of Spanish en la Christopher Newport University en Virginia, Estados Unidos. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Maryland, College Park. Su investigación más reciente se enfoca en la representación de las villas en el cine latinoamericano y el cine judío argentino. Ha escrito varios artículos académicos sobre cine argentino contemporáneo y su libro *Narrativas de la suspensión* ha sido publicado en 2017 en Buenos Aires.

# Tradición versus modernidad: una aproximación al melodrama maternal de la Época de Oro del cine mexicano

MARÍA DE JESÚS  
ARANDA MARTÍNEZ

maria.aranda.mtz@gmail.com

*Universidad de  
Guadalajara, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
junio 12, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 4, 2018

**RESUMEN** / Este trabajo se centra en el análisis de la representación femenina, específicamente en la construcción del rol de la madre en los melodramas maternos de la Época de Oro del cine mexicano. Desde la comparación de un filme estadounidense con otros mexicanos, y las concepciones de Mary Ann Doane (1987) y Julia Tuñón (2003), analizo la categoría de maternidad apelando a la creación de nuevos modelos producto de la modernidad del México de la década de 1940. Considero que los melodramas maternos se configuraron en torno a diferentes representaciones de la madre que sugieren una gama de imágenes femeninas que no siempre constituyen el patrón conocido de la madre sumisa. El objetivo de este trabajo es desvelar cómo estos constructos se crearon en el ímpetu del choque entre tradición y modernidad.

**PALABRAS CLAVE** / maternidad, melodrama, modernidad, representación.

**ABSTRACT** / This work focuses on the analysis of female representation, specifically in the construction of the role of the mother in the maternal melodramas of the golden age of Mexican cinema. From the comparison of an American film with other Mexicans, and the conceptions of Mary Ann Doane (1987) and Julia Tuñón (2003), I analyze the category of motherhood appealing to the creation of new models product of the modernity of Mexico in the 1940s. I consider that the maternal melodramas were configured around different representations of the mother that suggest a range of feminine images that do not always constitute the known pattern of the submissive mother. The objective of this work is to reveal how these constructs were created in the impetus of the clash between tradition and modernity.

**KEYWORDS** / motherhood, melodrama, modernity, representation.



## LA REPRESENTACIÓN EN EL MELODRAMA MATERNAL

A fines de la década de 1930, el cine mexicano mantenía presentes las fórmulas del melodrama y la comedia ranchera, quizá por “la imagen del doble” encontrada en los personajes y representaciones de los filmes. Edgar Morin apunta que la imagen no es más que un reflejo y que “en esta imagen (...) el hombre ha proyectado todos sus deseos y temores, al igual que su maldad y su bondad” (2001, p. 32). Durante la Época de Oro del cine mexicano, la variedad de imágenes exhibidas en las salas de cine motivó la construcción de diversos binarios, entre ellos el referente a buena-mala, villana-heroína. Este trabajo se centra en el análisis de la construcción de la maternidad en el cine mexicano, a la luz del choque entre la tradición y la modernidad que se vivía en el México de 1940. Sugiero que esta industria creó una serie de personajes femeninos que representan la maternidad desde diversas perspectivas, y no como una figura única sin matices. Al respecto, me interesa saber cuáles fueron los elementos que proyectaron a la maternidad durante la Época de Oro del cine mexicano, y a partir de qué esquema se fundaron dichas imágenes.

Joan W. Scott (2000) considera que es la división de sexos la que constituye las relaciones sociales, misma que pauta los símbolos culturales, la manifestación de las interpretaciones de los significados de los símbolos, las nociones políticas y referencias a las instituciones sociales y la identidad subjetiva; esquema que obedece a la relación industria-mujer y en la que se fundarán las concepciones femeninas desde

la perspectiva de la representación social, es decir, desde la relación con el mundo social en la que la representación apela a sustituir un cuerpo ausente por un objeto parecido o no (Chartier, 1992, pp. 56-58).

En el cine mexicano la sustitución de este cuerpo, se da a través de la conformación de estereotipos femeninos que ubican a la “mujer de celuloide”, como la llama Julia Tuñón (2003), en dos personajes míticos de la cultura judeo-cristiana: Eva y María; así como en el esquema “buena-mala del melodrama hollywoodense”. Estas oposiciones binarias muestran a la mujer dividida en dos fases, la mujer buena, dulce, pasiva, abnegada y sacrificada que es representada en la madre, la esposa, la hermana; mientras que la mala mujer, pública, ambiciosa, hermosa, egoísta y calculadora es identificada con la *femme fatale*, la devoradora y la prostituta. A diferencia de estas, la imagen del hombre es “regida por una ideología patriarcal, marido, verdugo, mujeriego, esposo infiel, agresivo sexual, hombre de la calle y no de su casa, el patriarca” (Torres San Martín, 2001, p. 91), caracterizados por ser seres activos, violentos, dueños del espacio público y con una “vida sexual diversificada”. Estas características son explotadas principalmente en los melodramas de la Época de Oro del cine mexicano, dando prioridad a categorías morales implícitas y didácticas como apunta Tuñón, con la intención de que los símbolos y significados se comuniquen de manera inmediata. La industria de Hollywood representó gran influencia entre la cinematografía nacional de la época, es decir, entre directores, estrellas, estudios y géneros; siendo el melodrama maternal el que otorgará las pistas a seguir para la realización de un género profundamente mexicano, así como el mantenimiento, después de la comedia ranchera, de la industria mexicana en Latinoamérica.

Según Mary Ann Doane (1987, p. 73), el melodrama maternal hollywoodense atiende a la relación madre/hijo, como un espacio de separación, de separación y retorno, o de amenaza de separación, en el que la madre deberá luchar contra las adversidades del destino ya trazado de su hijo; de acuerdo

con la autora, el género ya era popular en Hollywood desde la década de 1920. Por el contrario, el melodrama maternal mexicano aparece hasta la década de 1930 (Peredo Castro, 2000, p. 45), en el que directores como Juan Orol, Ramón Peón y Guillermo Baqueriza abordan el tema de manera sentimental y con la menor intención de cuidar la estética. “En este tipo de melodramas la madre vive en un mundo donde sus deseos son los de los demás” (Vidrio, 2001, pp. 40-41), y por ende viene el sacrificio por sus hijos. Hasta el momento, solo veremos una idea de melodrama maternal que, con el avance de los años, directores como Emilio Fernández multiplicarán por la influencia del cine estadounidense y la modernización de la vida nacional.

Durante la Época de Oro del cine mexicano, según Patricia Torres San Martín, la representación de la madre se construyó a partir de la estructura monolítica “resignación-bondad-sacrificio” (2001). Estas características hacen de los personajes femeninos madres y algunas veces madresesposas. ¿A qué me refiero con esta distinción? En primer lugar, se encuentran todas aquellas mujeres que bajo diversas circunstancias se convirtieron en madres, pero no en esposas; gracias a sus hijos obtuvieron el título, sin embargo, estas mismas pierden la maternidad por ver al fruto de su vientre lejos de ellas. En segundo lugar, se encuentran las mujeres madres – esposas, a las que no se les negó la maternidad y son complementadas por la figura masculina del esposo.

## **LA MATERNIDAD SACRIFICADA: MEXICANIZACIÓN DEL ARQUETIPO MATERNO**

El cine nacional había adoptado los modelos cinematográficos de la industria de Hollywood. Uno de estos es el melodrama maternal, que relaciona “los problemas y las cuestiones de clase social y/o estatus económico de la madre” mismos que fueron reinterpretados por los directores mexicanos. Zuzana Pick indica que Emilio Fernández:

[toma] elementos producidos en los melodramas de Hollywood que tratan con mujeres que sacrifican todo por sus hijos, tales como (...) **Stella Dallas** [la cual el director] le dio una inflexión claramente nacionalista a su tema por la fusión en un solo personaje de la madre y la prostituta quienes fueron las figuras emblemáticas de la feminidad en el cine mexicano desde la introducción del sonido en la década de 1930 (2007, p. 4).

Dicha fusión del modelo hollywoodense y el modelo mexicano vuelve más rico al personaje y le da mayores posibilidades otorgándole un carácter real. Entonces se presenta un modelo *mexicanizado* que conserva los elementos de fondo, mismos que logran, en este caso, dos historias paralelas, la de **Stella Dallas** (King Vidor, 1937) y la de Margarita en **Las abandonadas** (1944), unidas en distintos momentos para determinar las coyunturas de cambio. En Margarita se encarna la fusión *mexicanizada* de la maternidad y la prostitución, mientras que en Stella, se combinan dos caracteres, uno el de la maternidad y otro el de la modernidad generada<sup>1</sup>.

Continuando con el modelo del cine hollywoodense, uno de los elementos que caracteriza la maternidad es la *transferencia*; los personajes femeninos convertidos en madres, pretenden alcanzar un fin para sus hijos por lo que trasladan sus deseos a estos; el caso de Stella demuestra la realidad del modelo encarnado en una madre que viene de la clase humilde pretendiendo que su hija tenga todo lo que ella no pudo tener, y representado por una vida social con bailes y fiestas. Es por esto que Stella visita a Helen —la próxima esposa de su exesposo, Stephen—, con el propósito de que acepte cuidar de su hija y por lo tanto encargarse de que no le falte eso que tanto ha querido para ella, pero sobre todo para Laurel: “de ahora en adelante habrá muchas cosas que Laurel debiera tener, no me refiero a dinero sino a bailes, fiestas y cosas así, ya sabe, divertirse un poco y la verdad es que yo nunca he servido mucho para eso”. Hablan de madre a madre y Helen admite el sacrificio sin cuestionar, así como la transferencia de los sueños que parece muy bien entender.

<sup>1</sup>Con modernidad generada me refiero al fomento consumista de parte de los medios hacia la mujer, modernidad igual a consumismo.

En el modelo nacionalista de la cinematografía mexicana, el sueño de Margarita es que su hijo sea “un gran hombre”, lo que logra a través de la concesión de su hijo al Estado, órgano que le otorgará la educación necesaria para que sea ese hombre. Como anota Zuzana Pick, “el sufrimiento y heroísmo de la protagonista tienen un costo: la negación de la maternidad y la transferencia de los ideales a los niños varones” (2007, p. 5). Margarita ha obtenido la libertad después de ocho años en la cárcel. Su primera acción es ir junto a Gualupita, su amiga y quien ha cuidado de Margarito, al orfanato para recoger a su hijo; el director de la institución le suplicará que el niño no se vaya, porque ve en él las cualidades para recrear sus propios ideales. La doble *transferencia* de ideales sobre Margarito, por un lado los de Juan, pareja de Margarita, quien deseaba hacer de él “un gran hombre”, y por otro los del director del orfanato que se dirige a la madre, “si usted señora quiere a su hijo (...) permítame rogarle que se sacrifique en bien de él (...) pensé en hacer de él lo que nunca pude ser yo, un gran abogado y un gran orador”. Entonces, esta *transferencia* a diferencia de la de Stella es totalmente masculina, aquí Margarita solo funge como el medio para que los sueños y deseos de los hombres se cumplan.

Para alcanzar los objetivos trazados, las protagonistas cubren su imagen real y su verdadero ser para tomar un disfraz, ya sea el de prostituta o el de nueva rica excéntrica. Hay una *doble mimesis* (Doane, 1987, p. 181) que anula la primera imagen de la madre<sup>2</sup>. Según Doane, se trata de un renacimiento de la feminidad en el que aparecen caracteres desconocidos, pero con la intención de lograr el sacrificio; se trata de un *disfraz* que oculta la verdad. Este disfraz les da el rol de heroínas<sup>3</sup>, como si al portarlo ellas consiguieran

<sup>2</sup>Como Marcela Lagarde y de los Ríos (2003) apunta, “mujer es la que es madre”, pero una verdadera madre es la que se sacrifica. En este momento las protagonistas pasarán a un nivel superior que las reconfigura como mujeres, como madres y como seres únicos.

<sup>3</sup>Para las madres, el disfraz significa la conversión en heroínas, en las *femmes fatales* se trata de un disfraz que las convierte en mujeres malas y bajo el que esconden la realidad.



FIGURA 1. Margarita regresa a las calles.  
*Las abandonadas* (Emilio Fernández 1944).

lo que desean, y es así; el disfraz otorga a la protagonista la capacidad de ser dos personajes a la vez, de la misma manera incorpora a la mujer elementos que enriquecen más y más el papel actuado y oculta la realidad. Hay que recordar a Margarita en el gran salón a punto de bajar la escalera, porta un vestido blanco de lentejuelas y plumas en el cabello, su mirada desde arriba es como la de una diosa; ante el glamour los asistentes murmuran y la observan como si fuera un ángel, lo que provoca que Juan la lleve consigo.

Cuando Margarita vuelve a las calles en busca del dinero para la educación de Margarito, su imagen con mirada dura oculta a la verdadera Margarita; delante de una pared a lo largo de una calle, parada, la cabeza cubierta con un rebozo, un primer plano a su rostro iluminado, la mirada hacia abajo con sumisión como si fuera la misma virgen, de pronto se quita el rebozo y la luz la ilumina mejor; aparece el maquillaje, los aretes, el collar, el chicle y un lunar en la mejilla que la señala como prostituta. Son los momentos de Margot y Margarita, primero como un ángel y después como una virgen, cuando ha cumplido con la expiación de sus faltas [FIGURA 1].

En *Stella Dallas*, la protagonista adopta su disfraz desde el momento en que nace Laurel. Hay una Stella antes del parto

y otra después de este. A partir de entonces se ha mantenido de esta manera y conforme pasan los años Stella ve más cerca el momento de dar a su hija una “posición social”, razón por la que lucha contra Stephen. El miedo de no poder cumplir lo que se propuso se hace más grande cuando su esposo le pide el divorcio. Stella decide jugar su última carta y llevar a Laurel a pasar unos días en un hotel cerca del campo y de nuevos amigos. En el afán de entrar a un mundo al que no ha pertenecido y no conoce, Stella se pone el disfraz de “nueva rica” y aparece por distintos espacios del hotel; la razón es crear lazos sociales con las madres de los amigos de Laurel. Stella pasea por el hotel con un vestido estampado, los zapatos de piel exótica, los collares de perlas, pulseras, sombrero con velo, abrigo de piel y bastante perfume, pero cree que esta imagen extravagante y excéntrica, con la que está satisfecha, producto de la enajenación con el dinero, proporcionarán a su hija las redes y lazos sociales que necesita.

El sacrificio maternal y el disfraz surten efecto cuando ambas madres entregan a sus hijos ya sea al Estado o la familia de clase alta. Margarita lo hace cuando, recién liberada de la cárcel, busca a su hijo en el orfanato y le confiesa que su madre ha muerto. Stella cuando, en medio de música,



FIGURA 2. Stella admira satisfecha el resultado de su engaño. *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

revistas, cigarros y la elección de un hombre, revela a Laurel que se casará y viajará a Sudamérica. Estas confesiones y engaños son las premisas para que se cumpla el sacrificio, a través del cual las protagonistas se anulan en lo público como madres guardando el mote solo para ellas, para la intimidad; son relegadas al “estatus del silencio” y al mismo tiempo subidas a un altar.

Finalmente, la consagración se ve materializada en la edad adulta de sus hijos, el escenario en el que ambas madres observan el triunfo de su sueño. En el discurso acerca de las mujeres abandonadas que Margarito emite ante un juzgado para defender a una mujer que ha cometido un crimen, y en la gran boda de Laurel con un joven de la clase alta, el estrado fungirá como un escenario desde el que Margarita admira la escena final, la culminación de sus obras. Al salir del edificio del juzgado la gente celebra a Margarito, por haber logrado la defensa de la mujer. Entre tanta gente Margarita trata de acercarse a su hijo, pero alguien la empuja y cae a los pies del abogado. Este la mira y le entrega una moneda. Margarita

no lo puede creer y llora, besa la moneda y repite “un gran hombre”.

En el caso de Stella, la gente se ha acumulado en la puerta de la Casa Dallas para presenciar la gran boda que se celebrará; ella tratando de ver se dirige a la ventana justo frente al altar, la ceremonia ha comenzado y Stella mira desde afuera a su hija como si estuviera en una sala de cine, la ventana hace las veces de una pantalla. Un policía aparece para disipar a los curiosos, pero ella pide la dejen quedar hasta que él la bese; mientras sucede muerde un pañuelo y las lágrimas ruedan por sus mejillas, entonces se da la vuelta y camina feliz. Ambas madres se convierten en las espectadoras de sus obras. Sin poder acercarse a sus hijos se mantienen en el anonimato procurando borrar su presencia de la vida de estos [FIGURA 2].

Surge el apogeo por las mujeres que ejercen el rol de madres, para quienes la vida de sus hijos significa la vida propia, y el ascenso social y personal de estos manifiesta la anulación total como madres e incluso como mujeres. Tanto Margarita como Stella son relegadas a espacios de pobreza y soledad.

## MATERNIDAD MODERNA

Durante los primeros años del cine mexicano sonoro, la idealización de las madres incrementó, volcándose hacia una representación afectada por los cambios sociales de la modernidad dada durante la década de 1940, ilustrado en ***Una familia de tantas*** (Alejandro Galindo, 1948). Veremos la imagen de la madre buena, dulce y sacrificada que, con el paso de los años y la inserción de nuevas ideas sobre la familia, deviene en la representación de una madre apegada a las reglas del padre y que, sin embargo, decide por y para sus hijos por encima del hombre.

La cámara ingresa a la casa de los Cataño a través de la ventana en la recámara de las tres hijas. El reloj ha sonado y es hora de iniciar un día más. Entre enojos y regaños la familia comienza su día: el señor Cataño desayuna antes de salir a trabajar; lo mismo hace el hijo mayor, Héctor; Estela, la siguiente hija, está por ir a trabajar a la tienda de su tío; Maru, que está próxima a cumplir 15 años, se queda en casa para ayudar en la limpieza; Lupe irá a la primaria, mientras que Ángel, el niño más pequeño, sigue a su mamá a donde sea. El orden en la casa está bien establecido, don Rodrigo lo impone y su esposa Gracia lo hace valer, respaldando las decisiones que el padre toma para la familia. Dicho orden tambalea con la aparición de un vendedor de aspiradoras que le muestra a Maru que la vida en pareja y en familia puede ser distinta a la de su propia familia. Maru decide desafiar la autoridad iniciando una relación con Roberto del Hierro, quien pretende casarse con ella por encima de todo. Es el seno de una familia tradicional en donde la presencia de la madre se ha reconfigurado, desembocando en una perfecta madre y esposa que se hará de otros atributos que la modernizan como mujer.

De acuerdo con la representación maternal, la imagen de Gracia corresponde a la virgen, madresposa, mujer pasiva y silenciosa. Marcela Lagarde y de los Ríos (2003) apunta que para ser madresposa es necesario vivir de acuerdo con

las normas que expresan su ser, con un lazo conyugal que le permite la existencia, es decir, Gracia existe porque cuenta con un hombre a su lado, Rodrigo, su esposo. En el modelo consagrado de la maternidad, Gracia es una mujer de clase media, que le ha otorgado el dominio de la familia y del hogar a Rodrigo. A través de su silencio ante cualquier circunstancia, se ha anulado como mujer para mantener la unidad y la felicidad de la familia. Aunque Rodrigo ordena e impone, es ella quien mantiene el discurso patriarcal siguiendo las indicaciones del varón. Cuando Lupita baja la escalera corriendo porque va tarde a la escuela, es el padre quien la reprende, pero la madre es la encargada de hacer que se cumpla su voluntad; “Gracia, esa niña se irá sin desayunar a la escuela”. El padre ha dado una orden, Gracia trata de cumplirla entregando a escondidas a la niña solo un pan con café negro.

Una característica general de las madres del cine mexicano es que aparecen como *entes solos*, es decir, que no cuentan con familiar alguno más allá de su núcleo. Si es que existe alguien nunca se le ve o se sabe poco de este; se convierten en mujeres solas o bajo la tutela del esposo. Se trata de mujeres dedicadas en cuerpo y alma a ejercer la maternidad de tiempo completo en el espacio doméstico; y que finalmente aparecen como forjadoras del hogar, así como formadoras de “generaciones con sentido moral, ciudadanos y mujeres puras” (Montes de Oca, 2004, p. 291). Es posible que esta imagen de *ente solo* surja como respuesta a la democratización del trabajo femenino que actuó como catalizador de las familias, solicitando sea la madre y solo ella quien administre la educación y los valores en el hogar. Al respecto, Elvia Montes de Oca refiere que la mujer debía su razón de ser a la maternidad y que el ejercicio de profesiones y trabajo femenino conformaba una pérdida del sentido de la maternidad.

La delimitación del medio físico determina en cierta medida el lugar que la mujer, madre y madresposa ocupa dentro de la cinematografía nacional. Gracia, como la madresposa perfecta y consagrada, solo se ocupa de los deberes del hogar, ya sea preparando los alimentos en la cocina, sirviendo la mesa,

atendiendo a su esposo y a sus hijos o simplemente como un fantasma que poco figura y que es reconocida “en proporción directa a su capacidad de silencio” (Peredo Castro, 2000, p. 44). Únicamente sale de casa para ir al mercado, lugar en donde nunca se le muestra; solo aparece en la puerta con las bolsas.

Otros personajes femeninos, como Estela, la segunda hija de Gracia, también saltan a esferas públicas; en la casa de los Cataño se le ve muy poco, porque todos los días, debe ir a trabajar a la tienda de su tío. Estela comienza por mostrarse abiertamente con su novio Hipólito, además de las reuniones que mantiene con él en la sala de su casa, y bajo la supervisión de Gracia. Se dejar ver como un personaje ambivalente, educada en las normas del hogar, de la familia y las buenas costumbres, pero corrompido por las maneras de lo público y a la vez adquiriendo ideas modernas que contravienen a la tradición, como el cuestionamiento al padre. Cuando Rodrigo la descubre besándose con Hipólito en la calle, la golpea de tal manera que Estela huye de su hogar, permaneciendo como muerta para el padre. Con esto se mantiene la idea de que las mujeres que aspiran a una vida maternal y como esposas deben subsistir dentro del hogar.

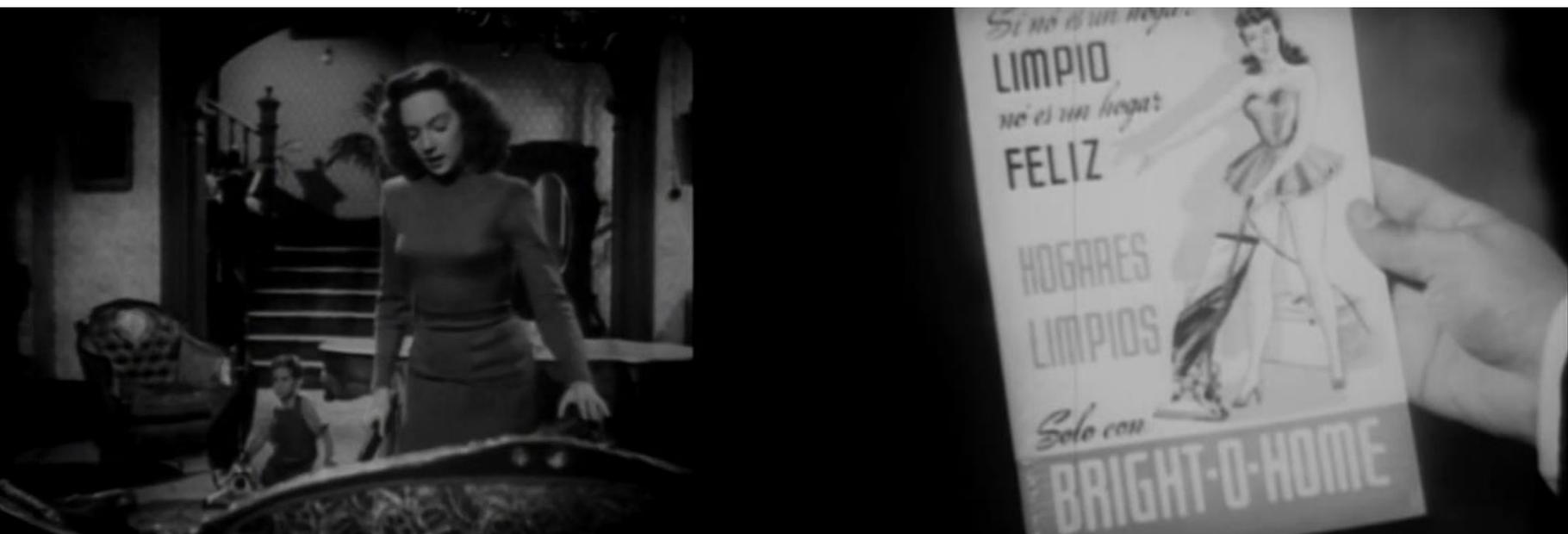
En cuanto a los personajes masculinos, se reconocen con una familia. De Rodrigo se sabe de su sobrino Ricardo, a quien pretende emparentar con Maru. Estos personajes son reforzados con los parientes también varones que se vuelven públicos al socializar fuera del hogar, en el trabajo y en la calle. Según Julia Tuñón (1989), se trata de figuras complementarias que permiten la identificación, que implican las aspiraciones del Estado patriarcal posrevolucionario, así como el reforzamiento de los valores tradicionales frente a los grandes cambios, quizá ante la idea de perder de vista al hombre como institución, como benefactor y como piedra angular de la familia (p. 273).

A pesar de la fuerte intención de mantener al esposo y padre como única autoridad dentro del hogar, el fenómeno de la modernidad ya estaba inmerso no solo en los espacios físicos y morales de la vida cotidiana, sino también en las

conciencias, por un lado, Maru hija del matrimonio de Gracia y Rodrigo, y por el otro Roberto del Hierro, quien actúa como motor en la conciencia de Maru, para que, a través de un proceso de transformación, se reflejen los cambios sociales que se vivían en la época.

Maru está a punto de cumplir quince años. Mientras admira los zapatos que usará el día de su fiesta, Guadalupe, la servidumbre, le indica que cuando cumpla quince años las cosas serán distintas, dejará de ser ella misma para seguir las reglas de la mujer ideal. Pero, ¿qué tipo de mujer ideal será Maru? La frase también permite identificar la modernidad del pensamiento de Maru, frente a las ideas de Guadalupe que poco a poco le esclarecen los incómodos lineamientos para convertirse en mujer. Para Maru, son los zapatos de tacón que abraza con gusto, mientras repite “Voy a ser mujer”, y el trabajo fuera del hogar lo que la reconocen como tal. Sin embargo, es su padre, partidario del viejo régimen – que se demuestra en la imagen de Porfirio Díaz en la sala – quien le muestra lo que es ser una mujer. Tal como lo indica Tuñón, “el deber ser femenino en un tiempo de modificaciones sociales arraiga los viejos modelos” (1989, p. 276). Cuando termina la fiesta de quince años y los invitados se han ido, Maru se tira sobre uno de los sillones de la sala y se quita los zapatos. Lo siguiente es un regaño de parte de Rodrigo “¡Maru! ¡Cómo te atreves a quitarte los zapatos, que no ves que hay hombres y que tú ya eres una mujer!”. Con esto, Rodrigo indica a Maru cuáles son las reglas que esta debe seguir, con el consentimiento de Gracia, quien hasta el momento guarda silencio. Aunado a esto, Maru indica que a partir de ese momento su madre y ella podrán ser amigas, a lo que Rodrigo reprime diciendo que no es posible porque “a los padres se les debe amor, lealtad, respeto, obediencia”.

La rápida modernización de la vida cotidiana implicó el acercamiento y la aceptación de la tecnología en los hogares mexicanos; aunque se rehusaban a usar los nuevos instrumentos del hogar, personajes como el de Maru acogieron la modernidad y la tecnología como propios de la vida



FIGURAS 3 y 4. Maru le muestra la barredora a su hermano pequeño. “Si no es un hogar limpio, no es un hogar feliz”. *Una familia de tantos* (Alejandro Galindo, 1948).

cotidiana. Cierta día, al sonar el timbre, Maru abre la puerta y se encuentra con el vendedor Roberto del Hierro, quien le presenta la utilización de una barredora, la *Bright-o-Home*. Como su nombre lo indica, es un producto estadounidense, parte de la promoción de la *american way of life*. El vendedor es tan bueno que logra “acomodar” la barredora en casa de los Cataño e impresionar a Maru por encontrar la receta del médico, una medalla y dos horquillas que “ya no se usan [porque] ahora se usan pasadores”. Días después la joven haciendo uso de la modernidad, traspasa ese concepto a ella misma, y su cuerpo se convierte en el paso hacia este cambio. Como apunta Joanne Hershfield, “el cuerpo femenino es usado para visualizar esta transformación” (2007, p. 5). Maru toma la barredora y demuestra, siguiendo los movimientos del vendedor y repitiendo sus palabras, el uso de la misma, como si ella se encargara de la venta. El cuerpo de Maru por un momento se moderniza, y adquiere la figura de la mujer que aparece en el libro de instrucciones; lleva un vestido pegado al torso, de color oscuro y el cabello suelto. Tanto el uso de la barredora, como el símil con la imagen de la mujer, permiten observar cómo aparato y cuerpo femenino se alinean dentro del concepto de vida moderna y “ella es de este modo el significante de cambio y transformación” (2007, p. 5) [FIGURAS 3 y 4].

Un elemento más en la formación de la mujer moderna mexicana es el uso de la palabra, que les había sido negado. Michelle Perrot (1997) precisa que las mujeres han sido “acantonadas en el espacio de lo privado permanecieron mucho tiempo excluidas de la palabra pública” (p. 61), toda vez que han sido ocultadas intelectualmente y subsumidas a una imagen ideal.

La búsqueda y acceso a la palabra y la opinión se da en Maru, cuando durante la visita de su primo Ricardo ella se muestra aburrida ante la conversación entre este y Rodrigo, por lo que cuando su primo se retira Maru es reprendida por su actitud durante la reunión. Frente al desaprobado de su padre la joven lo cuestiona.

- Tu obligación es atenderlo, poner atención a lo que diga, mostrarte interesada, que para eso es la buena educación.
- Sí, pero la buena educación también dice que hablemos de cosas que interesen a los demás.
- ¿Cómo? ¿Vas a discutir con tu padre?
- Pues entonces con quién papacito, yo creo que...
- Tu obligación es obedecer no discutir.

Lo relevante en este diálogo radica en la forma en que Maru se enfrenta al patriarca como si fuera otro hombre, es decir demuestra que tiene argumentos para defender su

actitud en la reunión. Contrario a lo que hace Estela en la misma escena, también reprendida por llegar tarde a casa, asume con la cabeza diciendo “Sí papacito”. Se reconoce cómo Maru inconscientemente se va afianzando en el terreno de la palabra, dentro del hogar y asumiéndose como sujeto moderno. A la inversa, Estela, que ya tiene el antecedente del trabajo fuera del hogar, asume una postura tradicional con respecto al ser mujer, y se mantiene condenada “al silencio y la oscuridad” [FIGURA 5].

Después de esto Maru inicia una relación de amistad con Roberto del Hierro. Acuerdan encontrarse a la siete de la noche afuera de su casa, hora en que ella sale por el pan; entonces Maru sale de su hogar y se nos presenta en la calle por primera vez. Allí entabla conversaciones con Roberto acerca de la familia y el comportamiento de la mujer y el hombre dentro del matrimonio; no obstante, en una de sus charlas, él le pide un consejo, ella no sabe qué decir y finalmente se siente mal por no poder hablar. Esto hace que poco a poco Maru y Roberto compartan sus ideas, principalmente él, quien acaba por ser un agente modernizador de las ideas y conciencia de Maru, al hablarle sobre el rol de la mujer dentro

del hogar: “El hombre es el que hace el trabajo, tiene que estar descansado. La mujer es la que tiene que preocuparse por pensar”. Esto significa que Maru va tomando dominio en la conversación, deja el anonimato y se enfrenta a Rodrigo cuando decide casarse con Roberto.

Julia Tuñón (2003) define *el vuelco* como el cruce de una frontera, como el tránsito fundamental de las mujeres hacia el cambio. Después de que Estela se va de la casa, Rodrigo le indica a Maru que lo mejor que puede hacer es mantener la relación con su primo Ricardo. Sin embargo, Roberto aparece nuevamente con la intención de casarse con ella; para eso utiliza las palabras que harán que Maru se arme de valor para enfrentar a su padre. La escena es explicada a partir de las piezas de pan, durante las conversaciones con Roberto. Este no podía tomar ninguna pieza porque estaban contadas, pero el día en que los enamorados se encuentran ella le ofrece tomar todas las piezas que quiera, a lo que él responde tomando una campechana. Ella lo mira, está por morderla y Maru traga saliva. Finalmente desafiaba las reglas del padre. “No es la campechana lo que quiero, ¿cuándo puedo hablar



FIGURA 5. Maru se enfrenta a su padre, don Rodrigo. *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948).

con tu padre?”. Roberto muerde la campechana y corren juntos por la calle hacia su felicidad.

El *vuelco* se da cuando Roberto se ha ido, y Maru se atreve a hablar con su padre acerca de lo que siente. “Ahora tengo el valor para hablar, pues no quiero verme como mi madre, sumida en esa inmensa soledad en que vive (...) son mis aspiraciones (...) que los hijos que yo le dé no vean en sus padres el dedo de fuego que prohíbe (...) no esclavos de moldes y prejuicios”. Aunque Maru parece amedrentada, se engrandece y se vuelve del tamaño del padre. La boda de Maru, a punto de convertirse en madrespasa, viene a significar el triunfo de la modernidad y la mujer moderna como un reflejo de lo valioso y lo moral, opuesto a las ideas creadas de corrupción y de inmoralidad acerca de los cambios y transformaciones. Aunque Maru se rebela, lo hace por la vía de la paciencia, exigiendo sus derechos y demostrando que no es necesario huir de casa, ni someterse al patriarcado para ser feliz.

La madre perfecta e ideal, Gracia, también da un *vuelco*, sigue el ejemplo de su hija y le deja ver a Rodrigo que cometieron errores con los hijos mayores, no obstante, aún es tiempo de enmendarlos y guiar a sus hijos “por la razón”. La madre ha dejado de ser un ente completamente natural e irracional, y trastoca el discurso paternalista tomando las riendas de la educación de los hijos a través de la razón. La cámara muestra a ambos padres uno frente al otro. Gracia es más alta, ha ganado autoridad y ahora tiene voz, por lo que se nos presenta un primer plano de su rostro, donde por fin se le conoce.

## LA MATERNIDAD SUSTITUTA

Una versión más de la maternidad es la que Cristina Palomar Vereá (2005) describe como una construcción cultural formada por discursos y prácticas sociales que se desarrollan en un contexto histórico y cultural. Desde el punto de vista de la acción y de la representación, la maternidad podría ser ejercida bajo cualquier circunstancia y espacio, sin importar si la mujer ha parido o no; es decir, la maternidad como

una actividad elegible de amor, de estímulo o de deber, y no como el destino escrito de toda mujer.

Las mujeres que no llevan a cabo la labor de parto son las *madres sustitutas* que voluntariamente se hacen cargo de los hijos de otras, de los abandonados, de los huérfanos. Estas mujeres en cierta medida modernizan la imagen de la madre del cine mexicano, portando atributos distintos a los de la clásica representación de la maternidad. Aunque en general se trata de mujeres con carácter maternal, dulces y dedicadas en plenitud a sus hijos adoptivos, la figura física de la mayoría de estas se ubica entre las madres y la mujer moderna. Son personajes femeninos en los que el cuerpo y el físico no constituyen el primer espacio de convivencia entre madre e hijo. Se muestran vestidas de manera moderna y sin el gesto de amabilidad y ternura en sus rostros; las acciones y las actitudes representan esta relación, haciendo evidentes los lazos de complicidad entre ellos.

En *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950) Violeta es bailarina en un cabaret, una de sus compañeras tuvo un hijo al que abandona en un bote de basura; ella decide recogerlo y darle protección. Ella no solicita ser madre, sino que las circunstancias la llevan a tomar la decisión; Violeta se transforma, de ser una mujer dedicada a bailar en un cabaret a ser una madre sola. Marcela Lagarde y de Los Ríos (2003) se refiere a este concepto como las mujeres marcadas por haber sido utilizadas eróticamente, dejando como producto un hijo que las limita por no ser aceptadas por un hombre. Violeta no cumple totalmente con el patrón. Ella se define como madre por el estímulo que le produce ver a su compañera enamorada de un hombre que no la quiere y dejando a un inocente como víctima. No hay un engaño de por medio. La imagen limpia de Violeta solo se ve trastocada hasta que se convierte en madre sola; sin una figura masculina, en adelante ejerce como prostituta para mantener al niño.

En esta representación se cumple con uno de los primeros requisitos de las madres mexicanas, el de formadoras de ciudadanos donde el rol de las mujeres como madres y

protectoras de los valores morales fue central en la formación de la nueva nación. Hasta el momento, el estímulo de Violeta por ser madre ha sido recompensado por su hijo. Mientras ella está en la cárcel por matar a un hombre, Juanito la visita llevándole flores, dulces, pan y 80 centavos, a lo que ella solo puede responder con lágrimas y el discurso de una buena madre, “yo quiero que te portes bien, que seas un hombre valiente y que me esperes (...) prométeme que te vas a portar bien, júramelo”. Con esto, se refleja en Violeta a la mujer secular, formadora de ciudadanos de bien, con valores morales que comienzan por preocuparse por su propia madre, y deja de lado el aspecto religioso y la bendición maternal que consuela mártires y redime pecadores.

La maternidad como se da a conocer desde la perspectiva biológica se ve reestructurada y se convierte en una actividad social y cultural, que permite a las mujeres ser madres a pesar de no parir. Se vuelve una tarea que cualquier mujer—incluso cualquier persona— puede ejercer, siempre y cuando sienta el estímulo y siga los preceptos establecidos por la sociedad, correspondiente al oficio de ser madre.

Opuesto a esta representación de madre sustituta, se encuentran las mujeres que no siendo madres de manera biológica se convierten en tal figura como un deber. En *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), Julieta está casada con Ignacio. Después de varios años han caído en el cansancio, motivo que la lleva a creer que su esposo le es infiel por no poder darle un hijo. Se ha convertido en la madre de Juanito, su hermano menor y por quien parece no preocuparse del todo; se vuelve su madre sustituta obligada por las condiciones. Julieta se muestra delgada, sobria, elegante, lleva un vestido color oscuro y un saco a rayas; es una mujer moderna, universitaria, que contrajo matrimonio con un empleado de la Secretaría de Relaciones Exteriores y es infeliz. Aunque sale del estereotipo de la mujer sumisa y abnegada, considera que una mujer solo es mujer si es madre [FIGURA 6].

Como parte de su deber, cuida de su hermano Juanito, quien vive con ella y su esposo Ignacio; lo cuida como propio al punto de convertirse en “una mujer alegre”, como ella lo dice, para alimentar al niño. Cuando Octavio, refugiado en casa de Julieta, pregunta por la fiesta a la que asistirá, se da



FIGURA 6. Julieta se despide de Juanito, su hermano.  
*Distinto Amanecer* (Julio Bracho, 1943).

cuenta del empleo de Julieta en un cabaret; no lo puede creer y ella explica sus razones.

“Cuando no se tiene el valor de salir a la calle a pedir limosna, la miseria trae un día el hambre (...) una mañana vinieron de la escuela a decirme que Juanito se había desmayado (...) yo sabía qué tenía, yo sí lo sabía: hambre. La sangre se me subió a la cabeza. Cuando llegué a la casa estuve llorando sin poder contenerme. Durante un mes no pude encontrar un empleo decente y hay cosas como el hambre que no esperan”.

Por obligación, y como su deber de hermana mayor, se encarga de Juanito, cumpliendo así con el papel de madrepasa que implica la maternidad como un rol dictado socialmente, la mujer al cuidado de otros. Sin embargo, a Julieta no le es suficiente ser la madre sustituta del niño. Desea comprobar si “Ignacio puede volver a ser el mismo o si está atado a algo que yo no pude darle (...) un hijo que yo por la miseria perdí, un hijo que ya nunca podré tener”. Por lo que se enfrenta a Ignacio y a su amante bajo el estigma de la madre estéril. Es una mujer imperfecta e incompleta. Por la miseria pierde a su único hijo, quitándole la posibilidad de engendrar otros. La esterilidad se presenta como un conflicto entre lo que biológicamente debería hacer su cuerpo y lo que realmente sucede; dicha disyuntiva provoca la inseguridad de Julieta, llevándola al castigo que se traduce en su empleo en el cabaret.

En un primer plano se muestra a Julieta bajando de un taxi. Toca la puerta de una casa donde se supone estará Ignacio. Su intención es hacerle saber que es necesario entregue el sobre que recogió en el correo para Octavio. Una luz se apaga y alguien se asoma por la ventana. Cuando la puerta se abre, Julieta entra y no pierde la oportunidad para conocer a la amante de Ignacio, que se encuentra a oscuras, y de paso a su hijo. La doble sorpresa que se lleva es conocer a la mujer en cuestión y que no existe un hijo, a lo que responde “si eso es todo, Ignacio está salvado”.

Bajo estos argumentos, el papel de madre es asumido por Julieta como una obligación más que como un acto de amor,

o de instinto; demuestra una mayor preocupación por el hijo que perdió y que otra mujer pudiera otorgarle a Ignacio. Es ella como madre estéril quien se atribuye el castigo social, considerando que el único empleo que podría ejercer es en un cabaret y midiéndose con otra mujer según su capacidad para engendrar. Inicialmente para Julieta la procreación y el embarazo la hacen una mujer completa. Sin embargo, conforme avanza el filme se da cuenta que puede serlo únicamente con sus atributos. Es su cambio de pensamiento hacia su aceptación como mujer a pesar de todo y la ruptura que hace con los estereotipos femeninos al ser universitaria y con un empleo para mantener a su familia lo que la transforma en una mujer moderna.

## CONCLUSIONES

La cinematografía nacional propició nuevos significados de entender la feminidad, mostrando que las construcciones de género hechas en los melodramas de la Época de Oro señalaron la desproporción entre la tradición y la modernidad a mediados del siglo XX. Dichas construcciones fincaron una gama de representaciones femeninas, en las que el binario madre-prostituta se convirtió en la base para la creación de una diversidad de matices de mujeres.

Este análisis identifica la diversidad de matices que tiene una sola figura como es la madre y la maternidad, de acuerdo a las historias de vida de varias mujeres. Estas historias fueron pensadas por una industria mayoritariamente masculina, que expusieron una realidad creciente: la de las mujeres convertidas en *modernas*, figuras que en algún momento de su historia transgredieron las normas patriarcales del Estado posrevolucionario, el que apelaba constantemente al regreso de las mujeres a su hogar. Así que sugiero que el contexto político y social asistió en la alineación de esas imágenes en el cine mexicano, incorporando formas de ser y entender los modelos de vida extranjeros y las transiciones vividas en el seno de la familia tradicional.

Como resultado, la representación de las madres sustitutas muestra atributos propios de mujeres modernas: visten, actúan y hablan distinto al clásico personaje de la madre mexicana. Cuidan, educan y asumen responsabilidades propias de una madre, en el contexto de un México en desarrollo social y cultural. Considero que esta variación de dicha representación implica un incipiente proceso de asimilación de las maneras provenientes de Hollywood, dando como resultado la apropiación y *mexicanización* de estos arquetipos maternos.

Personajes como el de Maru y su madre Gracia resultan significativos por desafiar el sistema patriarcal a través de la palabra, expresando su sentir y cuestionando las reglas tradicionales del comportamiento femenino. La transgresión que hacen los personajes femeninos respecto de cómo debe ser la maternidad y las normas sociales que esta construcción trae consigo, implica un cambio en el modelo conocido y

respetado de la madre-esposa; es la ruptura con la tradición y desde mi perspectiva, la representación de varias maternidades que ya no se ajustan al contexto de la época. Sin embargo, el sistema patriarcal se rehúsa a aceptar dicha ruptura, por lo que su respuesta es depreciar a esas mujeres ignorándolas o suprimiéndolas de la esfera social.

Tanto la maternidad sustituta como la maternidad moderna insinúan las posibilidades de este rol, desmarcándose del tradicional papel de sumisión desempeñado por las abuelas. Estos matices de la maternidad implican el salto que ya se vivía hacia modelos de comportamiento modernos y que probablemente ya eran símbolo de discusión social. Me parece que la importancia de estas descripciones es la asimilación de un proceso que continuó y continúa en discusión aún después de décadas. 🍷

# Bibliografía

- AYALA Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano: 1931-1967*. México: Ediciones Era.
- BENET, V.J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- DOANE, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- FERNÁNDEZ Aceves, M. T. (2014). *Mujeres en el cambio social en el siglo XX mexicano*. México: Siglo XXI.
- FRISBY, D. (1992). *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- GARCÍA Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano: tomo 2 (1938 – 1942)*. México: Universidad de Guadalajara.
- HERSHFIELD, J. (2001). La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro. En G. García y D. R. Maciel (Coords.), *El cine mexicano a través de la crítica* (pp. 127-151), México: CONACULTA.
- HERSHFIELD, J. (2007). *Modern Cinema and Modern Mexican Women in Post-Revolutionary Mexican Urban Space* (Manuscrito).
- HERSHFIELD, J. (2008). *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917 – 1936*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (3ª ed.). México: UNAM.
- MONTES DE OCA Navas, E. (2004). Las mujeres lectoras en la década de 1920. En C. Castañeda García, L. E. Galván Lafarga y L. Martínez Moctezuma (Coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México* (pp. 285-302). México: CIESAS.
- MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: España: Ediciones Paidós Comunicación.
- OROZ, S. (1995). *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.
- PALOMAR Vereas, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. *Revista de estudios de género. La ventana*, (22), 35-67.
- PEREDO Castro, F. (2000). *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México: CONACULTA.
- PERROT, M. (1997). *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile, Chile: Andrés Bello.
- PICK, Z. (2007). *Modernity and Melodrama in Abandoned Women (Emilio "El Indio" Fernández, Mexico 1944)* (Manuscrito).

- SCOTT, J. W. (2000). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Coord.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: Miguel Ángel Porrúa.
- TORRES San Martín, P. (2001). *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- TUÑÓN, J. (1989). De madres a madres: entre la realidad y la pantalla. En L. Mantilla (Comp.), *La mujer jalisciense: clase, género y generación* (pp. 265-278). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- TUÑÓN, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México.
- TUÑÓN, J. (2003). *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA.
- TUÑÓN, J. (2015). *Mujeres: entre la imagen y la acción*. México: CONACULTA.
- VIDRIO, M. (2001). *El goce de las lágrimas: el melodrama en el cine mexicano de los años treinta*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

## Filmografía

- BRACHO, J. (Director) y Gómez Muriel, E. (Productor). (1943). ***Distinto amanecer***. México: Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Subervielle, F. (Productor). (1944). ***Las abandonadas***. México: Films Mundiales
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Calderón, P. A. (Productor). (1950). ***Víctimas del pecado***. México: Producciones Calderón.
- GALINDO, A. (Director) y Santos Galindo, C. (Productor). (1948). ***Una familia de tantas***. México: Producciones Azteca.
- VIDOR, K. (Director) y Goldwyn, S. (Productor). (1937). ***Stella Dallas***. Estados Unidos: United Artists.

MARÍA DE JESÚS ARANDA MARTÍNEZ (México) es Licenciada en Historia por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Su tesis de titulación se llama: “¿Cómo ser moderna? La construcción de las representaciones femeninas en los melodramas urbanos de la Época de Oro del cine mexicano, 1938-1952”. Entre sus intereses de investigación se encuentran la historia de la Época de Oro del cine mexicano y el estudio de las representaciones.

# La representación de la muerte en *¡Vámonos con Pancho Villa!*

NORMA SÁNCHEZ ACOSTA  
normiuxsa@yahoo.com.mx

*Universidad Autónoma  
Metropolitana, Unidad  
Azcapotzalco, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
junio 10, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 4, 2018

RESUMEN / Este artículo tiene la finalidad de analizar la representación de la muerte en la película mexicana *¡Vámonos con Pancho Villa!* dirigida por Fernando de Fuentes en 1935. Se trata de un estudio que cruza la investigación histórica, historiográfica y el análisis cinematográfico formal. Con este eje de trabajo se busca mostrar al lector la importancia de la atención a la recepción sobre la película y la conformación de la imagen filmica que instaura como parte del imaginario sobre un periodo histórico. Como consecuencia, se hace evidente el valor del cine en la creación de dichas imágenes y su difusión.

PALABRAS CLAVE / representación, muerte, Fernando de Fuentes, imaginario, recepción, historiografía.

ABSTRACT / This article aims to analyze the representation of death in the Mexican film *Let's go with Pancho Villa*, directed by Fernando de Fuentes in 1935. This study combines historical research, historiographic research and film analysis. Within this approach I attempt to show the importance of attention to the reception of the film and the conformation of the film image that it establishes as part of the imaginary over a historical period. As a consequence, the value of the cinema in the creation of these images and their diffusion becomes evident.

KEYWORDS / representation, death, Fernando de Fuentes, imaginary, reception, historiography.

70  
*¡Vámonos con Pancho Villa!*  
(Fernando de Fuentes, 1935).



## INTRODUCCIÓN

**E**l 31 de diciembre de 1936 se estrenó en el Cine Palacio la película mexicana titulada *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935). Se trata de una adaptación de la novela escrita por Rafael F. Muñoz en 1931 y que lleva el mismo nombre; el guion fue elaborado por Xavier Villaurrutia y el autor de la novela. La película cuenta la historia de seis amigos que se hacen llamar los Leones de San Pablo: Miguel Ángel del Toro apodado “Becerrillo”, Máximo Perea, Martín Espinosa, Rodrigo Perea, Melitón Botello y Tiburcio Maya, que deciden unirse a las filas villistas en la etapa triunfal de la famosa División del Norte. El filme se centra en las aventuras de estos personajes a lado del carismático líder Pancho Villa.

Para acercarse a esta película hay que tener en cuenta dos cosas: su importante presencia dentro de los estudios dedicados a la cinematografía mexicana y, en segundo lugar, que su temática es sobre un evento histórico. Establecer la importancia de su recepción y analizar su posición frente al villismo como una de las facciones de la Revolución abre la posibilidad del análisis desde la historiografía crítica, la que Silvia

Pappe (2001) propone como “una forma de problematizar el conocimiento sobre el pasado, su potencial significativo, así como la historicidad de los procesos de construcción de conocimiento histórico” (p. 13). El cine representa una posibilidad de estudio sobre la constitución de discursos con contenido histórico que puede ser analizado desde su historicidad, la cual es entendida como el carácter temporal de lo que es histórico, considerando que lo histórico no siempre ha sido considerado de esa forma, y que este proceso de conformación de lo histórico es, precisamente, la historicidad.

Al atender la recepción es factible reconocer una posible tradición en su interpretación, así como ubicar los elementos discursivos que la actualizan y la mantienen vigente. En ocasiones un texto trasciende el momento de su realización cuando es actualizado en otro tiempo y por otros lectores o espectadores. Esto es lo que Hans-Georg Gadamer (2007, p. 453) llama la *historia efectual* de una determinada obra, es decir, el rastro que va dejando tras de sí. Del contacto que tenga la obra con otros receptores se produce lo que el filósofo denomina “fusión de horizontes”, y que hace posible una conciencia de la historia efectual. Por esta razón, la forma en que la versión filmica del relato ha estado presente en la historiografía del cine merece especial atención. Esta “fusión de horizontes” es posible por el contacto entre los presupuestos de la película y sus interpretaciones, haciendo de **¡Vámonos con Pancho Villa!** una película que se mantiene en el interés de espectadores e investigadores.

En cuanto a su discurso histórico, es necesario tener en cuenta la forma en que críticos y académicos se relacionan con el contenido del filme; es decir, cómo desde un presente se relacionan con una modalidad del pasado y de qué forma se genera una expectativa hacia el futuro. Dicho de otra forma, a través de una película se establece una relación entre tiempos históricos; desde un presente se observa una forma de representar el pasado y una expectativa de futuro. Recurrir a las categorías planteadas por Reinhart Koselleck (1993), el *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*, resulta adecuado. Estas

categorías son propuestas para comprender que el tiempo histórico se encuentra en la tensión que existe entre el pasado y el futuro, lo que el autor llama *experiencia y expectativa*. Esta tensión se modifica constantemente y se encuentra expuesta en las formas en que los individuos se relacionan con los tiempos históricos; en ocasiones la experiencia es mayor a la expectativa o viceversa. En definición del autor, “la experiencia es un pasado presente (...) en la propia experiencia de cada uno, transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena” (p. 338); la expectativa también se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, en este sentido, la relación entre pasado y futuro puede comprenderse de forma circular, rompiendo así esa idea de que al pasado precede al futuro y que es su antítesis. Koselleck da una interpretación dinámica en que ambos tiempos se relacionan y se influyen mutuamente.

Esta consideración del tiempo histórico como *experiencia y expectativa* es conveniente más allá de la recepción; puede dar una lectura sobre la función de las muertes de los Leones de San Pablo en la narrativa filmica. La hipótesis que se plantea es que, en las formas de morir se concentra la frase hermenéutica de la película, es ahí donde se condensa la postura del discurso filmico frente a la Revolución y concretamente al villismo; la relación de la visión del pasado y futuro se encuentra en esta representación. Y, en la construcción de estas imágenes, la película hace un valioso aporte visual al *imaginario* sobre la Revolución.

Se ha hablado de *historia efectual* como ese rastro o efecto que la película va dejando y que se encuentra en la recepción de la película, evidenciando así una fusión de horizontes. También se ha explicado la utilización de las categorías de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* para abordar la frase hermenéutica de la película. Se ha mencionado el contenido en términos de *representación*, que, para este caso, retomo al historiador Roger Chartier (1992) que explica que “no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales

los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio” (p. 49). Y finalmente, se buscar reconocer cuáles son las aportaciones al *imaginario* sobre la Revolución; entendiendo *imaginario* como la producción de símbolos que materializan ideas en imagen. Bronislaw Baczko (1999, p. 42) dice que se trata de todo un sistema de ideas-imágenes que debe impregnar no solo la vida pública, sino también, y, sobre todo, formar el marco de la vida cotidiana de todos los ciudadanos. Así entonces, el desarrollo del artículo inicia con una historia de la recepción y posteriormente se analiza la función de las muertes de los Leones de San Pablo.

## LA RECEPCIÓN

Hasta el año de 1935 ninguna otra producción cinematográfica había representado una inversión de este nivel. Se trató de la más costosa del cine mexicano; su gasto ascendió a un total de un millón de pesos. Esto significó la quiebra de su empresa productora, la Cinematográfica Latino Americana S. A. (CLASA), pues la importante cantidad no pudo recuperarse al permanecer la película solo una semana en cartelera. Tres días después del estreno, el 3 de enero de 1937, Alfonso de Icaza (citado en García Riera, 1984), felicitó en *El Redondel* a Fernando de Fuentes por la acertada dirección de la película, resaltando la “fidelidad” de la obra sobre “aque- llos tiempos de guerra y tumulto”. Mientras que en 1938, Alfonso Patiño Gómez (citado en García Riera, 1984), escribió para el anuario de *El Cine Gráfico*, que esa producción resultó de una mediocridad absoluta. Sin embargo, al paso del tiempo, esta película ha sido considerada por críticos e investigadores como una de las más importantes de la historia del cine mexicano.

En el momento de su producción, el semanario *Ilustrado* fue dando noticia de su rodaje, presentó entrevistas con su director, actores, productores, y se promocionó el concurso que la CLASA organizó para la elaboración del cartel de la película. Después de su estreno, tuvo poca atención de parte

de la crítica. Fue hasta la segunda mitad del siglo XX, que el crítico José de la Colina (1961) escribió para la revista *Política* que “con un sencillo argumento, De Fuentes construye un poema épico que comienza con la sencillez de un corrido y termina con la grandeza de una tragedia antigua” (p. 66). El autor reconoce la simplicidad dramática y una “autenticidad reveladora” que coloca al filme en un lugar diferente de esa “Revolución con olor a foro cinematográfico”, con lo que se refería a las películas producidas entre 1936 y 1961 que fueron dirigidas por Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Juan Bustillo Oro, Juan Orol, Chano Urueta, Matilde Landeta, Roberto Gavaldón, por mencionar a algunos.

En ese mismo año, un grupo de jóvenes críticos de cine, entre los que se encontraban el mismo José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Jomi García Ascot, entre otros, formaron el famoso grupo Nuevo Cine y redactaron su Manifiesto (1961) en el que establecían como objetivos: la superación del deprimente estado del cine mexicano, su pronunciación contra la censura, por la producción y exhibición de cine independiente, y en general, por el desarrollo de la cultura cinematográfica en el país. Este grupo se dio a la tarea de publicar una revista dedicada a la crítica cinematográfica que llevó el mismo nombre. Únicamente se publicaron siete números; en el primero de ellos, fechado en abril de 1961, se cuenta con la reproducción del Manifiesto, y en su segundo número se encuentra un artículo dedicado a **¡Vámonos con Pancho Villa!** como un ejemplo del cine de calidad. El autor Salvador Elizondo le otorga un sitio importante en la cinematografía; le reconoce la ausencia de “tipos” en la película comparando con muchas otras “sentimentalonas”, dice, o llenas de “maestros rurales” y “adelitas”. Resalta la sencillez, el anti-clímax y el desencanto, y finaliza su escrito apuntando: “después de veinticinco años, es todavía como una ráfaga de buen aire” (1961, p. 10).

En la segunda mitad del siglo XX y a partir de entonces, la mencionada cinta ha formado parte de las investigaciones

dedicada a la historia del cine desde la perspectiva histórica, sociológica y de crítica cinematográfica. De esta manera, dicho filme se ha colocado como una película muy referida en la historia del cine nacional.

Había pasado medio siglo de iniciada la Revolución cuando la crítica cinematográfica revaloraba la película dirigida por Fernando de Fuentes desde otro momento histórico, social y cultural. El hecho de que haya sido en los años 60 cuando encontró una recepción que la colocó en el lado crítico del desarrollo de la industria y del tema revolucionario, genera plantearse la pregunta sobre ¿cómo fue recibida por parte de esos jóvenes y nuevos espectadores?

Aunque los tiempos y los contextos de los años 30 y los 60 son diferentes, sí hay una característica que, en la recepción en estos dos momentos, se comparten: la veracidad de la representación de la Revolución. Tanto los jóvenes de Nuevo Cine como Alfonso de Icaza y las publicaciones de *Ilustrado*, señalan el apego a imágenes documentales y la fidelidad de la representación en la película. El mismo José de la Colina y Salvador Elizondo enfatizan que se trata de un filme alejado del consolidado *star system* de la industria mexicana. La importancia que adquirió su “veracidad” ha estado presente en la crítica de Jorge Ayala Blanco (1968) y en el caso de Emilio García Riera (1969). Además de reconocer el realismo, agrega el hecho de que la película no intenta explicar la Revolución sino dar cuenta de sus efectos. Después del proyecto de Nuevo Cine, a finales de los años 70, otras críticas, como la de Jorge Guerrero Suárez (citado en García Riera, 1984) señalan que se trata de una cinta que “desmitifica” la Revolución.

En 1978, Federico Serrano (citado en García Riera, 1984) dio cuenta, en la revista *Cine*, de la existencia de otro final que hasta ese momento era desconocido, y que rescata del libreto de la película. Un año después, Eduardo de la Vega Alfaro (1979) escribió sobre la mirada crítica de Fernando de Fuentes y establece vasos comunicantes entre *El prisionero 13* (1933) y *El compadre Mendoza* (1933). Y en el mismo año, Gustavo Montiel Pagés (1979) escribió sobre “Pancho Villa:

el mito y el cine” para la publicación de *El cine y la Revolución mexicana* de la Filmoteca nacional, rescatando nuevamente la verosimilitud del personaje de Villa.

Pasaron algunos años para que se conociera la existencia de un material extra. En 1982, Jorge Ayala Blanco (citado en García Riera, 1984) escribió de ello en la revista *Siempre!* Se había proyectado la película en el Canal 13 y sorpresivamente, hacia la parte final, la película continuó por varios minutos más. En ese momento, la película ampliaba sus posibilidades de análisis.

Posteriormente, Emilio García Riera (1984), escribió una serie llamada *Monografías* que publicó la Cineteca Nacional. El número inaugural estuvo dedicado a Fernando de Fuentes. En él se compila la crítica hacia cada una de las películas de este director. Andrés de Luna (1984) la incluye dentro de su *corpus* de análisis para su trabajo de investigación explicando el cine de la Revolución e incluyendo los finales de la película. Para Aurelio de los Reyes (1981) también se encuentra presente como parte del desarrollo del cine y la sociedad.

Unos años después, el trabajo hecho por Julia Tuñón (1995) parte de la premisa de que el cine de ficción puede ser considerado como un documento que requiere de análisis e interpretación, como cualquier otro documento, y que se abre una ventana a la representación del pasado más que al pasado mismo. Julia Tuñón considera a *¡Vámonos con Pancho Villa!* como parte de una trilogía de la Revolución junto a *El prisionero 13* y *El compadre Mendoza*. John Mraz (2000), al estudiar el cine revolucionario mexicano y cubano, relaciona a *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* para observar cómo la historia varía según sus representaciones. Años después (2010) analiza también a la película como parte de la “trilogía de la Revolución”, que considera a *El prisionero 13*.

Posteriormente se ha incluido en una cantidad considerable de investigaciones. Sin embargo, aunque formen parte de estudios sobre la industria, el género, la familia, la historiografía o la Revolución, comparten el hecho de considerarla como

uno de los filmes críticos sobre la Revolución y en relación a las otras dos películas que conforman la llamada trilogía.

Esta película ha merecido la atención de una parte importante de estudiosos de cine mexicano, entre ellos, Perla Ciuk (2000), Alejandro Ortiz (2002), Isabel Anievas (2004), Eduardo de la Vega (2004), Max Parra (2005), Álvaro Vázquez Mantecón (2000 y 2010), Alma Delia Rojas (2010), Zuzana Pick (2010), Fernando Fabio Sánchez (2010), Nancy Berthier y Marion Gautreau (2011), Ricardo Pérez Montfort (2013), Carmen Elisa Gómez (2015), Juan Pablo Dabove (2016), Sol Morales (2016) y Andrés de Luna (2017). Como se puede observar, la atención de *¡Vámonos con Pancho Villa!* es cuantiosa; es considerada dentro del desarrollo de la industria, en la historia del cine, en la revolución mexicana, en la relación con la literatura, en la historiografía, el bandidaje, etcétera. Sin embargo, lo que comparten todas estas lecturas es que es una de las películas más críticas sobre la Revolución, interpretación que se inicia en los años 60.

La discrepancia entre estas lecturas, lo que representa un punto de desacuerdo entre estos investigadores, es la existencia o inexistencia de la censura en la película, a propósito de ese final alternativo. La mayoría de los investigadores asegura que la existencia de ese material extra se debe a la censura por parte del gobierno cardenista por la forma de presentar al caudillo Pancho Villa; hay otros, como Emilio García Riera y John Mraz, que consideran que se debió a la decisión del director el hecho de optar por uno u otro. Personalmente comparto esta segunda idea pues a pesar del apoyo cardenista al facilitar elementos del ejército y disposición del ferrocarril, la creación de un Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) se conformó después de la producción de la película, pero sobre todo, por el lugar que ocupaba Pancho Villa en las narrativas de época. Era un periodo en que su imagen reflejaba la dificultad para colocarlo como un revolucionario, al menos así era puesto en la literatura, y otras películas de los años 30. Villa entonces aún pasaba por una concepción de bandido más que de revolucionario. Por

esta razón es más factible pensar que la decisión por el final dependió del director en razón de la fuerza narrativa, que cabe mencionar, es de un impacto memorable.

Entre los años 60 y 70 se empezaron a hacer estas interpretaciones de la película; y es que, a mediados de siglo, varios sectores de la sociedad pugnaban por un cambio significativo pues seguía pendiente el cumplimiento de demandas desde la Revolución; por ejemplo, el caso de los campesinos que habían continuado la lucha con el ex zapatista Rubén Jaramillo, así como la incorporación de nuevas protestas surgidas de las necesidades de otros grupos como fueron los ferrocarrileros, médicos, maestros y los estudiantes no solo en la Ciudad de México sino en estados como Michoacán, Guerrero y Chihuahua.

La “fusión de horizontes”, siguiendo a Gadamer, se encuentra entre la producción filmica de 1935 y la segunda mitad del siglo XX, periodo en el que se pudo comunicar el fracaso de la Revolución hecha gobierno, así como la necesidad de reconocer y comprender un pasado que no es festivo ni celebratorio. Mediante la recepción de la película se pudo encontrar la referencia al realismo de una etapa que puso de manifiesto la severidad de la guerra.

Esta crudeza en las imágenes, en los discursos, llevada a la pantalla grande creó imágenes emblemáticas de este periodo, la función en este relato filmico tiene una significación especial para el imaginario revolucionario.

## LA MUERTE

Las referencias y representaciones de la muerte han formado parte de la cultura nacional. Uno de los escritores más conocidos que aborda el tema es Octavio Paz (1993). Según el autor, “la muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos” (p. 65); es decir, para el mexicano moderno, ya no existe la significación de fertilidad o de conexión entre muertos y vivos, por lo que es, en ese sentido, estéril. Continúa diciendo que “frente a la muerte

hay dos actitudes: una, hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo” (p. 67). Recorro a esta cita porque en estas actitudes que delinea Paz, la que nombra “de regreso”, es donde sitúa a Xavier Villaurrutia y su *Nostalgia de la muerte* (1938).

Este poeta, miembro del grupo de Los Contemporáneos, fue uno de los colaboradores de la película. Su trabajo, como se ha mencionado antes, consistió en elaborar el guion a lado de Rafael F. Muñoz. Aunque la colaboración de Villaurrutia en la adaptación de *¡Vámonos con Pancho Villa!* data del año 1935, lo dominante en su escritura fue el tema de la muerte que estuvo presente desde sus escritos de adolescencia como es el caso del poema *Ya mi súplica es llanto* en el que habla del “término de la vida”. En palabras de Alí Chumacero (1966), “al evolucionar su poesía con el correr de los años la muerte llega a confundirse con el símbolo de la vida misma” (p. XV).

Otro amplio trabajo de investigación sobre el tema es el de Claudio Lomnitz (2013). Para él, está de por medio el rompimiento con el pasado a fin de tener una vida que incluyera el futuro, pues los muertos del pasado seguían teniendo un dominio sobre los vivos. Paz y Lomnitz abordan la muerte en el periodo posrevolucionario y lo que observan es que la importancia de la muerte tiene relación con el pasado y el futuro. Esto lo retomo para plantearlo en las categorías de Koselleck. Lo que Paz y Lomnitz explican en la relación entre pasado y futuro, puede ser puesto en las categorías de *espacio de experiencia* y el *horizonte de expectativa*; en esta elaboración de la muerte en la película podemos encontrar la relación de la temporalidad histórica.

## LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE

Se ha hecho mención de que la película es el resultado de la adaptación realizada por Xavier Villaurrutia y Rafael F. Muñoz. En el paso de literatura a cine, la participación

de Villaurrutia es muy importante para entender cómo se representa la muerte en la película. Becerrillo, el más joven de los seis amigos, da unidad al relato filmico; con él inicia la aventura y con él acaba. Si en la novela escrita por Muñoz la muerte era parte del desarrollo de la guerra y se describía de forma amplia y con crudeza, la película se encarga de elaborar imágenes del sinsentido de la muerte. De esta manera, Becerrillo no solo no fue el primero en morir, como sucede en el texto escrito, sino que su muerte encierra la idea contenida en la versión filmica: una crítica hacia el desarrollo de la Revolución. La importancia de este personaje va más allá de su desarrollo en la trama, pues su presencia está en función del sentido total de la película, de su frase hermenéutica, pero a ello se volverá más adelante.

En el desarrollo del relato filmico, el primero en morir es Máximo Perea, que fue comisionado por Tiburcio Maya para quitar a los federales la ametralladora que les impedía acercarse al fortín que se disputaban. Aprovechando la habilidad para manejar la cuerda montando a caballo, Máximo logra el objetivo, pero es herido de muerte. Aun así, logra llevar la ametralladora ante Villa y muere cayendo sobre el armamento [FIGURA 1]. La cámara se detiene para mostrar la posición del cuerpo que se mimetiza con el arma, señalando así un tono heroico en la fotografía, autoría del norteamericano Jack Draper.

La descripción de este momento se encuentra en la narración de la muerte del hijo de Tiburcio Maya en el ataque a Columbus, Nuevo México. Se trató de una incursión que Villa llevó a cabo el 9 de marzo de 1916 después de que su ejército sufriera las derrotas importantes en el Bajío frente al Ejército Constitucionalista comandado por Venustiano Carranza. El panorama para los villistas se complicaba con el reconocimiento de parte del gobierno norteamericano a Carranza; el Centauro del Norte decidió invadir territorio norteamericano, pues llegó a considerar que había peligro de invasión dada la cercanía con el gobierno constitucionalista. La intención fue provocar un conflicto entre el gobierno norteamericano



FIGURA 1. Máximo Perea logra su objetivo pero es herido de muerte. La cámara se detiene para mostrar la posición del cuerpo que se mimetiza con el arma, señalando así un tono heroico.



FIGURA 2. Martín Espinosa, el segundo de los Leones, muere sobre un maguey, símbolo de lo nacional, que ha sido muchas veces pintado, fotografiado y filmado como parte del escenario natural mexicano.



FIGURA 3. El final del tercero de los Leones, Rodrigo Perea, está construido con mucho dramatismo, muerto por las mismas balas villistas en una acción en que la amistad y la familia tienen mayor protagonismo.



FIGURA 6. Al no satisfacer la expectativa de muerte de los jugadores, Melitón Botello, temeroso, no de morir sino de demostrar miedo, termina él mismo por cumplir la expectativa.

y Carranza, sin embargo, no resultó lo que Villa esperaba y Estados Unidos envió una expedición encabezada por el general John J. Pershing que tuvo la intención de capturar a Villa. Esta expedición fracasó y se retiró del país luego de permanecer cerca de un año buscando al caudillo.

La descripción de la muerte del hijo de Tiburcio en este evento, se describe haciendo referencia a la imagen como un “monumento”. Así lo describe el personaje de Pancho Villa:

El hijo se había quedado de bruces sobre el arma: sus brazos flácidos colgaban a los lados del tripié de acero, y su rota cabeza manchaba de sangre la cinta de los cartuchos (...) No se atrevió a moverlo. Tender el cadáver en el suelo, como cualquier otro, era restarle la belleza de su muerte. Prefirió dejarlo ahí, sobre la ametralladora, para que lo vieran los enemigos. Era un monumento (Muñoz, 2008, p. 185).

La monumentalidad de la muerte es una idea presente en la novela que la película logra poner en imagen. A partir de Máximo Perea el sentido de la misma, así como su puesta en escena, toman otro significado: cada vez se representan menos heroicas.

Este sacrificio permitió que el ejército villista pudiera avanzar sobre el área enemiga. Se trata de una muerte útil. El mismo Villa, al mirarlo, le muestra simpatía y compasión. La secuencia es emblemática. Salvador Elizondo escribe la razón de su importancia:

El galope del jinete no es roto por el manido procedimiento de campo y contracampo, es decir que construye una toma continua vista desde el nido de la ametralladora; sin embargo, para acentuar el carácter heroico de esta acción en la que el jinete acaba perdiendo la vida, el camarógrafo emplea un lente de focal larga, lo que sin romper el ritmo natural del galope que se desarrolla sobre el eje óptico, le resta “traslación” aumentando con ello la tensión que crea la acción (1961, p. 11).

Aunque la descripción de Elizondo está hecha en términos más técnicos con el manejo de la cámara y el tipo de lente que logra determinados efectos, también Elizondo recupera el

“carácter heroico” de la acción que culmina con la fotografía de Draper.

Después de la muerte de Máximo Perea, en la misma batalla pero al anochecer, toca el turno a Martín Espinosa. Él se encargaba de derribar, con sus bombas, el fortín que aún quedaba en pie. Espinosa muere en el lugar, no sin antes acabar con lo último que quedaba de la defensa federal, concluyendo así la obra iniciada por Máximo Perea. De esta manera se consigue el avance de los villistas. Al arrojar la última de sus bombas grita “¡Viva Villa!” y muere.

El personaje de Martín Espinosa es interpretado por el autor de la novela, Rafael F. Muñoz. En este acto muere sobre el maguey, símbolo de lo nacional, que había sido ya muchas veces pintado, fotografiado y filmado como parte del escenario natural mexicano. La cámara se detiene sobre el rostro del segundo de los Leones, ya muerto [FIGURA 2]. En su entorno se ve cómo los demás compañeros avanzan jubilosos sobre los escombros que generó Espinosa. Su posición corporal, al igual que con Máximo, toma la misma forma del maguey.

Visualmente, tanto la muerte de Máximo Perea sobre la ametralladora y la de Martín Espinosa sobre el maguey, parecen mimetizarse en sus elementos. Las extremidades de Máximo caen sobre el arma y Espinosa se fusiona con la planta, la posición corporal de ambos sugiere una simbiosis. Esta continuidad en el filme se rompe con Rodrigo Perea quien al morir por las balas villistas altera esta relación.

El final del tercero de los Leones, Perea, está construido con mucho dramatismo; a Rodrigo lo mataron las mismas balas villistas, en una acción desafortunada en la que la amistad y la familia tienen mayor protagonismo [FIGURA 3]. Vemos a sus amigos conmovirse al verlo y sufrir por ello.

En la composición visual, el cuerpo es puesto en primer plano y se enmarca con la disposición en el espacio filmico de los otros personajes. La imagen es armónica y se trata de una representación del dolor y del sacrificio de la vida. Tiburcio sostiene la cabeza de Perea, ya muerto. El absurdo del sacrificio humano que ya se encontraba en el caso de



FIGURAS 4 y 5. La muerte, presente a lo largo del relato, se coloca en el espacio de la cantina, relacionado además con la suerte y el azar.

Rodrigo Perea se enlaza con la representación de un espacio filmico muy socorrido en el cine nacional: la cantina.

A medida que el relato avanza, la muerte de cada uno de los Leones va decayendo en su heroicidad, pues es cada vez menos útil al desarrollo y avance del villismo. Con la muerte de Melitón Botello, el cuarto en caer, no hay algo en disputa, nada que ayude a la causa revolucionaria. Monsiváis (1992) propone el espacio de la cantina como uno de los recintos del dolor y “lugar donde se forja el temple viril, se fragua el derrumbe psíquico, se toman resoluciones fatales, y las canciones devienen edictos de la autodestrucción” (p. 15).

La muerte, presente a lo largo del relato, se coloca en este espacio, relacionado además con la suerte y el azar. Hay una relación entre juego-fiesta-muerte que se hace manifiesta en la *puesta en escena* de la cantina.

La secuencia inicia con una toma en picado sobre las manos del pianista, Silvestre Revueltas, que toca “La Cucaracha” [FIGURA 4]. Después, el encuadre se abre y la cámara se desplaza para mostrar la actividad de los cantineros ante la notable concurrencia. Se muestra la convivencia: beben, ríen, juegan con sus armas. El pianista coloca sobre su piano un letrero en el que se lee “Favor de no tirarle al pianista” [FIGURA 5]. Cantan, platican, celebran. Después de presentar el panorama general, la cámara se vuelve de forma específica

sobre un grupo de villistas que beben en torno a una mesa, y es entonces que se observa la llegada de los tres Leones que quedan con vida.

Después de brindar por los Leones de San Pablo, la mala suerte se hace presente: que sean 13 individuos los reunidos en torno a una mesa indica que alguno de ellos va a morir. La muerte está reservada para el que tiene miedo. Al estar listos para echar la suerte, la cámara recorre lentamente, desde el interior del círculo que han formado con sus cuerpos; la expresión de cada uno de los participantes en el juego es retratada con detenimiento. Señala José de la Colina (citado en García Riera, 1984): “la simplicidad dramática con que está encuadrada y montada la acción, son un ejemplo de *suspense*” (p. 120).

El “círculo de la muerte” es presentado como un espectáculo de la muerte gratuita para los que, curiosos, deciden quedarse para ver de qué se trata, y un juego para quienes de él participan. Las expresiones que muestra lentamente la cámara retratan los estados de ánimo: nerviosismo, temor e indiferencia. El arma es lanzada al aire y al prender la luz se descubre un herido: Melitón Botello. Al no satisfacer la expectativa de muerte de los jugadores y al ver que se trata solamente de un herido, los jugadores reclaman un muerto: herido no vale, que haya muerto, dicen. Melitón, temeroso,

no de morir sino de demostrar miedo, termina, él mismo, por cumplir la expectativa. La cámara, situada al centro del círculo, parece cumplir la función de ruleta, pues gira mostrando a las posibles víctimas del juego.

Después de la muerte de Melitón Botello [FIGURA 6], Tiburcio Maya, como figura paternal del grupo, habla con Becerrillo, el más joven, y confiesa: “Tú crees que no me quiero dar de topes por haber consentido semejante estupidez, pero lo hecho, hecho está.” Y entonces convence a Becerrillo de no abandonar a Villa cuando el joven empieza a dudar. La fidelidad al caudillo que manifiestan los divisionarios no será correspondida en la secuencia final.

## EL FINAL

De los seis entusiastas, solo dos Leones están con vida. En la víspera del ataque a Zacatecas, Tiburcio Maya y Becerrillo se confrontan con la pregunta sobre el sentido que ha tenido sacrificar sus vidas por la Revolución y por Pancho Villa.

Como se ha señalado, la adaptación toma únicamente la primera parte de la novela. Es este el momento en el cual Becerrillo se contagia de viruela y se discute lo que debe hacerse con él ya estando enfermo. La presencia de Villa en pantalla es mayor que en el libro. A él se ve a cuadro tomando la decisión de separar a su escolta personal y se le ve atemorizado por su vida. Por esta razón, Andrés de Luna (1984) ha interpretado la personalidad de Villa como el héroe que tiene una doble identidad.

En esta última secuencia, la presencia de caudillo revolucionario es decisiva pues a él directamente se le cuestiona la utilidad de las vidas sacrificadas. En el diálogo que tiene con Tiburcio Maya se concreta la más importante crítica hacia el proceso revolucionario. Luego de que se le notifica que debe incinerar el cuerpo del enfermo, en ese momento aún con vida, Tiburcio reacciona:

“¿Pero quemarlo?, ¿así como esta?, ¿quemarlo vivo? ¿Este es el pago a un soldado de la Revolución? ¿Este es un ejército de hombres o una tropa de perros?”

Este reclamo, pone de forma contundente el proceso que se venía gestando a lo largo de la película y que encuentra en Becerrillo el personaje mediante el cual se expresa la frase hermenéutica de la película: la utilidad o inutilidad de los sacrificios. La secuencia final, con mayor sobriedad aún, fue solo acompañada, en algunos momentos, de sonidos bélicos de la trompeta.

Si al inicio la muerte fue descrita como “monumental”, en este último caso ya no es así. La muerte de Becerrillo ocurre fuera de cuadro, solo enunciado por el sonido del arma activada por Tiburcio Maya. Luego, el ritual de incineración; un ritual ceremonial, pausado, largo, que fue seguido por la partida de Tiburcio Maya en medio de la noche, sobre las vías del ferrocarril que antes habían mostrado el entusiasmo y la alegría por pertenecer al villismo y más aún, a la escolta personal del jefe. “Somos de los Dorados de Villa”, había exclamado orgulloso Tiburcio con anterioridad [FIGURA 7].

## CONSIDERACIONES FINALES

Se ha presentado una lectura de la película guiada por presupuestos historiográficos y se ha atendido a la recepción y la función discursiva de la muerte en el relato.

Después de presentar la recepción es posible notar que en términos de Gadamer, la *historia efectual* de la película muestra una tradición en su interpretación. En los años 60 se le asume como un filme realista, con veracidad para representar un pasado que el cine de la industria había “maquillado de más”. Para los espectadores de los 60, el valor de esta película radica en su simplicidad y su carácter documental. Una década después, ya se le nombra como una “visión crítica” de Revolución. Entonces se integran ambas lecturas: un realismo crítico. Posteriormente, luego del conocimiento del final alternativo y de un mayor estudio de este director,

se establecen lazos, o como dice Eduardo de la Vega, vasos comunicantes entre ***El prisionero 13*** y ***El compadre Mendoza***, para que unos años después, en los años 90 ya se habla de una “trilogía de la Revolución”. Después del año 2000, se amplían los marcos teóricos de lecturas y se le vincula con la literatura por su novela de origen, en términos de representación de la familia, del mito, del bandido, y de la conformación de estereotipos. Pero todas estas lecturas parten de la consideración de la película como la mirada “crítica de la Revolución”. El desacuerdo sigue estando en el papel de la censura durante el cardenismo.

La otra línea presentada en el artículo es la muerte. Se planteó la relación entre *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* para comprender desde dónde, desde qué lugar de *experiencia* se había elaborado esta representación puesta en pantalla. La presencia de Villaurrutia y su tradición en la

concepción de la muerte explican el sentido de la misma. No hay un horizonte de expectativa muy amplio, los personajes y sus actos no trascienden; posiblemente en el primer caso, el de Máximo Perea hubo una posibilidad, pero no más. El absurdo de morir por balas amigas, en un juego de azar, o por haber contraído una enfermedad, ponen de manifiesto que los hechos y las acciones no tienen mayor repercusión, ni siquiera en ese mismo instante, mucho menos en un horizonte de expectativa mayor. En la dinámica de la temporalidad histórica, la muerte muestra el regreso al mismo sitio y encierra en sí misma la importancia y el valor de la vida. La Revolución no es puesta como algo prometedor, esta expectativa se va diluyendo conforme avanza la trama; decrece hasta llegar a la imagen de un hombre solo, desprovisto de cualquier tipo de aspiración. 🧠



FIGURA 7. Hacia el desenlace, la Revolución no es puesta como algo prometedor; esta expectativa decrece hasta llegar a la imagen de un hombre solo, desprovisto de cualquier tipo de aspiración.

# Bibliografía

- ALMOINA Fidalgo, H. (1985). *Bibliografía del cine mexicano*. México: Filmoteca UNAM.
- ANIEVAS Gamallo, I. C. (2004). Más allá de la historia oficial: machos, compadres, héroes y villanos en el cine de la Revolución de Fernando de Fuentes y Paul Leduc. *Studies in American Popular Culture*, (23), 83-94.
- AUMONT, J. (2008). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- AYALA Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- BACZKO, B. (1999.) *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas* (2ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- BERTHIER, N. y Gautreau, M. (2011). La Revolución mexicana en imágenes. *Archivos de la filmoteca*, (68), 9-15.
- CARBALLO, E. (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana* (5ª ed.). México: Porrúa.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- CHUMACERO, A. (1966). La generación de “Contemporáneos”. En X. Villaurrutia, *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas* (2ª. ed.) (pp. IX-XXX). México: Fondo de Cultura Económica.
- CIUK, P. (2000). *Diccionario de directores del cine mexicano. 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*. México: CONACULTA.
- CRIOLO, R. (1998). *Fernando de Fuentes: trilogía de la Revolución*. México: Cuadernos de la Cineteca Nacional.
- DABOVE, J. P. (2016). “Cuerpos para la horca”: bandidaje, guerra y representación en ¡Vámonos con Pancho Villa! En F. Martínez Pinzón y J. Uriarte (Eds.), *Entre el humo y la niebla: guerra y cultura en América Latina* (pp. 173-192). Pittsburgh, Estados Unidos: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DÁVALOS Orozco, F. (1996). *Albores del cine mexicano*. México: Clío.
- DE LA COLINA, J. (1961). Un camino perdido. *Política*, 1(22). 66-67.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (1979). Fernando de Fuentes: la mirada crítica sobre la Revolución mexicana. *Filmoteca 1. El cine y la Revolución mexicana*, (1), 62-71. México: UNAM.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (2004). Del texto literario al texto audiovisual: literatura y cine de la Revolución (1930-1979). En Z. Pick, Á. Miquel y E. De la Vega Alfaro. *Fotografía, cine y literatura en la Revolución mexicana* (pp. 49-69). México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (2012). *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: UNAM.
- DE LUNA, A. (1984). *La batalla y su sombra: la Revolución en el cine mexicano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.

- DE LUNA, A. (2017). Entre la violencia y el olvido, ¡Vámonos con Pancho Villa! En J. Solís (Comp.). *Un cine revolucionado. Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)* (pp. 81-89). México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- DE LOS REYES García-Rojas, A. (1981). *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños: 1896-1920, Vol. 1*. México: UNAM.
- DE LOS REYES García-Rojas, A. (1985). *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos mexicanos en la Revolución, 1911-1916*. México: UNAM.
- DE ORELLANA, M. (2003). *El cine norteamericano de la revolución mexicana (1911-1917)*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- ELIZONDO, S. (1961) ¡Vámonos con Pancho Villa! *Nuevo Cine*, (2), 10-12.
- GADAMER, H. G. (2005). *Verdad y método. Vol. 1* (11ª ed.). Salamanca, España: Sígueme.
- GARCÍA Riera, E. (1984). *Fernando de Fuentes, 1849-1958*. México: Cineteca Nacional.
- GARCÍA Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 1 (1929-1937)*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GARCÍA Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: IMCINE.
- GARCÍA, G. y Aviña, R. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío.
- GÓMEZ Gómez, C. E. (2015). *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- KOSELLECK, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Paidós.
- LOMNITZ, C. (2013). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Manifiesto del grupo Nuevo Cine (1961). *Nuevo Cine*, (1), 3.
- MIQUEL, Á. (2005). *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONSIVÁIS, C. (1992). Las mitologías del cine mexicano. *Inter medios*, (2), 12-23.
- MONSIVÁIS, C. (2011). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.
- MONTIEL Pagés, G. (1979). Pancho Villa: el mito y el cine. *Filmoteca 1. El cine y la Revolución mexicana*, (1), 100-109.
- MORALES, M. (2016). *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México.
- MRAZ, J. (2000). La Revolución es historia: filmando el pasado en México y Cuba. *Texto sobre imagen* (5), 1-36. México: Filmoteca UNAM.
- MRAZ, J. (2010). *La trilogía de la revolución de Fernando de Fuentes*. En Edición conmemorativa de la Filmoteca de la UNAM. México: UNAM.
- MUÑOZ, R. F. (2008) *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Era.

- ORTIZ Bulle-Goyri, A. (2002). Fernando de Fuentes y la búsqueda de un cine de la Revolución Mexicana. *Fuentes Humanísticas*, 14(25-26), 161-174.
- ORTIZ Monasterio, P. (Coord.). (2010). *Cine y Revolución: la revolución mexicana vista a través del cine*. México: IMCINE.
- PAPPE, S. (2001). *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- PARRA, M. (2005). *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of México*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- PAZ, O. (1993). *El laberinto de la soledad* (3ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ Montfort, R. (2013). Antecedentes del estereotipo revolucionario y su presencia en los inicios del cine de ficción mexicano. En B. Hausberger y R. Moro. (Coord.), *La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada italo-europea* (pp. 38-57). México: El Colegio de México.
- SADOUL, G. (2004). *Historia mundial del cine* (19ª ed.). México: Siglo XXI.
- SÁNCHEZ, F. F. y García Muñoz, G. (Coords.). (2010). *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México: CONACULTA.
- TUÑÓN, J. (1995). La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, (22), 133-144.
- TUÑÓN, J. (2010). La revolución mexicana en celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia. En F. F. Sánchez. y G. García Muñoz (Coord.), *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana* (pp. 209-234). México: CONACULTA.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2000). La Revolución filmada. La presencia de la Revolución en el cine mexicano (1933-1958). En J. Bailón Corres, C. Martínez Assad. y P. Serrano Álvarez (Coords.), *El siglo de la Revolución mexicana: Vol. 2* (pp. 225-236). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2005). *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- VÁZQUEZ Mantecón, A. (2010). La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. En P. Ortiz Monasterio (Coord.), *Cine y Revolución: la revolución mexicana vista a través del cine* (pp. 17-27). México: IMCINE.
- VILLARRUTIA, X. (1938). *Nostalgia de la muerte*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

# Filmografía

- CONTRERAS Torres, M. (Director y Productor). (1932). **Revolución. La sombra de Pancho Villa**. México: Columbia Pictures.
- CONWAY, J. (Director) y Selznick, D. O. (Productor). (1934). **¡Viva Villa!** Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
- DE ANDA, R. (Director y Productor). (1939). **Con los dorados de Villa**. México: Producciones Raúl de Anda.
- DE FUENTES, F. (Director) y Sáenz, G. (Productor). (1933). **El prisionero 13**. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
- DE FUENTES, F. (Director) y Prida A. (Productor). (1933). **El compadre Mendoza**. México: Águila Films.
- DE FUENTES, F. (Director) y Pani, A. (Productor). (1935). **¡Vámonos con Pancho Villa!** México: CLASA.
- EISENSTEIN, S. (Director) y Sinclair, U. (Productor). (1931). **¡Que viva México!** México-Rusia-Estados Unidos: Grigory Alexandrov.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Fink, A. (Productor). (1943). **Flor Silvestre**. México: Films Mundiales.
- URUETA, C. (Director) y Manrique, L. (Productor). (1939). **Los de abajo (Con la División del Norte)**. México: Producciones Amanecer.

NORMA SÁNCHEZ ACOSTA (México) es estudiante de la Maestría en Historiografía en la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Licenciada en Historia por la Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, UNAM. Profesora en la Licenciatura en Historia de la FES-Acatlán, UNAM. Entre sus líneas de investigación se encuentran: historiografía universal contemporánea, historiografía mexicana, historia mexicana del siglo XX, historia de la literatura y el periodismo del siglo XX, e historia y análisis cinematográfico.



# Catástrofe, mito y melodrama en *Rojo amanecer*

DAVID ANTONIO  
JURADO GONZÁLEZ

david\_jurado@rocketmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9212-6847>

*Université Paris-Sorbonne,  
Francia*

FECHA DE RECEPCIÓN  
junio 11, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 2, 2018

RESUMEN / *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons marcó un antes y un después en la cinematografía política de México. A lo largo de los años se ha venido convirtiendo en la película emblemática de la memoria del 2 de octubre después de *El grito* (1970) de Leobardo López Aretche. El filme ha sido el centro de debates críticos, históricos y cinéfilos. Se ha insistido así en la influencia del género del melodrama en las bases narrativas de la película, así como en el tipo de discurso político de la película y su resonancia con las luchas memoriales de finales del siglo XX en México. En este artículo, y a los cincuenta años del 2 de octubre, nos interesa volver a este filme desde un ángulo diferente. El género del cine de catástrofes, propio pero no exclusivo de la industria americana, nos sirve en este caso de catalizador crítico para estudiar el filme. Con ello se busca describir las bases narrativas y cinematográficas de la trama, la mistificación del discurso memorial del 2 de octubre de 1968 y el tipo de relato conmemorativo que propone la película.

PALABRAS CLAVE / cine de catástrofes, mito, memoria, violencia de masa, alegoría.

ABSTRACT / There is a before and an after when thinking in Jorge Fons's *Rojo amanecer* (1989) impact on the political Mexican cinema. Over the years the film has become, with Leobardo Lopez Aretche's *El grito* (1970), one of the most emblematical movies about the Tlatelolco massacre on October 2, 1968. The film has been the center of numerous critical and historical debates about its proximity with melodrama, its political discourse and its resonance with the evolution of the memory of the historical event. In this paper, and at the 50th anniversary of the massacre, I propose an alternative analysis. The disaster movies genre, originally born in the American industry but not exclusively American, will be a critical catalyzer to study the film. With this, I intend to show how the narrative structure is developed, how the memory of October 2 is mystified through this narrative and what kind of commemorative story the film proposes.

KEYWORDS / disaster movies, myth, memory, mass violence, allegory.



*Rojo amanecer*  
(Jorge Fons, 1989).

## DEL MELODRAMA Y EL MITO A LA CATÁSTROFE

**H**ito político en la cinematografía nacional, *Rojo amanecer* (1989) es hoy una de las películas más emblemáticas sobre la masacre de Tlatelolco. Dos precedentes importantes fueron *El grito* (1969) de Leobardo López Aretche, un documental testimonial realizado por uno de los militantes del movimiento estudiantil, y *Canoa* (1976) de Felipe Cazals, una ficción que aborda de manera indirecta el acontecimiento. Pero a diferencia de ellas, el filme de Jorge Fons logró imponerse mal que bien a la censura con una historia que volvía al lugar y al momento de los hechos. Desde entonces, mucho se ha escrito al respecto. Andrés de Luna (1992/1995) señaló que Jorge Fons había tratado el evento histórico de una manera “patéticamente evidente” retomando de forma artificial los finales sanguinarios de las intrigas melodramáticas de las películas de los años 70. Georgina Vega Hernández (2004) recuerda que Jorge Ayala Blanco, más radical, calificó el filme de “entelequia nostálgica y sanguinolenta” dirigida a los “viejos sesentayocheros”, a los “comunistas” y a los amantes del “martirologio”. Según el autor la película habría sido así un ejemplo de un “cine arcaico”, “vaciado de todo compromiso sensato” y afectado por un “maniqueísmo impreciso”.

Por el contrario, en su reseña “Entre nuevo cine y Rojo amanecer”, Salvador Elizondo (2001) señala que el filme no podía ser juzgado estéticamente dado que el acontecimiento histórico la sobrepasaba. **Rojo amanecer** era más bien un documento que daba cuenta de la persistencia mítica de aquel acontecimiento en el presente. De manera similar, David William Foster (2002) subrayó que incluso si el filme integra clichés propios del melodrama, era un ejemplo de la transformación de la masacre en una tragedia griega puesto que suscitaba una catarsis en el público. A finales de los años 80, después de la crisis social y económica de la segunda mitad de esa década y de los movimientos sociales que emergieron en respuesta, habría sido bienvenida una obra que mostrara lo que la censura no quería que se viera y que pusiera en tela de juicio la credibilidad del Estado. Criticar negativamente el final de la película era por lo tanto injustificado puesto que se estaría obviando que Jorge Fons retoma recursos del drama clásico para hacer de la historia de la masacre un mito liberador.

Para entender mejor el porqué, hay que regresar a 1983, cuando una representante del PSUM<sup>1</sup> en la Cámara de Diputados, Encarnación Pérez Gaitán, presenta la primera petición para investigar lo sucedido el 2 de octubre de 1968. El gobierno de Miguel de la Madrid, no obstante, evitó abrir esta caja de Pandora promoviendo y haciendo evidente el pacto de silencio heredado del gobierno conciliador de José López Portillo. Pero la crisis social suscitada por el terremoto de 1985, la huelga estudiantil de 1986, la creciente y abismal inflación, la división del PRI entre una “corriente democrática” y otra “conservadora” que acabaría por retener el poder de manera fraudulenta en 1988 (Valencia Lomelí, 2016), todo esto más la fuerte movilización en el veinteavo aniversario del 2 de octubre, había creado las condiciones necesarias para que se hablara de viva voz sobre la masacre, la culpabilidad del Estado y la insuficiente democratización de su sistema

político. Para 1993 se creaba ya la primera comisión no oficial para investigar los crímenes cometidos el 2 de octubre a través del Comité 68 pro libertades democráticas. **Rojo amanecer** colmaba así una aspiración social y política de una parte importante de la población mexicana y servía efectivamente de catarsis colectiva. Además, Jorge Fons, Guadalupe Ortega y Xavier Robles, estos dos últimos guionistas del filme, mediatizaron la catástrofe a través de un drama familiar, ampliando así el alcance de la catarsis a un sector amplio de la sociedad. En suma, el filme no solo compensaba una latente frustración de una parte de la sociedad mexicana respecto a los acontecimientos de octubre, sino que también podía incitar a la indignación.

Su relación con el mito no se limita, sin embargo, a este papel expiatorio. A lo largo de la historia los eventos de 1968 han dependido de marcos interpretativos dominantes distintos. Uno de ellos, nacido precisamente de las fuertes movilizaciones de los años 80 y consolidado a lo largo de los años 90, hace del movimiento estudiantil el inicio de una lucha por la “democratización” del país. Hasta entonces, el marco interpretativo dominante había sido o el de los estudiantes mártires, víctimas de un Estado sanguinario encumbrado como un tlatoani en una pirámide, parafraseando a Octavio Paz (1979), o el de los estudiantes militantes, luchadores sociales que promovieron una resistencia continua y una revolución cultural, para bien de la democratización del país (Allier Montaño, 2015). En los años 90 era ya muy difícil para el poder establecido mantener un velo de censura respecto a los hechos de aquel periodo o reivindicar la versión del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz sobre el complot comunista. Existía una presión tanto social como política para rescatarlos y convertirlos en un evento clave de la historia reciente del país. El movimiento del 68 tomó entonces la forma de un mito de origen que de una u otra forma iba a lograr un consenso en los diferentes partidos políticos, que a su vez, instrumentalizarían a su guisa dichos acontecimientos. Prueba de ello

<sup>1</sup>Partido Socialista Unificado de México

fue la primera comisión oficial por la verdad, organizada por diferentes partidos en 1997 (Hietanen, 2011, p. 132).

A este respecto no está de más recordar las afirmaciones de David Maciel (1999) y de Daniel Chávez (2010) respecto a la instrumentalización política del filme. El primero señaló que *Rojo amanecer* habría servido al discurso oficial puesto que se habría transformado en ejemplo de la disposición del gobierno para apoyar a los defensores de los Derechos Humanos y para continuar con un proceso de “democratización” que habría iniciado precisamente en el movimiento estudiantil de 1968. El segundo adhiere a esta tesis añadiendo que el gobierno de Carlos Salinas de Gortari necesitaba una dosis de autocrítica para restaurar su legitimidad después de la “guerra sucia” de los años 70 y la crisis social de los años 80. A pesar de que fuera realizado en la clandestinidad, exhibido con la presión de la censura y de un gobierno cuya elección fue calificada de fraudulenta, el filme de Jorge Fons acabó así por imponerse en la opinión pública.

*Rojo amanecer* estaba entonces alineada con un discurso memorial que cobraba cada vez más fuerza y que presentaba los acontecimientos de 1968 como el mito de inicio de la “democratización” del país. Existe pues una dimensión histórica suplementaria que refuerza la relación del filme con el mito. Volver al lugar y al momento del hecho histórico se transformaba así en un ejercicio fundacional que contribuía a dar legitimidad a un relato histórico sobre un proceso reformista del Estado mexicano. De hecho, en la principal escena de inicio del filme, el desayuno familiar, el padre, Humberto, habla del fraude electoral que habría habido en las elecciones de 1940 y la desconfianza que desde entonces genera el Estado en el conjunto de la sociedad. Es decir que desde el inicio del filme se hace efectiva una referencia que conduce el discurso ideológico del filme hacia la búsqueda de una “democratización” del país.

## ROJO AMANECER Y EL CINE DE CATÁSTROFES

Las dos características del filme de Jorge Fons mencionadas hasta ahora, el melodrama familiar y el mito, obvian sin embargo un aspecto que es fundamental en el caso de *Rojo amanecer*, esto es, la violencia de masa. El cine de catástrofes, que se conoce en inglés como *disaster movies*, es en este sentido la clave de lectura que puede resolver este problema. La definición de melodrama de Geneviève Sellier podría de hecho aplicarse al cine de catástrofes, en tanto que se trataría de un género “cuya forma narrativa suscita la empatía del público con un, una o los protagonistas, víctima(s) de fuerzas que los sobrepasan” (2015, p. 3). Con la salvedad de que en el cine de catástrofes esas fuerzas provienen de un acontecimiento natural, accidental o político, es decir, colectivo, y que las víctimas no son necesariamente personajes marginales, como suele ser el caso del melodrama, sobre todo en América Latina. La industria da por hecho además que el melodrama es central en el cine de catástrofes. Así por ejemplo, desde el estreno de *Titanic* (James Cameron, 1997) se aconseja encontrar un equilibrio entre el desarrollo del melodrama y el de la catástrofe, o dedicar dos terceras partes de la película al melodrama y una última a la catástrofe (Keane, 2006).

Ahora, al buscar la empatía del público, las películas del cine de catástrofe evitan, como es el caso también del melodrama, chocar moralmente con el público y, por lo tanto, permanecen en un régimen narrativo conciliador, por no decir conservador. En el caso de *Rojo amanecer*, por ejemplo, dadas las características del acontecimiento y del discurso de denuncia del filme, el choque moral que despierta el asesinato de la familia no va sin embargo en contra del cuestionamiento moral al Estado. En este sentido, el filme establece aquí su propio régimen conciliador, es decir que se suma a un rechazo generalizado a las prácticas abusivas del Estado apoyándose en el valor simbólico de la familia. Por otro lado,

Stephen Keane (2006) explica que lo que hace evolucionar al género del cine de catástrofes no es tanto las innovaciones narrativas, sino las transformaciones de la moral colectiva que se ve reflejada en las tramas y en los personajes arquetípicos de los filmes. Si se toma como precedente del cine sobre el 68 a un filme como **Canoa** es interesante subrayar en este sentido que se haya pasado de un drama que pone frente a frente a unos estudiantes y a una sociedad retardataria, a otro, el de **Rojo amanecer**, que tiene como eje principal no solo a los estudiantes, sino también a la familia, y cuyo adversario ya no es una colectividad ignorante y paranoide sino un grupo preciso de representantes del Estado, el Batallón Olimpia. La introducción de la familia y el remplazo de la incompreensión social por el terrorismo de Estado, es decir por el señalamiento de un grupo preciso de miembros del Estado que ejercen actos de terrorismo, es señal de una transformación de la percepción colectiva de los acontecimientos. La identificación con las víctimas está mucho más fortalecida en el caso de **Rojo amanecer** que en el caso de **Canoa** gracias a la absolución de la colectividad y a la presencia de un eje moral conservador como lo es la familia.

Por otro lado, la catástrofe también está en el corazón del mito, tanto por cuestiones narrativas como sociales. No es raro que hechos históricos catastróficos sean mitificados. Piénsese en los relatos de las grandes batallas nacionales, en los que se convocan agentes narrativos cuyas fuerzas sobrepasan lo ordinario a tal punto que su sacrificio por unos ideales los transforma en mártires del flujo de la historia. Pero también el mito es un relato sobre un origen cuyos rasgos suelen ser catastróficos. Con ello, el mito logra una doble función. Por una parte, vehicula socialmente la emoción dejada por un acontecimiento de violencia de masa, así como un *ethos* particular, es decir, un conjunto de valores, creencias, aspiraciones, finalidades e ideales colectivos fundacionales (Bouchard, 2013). Y, por otra parte, restaura el corte traumático provocado por el acontecimiento poniendo en su origen un relato con agentes humanos (Lavocat, 2013). De esta forma, el mito

ofrece una articulación entre causa y efecto y, por lo tanto, facilita la comprensión de un acontecimiento traumático. La catástrofe está pues en el corazón del mito, como el mito en el cine de catástrofes.

El mito, el melodrama y el cine de catástrofes son pues los tres hilos conductores que pueden tejer una lectura de **Rojo amanecer**. Claro está que el filme de Jorge Fons no es ni industrial, ni americano, su relación con el género es por lo tanto tangencial. Es en este sentido fundamental hacer la distinción entre el cine de catástrofes de Hollywood (*disaster movies*) y las distintas cinematografías de la catástrofe (Jurado, 2015). No obstante, para realizar un análisis más delimitado y didáctico nos ceñiremos a las características centrales del género americano y, al interior de estas se insistirá sobre el lugar del mito y del melodrama. De esta manera se señalará por contraste la originalidad de la puesta en escena de **Rojo amanecer**. Las características, que tomamos prestadas del estudio de Stephen Keane (2006) son tres: la centralidad del acontecimiento catastrófico, la relación entre espectáculo y tratamiento de los personajes, la búsqueda por la supervivencia y las redes simbólicas y alegóricas de la narración.

## ROJO AMANECEER DESDE EL CINE DE CATÁSTROFES

1. *En el cine de catástrofes el acontecimiento catastrófico es central en la intriga y da pie para que el cine despliegue su arsenal tecnológico. Por esta razón, el cine de catástrofes es uno de los géneros que más espectáculo le propone al público (Keane, 2006, p. 13).*

En **Rojo amanecer** la acción principal gira en torno de la masacre de Tlatelolco. Este acontecimiento es el motor de todas las acciones del relato. Una de las particularidades del filme de Jorge Fons es, sin embargo, que este acontecimiento aparece siempre fuera de campo. La masacre en la plaza nunca se muestra, solo aparece a través de sonidos: el discurso de la manifestación, los tiros, los gritos, el sonido de



FIGURA 1. Alicia y su hijo Carlos observan angustiados hacia la plaza en un ligero contrapicado cerrado.

las ambulancias, del helicóptero y de los tanques, o a través de la mirada atónita de los personajes que observan desde la ventana de uno de los departamentos que dan a la plaza y que son así transformados en testigos oculares del hecho.

Estos “planos testimoniales”, por llamarlos de alguna forma, son además significativos porque, como lo señala Samuel Steinberg (2011), son un indicio de las cámaras que fueron dispuestas alrededor de la plaza por orden presidencial (Montemayor, 2010) y por lo tanto representan la “huella” de los registros filmicos realizados el día de la masacre. Uno de estos planos, por ejemplo, es un ligero contra picado cerrado en el que se ve a dos personajes, la madre, Alicia, y su hijo, Carlos, observar angustiados hacia la plaza, de suerte tal que el ángulo vertical de su mirada no se cruza con el ángulo de la cámara, que parece estar suspendida a una altura no muy distinta de la altura del departamento en el que están los personajes [FIGURA 1]. Si bien es posible que este plano haya sido filmado en estudio o en otro lugar, no deja de ser llamativo el emplazamiento de la cámara, como si se tratara de una de las que estaban alrededor de la plaza el día de la masacre y los personajes hubieran sido víctimas de su lente. Dicho de otra forma, este plano incita a pensar en una coincidencia entre la cámara histórica y la cámara de rodaje. Huella del emplazamiento de las cámaras del gobierno, este recurso vuelve borrosa la línea que divide la realidad de la ficción o la enunciación del enunciado y subraya la presencia

de una suerte de fuera de campo subjetivo, que tiene a su vez como consecuencia hacer resentir el estado de vigilancia y de control ejercido sobre el movimiento estudiantil y los testigos de la masacre.

Es importante ahondar aquí en la significación del fuera de campo. Según Gilles Deleuze, el fuera de campo no es un artificio neutro, es “una presencia más bien inquietante de algo que no podemos decir que exista, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’” a través de un “creer” (1983, p. 30). El fuera de campo da por lo tanto al filme una “dimensión espiritual”, lo presentado fuera de campo depende de una “creencia” en aquello que no se ve.

En el caso de *Rojo amanecer* se trataría de una doble creencia: en la masacre y en el registro de la misma. Por un lado, la masacre es mostrada como un acontecimiento irreal y del orden del horror, un fantasma que “subsiste” fuera de campo y en el cual hay que creer. Por otro lado, el estado de vigilancia y de control subsiste en la “huella” de las cámaras oficiales a través de ciertos planos, incitando así a creer en su presencia. *Rojo amanecer* le exige así al espectador creer en lo que viene a ser la catástrofe, la masacre y el Estado autoritario, descentrándola visualmente, pero re-centrándola espiritualmente. En suma, el acontecimiento catastrófico está efectivamente en el centro de la trama pero de manera “espiritual” y “fantasmagórica”.



FIGURA 2. Una imagen sugestiva. Un plano panorámico de la Plaza de Tlatelolco. Amanece y el cielo es un rojo violeta; la plaza está vacía, sin las huellas aparentes de la masacre. Este plano parecería pertenecer al presente de la enunciación narrativa y no al tiempo de la historia contada.

Una de las consecuencias de este fuera de campo es además que se establece un lazo más directo entre el pasado y el presente. Una imagen es en este caso sugestiva. Justo antes de que el Batallón Olimpia llegue al departamento, cuando todos duermen, aparece un plano panorámico de la Plaza de Tlatelolco. Amanece y el cielo es rojo, un rojo violeta. La cámara hace un paneo panorámico horizontal. Vemos la arquitectura típica de la plaza, las ruinas, la iglesia y los edificios modernos [FIGURA 2]. La plaza está sin embargo vacía, sin las huellas aparentes de la masacre, ni siquiera un soldado o un policía. Este plano no parece pertenecer a la diégesis, puesto que nada parece suceder en la plaza y las huellas de la masacre son invisibles. Este plano parecería pertenecer al presente de la enunciación narrativa, es decir, al momento en el que se realizó la película, y no al tiempo del enunciado o de la historia contada. No solo se vuelve de nuevo borrosa la frontera entre enunciación y enunciado, sino que la alianza entre el presente y el pasado se vuelve aquí sobrenatural.

El pasado “insiste” en el presente como un elemento del espíritu. No hay traza, huella, marca visible de la catástrofe y, sin embargo, la catástrofe está ahí, presente en tanto que

creencia e imagen de lo irrepresentable. La huella del acontecimiento es invisible, es decir que existe pero no la vemos, existe porque se nos exige creer en lo sucedido, en aquello que ya está contado. Entre el presente de la enunciación y el pasado del enunciado hay una “alianza espiritual”. Lo que supone una colectivización de una creencia y una mitificación de la historia. Recordemos además que si bien la historia es ficticia, podría pasar por una reconstitución documental, dado que recoge pasajes de testimonios verídicos (Robles, 1997).

Es cierto, por otra parte, que el fuera de campo es un recurso poco convencional en el cine de catástrofes industrial porque el arsenal tecnológico que se despliega al utilizarlo no es espectacular. Existen excepciones como *Avenida Cloverfield 10* (*10 Cloverfield Lane*, 2016) de Dan Trachtenberg o, si bien se trata de una propuesta más independiente, en fragmentos del filme *4:44 El último día en la Tierra* (*4:44 Last Day on Earth*, 2011) de Abel Ferrara. Este recurso ha sido también utilizado en otras cinematografías, por ejemplo, en buena parte de la película francesa *Malevil* (1981) de Christian de Chalonge o de la película argentina *Fase 7* (2007) de Nicolás Goldbart. Pero en ninguna de ellas el fuera de campo tiene

tal valor narrativo como en **Rojo amanecer**. Vale la pena en todo caso abordar este problema a través de una segunda característica.

2. *Existe una relación inversamente proporcional entre el desarrollo de la trama narrativa y la representación espectacular de la catástrofe. En otras palabras, entre más espectacular sea la catástrofe, menos desarrollados estarán los personajes e inversamente. Por esta razón los personajes tienden a ser arquetípicos y, por lo tanto, obedecen a convenciones de género, edad, profesión, etc. (Keane, 2006, pp. 77-79).*

En **Rojo amanecer** se acentúa el espesor de los personajes y no tanto el carácter espectacular de la catástrofe, que está acotada en buena medida al fuera de campo. Ahora, frustrar a tal punto la representación espectacular de la catástrofe no la desaparece, todo lo contrario, la hace más inquietante. Como se señaló en el punto anterior, la invisibilidad de la catástrofe implica no solo creer en ella sino creer en todo lo que ella tiene de horrendo y de irrepresentable. Tomando como referencia a Christian Metz (1977), se diría que **Rojo amanecer** sublima paradójicamente la representación espectacular de la catástrofe. Según el teórico, la técnica cinematográfica, especialmente los efectos, es un fetiche gracias al cual podemos suspender nuestra realidad y creer así en la ficción que se nos presenta (“sé muy bien [que no es verdad] pero de todas formas creo”, “*je sais bien mais quand même*”). Lo cual quiere decir que entre menos “técnica” más difícil se vuelve suspender la realidad. Dado que la catástrofe no es visible y sus efectos son rudimentarios (sonidos de fuera de campo), el espectador de **Rojo amanecer** puede a penas suspender su realidad, no obstante y paradójicamente, la catástrofe se vuelve, una vez más, un objeto de creencia de la realidad misma del espectador. Dicho de otra forma, es el espectador el que suma espectacularidad a la película y no inversamente, como es el caso del cine de catástrofes propio de Hollywood.

Es más, según el mismo teórico, en el cine existen tres tipos de efectos: visibles, invisibles y no visibles. Los primeros son

efectos rudimentarios que el espectador puede percibir, los segundos son efectos que no se pueden percibir pero que el espectador puede deducir puesto que se trata de algo irreal, y los terceros no son ni visibles, ni invisibles, pasan completamente desapercibidos, simular un hogar en un estudio es, por ejemplo, un efecto no visible. Los segundos y los terceros son los más espectaculares puesto que son los que más sorpresa generan y para los que se suele necesitar más tecnología (Metz, 2003, pp. 350–371). En **Rojo amanecer** la sorpresa no viene sin embargo de lo que producen los efectos sino del vacío que ellos generan. En el plano panorámico de la Plaza de Tlatelolco estudiado en el punto anterior, las víctimas y sus victimarios son invisibles, pero no por un efecto de invisibilidad sino por un efecto de omisión. De igual forma, el fuera de campo es un efecto no visible, pero no por ello lo que este representa existe, sino que más bien persiste o insiste al hacer remarcar su ausencia. En los dos casos se sublimiza la masacre y es por esto que el espectáculo está más en el ejercicio de provocar la imaginación del público que en lo que realmente se muestra.

Por otro lado, a excepción del personaje que representa a la estudiante militante y que se traduce en una reivindicación feminista (recuérdese la escena de las dos jóvenes en el baño), las categorías sociales no son perturbadas sino conservadas, es decir que los personajes son arquetípicos (el padre, la madre, los hijos, los estudiantes, etc.). No obstante, una red de significados alegóricos relacionados con la historia nacional les da un peso narrativo notable. Dicha red depende de la relación entre los personajes, el espacio y la decoración.

Un elemento visual llamativo en esta red se encuentra en los números que aparecen en las paredes de las habitaciones, los cuales parecen hacer referencia a la historia del país. El número “13” está colgado en una de las paredes de la habitación de Sergio y de Jorge [FIGURA 3], y los números “12” y “24”, en la habitación de Don Roque y de su nieto [FIGURAS 4 y 5]. El primero puede hacer referencia al Día de los Niños Héroes. El número 12 puede asociarse con el Día de la Raza y la



FIGURAS 3, 4 y 5. Un elemento visual llamativo en la relación entre los personajes, el espacio y la decoración se encuentra en los números que aparecen en las paredes de las habitaciones, los cuales parecen hacer referencia a la historia del país.

llegada de los españoles a América. Y el número 24 puede hacer referencia al Día de la Bandera, celebrado desde la época cardenista, es decir una fecha fuertemente identificada con el PRI. Las dos habitaciones contienen así un lenguaje cifrado relacionado con la identidad y el origen de la nación mexicana, nada extraño si se tiene en cuenta que el filme está también relacionado con estos dilemas. Por virtud de esta red de significados, el 2 de octubre de 1968 termina sumándose a un conjunto de fechas originarias y patrióticas.

En términos espaciales y dramáticos existe una oposición entre las dos habitaciones. Por un lado, Jorge, Sergio y sus compañeros, en la habitación de los “Niños Héroe”, encarnan este mito nacional. De hecho, ellos son seis como los seis soldados del relato patrio y Sergio tiene una chamarra con la bandera de México, como si se tratara de una prenda militar. Del otro lado, el abuelo y su nieto constituyen una paridad compleja que está entre la vejez y la niñez, la minusvalía y la salud, la experiencia y la inocencia, el rigor y el juego, pero también entre el priismo anticuado y la inocencia política, la mano dura y la vulnerabilidad, el régimen agotado y la esperanza de un cambio. Este conjunto de oposiciones tiene una resonancia con las fechas asociadas a su habitación. El Día de la Raza conmemora al mismo tiempo un acto violento y represivo, la “conquista” y la “colonia”, y un acto de unión y de rejuvenecimiento a través del mestizaje. El Día de la Bandera, por su parte, conmemora la independencia, pero también sirve de expresión al discurso nacionalista y represivo del PRI. En esta habitación aparece también el número “124”, una síntesis de los otros dos números, lo cual supone una paridad cifrada compleja, difícil de interpretar pero sugerente.

En este contexto, las acciones que suceden en cada una de las habitaciones tienen también un sentido alegórico. Por ejemplo, el estudiante herido en la habitación de los “Niños Héroe” puede simbolizar el heroísmo sacrificial de los niños mártires nacionales. De la misma manera, la escena en la que los estudiantes se cuentan las atrocidades de las que fueron testigos tiene lugar en la habitación de la “conquista” y la

“bandera”. En esta escena el rostro de los jóvenes es generalmente precedido o acompañado en el cuadro por la luz de alguna vela o de una lámpara de gas [FIGURA 4]. La puesta en escena es a este respecto notable dado que recuerda las bengalas que sirvieron de señal para iniciar la masacre. Es en esta habitación también en donde podrá esconderse el único sobreviviente, Carlos, el nieto. Se trata entonces de un refugio para sobrevivir, así como de un espacio donde denunciar las atrocidades de la masacre, de nuevo, una polaridad entre terror y esperanza.

Tanto el fuera de campo como la red de significados alegóricos de *Rojos amanecer* replantean la cuestión del espectáculo en el cine de catástrofes. Por un lado, la ausencia de una representación espectacular de la catástrofe fortalece todo lo que en ella hay de inquietante, su aspecto fantasmagórico y traumático heredado del pasado, llevando al espectador a la sorpresa y la sublimación de la catástrofe misma. Por otro lado, no por lo anterior la trama narrativa y la fuerza de los personajes es insuficiente. Por el contrario, gracias al hecho mismo de desplazar la representación espectacular de la masacre sin por ello disminuir su peso cinematográfico, se crean las condiciones para construir una red de significados alegóricos que refuerza la complejidad del drama. De hecho, es a través de los personajes que la película presenta un discurso específico sobre la masacre, para el cual la tercera característica sobre el cine de catástrofes es clave.

*3. La intriga que se desprende de una película sobre catástrofes resulta de una búsqueda por la supervivencia. Los personajes buscan un lugar seguro e intentan retomar el control de una situación amenazante. La tensión narrativa, así como su suspenso, están construidas en función de tres preguntas: ¿quién sobrevivirá?, ¿cuántos? y ¿cómo? El film será más catastrófico y más melodramático si los personajes representados por actores célebres no sobreviven (Keane, 2006, pp. 4, 34-38).*

En *Rojos amanecer* la cuestión de la supervivencia evoluciona y varía a medida que avanza la historia. Al inicio del filme, concierne solo a los estudiantes y al final, a estos y a la

familia. En efecto, cuando inicia el tiroteo, solo la vida de los estudiantes está en suspenso. Luego, cuando los estudiantes llegan con sus compañeros al departamento, la situación se vuelve más peligrosa para la familia, ahora “cómplice”. Con la llegada del padre, todo parece volver a la normalidad y la pregunta de quién sobrevivirá regresa a los estudiantes, los unos porque tendrán que irse en la mañana y los otros porque tendrán que quedarse escondidos. No obstante, la llegada del Batallón Olimpia al departamento pone en peligro tanto la vida de la familia, como la de los estudiantes. A este vaivén, típico de las películas de catástrofes, se suma un recurso de tensión narrativa clásico: los planos de los relojes de la casa y su sonido. Pero a diferencia del cine de catástrofes industrial, todos los personajes representados por los actores célebres mueren, subrayando el tono melodramático del filme, la relevancia que se le está dando a un discurso de denuncia por sobre un discurso del espectáculo y del entretenimiento, así como la asimilación narrativa que se está planteando entre familia y estudiantes en tanto que víctimas.

Esta asimilación es aún más determinante si la describimos a partir de la siguiente escena: en un momento dado un tiro entra en el departamento y la bala da justo en una reproducción religiosa colgada en una pared. Este disparo rompe el vidrio que la protege y daña la imagen. Esta imagen, por metonimia, vendría a calificar el hogar familiar de recinto sagrado y a la familia de categoría sagrada. Al tener en cuenta que la familia se asimila con los estudiantes, el discurso filmico sacraliza, a su vez, a los estudiantes. Como si atacar a los estudiantes significara también atacar a la familia y, más aún, a la sacralidad de la misma. Es innegable que la masacre de Tlatelolco haya destrozado a muchos hogares, pero la confluencia planteada por el filme entre estudiantes y familia a través de una imagen religiosa supone un tono conservador. Toda la familia, salvo el niño, acaba además muerta, como si la amenaza última del “terrorismo de Estado” fuera la destrucción de las familias antes que la de los estudiantes y, por lo tanto,

la proliferación de huérfanos en un doble sentido, hijos sin padres y sin patria.

El tema de la orfandad, utilizado de manera alegórica para aludir a los males de un Estado de derecho que no solo es precario, sino que además ha abandonado a una parte de sus ciudadanos, es además recurrente en filmes realizados en periodos de “transición”, como se puede comprobar, por ejemplo, con el caso de la cinematografía chilena (Cavallo, Douzet y Rodríguez, 1999). El personaje infantil resulta también central para tratar cuestiones relacionadas con los traumas del pasado, así como con las esperanzas del futuro. No es por lo tanto raro que el único sobreviviente del filme de Jorge Fons sea el personaje infantil.

Carlitos, en efecto, sobrevive y se queda huérfano. Juan Rojo (2010) ha dicho al respecto que la historia puede ser interpretada como el recuerdo de este personaje 21 años después de lo ocurrido. Carlitos “personificaría la historia de Tlatelolco”, durante mucho tiempo oculta en el inconsciente popular y finalmente articulada y asimilada como recuerdo. El problema de esta interpretación es que el personaje infantil representaría una “consciencia colectiva adulta”, pasando por alto el hecho mismo de que se trate de un niño. No hay que perder de vista además que la mirada de este personaje es de hecho uno de los medios más recurrentes a través de los cuales se muestra la masacre. La última escena del filme es en este sentido ejemplar. En ella, la cámara sigue al niño desde el departamento hasta la plaza y desde su punto de vista vemos los cadáveres de sus familiares, los muros de las escaleras del edificio violentados, los estudiantes muertos y los militares vigilando la plaza. En realidad, es más lógico pensar que si el pasado es mediado por el personaje infantil, lo es de manera infantilizada, y como tal ese pasado aparece como todavía incomprensible. Tyrus Miller, que Juan Rojo cita pero del que no obtiene las mismas conclusiones, explica en este sentido que en el cine histórico el niño “ofrece una metáfora fuerte para representar la subjetividad adulta confrontada a

las contingencias históricas desconcertantes, inexplicables y abrumadoras” (2003, p. 231).

En vez de estipular que la historia fue configurada a partir del punto de vista de un “Carlitos adulto”, parece más pertinente subrayar el punto de vista inocente del infante. Recuérdese además que para entonces no había un trabajo de racionalización histórica del acontecimiento, las comisiones de verdad sobre la masacre apenas estaban cobrando interés institucional, y el análisis sobre la evolución de la memoria histórica de la misma era todavía insuficiente. Al inicio de los años 90, la masacre era todavía un tema limitado a un grupo de personas, asociaciones de Derechos Humanos y movimientos políticos de izquierda, y a un relato de memoria en donde los estudiantes aparecían como mártires de un aparato represivo o luchadores sociales (Allier Montaño, 2015). La sociedad mexicana apenas estaba saliendo de su “inocencia”, apenas empezaba a tomar consciencia de la radicalidad del acontecimiento histórico, impulsada por los distintos movimientos sociales de la segunda mitad de los años 80. Además, si algo nos muestra la película es la falta patente de información respecto a la planificación y ejecución de la masacre. Tyrus Miller (2003) señala también que un personaje infantil puede encarnar las tentativas de sobrepasar de manera imaginativa y afectiva circunstancias históricas que exceden la comprensión racional, así como representar una “reserva utópica” que abre una esperanza al horizonte histórico adulto. Carlitos sería en este sentido esa “reserva utópica”, el inicio de un periodo de transición que, sin embargo, se daba en condiciones todavía de orfandad.

## MISTICISMO Y CONMEMORACIÓN: POR OTRO CINE DE CATÁSTROFES

Haciendo un balance del análisis anterior podría decirse que *Rojo amanecer* descentra de la trama la masacre solo para recentrarla espiritualmente. Para ello el filme sublima el acontecimiento catastrófico, es decir, hace de él un aconteci-

miento dependiente de una creencia en el horror del mismo. La masacre debe ser pensada y creída como una verdad histórica, incluso si no es mostrada, está ausente o es omitida en la pantalla. En esta fórmula se encuentra la condición misma de la masacre como objeto místico, aquello que le da su consistencia narrativa. Ahora bien, la creencia en esta catástrofe está mediada por tres recursos que a la larga se vuelven retóricos: la familia, el niño y la red de significados alegóricos.

La sacralización del movimiento estudiantil a través de la sacralidad de la familia facilita la empatía con las víctimas, los estudiantes, y hace de la represión un acontecimiento moralmente degradante. El rol del niño, por su parte, infantiliza la historia en un triple sentido: el personaje es un síntoma de la falta de consciencia respecto al evento, pero es a su vez un indicio de una tentativa por sobrepasar esa inconsciencia y, finalmente, constituye una esperanza en tanto que intento por dejarla atrás, a pesar de vivir aún un periodo de “orfandad”, entendida esta como una crisis democrática e institucional. Finalmente, la red de significados alegóricos circunscribe la creencia a un conjunto de dilemas sobre la identidad y el origen de la nación.

Con todo ello, *Rojo amanecer* familiariza e infantiliza la masacre para hacerla pensable, creíble y, sobre todo, objeto de una creencia, objeto de un culto. No es raro que la película haya sido realizada un año después de la conmemoración de los 20 años de la masacre. Algo de razón tenía Jorge Ayala Blanco al afirmar, como lo señala Georgina Vega Hernández, que *Rojo amanecer* era un “monumento cinematográfico” (2004). Al conmemorar la masacre por medio de un conjunto de elementos que reenvían a la idea de identidad nacional y de origen de la “democratización” del país, Jorge Fons hace de un pasado trágico, un relato mítico. El 68 se presentaría así como el origen de una lucha contra un gobierno autoritario y sin legitimidad democrática. En el origen estaría además un episodio sanguinario cuyas víctimas serían los estudiantes y sus familias que serviría de eje de ese mito y de

la reacción conmemorativa ante el mismo. Bien es sabido que solamente una imagen suficientemente repulsiva del pasado puede generar las acciones conmemorativas en el presente.

La historia se cierra además con la figura del huérfano, quien representa la posibilidad de un nuevo inicio. La demanda y la promesa de un avenir diferente, democrático y nacionalista, en el presente de la enunciación, compensa la angustia, por un efecto de catarsis, del hecho traumático. ***Rojo amanecer*** constituye así un emblema político de la cinematografía nacional que contrabalanza aquello que tiene la violencia de masa de incomprensible y de irracional. A su vez, el filme asume el rol de parteaguas en la evolución de la memoria histórica del acontecimiento. El filme de Jorge Fons abre un periodo de consenso en el que el rechazo al

“terrorismo de Estado” y la búsqueda de “democratización” serán los núcleos del relato nacional dominante, así el Estado vuelva a caer en tentativas autoritarias y antidemocráticas.

En lo que concierne al género del cine de catástrofes, ***Rojo amanecer*** demuestra que si bien se pueden establecer relaciones con los preceptos fundamentales de la industria americana, en general su originalidad reside en los recursos que precisamente se separan de la misma. Las alternativas al convencionalismo propio del género, el uso del fuera de campo, de la alegoría, del alejamiento del espectáculo, constituyen un arsenal propio que define un tipo de cinematografía de la catástrofe, cuya base está además cimentada por una fuerte dosis de militancia política, documentalismo y ejercicio de memoria histórica. 🐼

# Bibliografía

- ALLIER Montaño, E. (2015). De conjura a lucha por la democracia: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano. En E. Allier Montaño y E. A. Crenzel (Eds.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política* (pp. 185–219). México: Bonilla Artigas.
- BOUCHARD, G. (2013). Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux. *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, 51(1), 95–120.
- CAVALLO, A., Douzet, P. y Rodríguez, C. (1999). *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición, 1990-1999*. Santiago de Chile, Chile: Grijalbo.
- CHÁVEZ, D. (2010). The Eagle and the Serpent on the Screen: the State as Spectacle in Mexican Cinema. *Latin American Research Review*, 45(3), 115–141.
- DE LUNA, A. (1992/1995). The Labyrinths of History. En P. A. Paranaguá (Ed.), A. López (Trad.), *Mexican Cinema* (pp. 171-177). Londres, Reino Unido: British Film Institute.
- DELEUZE, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. París, Francia: Éditions de Minuit.
- ELIZONDO, S. (2001). *Estanquillo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FOSTER, D. W. (2002). *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- HIETANEN, A. E. (2011). *No hay mañana sin ayer. Las políticas de la memoria en Chile y México, 2000-2008* (Tesis doctoral). UNAM, México.
- JURADO, D. (29 de junio de 2015). Cinéma catastrophe. *Face à la catastrophe. Culture, littérature et image*. Recuperado de <http://catnotes.hypotheses.org/543>
- KEANE, S. (2006). *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe* (2nd ed.). Londres, Reino Unido: Wallflower Press.
- LAVOCAT, F. (2013). Narratives of Catastrophe in the Early Modern Period: Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints. *Poetics Today*, 33(3-4), 253-299. doi: <https://doi.org/10.1215/03335372-1812135>
- MACIEL, D. (1999). Cinema and the State in Contemporary Mexico 1970-1999. En D. Maciel y J. Hershfield (Eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers* (pp. 197-232). Lanham, Estados Unidos: Scholarly Resources.
- METZ, C. (1977). *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. París, Francia: Union générale d'éditions.
- METZ, C. (2003). *Essais sur la signification au cinéma*. París, Francia: Klincksieck.
- MILLER, T. (2003). The Burning Babe: Children, Film Narrative, and the Figures of Historical Witness. En A. Douglass y T. A. Vogler (Eds.), *Witness and Memory: The Discourse of Trauma* (pp. 207–232). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

- MONTEMAYOR, C. (2010). *La violencia de Estado en México: antes y después de 1968*. México: Debate.
- PAZ, O. (1979). *El ogro filantrópico: historia y política, 1971-1978*. México: J. Mortiz.
- ROBLES, X. (5 de octubre de 1997). Contra la censura. *La Jornada*, p. 15.
- ROJO, J. J. (2010). La memoria como “espectro” en “Rojo amanecer” de Jorge Fons. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (14), 49–64.
- SELLIER, G. (2015). Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses... *Sociétés & Représentations*, (39), 151–164. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-151.htm>
- STEINBERG, S. (2011). Re-cinema: Hauntology of 1968. *Discourse*, 33(1), 3–26.
- VEGA Hernández, G. (2004). *Cine mexicano de los noventa: Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera* (Tesis de licenciatura). UNAM, México.

## Filmografía

- ARETCHE, L. (Director) y Rovirosa, J. (Productor). (1969). **El grito**. México : CUEC-UNAM
- CAZALS, F. (Director) y Lozoya, R. (Productor). (1975). **Canoa**. México : CONACINE.
- FONS, J. (Director) y Trujillo, V. & Bonilla, H. (Productores). (1989). **Rojo amanecer**. México: Cinematográfica Sol.
- VALENCIA Lomelí, E. [CLACSOtv]. (16 de septiembre de 2016). *La (no) extraña persistencia de la narrativa de mercado en México* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dItDo3JF9n8>

DAVID ANTONIO JURADO GONZÁLEZ (Colombia-México) es Doctor en Estudios Hispánicos (Universidad de la Sorbona), Maestro en Estudios Cinematográficos (Universidad Paris-Diderot), y Licenciado en Letras Hispánicas (Universidad de Guadalajara). Entre sus intereses de investigación se encuentran: la representación de la violencia de masa en la literatura y el cine de América Latina, la memoria histórica en América Latina, estudios sobre genocidio, y testimonios escritos y filmicos. Sus artículos más recientes: “Testimonio”, entrada para la enciclopedia digital *Encyclopédie critique des mots du témoignage et de la mémoire* (Dir. Philippe Mesnard, Université Clermont-Ferrand, 2018); Mito y catástrofe. Personajes y paisajes en Werner Herzog y su eco en el cine latinoamericano, en *Comunicación y sociedad* Núm. 32 (Mayo/Junio 2018); La sonámbula: apocalipsis de la memoria, en *Le cinema face à la catastrophe* (Eds. Nancy Berthier y Julie Amiot, Éditions hispaniques, 2017).



# La sexualidad en la serie de TV3 *Merlí*: una propuesta liberadora

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO  
f.alcala79@gmail.com

ZEYDA RODRÍGUEZ MORALES  
zeydaisabel@hotmail.com

FAVIOLA SOLÓRZANO TENA  
esmeraldasolorzanotena@gmail.com

*Universidad de  
Guadalajara, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
marzo 20, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 17, 2018

**RESUMEN /** *Merlí* es una serie de ficción de televisión de la cadena catalana TV3 que cuenta la historia de un profesor de Filosofía que rompe con la forma tradicional de enseñar. Cada capítulo aborda un concepto filosófico que se explica en clase, y luego es presentado y examinado en el curso de la vida de los personajes, con el fin de poner en claro que la filosofía no es un tema abstracto sino una perspectiva para entender la forma de vivir de cualquiera. Pero además de su propuesta reflexiva sobre temas filosóficos como la belleza, la muerte o el inconsciente, hay otros temas que recorren la serie que vale la pena estudiar por la originalidad de su tratamiento. En este texto nos centraremos en analizar el tema de la sexualidad a través de algunos de sus personajes y partimos de la hipótesis de que estos la viven sin conservadurismos y relacionándola con la felicidad, un tratamiento poco visto en las series para jóvenes.

**PALABRAS CLAVE /** *Merlí*, sexualidad, afectividad, ficción televisiva.

**ABSTRACT /** *Merlí* is a TV fiction series, which tells the story of a Philosophy professor who breaks with the traditional way of teaching. Each chapter addresses a philosophical concept that is explained in class and then examined in the course of life of the characters, to make clear that philosophy is not an abstract subject but a crucial perspective to understand the way everyone lives. But in addition to his reflexive proposal on philosophical subjects such as: beauty, death or the unconscious, there are other themes that run through out the series that are worth studying, because of the originality with which they are approached. In this text we will focus on how sexuality is presented and emphasized through the roles played by some of its main characters. We base our analysis on the hypothesis that the characters live their sexuality without conservatism and relating it to happiness, a treatment rarely seen in the series for young people.

**KEYWORDS /** *Merlí*, sexuality, affectivity, fiction TV.



## INTRODUCCIÓN

**M***erlí* es una serie de ficción producida por la cadena autonómica catalana TV3<sup>1</sup>. En ella se cuenta la historia de un profesor de Filosofía de nivel bachillerato que llega a dar clases al Instituto Àngel Guimerà, en la ciudad de Barcelona. *Merlí* es un profesor poco habitual que dice siempre lo que piensa y que propone a los alumnos una nueva y creativa forma de aprender sobre filosofía. La serie, siguiendo las pretensiones de la televisión pública, busca ser una ficción innovadora, provocadora, educativa y que fomente el cambio social (Alcalá Anguiano, 2015). Está pensada para un público joven pero ha gustado a muchos otros tipos de audiencia. Incluso ha trascendido fronteras gracias a Netflix, donde ha llegado a ser una de las series más vistas del 2017.

Además de ser un proyecto pensado para fomentar el gusto por la filosofía en los jóvenes, *Merlí* es una serie en la que se pueden visibilizar interesantes reflexiones. La más obvia es la que cada capítulo expone por la manera en que está organizado: el capítulo lleva por título el nombre de un filósofo, el profesor explica a los alumnos

<sup>1</sup> Creada y producida por la productora Veranda TV (Grupo Godó y Boomerang TV), y transmitida entre el 14 de septiembre de 2015 y el 15 de enero de 2018. Consta de tres temporadas con 40 capítulos en total, cada uno con un promedio de 50 minutos de duración.

algún concepto de este, y en el resto de la historia el concepto se verá ejemplificado por alguna situación personal de los estudiantes y/o profesores. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Heidegger”, Merlí explica qué significaba la muerte para el pensador alemán, mientras en el desarrollo del episodio se muestra la muerte del padre de uno de los alumnos y cómo lidia con ella de mejor manera después de las reflexiones presentadas por su profesor.

Sin embargo, hay otros temas que surgen en la serie de forma transversal y que corresponden con este espíritu de reflexión sobre el presente, la enseñanza y la juventud. Uno de ellos es la sexualidad. Desde el primer capítulo sabemos que Merlí tiene sexo con quien le apetece y que este gesto será característico del personaje, pero también sinónimo de libertad y felicidad a lo largo de la serie. La tensión sexual estará presente en todos los personajes, y será clave para crear identidad, y resolver conflictos personales y sociales, así como para simplemente saciar una curiosidad<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Entendemos la sexualidad no como el cuerpo de los seres humanos determinado por la morfología y la fisiología, sino como la forma en que socialmente se organiza lo que estos hacen con sus cuerpos. La sexualidad es producto de fuerzas sociales y adopta según la sociedad y el tiempo que se trate, formas y relaciones diversas. Como afirma Weeks, la sexualidad “es un resultado de distintas prácticas sociales que dan significado a las actividades humanas, de

En este texto exploramos la forma en que algunos personajes viven la sexualidad en vinculación con sus relaciones afectivas, con el fin de reflexionar sobre la manera en que es tratada en una ficción contemporánea. Aunque sabemos que la temática central de la serie no es la sexualidad, consideramos que propone una forma original de desarrollarla. Pensar en sexo también se puede hacer desde y con filosofía.

Planteamos que *Merlí* se trata de una serie cuya perspectiva sobre la sexualidad es liberadora pues la mayoría de sus personajes escapa a los valores y normas que rigen una visión tradicional sobre la sexualidad, es decir: heterosexualidad obligada, sexo solo dentro del matrimonio, roles de género fijos y determinados, defensa de los valores de la fidelidad, la virginidad y la monogamia.

La estructura que planteamos en el artículo inicia con algunos argumentos en torno a la originalidad de la serie; enseguida damos cuenta de estudios previos; continuamos con el planteamiento metodológico; proseguimos delineando algunos elementos del contexto y describimos a los perso-

definiciones sociales y autodefiniciones, de luchas entre quienes tienen el poder para definir y reglamentar contra quienes se resisten. La sexualidad no es un hecho dado, es un producto de negociación, lucha y acción humanas” (1998, p. 30).



Merlí y sus alumnos.

najes centrales de la serie, tanto los jóvenes como los adultos; posteriormente presentamos el análisis de la sexualidad en torno a cuatro temáticas o ejes; y una finalizamos con una breve conclusión.

## LA ORIGINALIDAD DE MERLÍ

Planteamos en este artículo que el tratamiento de la sexualidad en la serie constituye una propuesta liberadora, pues abundan en ella prácticas como la seducción, el cortejo, el ligue casual, la masturbación, los besos, los fajes, las relaciones sexuales completas, heterosexuales u homosexuales, ya sea en pareja o en trío, todas ellas atravesadas por afectos de diverso tipo e intensidad –que incluyen la amistad, el amor o tan solo el deseo–, ya sea entre amigos, conocidos, novios o amantes de diferentes edades, que implican en todos los casos disfrute, gozo intenso, curiosidad o diversión, siempre libres de culpa o de cualquier condena moral o religiosa.

La forma como profesores, padres o alumnos tienen sexo en la serie resulta refrescante, si la comparamos con otros productos mediáticos pensados para jóvenes. Por ejemplo, las películas clásicas de terror hollywoodense (*Viernes 13*, *Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980; *Scream: grita antes de morir*, *Scream*, Wes Craven, 1996; *Sé lo que hicieron el verano pasado*, *I Know What You Did Last Summer*, Jim Gillespie, 1997, entre otras) han dejado claro que la pareja que esté teniendo sexo será la primera en ser asesinada. Las relaciones sexuales en productos pensados para públicos jóvenes deben mostrar –según Hollywood– los peligros del sexo y deben justificar cada encuentro en clave de amor, o por qué no, de procreación. En esta misma línea, el sexo se muestra en pantalla principalmente mediante parejas jóvenes; pareciera que en las historias de Hollywood los adultos mayores no tienen relaciones sexuales.

Tal vez los textos audiovisuales que rompen estos prejuicios y exploran deliberadamente la sexualidad de sus personajes son las ficciones televisivas de HBO, desde *Six Feet Under*

(2001-2005) hasta *True Blood* (2008-2014), pero estas se presentan expresamente como productos que rompen tabúes y se advierte al público de su contenido realista y provocador. Como afirma Cascajosa Virino:

HBO no incluye anuncios en sus series, por lo que en el canal no hay nada prohibido. Aunque en una visión más superficial lo más notorio es la frecuente utilización de palabras malsonantes, violencia extrema, situaciones sexuales y uso de drogas, los dramas de HBO también han apostado por incluir tópicos argumentales escasamente utilizados en televisión (2006, p. 29).

Este fenómeno de ruptura propuesto por HBO ha influido en otros realizadores y productoras de series televisivas contemporáneas y ya no le pertenece solo a ellos. El tratamiento de temas más realistas y sin tabúes puede encontrarse también en series como *Breaking Bad* (2008-2013) o *Mad Men* (2007-2015), ambas de AMC, pero aun así hablamos de productos que no están pensados solo para jóvenes y en los que la sexualidad sigue planteándose de forma tradicional.

En contraste, la sexualidad en *Merlí* es un tema que entretiene todas las historias que se cuentan, pero con una naturalidad interesante, como si se tratara de un concepto filosófico más. El sexo ya no es visto como tabú sino como una forma más de reflexión sobre uno mismo. El deseo como motivación y la tensión sexual, nos dice la serie, puede presentarse con personas del mismo sexo, con personas mayores o mucho más jóvenes, y es parte de nuestro ser, nos constituye.

El proceso por el que ha pasado *Merlí*, desde su primera emisión a través de su cadena original TV3 (2015), la ha colocado como uno de los mejores productos ofrecidos por la televisión catalana en mucho tiempo, con un impacto importante en las audiencias a nivel global<sup>3</sup>. Se trata de una

<sup>3</sup>En el anuario OBITEL (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva) publicado en 2016 se incluye un capítulo dedicado a la ficción en España en donde el caso que destaca para la televisión autonómica es el de *Merlí*: “El ranking autonómico (...) experimenta un incremento en el número de espectadores del programa más visto [*Merlí*] y una distancia considerablemente mayor entre la audiencia de esta serie y la décima de la

serie que resulta atractiva no solo para aquellos que ven en ella un potencial educativo por ligar la trama con temas filosóficos, sino también para aquellos públicos, jóvenes y no tan jóvenes, que simplemente se sienten atraídos por los personajes y sus historias, y que se identifican con los conflictos que estos padecen a lo largo de los capítulos. Es así que, a pesar de ser una serie dirigida a un público juvenil, en realidad ha sido consumida por toda la familia.

La propuesta narrativa en *Merlí* es también innovadora porque coloca sobre la mesa temas de discusión y conflictos de la vida cotidiana que pueden ser resueltos y abordados a partir de las ideas desarrolladas por los grandes pensadores de la filosofía, algo que no había sido presentado como tal en el formato de serie de ficción y que tendría uno de sus antecedentes directos en el cine con la película ***El mundo de Sofía*** (*Sofies värld*, 1999), del director Erik Gustavson, que es a su vez adaptación de la novela homónima de Jostein Gaarder. Este nexo con la filosofía resulta cautivador e interesante, sobre todo si se toma en cuenta que la pretensión de la serie es demostrar que esta se puede aplicar en todo, hasta en el sexo.

## ANTECEDENTES

*Merlí* ha sido catalogada como una serie de género *dramedy* porque aborda temas serios y socialmente relevantes, como pueden ser los conflictos adolescentes o la propia sexualidad específicamente, pero lo hace con cierta ironía y tono humorístico, que no los trivializa sino más bien los presenta de forma liberadora. Los temas concretos que en ella se abordan, al menos en la primera temporada, y de acuerdo con el análisis propuesto por Obitel España, se pueden identificar a través de dos grupos: las temáticas dominantes y las temáticas sociales (Lacalle, Castro y Sánchez, 2016, p. 319).

clasificación [*Padre Casares*, TVG]” (Lacalle, Castro y Sánchez, 2016, p. 315). El *rating* para *Merlí* era de 7,9 mientras que el de *Padre Casares* fue de 3, 8.

Dentro de los temas dominantes se encuentran: el amor, la infidelidad, la amistad, la familia y la sexualidad, mismos que constituyen los temas centrales de la serie, además de ser temas universales abordados también por otras ficciones, aunque mediante un tratamiento distinto; mientras que en el grupo de las temáticas sociales se identifican: la homosexualidad, la crisis económica, los desahucios, los problemas generacionales y el *bullying*, los cuales se refieren a los temas específicos que se presentan en la serie y que son abordados desde el contexto social representado.

De estas y otras temáticas se han derivado una serie de ensayos, trabajos de grado y artículos de diversa índole que toman a la serie como caso de estudio. La literatura existente sobre *Merlí* se puede clasificar en torno a diferentes aspectos. En primer lugar existen estudios acerca del aspecto lingüístico de la serie, pues el hecho de que sea hablada en catalán –cuyo doblaje al castellano es realizado por los mismos actores–, en un contexto social y político muy particular, hace de este uno de los temas abordados. Algunos de estos estudios trabajan sobre la idea de que la serie participa en un proceso de inmersión del catalán obligatorio, con intereses ideológicos y políticos asociados al movimiento independentista, y promovidos por la misma cadena TV3 (Toledo, 2017). Otros más centran su atención en el aspecto del doblaje que se lleva cabo al castellano y la manera en que ciertas expresiones propias de la lengua catalana son trasladadas a este idioma. Uno de estos estudios es el que realiza Paula Escrivá Ribes (2017).

En segundo lugar se aborda el tema pedagógico y los modelos de enseñanza presentados en la serie. Estos asuntos han motivado una cantidad numerosa de artículos y ensayos que exploran los estilos de enseñanza, los cambios de paradigmas educativos y la relación entre profesor y alumno. Este último es sin duda uno de los temas más trabajados hasta el momento, por la visión particular que se aprecia en el vínculo generado por el personaje de *Merlí* con sus estudiantes de

bachillerato, y que recuerda a su vez otras películas que mostraban una relación similar, el caso más evidente es ***La sociedad de los poetas muertos*** (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989).

Las opiniones y reflexiones expresadas son variadas. Van desde artículos que aseguran que el personaje de Merlí es narcisista y critican el hecho de que el maestro intente ser cercano a los alumnos y que los vea como una extensión de sí mismo (González, 2018), hasta los que consideran que el método Merlí de enseñanza existe y ya es practicado por profesores alrededor del mundo (Arosemena, 2017; Senabre, 2017).

Un tercer tema lo constituyen las cuestiones de género y aquí se encuentran los artículos que se centran en analizar la forma en que la serie edifica y reproduce ciertas estructuras machistas en torno a la representación de lo femenino y lo masculino, así como las relaciones afectivo-sexuales que se desarrollan entre los personajes. La perspectiva que impera es la que concibe que la serie muestra un sesgo de género (Cruz, 2016) ya que privilegia los roles masculinos, sin embargo algunos de estos artículos surgen más como crítica hacia la serie pero no profundizan en el tema. Marta Fàbregas Domènech (2016), estudiante de la Universidad de Girona, realizó un análisis de los estereotipos de género, en el que retoma varios de estos aspectos.

El tema de la sexualidad es uno de los más complejos pues la mayoría de los personajes presentan posturas que evolucionan a lo largo de las tres temporadas. Consideramos que algunos podrían ser más relevantes para el contexto actual, tales como el abordaje de la homosexualidad o la aparición de un personaje transgénero.

## METODOLOGÍA

La metodología que ha guiado nuestra observación de la serie tiene dos ejes: el primero se avoca a la exploración

de los personajes desde la perspectiva de los estereotipos; el segundo aborda la sexualidad en su vinculación con las instituciones, el amor, el placer y la identidad sexo-genérica.

### *Los personajes como estereotipos que se rompen*

Los personajes en una serie de ficción se construyen principalmente a partir de estereotipos. Estos nos sirven para construir historias más verosímiles y en ocasiones realistas, así como para crear una relación afectiva directa con el espectador:

El proceso de caracterización de los personajes en las series de televisión exige una elaboración profunda y detallada, incidiendo en su pasado y en sus motivaciones para poder explicar las acciones que tendrán lugar durante la evolución narrativa de la historia. A pesar de que los estereotipos aparecen con mayor frecuencia en las comedias de situación – donde no interesa tanto que el personaje sea creíble como su reacción ante una situación dada –, en las series de ficción dramáticas también son un recurso esencial para generalizar y reiterar atributos sobre grupos sociales, contribuyendo a la creación, en el espectador, de prejuicios y opiniones predeterminadas (Galán Fajardo, 2006, p. 65).

El uso de estereotipos permite una conexión con el mundo social y se convierte en una estrategia de exageración que facilita el reconocimiento de una conducta por encima de otra, determinando un orden de fácil acceso para el espectador. Como afirma Galán Fajardo:

Las series dramáticas integran verdaderos discursos de realidad y están formadas por pequeños fragmentos que pretenden constituirse como un espejo de la misma, ya que transmiten modelos de conducta, prejuicios, valores y toda una serie de comportamientos sociales. Imágenes que llegan al espectador de un modo “inofensivo”, pero que pueden crear corrientes de opinión, favorables o desfavorables, hacia ciertos grupos. Esta estereotipia se acentúa aún más en las series profesionales que

se desarrollan en un entorno laboral, pues tienden a basar sus personajes y sus historias en modelos preexistentes, con el fin de conseguir una interpretación simplificada y concisa de la realidad por parte del telespectador (p. 58).

Entre los estudiantes del instituto podemos identificar al galán, a la chica virgen, al gay activista y al gay de clóset, al payaso del grupo, al profesor tradicional o a la madre joven y sexi. Estos estereotipos permiten pensar en un universo cercano en el que los personajes reaccionan según sus condiciones y se espera de ellos una respuesta acorde con esa característica que los define.

Sin embargo, a lo largo del desarrollo de la trama de *Merli* en sus tres temporadas dichos personajes estereotípicos van evolucionando de tal forma que abandonan sus características predominantes, manifestando procesos en los cuales a raíz de las problemáticas sufridas por cada uno, transforman su forma de ser, su carácter y sus convicciones de manera que abandonan su perfil caricaturesco y se muestran como personajes mucho más humanos y reflexivos, y por tanto, menos estereotípicos.

Cabe mencionar que en esos procesos juega un papel fundamental su profesor de Filosofía, quien no solo les influye a través de la enseñanza no tradicional de los contenidos de la materia, sino en la interacción cotidiana con ellos, en las decisiones que toman para superar sus conflictos, contradicciones, miedos, adicciones, traumas, o autoengaños.

En este sentido, lo que al inicio se plantean como personajes estereotípicos, terminan transformarse en *personas* con las cuales es fácil identificarse, permitiendo la comprensión por parte de la audiencia tanto de las motivaciones de sus acciones como de sus emociones, sentimientos y deseos.

### *La sexualidad*

En lo que concierne a la sexualidad, elegimos abordarla, no de manera aislada, sino como parte de lo que se ha denomi-

nado el “régimen erótico” (Collignon y Rodríguez, 2010), es decir, aquella organización específica que guardan elementos como: imaginarios sobre el amor; instituciones como el matrimonio y la familia; discursos filosóficos, estatales o religiosos; productos y consumos culturales de todo tipo; y prácticas amorosas y sexuales, que en su conjunto, explican la emergencia de ciertas subjetividades afectivas en cada época. En el caso del régimen erótico contemporáneo ubicado a partir de los años 80, se entremezclan viejos discursos, instituciones y prácticas orientadas por un imaginario romántico<sup>4</sup>, con otras mucho más nuevas en las que la sexualidad, los roles, las identidades genéricas, las instituciones y las prácticas de las personas son mucho más flexibles y transgresoras.

En ese sentido, asumimos una perspectiva constructivista sobre la sexualidad (Foucault, 1985; Weeks, 1998), que sostiene que la experiencia amorosa y sexual de la gente ocurre enmarcada dentro de las características particulares de contextos históricos y geográficos determinados.

En consonancia con esto, diversos autores coinciden en que la sexualidad en nuestros días aparece cada vez más distanciada de las instituciones del matrimonio, la familia y la heterosexualidad, y el combustible que ha puesto en marcha esto es el deseo. Este proceso no comenzó ahora sino que hunde sus raíces en la revolución sexual de los años 60 y ha pasado por momentos de retroceso como el de la aparición del VIH-SIDA, a mediados de los años 80. Recuperado en cierta medida de esta oleada conservadora, el siglo XXI retoma bríos y vuelve a poner sobre la mesa los retos que

<sup>4</sup>Con imaginario romántico nos referimos a las idealizaciones amorosas que plantean la unión entre hombres y mujeres necesariamente y cuyos roles por género están perfectamente establecidos. La iniciativa y el cortejo corresponden al varón, así como el conocimiento y experiencia en las prácticas sexuales. El valor de mayor jerarquía es el sentimiento amoroso entre la pareja cuyo fin es la fundación de una familia. Los esposos se obligan a la fidelidad y la monogamia. El imaginario romántico se relaciona con el surgimiento del llamado *amor romántico* que autores como Anthony Giddens ubica a fines del siglo XVIII (1995). Este imaginario se consolida a lo largo del siglo XIX y perdura a todo lo largo del siglo XX, mostrando múltiples resquebrajaduras hacia el fin del siglo.

enfrenta la búsqueda del placer personal, la organización de nuevas formas de relación amorosa, y la invención de nuevas formas de identificación y autoconcepción en términos sexuales y de género.

Una de las características más notables es que la sexualidad ha desarrollado derroteros independientes a la función reproductiva y a la institución matrimonial y familiar. Manuel Castells ha denominado a este tipo como *sexualidad recreativa*, la cual se orienta al goce sexual, a la experimentación, a la trasgresión y es fundamentalmente individualista (1999, p. 264). Mientras que Anthony Giddens llama a esta nueva ruta *sexualidad plástica*, destacando, al igual que Castells, su independencia de la función reproductiva, promoviendo la emancipación de las mujeres y su vinculación con formas de identidad emergentes (1995, p. 12).

A lo largo de las temporadas de la serie de *Merlí* veremos las relaciones amorosas y sexuales de los personajes a la luz de tales perspectivas e identificaremos algunos ejes alrededor de los cuales sus historias expresan posturas, experiencias, elecciones o conflictos que revelan procesos de búsqueda personal originales e interesantes.

### *El contexto*

La trama de *Merlí* ocurre en el barrio de Sarrià de Barcelona, con un grupo de adolescentes bastante homogéneo, estudiantes en una escuela pública de nivel bachillerato y que pertenecen al sector social de la clase media (Noro, 2017). A pesar de lo homogéneo del grupo, se puede distinguir algunos alumnos cuya situación económica es bastante más precaria, como el caso de la familia de Pol. Si bien es cierto que al instituto asisten alumnos de diferentes razas y etnias, que se aprecian incluso en el salón de clase del profesor Merlí, ninguno de ellos tiene diálogos sustanciales o participación activa en la trama.

En cuanto al aspecto religioso, la serie no revela que los personajes posean creencias religiosas acendradas (Noro, 2017), más allá de alguno que gusta de ir a pasar ratos dentro de la iglesia y otro que cree en Dios. Las referencias a lo religioso son abordadas dentro de las mismas clases de Filosofía y casi siempre son vistas a través de las ideas de algún filósofo. Se puede entender que, a pesar de que la intención del profesor es lograr que los alumnos sean críticos y piensen por ellos mismos, se expresa tolerancia y respeto a las diferentes creencias religiosas e ideologías.

Por lo que toca a las alusiones políticas se dan casi siempre en el entorno de la clase, vinculadas con algún tema filosófico o histórico, y con una tendencia crítica hacia el sistema y cuestionando severamente a los políticos en turno. Cabe mencionar que a través de la serie se vislumbra el proceso de lucha por la autonomía de Catalunya así como una fuerte crítica al silencio en torno a la guerra civil española: las fosas comunes, los desaparecidos, así como a la permanencia de monumentos y nombres de las calles con héroes del periodo de la dictadura franquista.

## **PERSONAJES CENTRALES DE LA SERIE**

A continuación describiremos a los personajes más importantes del grupo de alumnos y de los profesores del Instituto Àngel Guimerà, en donde se desarrolla la trama.

### *Los jóvenes*

Bruno es el hijo de Merlí, quien está enamorado de Pol –el chico guapo y mayor del instituto–. Al inicio no se atreve a “salir del armario” pues le cuesta admitir que es gay. Buscará su sitio como homosexual en la serie.



Quima.

Pol, es el guapo de la serie, se presenta con una imagen de Don Juan seductor y racional que controla sus emociones y elige no enamorarse de sus parejas.

Berta es la chica guapa del instituto, la que viste de forma provocativa y es seductora y sexi. Tendrá sexo ocasional con algunos de sus compañeros. Gusta de establecer relaciones gracias a su atractivo físico.

Oksana es la madre adolescente que llega al instituto a empezar de nuevo. Es muy desinhibida sexualmente.

Oliver es homosexual al igual que Bruno, pero a diferencia de este, es afeminado y activista por el movimiento gay.

Gerard es hijo de Gina, la novia de Merlí, de personalidad juguetona y discreto.

Joan es el alumno brillante, serio y responsable, quien a lo largo de la serie y después de su ruptura con Mónica se vuelve rebelde y desobligado.

Tania es la alumna amigable y simpática, la mejor amiga de Bruno. Es la única que es virgen aún y le causa molestia.

Iván es un joven que durante la primera temporada permanece encerrado en su casa debido a su agorafobia, hasta que es rescatado por Merlí, quien es asignado como su tutor. A lo largo de la serie desarrolla una amistad profunda con el profesor y se vuelve un alumno seguro de sí mismo y líder del grupo.

Mónica es la alumna responsable y seria.

*Los adultos*

Merlí es el profesor de Filosofía quien tiene 60 años y es divorciado. Es asiduo a las relaciones sexuales ocasionales.

Gina es la madre de Gerard, compañero de Bruno, y novia de Merlí.

Eugeni es el profesor cuadrado, sumamente serio, que no hace amistad con los estudiantes porque considera que le perderían el respeto. Está enamorado de Mireia, la profesora de Latín, que está casada.

Quima es una profesora transgénero que llega al instituto a sustituir a la maestra de Inglés.

Miriam es la madre de Iván y trabaja en un bar. Es joven y sexi.

## **ANÁLISIS EN TORNO A LA SEXUALIDAD**

Identificamos cuatro ejes para explorar la sexualidad, el primero tiene que ver con la presencia de las instituciones del matrimonio y su etapa previa, el noviazgo.

*Sobre el matrimonio y el noviazgo*

A lo largo de la trama de la serie lo común es que los padres de los chicos y chicas no se presenten como matrimonios “bien avenidos”, salvo los papás de Joan y los de Oliver. En el resto de los casos se trata de padres separados, divorcia-

dos o viudos, que da como resultado que se trate de hogares monoparentales (madres de Iván, Gerard, Tania, Berta, Mónica y Marc, y padres de Bruno y Pol).

No obstante, entre los adultos se expresa en cierta medida la búsqueda de relaciones de pareja estables. Tal es el caso de la relación entre Gina y Merlí a lo largo de un tiempo. A pesar de haber llegado a un acuerdo entre ellos de tener una relación abierta, Gina no soporta descubrir que Merlí tenga este tipo de encuentros y rompe con él, después de intentarlo ella también. Luego de un tiempo de extrañamiento de parte de ambos, regresan. Un elemento importante es el deseo de Gina por tener un segundo hijo, cosa que propone a Merlí y ante lo cual él se niega. Hacia el final de la serie Gina se embaraza y tiene a Merlina.

Otra pareja estable afectivamente es la de Eugeni y Mireia. Al principio, él es quien se enamora y la intenta seducir sin lograrlo, pues ella no desea divorciarse de su marido. No obstante, con el tiempo cede y establece una relación duradera con Eugeni en la que se expresa enamoramiento, deseo, apoyo mutuo y complicidad entre ellos. Una relación más de este tipo es la de Gloria, la profesora de Dibujo, y Santi, de Lengua y literatura. Ellos están casados, se aman, se respetan, se apoyan, aunque su relación termina con la muerte de Santi de un ataque al corazón.

Desde las experiencias de los alumnos, una relación de corte tradicional es la de Joan y Mónica. Alentado por sus padres, Joan trata a Mónica a la manera convencional con regalos (un anillo), invitaciones a casa, presentación ante ellos, situaciones que, aunadas a sus celos e intención por acaparar su atención y su tiempo, terminan por cansarla, provocando que ella termine la relación.

Como vemos, en estas relaciones amorosas estables mediadas por un compromiso, ya sea matrimonial o no, el valor de la pareja como tal ocupa un espacio importante por encima de los intereses individuales. Este “ser pareja” se coloca por encima de la unión legal o religiosa, las cuales van perdiendo importancia; no así los valores de la entrega al otro, el

compromiso, la lealtad y la monogamia, ideales propios del imaginario del amor romántico.

Especial atención nos merece la relación entre Merlí y Gina. Entre ellos el debate entre la libertad personal y el “ser pareja” constituye un tema relevante, pues a pesar de amarse entre sí y de sufrir la pérdida de Gina por un tiempo, Merlí no renuncia en ningún momento al derecho de ejercer su libertad sexual. De hecho, en cierto momento ella le propone vivir juntos, pero él se niega, al igual que se negó a tener un hijo.

La oposición entre la idea de pareja que concibe a los individuos fusionados, y otra que permite la conservación de la libertad individual, conforma una de las paradojas más importantes en el régimen erótico contemporáneo. Algunos autores han concebido esto como un nudo sin solución que tensiona a las parejas hoy en día, dando vida al “normal caos del amor” (Beck y Beck-Gernsheim, 2001).

### *Sobre la sexualidad y el placer*

El segundo tema es el de la *sexualidad recreativa*. A lo largo de la serie abundan las relaciones de sexo casual tanto entre los personajes adultos, como entre los jóvenes. El personaje de Merlí en sí mismo constituye un símbolo del ejercicio de una sexualidad libre, sin prejuicios, que busca el placer y la satisfacción personal por encima de cualquier atadura o compromiso. Para él, las prácticas sexuales, así como el propio cuerpo, constituyen un ámbito íntimo del que uno es dueño absoluto. Esto se establece como un valor cuya defensa puede costar a Merlí, tal como ocurrió con su ruptura temporal con Gina.

Las relaciones de sexo casual que Merlí experimenta a lo largo de la serie son numerosas. Al inicio se involucra con Laia, profesora del instituto; luego lo practica en dos ocasiones con Miriam, la madre de Iván; posteriormente lo vemos ligando con Natalia, mesera de un bar; y finalmente con Silvana, otra profesora del instituto.



Merli y Gina.



Pol y Bruno.



Oksana, Nil y Oscar.

El diálogo entre Miriam y Merlí antes de su primer encuentro expresa muy bien su postura ante lo que viene, siendo incluso burlescos del amor romántico. Dice ella,

“Lo que quieres hacer conmigo es solo una cosa para esta noche, no seré tu menú habitual, no seré tu amor.... [y Merlí responde] no, ni yo tampoco para ti, [y Miriam agrega] lástima, yo quería que celebráramos juntos las Navidades y que hicieras de padre de Iván, que me regalaras un collar el Día de los Enamorados...” (Montánchez, 2015).

En estas relaciones puede ocurrir que una de las partes involucradas aspire a tener una relación más allá del sexo ocasional. Tal es el caso de Laia respecto de Merlí, o del propio Merlí respecto de Silvana. En ambos casos, el descubrir esto cancela la posibilidad de encuentros futuros, pues dentro de las reglas no escritas del sexo ocasional se encuentra el no enamorarse y no esperar el establecimiento de algún tipo de compromiso con la otra persona. En su perspectiva sobre la sociedad y el amor *líquidos*, Zygmunt Bauman (2005) ha llamado a estos vínculos humanos frágiles, relaciones “de bolsillo” en las que no se invierte tiempo ni esfuerzo y siempre están a la mano.

En el caso de los jóvenes la práctica del sexo ocasional es también de lo más frecuente. Lo vemos en la relación entre Pol y Berta al inicio de la serie, o entre Joan y Oksana, quienes solo son “amigos que follan de vez en cuando”.

El tener sexo por placer, diversión o curiosidad es un valor que circula por toda la trama de la serie y en muchas ocasiones se presenta entrelazado en la relación de amistad entre los compañeros. Por ejemplo, la llegada de Oksana a la escuela significó que Gerard comenzara a tener sexo, y saliera de la represión por no verse correspondido por Mónica.

Asimismo, la virginidad no es para nada un valor y es más bien legítimo el querer perderla y experimentar el sexo por primera vez, y para eso también está un buen amigo. Tal es el caso de Tania quien vivió “su primera vez” con Marc. Por otra parte, el sexo también es placentero si se presenta con casi desconocidos, como el caso de Oliver y sus frecuentes

citas cada noche, o el de Iván, quien pierde su virginidad en un triángulo sexual con dos chicas que acababa de conocer.

Cabe mencionar que a lo largo de la serie no aparece el uso de condones ni entre los jóvenes ni entre los adultos, salvo en una escena en que Merlí regala una caja a Gerard y Mónica en un viaje de fin de año. Cobra relevancia que no haya huellas de alguna política de salud pública al respecto, sobre todo en tiempos en que tanto se advierte sobre los riesgos para la salud sexual y reproductiva del sexo desprotegido. Es evidente que la serie no asume este discurso, común por parte del Estado. En consonancia con esto llama la atención el caso de la maternidad adolescente de Oksana, quien declara ante sus compañeros haber tenido voluntariamente a los 16 años a su hijo Nil, habiendo podido abortar.

### *Sobre la sexualidad y el amor*

El tercer tema es la sexualidad vinculada al amor, en franca e histórica correspondencia con el amor romántico. La abundante presencia en la serie de la sexualidad solo por placer no elimina en absoluto su aparición dentro de relaciones amorosas intensas. De hecho, las relaciones afectivas en las que lo amoroso “envuelve” la sexualidad son las relaciones que dan estructura a la serie y mantienen la tensión a lo largo de las tres temporadas. Nos referimos a la relación entre Merlí y Gina; la de Tania con Pol; y la de Bruno, también con Pol.

La aparición del amor entre estos personajes trae consigo el que experimenten la serie de síntomas que le caracterizan: extrema necesidad, deseo intenso, obsesión por el otro, posesividad, conocimiento mutuo, empatía, comunicación. Cuando las relaciones son correspondidas causan enorme felicidad, satisfacción, orgullo y placer. Pero cuando uno de los dos no se siente correspondido o tiene dudas sobre lo que el otro experimenta, viene la tristeza, la depresión, la duda, el sentirse traicionado.



Estos dos estadios de felicidad o tristeza constituyen los extremos de un bimbaleta en los que a lo largo de la trama los personajes se sitúan, a veces de un lado y a veces del otro. Del lado de la tristeza por no verse correspondidos aparecen, en distintos momentos: Miriam con Pol; Gina con Merlí y Merlí con Gina, Iván con Bertha, Gerard con Mónica; Bruno con Pol; Joan con Mónica, Tania con Marc y luego ella misma con Pol.

Sin embargo, la serie no explota, a la manera tradicional de las telenovelas, la desgracia del desamor. Ninguna de estas situaciones aparece como insuperable o fatal para quien la vive sino como parte de la vida cotidiana, y al verse en medio de una situación así, los personajes buscan refugio en los amigos, los encuentros de sexo casual, los padres o madres, o la fiesta.

Por otra parte, estar en el extremo del bimbaleta de la felicidad del amor correspondido ocurre para los personajes, en casi todos los casos, hacia el final de la serie, hecho que se potencia al plantear en el último capítulo un reencuentro entre ellos que ocurre 7 años después de egresar del bachi-

llerato. Esto regala al espectador la oportunidad de saber el derrotero que siguieron sus vidas, suceso poco común en las series de televisión.

Aquí nos enteramos que Tania terminó su noviazgo con Pol pero es pareja de Marc y esperan un hijo. Que Oksana y el hermano mayor de Pol se unieron y tuvieron tres hijos además de Nil. Que Mónica no quedó con Gerard, ni tampoco con Joan, sino que se relacionó amorosamente con Pau, el hermano menor de Marc.

Mención aparte merece la relación amorosa entre Bruno y Pol. Este último asume finalmente su opción homosexual así como su amor por Bruno, quien desde el inicio se enamora de él y a lo largo de la trama lo espera. En su caso, Bruno ve al final de una trayectoria amorosa medianamente feliz, el cumplimiento de un sueño que se cristaliza en un matrimonio entre ellos.

Finalmente, en la serie también encontramos expresiones de preferencias afectivas y sexuales que no se adscriben a las etiquetas identitarias de la bisexualidad, la heterosexualidad, o la homosexualidad, muy en la línea de las posibilidades que contempla el concepto de sexualidad plástica. Tal es el caso de uno de los personajes centrales, Pol Rubio, quien sin asumirse bajo ninguna etiqueta tiene relaciones sexuales o amorosas con mujeres y también con hombres. Es el caso de su historia con Bruno y luego con Efra, su compañero de trabajo. Al preguntarle este último si es bisexual, él contesta: “No, soy Pol y punto” (Montánchez, 2015).

Otro caso es el del profesor de Lengua y literatura, Gabriel. En un inicio se muestra interesado por Elisenda, la maestra de Inglés, quien lo rechaza por tener novio; posteriormente su interés recae en Joaquín, cuya identidad femenina es Quima.

Por otra parte, hay dos personajes homosexuales en la serie, Bruno, el hijo de Merlí, y Oliver, compañero de clase. De hecho, Oliver apoya a Bruno en su proceso de “salida del clóset”. Él le dice:

“aceptar que uno es gay es como aquellos días de primavera, ¿sabes? Que tienes como una sensación, que notas como un calor que...shhhh, y te dan ganas de respirar aire puro, de llamar a tus amigos, de enamorarte, de tener una aventura intensa y de follar mucho, eso es importante, y hoy para ti empieza la primavera, y eso es de puta madre” (Montánchez, 2015).

No obstante, entre ellos hay diferencias. Bruno afirma que no por ser gay, deba adherirse al movimiento por los derechos de la comunidad LGBTTI; asimismo, muestra su desacuerdo con la parafernalia del afeminamiento y de hacer pública su opción sexual. Oliver, por su parte, es afeminado y participa activamente en el movimiento por la diversidad sexual. Como es evidente, el ser homosexual admite diversas posturas así como sucede entre personas heterosexuales.

La sexualidad, nos dice la serie, es una fuerza que hay que conocer, experimentar y dejar de vincular con las ideas conservadoras. En el caso de otras ficciones españolas que ponen como eje central a los jóvenes y sus conflictos, las llamadas “series de instituto”, destacan títulos como *Compañeros* (1998), *El internado* (2007), *Física o química* (2008) y *Pulseras rojas* (2012). Si bien estas series precedieron a *Merlí* en el tratamiento de temas como las drogas, el vandalismo, la homosexualidad, el despertar sexual y los líos amorosos, *Merlí* se distingue de las demás por la forma en que la sexualidad se muestra no como tema en un capítulo especial sino como algo normal y que forma parte de la vida cotidiana tanto de jóvenes como de adultos. Por otro lado, el concepto de la educación en *Merlí* es más amplio, suscita críticas, y da estructura y sentido a las tramas, mientras que en las otras series la educación es un contexto que cubre a las historias, a manera casi de ambientación.

Los personajes de la serie, en principio estereotipados, transforman el estereotipo dejando que la sexualidad —y otros temas filosóficos— los condicione y los constituya como personajes más realistas, que sufren transformaciones a través de las vivencias personales y sociales, en donde la escuela y los profesores tienen un peso determinante en el proceso.

Como mencionamos desde un inicio, la serie propone —sin pretenderlo— un discurso novedoso y liberador sobre la sexualidad, ya sea como parte del matrimonio y/o el noviazgo, como elemento identitario o de placer, y como ejercicio de amor. Asimismo, vincula las relaciones sexuales al pensamiento crítico. En todo momento la idea de hacer de la filosofía parte de la vida cotidiana significa cuestionar y decidir, y así es como se consigue que lo sexual sea un tema más para pensar.

Como se fue exponiendo en cada uno de las secciones del análisis, nos parece que la serie representa con justicia el régimen erótico contemporáneo, al plantear ideas, valores y

prácticas innovadoras y no convencionales, combinadas con instituciones y estructuras propias del romanticismo, que de una u otra forma siguen siendo deseables para los personajes, tales como llegar a casarse con quien aman profundamente y constituirse como familia.

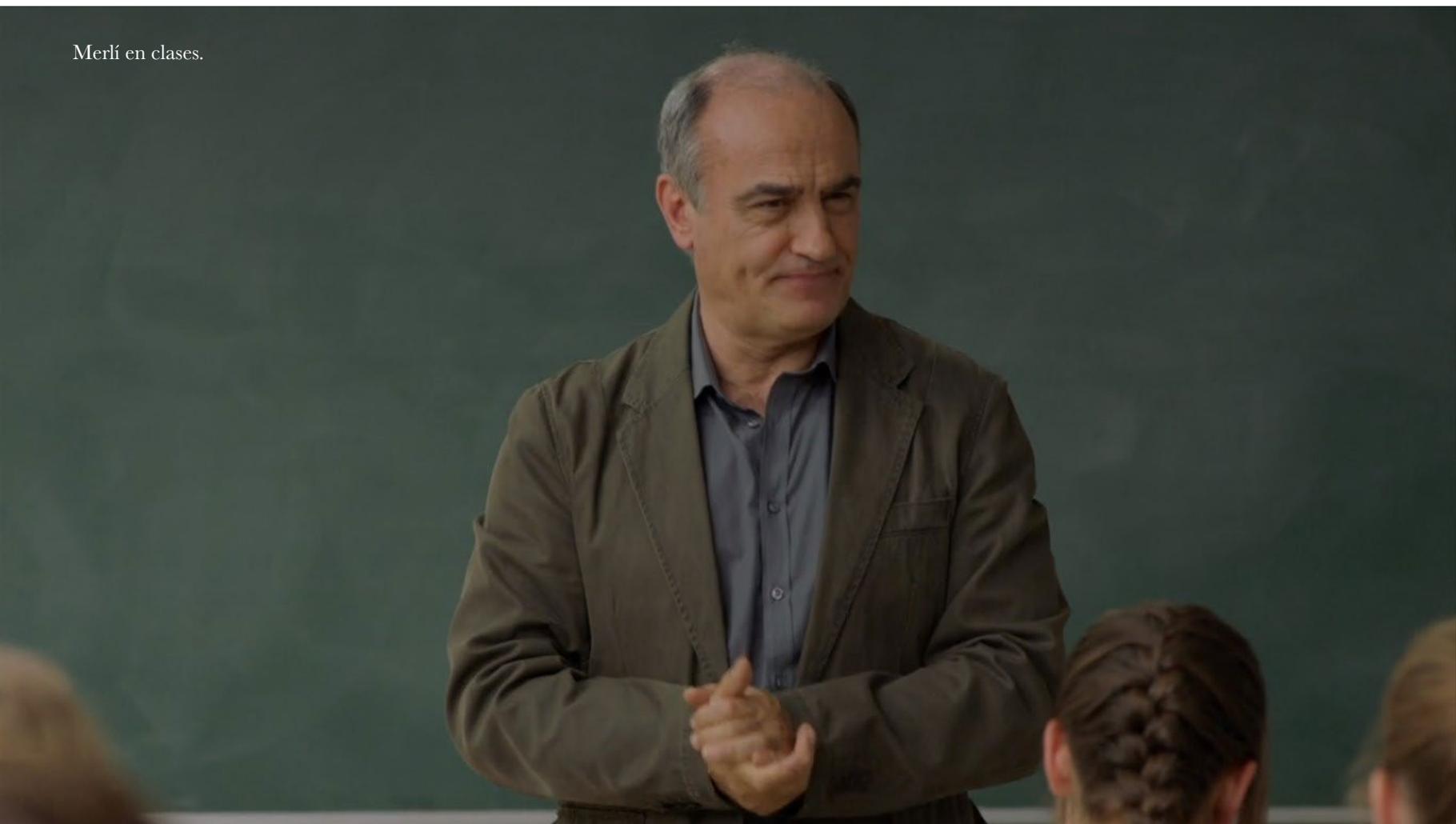
La representación del régimen erótico contemporáneo en *Merlí* es relevante para entender las tensiones y los conflictos en las relaciones, tanto en la serie como en las de la vida misma. Por lo tanto, la serie despliega una reflexión en torno a la sexualidad de nuestra época que puede considerarse filosófica, además de que este tipo de visión contribuye a la ruptura de los estereotipos.

En suma, *Merlí* es una serie diferente a otras series sobre adolescentes. Su legado es imposible de conocer ahora mismo. Sin embargo, el impacto que tiene actualmente es con-

siderable y la sospecha de que será recordada y estudiada en el futuro, es más que latente. Su manera de plantear una apuesta por la vida mediante la experimentación de una sexualidad mucho más libre y divertida, así como de relaciones amorosas diversas y plásticas, constituye una verdadera inspiración filosófica para sus audiencias. Queda prueba de ello en las bases filosóficas del merlinismo, doctrina fundada por Merlí Bergeron:

El aprovechamiento del tiempo con alegría, la proclamación de la buena comida y el buen beber como terapia para superar la decadencia política, la defensa de la libertad sexual de hombres y mujeres, y la enseñanza de la filosofía de manera divertida como herramienta práctica para conocer el mundo y mejorarlo (Montánchez, 2015). 🐉

Merlí en clases.



# Bibliografía

- ADAME, A. G. (10 de febrero de 2018). Merlí, el iconoclasta. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/columna/angel-gilberto-adame/cultura/merli-el-iconoclasta>
- ALCALÁ Anguiano, F. (2015). El concepto de televisión de calidad como herramienta de análisis: El caso del Telefilme Chalan. *Nuevo texto crítico*, 28(51), 189-203. doi: <http://doi.org/10.1353/ntc.2015.0001>
- AROSEMENA, R. (17 de agosto de 2017). Análisis de la serie 'Merlí': un buen discurso de filosofía. *Psyciencia*. Recuperado de <https://www.psyciencia.com/analisis-de-la-serie-merli-un-buen-discurso-de-filosofia/>
- BAUMAN, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BECK, U. y Beck-Gernsheim, E. (2001). *El normal caos del amor. Las nuevas formas de relación amorosa*. Barcelona, España: Paidós.
- CASCAJOSA Virino, C. (2006). No es televisión, es HBO: la búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, (21), 23-33. Recuperado de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/3714/3344>
- CASTELLS, M. (1999). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura: Volumen 2. El poder de la identidad*. México: Siglo XXI.
- COLLIGNON, M. M. y Rodríguez, Z. (2010). Afectividad y sexualidad entre los jóvenes mexicanos: tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX. En R. Reguillo (Coord.), *Los jóvenes en México* (pp. 262-315). México: Fondo de Cultura Económica.
- CRUZ, I. (13 de diciembre de 2016). 'Merlí': muerte al feminismo. *Zena*. Recuperado de <http://zena.cat/es/merli-muerte-al-feminismo/>
- ESCRIVÁ Ribes, P. (2017). *Anàlisi de doblatge entre llengües A: el cas de Merlí* (Tesis de grado). Universitat Jaume I, España.
- FÀBREGAS Domènech, M. (2016). *Els estereotips de gènere, el masclisme i la imatge dels personatges femenins a Merlí. Una anàlisi amb perspectiva de gènere* (Tesis de grado). Universitat de Girona, España.
- FOUCAULT, M. (1985). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- GALÁN Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-Pós*, 9(1), 58-81. Recuperado de [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1060](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1060)
- GIDDENS, A. (1995). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*. Madrid, España: Cátedra.
- GONZÁLEZ, M. E. (15 de febrero de 2018). El fenómeno 'Merlí', la serie que revoluciona la educación. *EscribiendoCine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/articulo/0014485-netflix-el-fenomeno-merli-la-serie-que-revoluciona-la-educacion/>

- LACALLE, C., Castro D. y Sánchez, M. (2016). España: innovación y tradición. En G. Orozco y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *OBITEL 2016 (Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva* (pp. 295-327). Porto Alegre, Brasil: Sulina.
- NORO, J. (2017). *Merlí, la filosofía y sus peripatéticos*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/336029289/329-MERLI-LA-FILOSOFIA-Y-SUS-PERIPATETICOS>
- SENABRE Carbonell, E. (2017) Ensenyar a pensar a qui novol aprendre'n. O com innovar en l'ensenyament de la filosofia en l'època de l'idiotisme digital. *Quaderns de filosofia*, 4(1), 161-192. doi: 10.7203/qfia.4.1.10209
- TOLEDO, F. (31 de diciembre de 2017). Merlí: cuando el diablo habla catalán. *Los Andes*. Recuperado de <https://losandes.com.ar/article/view?slug=merli-cuando-el-diablo-habla-en-catalan-por-fernando-g-toledo>
- WEEKS, J. (1998). *Sexualidad*. México: Paidós.

## Filmografía

MONTÁNCHEZ, A. (productor). (2015). *Merlí* [Serie de televisión]. España: Veranda TV.

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO (México) es Doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra. Profesora-investigadora de la Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Belenes. Sus líneas de investigación son: los estudios visuales, el análisis cinematográfico y el cine documental. Su publicación más reciente es: "Después del trauma soy otro, reflexiones sobre la representación del cambio de identidad después de la guerra. El caso de Phoenix (2014) de Christian Petzold", en *Comunicación y sociedad*, no. 32.

ZEYDA RODRÍGUEZ MORALES (México) es Doctora en Ciencias Sociales. Profesora-investigadora de la Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Belenes. Sus líneas de investigación versan sobre afectividad y sexualidad juveniles así como sobre análisis de imágenes y otros productos culturales. Su publicación más reciente es: "Emociones juveniles en torno al amor: autorregulación del yo e imaginarios amorosos, en R. Esteinou y O. Halsberg (Eds.) (2017) *Acercamientos multidisciplinares a las emociones*, UNAM-SUAFEM.

FAVIOLA ESMERALDA SOLÓRZANO TENA (México) es Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Cursa la Maestría en Comunicación en la misma universidad. Docente de comunicación y filosofía en el nivel medio superior. Trabaja líneas de investigación relacionadas con la educomunicación y el análisis audiovisual de series.



# La representación y autorrepresentación de la práctica del grafiti a través del registro audiovisual

FLOR CERPA

florcerpa123abc@gmail.com

*Universidad de la Ciénaga  
del Estado de Michoacán  
de Ocampo, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
febrero 12, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
junio 26, 2018

**RESUMEN** / El presente trabajo tiene la intención de analizar la forma en que se ha representado la práctica del grafiti por medio de documentales de gran producción y registros *amateur*, desde su auge en la década de los 80 hasta la actual época digital, que han empleado distintos recursos audiovisuales y plataformas de exhibición. Por consiguiente, este fenómeno no solo está compuesto de sujetos que pintan una barda sino de documentalistas que relatan y a su vez modelan la práctica del grafiti.

**PALABRAS CLAVE** / grafiti, documento audiovisual, representaciones.

**ABSTRACT** / The present work intends to analyze the way in which the practice of graffiti has been narrated by means of high-production documentaries and amateur audio-visual records; from the boom of the documentary in the eighties to the current digital era of visual recording, through different audiovisual resources and exhibition platforms. Therefore, this phenomenon is not only composed of subjects who paint a fence but of documentalists who relate it and in turn model the practice of graffiti.

**KEYWORDS** / graffiti, audiovisual document, representations.



**E**xisten muchas maneras de representar la realidad. Estas van, por ejemplo, desde la escritura, la narración oral, la música o las imágenes. Tanto el hombre primitivo como el hombre contemporáneo han registrado visualmente sus concepciones del mundo, sus creencias, lo que imagina y lo que considera representable.

Sin embargo, en la actualidad la forma de representación con la que más se ven involucrados los sujetos es con la visual, y más aún con la audiovisual. El hombre de nuestros tiempos posee un repertorio de imágenes distinto y más amplio que el hombre de la antigüedad. Gracias a la tecnología ahora se producen, se distribuyen y visualizan imágenes como nunca antes en la historia de la humanidad. “Casi siempre hay alguien observando y grabando (...) la cultura visual trata de acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, los significados, o el placer visual conectados con la tecnología visual” (Mirzoeff, 2003, pp. 18-19).

Como herramienta de investigación, se considera que la imagen posee una pluralidad de significados. Por lo tanto, al ser consultada como documento tiene la ventaja de que en ella es significativo lo que se observa y lo que no. La importancia de la imagen como documento visual radica por una parte en la interpretación que se le da, y por otra, en la lectura del “punto de vista” que se tiene en la época y el contexto en el que se produce (Burke, 2005, pp. 30-39).

Según Victoria Novelo (2011), los registros visuales son una fuente privilegiada para reconstruir y analizar las maneras o modos en que vemos las cosas y cómo nos vemos a nosotros mismos percibiendo el mundo que nos rodea. Por lo tanto, en el ejercicio de observación frente a una imagen que se usa como fuente, no debe buscarse el testimonio de la verdad, sino una manera de ver en contexto aquello que se quiere mostrar o discriminar de la realidad (pp. 11-23).

Desde el enfoque de la cultura visual, los videos que los grafiteros graban y suben a internet juegan un papel determinante para el movimiento al que pertenecen, ya que la práctica del grafiti no se concreta hasta que no se grabe o fotografíe la escena. En este sentido, son los propios actores los que comienzan a observarse y construyen sus propias características de autorrepresentación (Mendizabal, 2009). Los grafiteros registran, seleccionan y editan los momentos en que van a comprar una lata de aerosol, cuando se dirigen en medio de la noche hacia el lugar de acción, o cuando escalan clandestinamente un edificio y lo pintan. Otros videos muestran escenas de un convivio en grupo, o mientras están inmersos en los desafíos de la ilegalidad del grafiti. Así, podemos diferenciar a los que representan la hazaña que implica elaborarlo clandestinamente y de los que intentan mostrar la cara del grafiti hecho con permiso. En todo caso, estos videos recurren a una variedad de estilos y formas distintas de realización.

Se hablará primero de dos producciones cinematográficas, narradas bajo el sustento de una investigación, que hacen evidencia de la interpretación del director sobre el fenómeno del grafiti; por otro lado, mediante el estudio de los videos de grafiti en Guadalajara. Tal es el caso del *crew* Eynos se abordarán videos *amateur* realizados por los sujetos que están inmersos en la práctica.

Para ello, me basaré en la metodología de análisis de documentos audiovisuales propuesto por Roca, Morales, Hernández y Green (2014).

Este artículo contempla diversos procesos. Primero, se identificará el material visual que tenga como tema predominante el grafiti. Después, se clasificará, valorará y discriminará estos productos audiovisuales en dos aspectos: a) género: antes que nada el grafiti aparece como una práctica cultural y no como fondo o escenografía, lo que implica considerar las acciones de los grafiteros; b) formas de registro: dimensiones recurrentes en este universo de representación y autorrepresentación que van del documental cinematográfico a los videos digitales. Más adelante se contextualizará la obra a través de las diferentes formas de producción y distribución en que transitan, desde la exhibición en salas de cine a la difusión web, para así observar los cambios en las maneras en que se relatan y observan los sujetos en determinado tiempo y espacio.

Considerando que desde las ciencias sociales este material se convierte en documento visual y testimonio para el análisis de las prácticas culturales, me interesa saber de qué manera construyen, comunican y representan la práctica del grafiti.

## REPRESENTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DEL GRAFITI

La necesidad de documentar el grafiti existe desde que nació; eventualmente la práctica de registrar dichas expresiones se ha convertido en un ejercicio cultural indispensable. Martha Cooper fue una de las primeras fotógrafas en documentar el grafiti contemporáneo, en las décadas de los 70 y 80 en el Bronx de Nueva York. La antropóloga se sumergió en la cultura hip hop y visibilizó el grafiti contemporáneo para el resto del mundo. Su obra fotográfica trascendió a gran escala puesto que su libro *Subway Art* (1984), en coautoría con el documentalista Henry Chalfant, hizo posible que el grafiti se popularizara y se practicara en otras latitudes. Después de la publicación del libro, se dieron lugar exposicio-

FIGURA 1. Escena del *trailer* para Estados Unidos de ***Exit Through the Gift Shop*** (Banksy, 2010).



nes de acervo fotográfico de grafiti en galerías europeas así como recopilaciones fotográficas de este género.

Las fotografías de Cooper son un referente obligado, ya que son testimonio de las “costumbres, las acciones y las visiones” (Bourdieu, 1990). En una entrevista realizada para el diario digital *Animal Político*, comentó: “Quiero ver cómo los chicos detienen el aerosol, cómo van haciendo el bosquejo, me gusta documentar lo que voy viendo, eso es lo que soy, una fotógrafa documental” (Citada en Morales, 2014).

Los registros visuales comparten con los actuales videos *amateur* de grafiti los elementos de la clandestinidad y la oposición. Asimismo, el documental pionero ***Style Wars***, realizado en 1983 por el propio Henry Chalfant y el director Tony Silver, formuló la mayor imaginaria visual de la acción de grafitear, y perfiló el tono nocturno, callejero y clandestino de los documentales de grafiti. Gracias a las preguntas que se formulan, los testimonios de los personajes, y el evidente trabajo de campo etnográfico expuesto en escena, el documental abonó a las ciencias sociales las directrices para abordar teóricamente el fenómeno de la cultura hip hop, y el grafiti frente a la legitimación.

Silver y Chalfant revelaron las técnicas utilizadas por personajes míticos del grafiti mediante planos subjetivos, recurso que sirvió para hacer sentir al espectador que es él quien oprime la válvula del aerosol. Este documental, también hablaba de los motivos que llevaron a los jóvenes neoyorquinos a grafitear, sobre su identidad, así como los conflictos entre las instituciones y la práctica subalterna.

Si bien el documental expresa sobre la práctica del grafiti, los problemas sociales de los jóvenes frente a la prohibición,

y la falta de aceptación ante esta manifestación artística, la película se ha valorado como documento y herramienta imprescindible sobre el fenómeno. Por otro lado, desde ***Syle Wars*** el grafiti ha cambiado, innovando a su vez y como es natural, las propias referencias que se tienen del tema, las maneras de verlo, los tratamientos y las formas de su registro y representación.

Existen otros documentales sobre grafiti que muestran visiones contrastantes. Un ejemplo es ***Exit Through the Gift Shop***, dirigido por el reconocido artista urbano Banksy en el 2010. Esta última le da un giro de tuerca al tema y es un claro ejemplo que expone la principal transformación que el grafiti ha tenido en la última década así como las maneras de verlo. Mientras que Silver y Chalfant muestran en su filme al grafiti en su estadia subcultural, Banksy, identifica el paradigma actual del grafiti: su inclusión en el campo del arte y las contradicciones que existen entre la práctica subcultural, la legitimación, su documentación y la vida dentro de las pantallas.

Lo destacable es que aunque es un filme sobre grafiti, el protagonista no es propiamente un grafitero reconocido, como sería el propio Banksy, sino un videoasta *amateur* de grafiti que al parecer nadie conocía. La historia presenta por primera vez a una especie de *vlogger* “análogo”, un sujeto obsesionado con el registro de su cotidianidad y su estilo de vida. En el documental se reconoce el papel de quien registra como un elemento indispensable para que el ritual del grafiti suceda completa y exitosamente. Es importante resaltar que la secuencia del inicio de ***Exit Through the Gift Shop***, constituida por un repertorio de videos *amateur*

que muestran al grafitero en acción, pone de manifiesto un nuevo tema dentro de la práctica, una especie de “metaregistro”. Por otra parte, cabe mencionar el existente diálogo y los lazos que se dan entre una obra cinematográfica como la de Banksy y los registros *amateur*, ya que el material de archivo manufacturado por los grafiteros funciona en el primero como un recurso de veracidad.

En síntesis el documental expone, entre otras cosas, las paradojas y las oposiciones binarias de la práctica del grafiti; por ejemplo, la clandestinidad en oposición a su inserción en la esfera del arte [FIGURA 1].

## AUTORREPRESENTACIONES AUDIOVISUALES DEL GRAFITI

Las producciones profesionales antes mencionadas mantienen una correlatividad a la par que revelan la manera de ver en determinado tiempo el grafiti. Por su parte, los videos hechos por el *crew* Eyos, aunque *amateurs* y claramente muy inferiores en su producción, nos remiten a varios recursos filmicos utilizados en estos documentales clásicos de grafiti. Es así que los registros del *crew* tapatío dejan entrever ciertas tradiciones estilísticas y patrones de significado que también aparecen como convenciones o temas en otros documentales de grafiti de la actualidad.

Los materiales audiovisuales confeccionados por los propios grafiteros anteriormente ya ha servido como el principal instrumento de “promoción y publicidad de sus obras y de otros escritores frente a la obligada naturaleza efímera del grafiti contemporáneo” (De Diego, 1997)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Siendo así, estos videos ya no se encuentra en el blogspot consultado pues fueron descargados de este sitio web, de YouTube y Vimeo. Este caso demuestra los problemas a los que se enfrenta la condición efímera tanto del grafiti como de los registros en su exposición, almacenamiento y difusión. Estos videos pueden ser descargados si lo desea el titular de la cuenta, ya que no son acervos documentales formales e institucionales, lo cual dificulta la búsqueda de los investigadores o interesados en el rescate de la información o de la consulta de los documentos audiovisuales.

Es necesario comenzar a distinguir entre el cine documental y un videoblog para comprender las transformaciones que ha vivido el grafiti, a la par de los registros audiovisuales en donde se expone y da a conocer. Los dos tipos de registro pueden ser fuentes legítimas en la construcción del conocimiento por su carácter de no ficción y por abordar una temática sociocultural. Mientras el cine documental está motivado por un interés estético y por desarrollar una narrativa, los videoblogs están motivados por la necesidad de notoriedad de sus realizadores, por la difusión y divulgación de su práctica en un determinado tiempo y por constituir un documento visual etnográfico de una manifestación que esencialmente está destinada a desaparecer, ya que no existe ningún instrumento de preservación de estas expresiones, pues son poco valoradas o no existen iniciativas en términos de política o legislación cultural que reúnan esfuerzos para proteger estas manifestaciones. Por lo anterior, estos registros cumplen con valores patrimoniales tales como los históricos y materiales.

Mientras que *Style Wars* como *Exit Through the Gift Shop* no solo tienen estrategias creativas para relatar la realidad, también emanan de un sistema de producción de mayor escala, los videos *amateur* realizados por los grafiteros son registros donde los actores sociales y practicantes culturales tienen las características de ser emisores-receptores, prosumidores y autogestivos, que desarrollan una temática con un artificio de baja calidad.

El sistema de producción es una fuerte condicionante de los canales en que se proyectarán. Documentales como *Exit Through the Gift Shop* tradicionalmente se exhiben en salas de cine, y quizá posteriormente sean digitalizados para proyectarse en circuitos multimedia. Los videoblogs en cambio, no contienen mayores aspiraciones en este sentido; son un experimento visual, que tras su realización únicamente existe la pretensión de ser publicados y visualizados en plataformas como YouTube o Vimeo.

Los videos que son realizados para los nuevos medios, y en especial las redes sociales, logran comunicarse con un pú-



FIGURA 2. Subir al comercio.  
*Evolve present camara vol. 3* (Jay Ou, 2010).

blico segmentado que interactúa casi directamente con los creadores. El grafiti ya no solo se crea para un receptor “cara a cara” (Thompson, 1998) que camina y transita el espacio sociourbano, sino para un usuario que transcurre (virtualmente) parte importante de su vida en el espacio cibernético.

Existe una narrativa arquetípica en torno a los videos sobre grafiti que emplea elementos alegóricos, retóricos y discursivos identificables y casi idénticos en ambos registros;

Cabe mencionar la relevancia que redes de YouTube y Vimeo tienen en la exposición de contenido y difusión de información sin censura. Es curioso que a pesar del libre acceso a los medios electrónicos de comunicación, la recepción de los videos amateur no es comparable a la de los documentales profesionales. Sin embargo, en el mundo del grafiti se prefiere la circulación que ofrece las redes sociales, ya que Internet se considera un aparador simbólico más exitoso y cercano, por la interacción inmediata que mantienen con su audiencia.

## LA AUTORREPRESENTACIÓN DEL GRAFITI EN LOS VIDEOS DEL CREW “EYOS”

Se comenzará entonces por mencionar que el medio de difusión de los videos *amateur* que se analizarán es justamente la plataforma de YouTube y el blogspot del sitio “Eyos Crew”. Los videos conforman una seriación, cada uno titulado como

*Evolve present camara vol. 2, Evolve present camara vol. 3, Evolve present camara vol. 4, Evolve present camara vol. 5 y Evolve present camara vol. 6*. Estos videos fueron subidos a la plataforma entre el 2010 y 2011.

Los videos fueron grabados por el miembro del *crew* Jay Ou y editados por Muthayuckfou, otro compañero mejor conocido como Dyal. Entre el repertorio también se encuentran otros dos videos, más o menos del mismo corte y realizados por el mismo *crew*, titulados *Evolve (invierno) - [DRIFO]* y *Maldita Ciudad XII* (2016), este último visualizado en Vimeo pero consultado inicialmente en el blogspot del *crew* antes mencionado.

Los videos se diferencian por sus características “situacionales” y “no situacionales”. Los “no situacionales” tienden a presentar únicamente al sujeto realizando una pieza de grafiti, hecha con permiso de las autoridades, en un plano panorámico, con la cámara fija intercalada con planos detalle de las piezas y con el efecto de *time lapse*. La amenaza es en términos narrativos el conflicto que se desenvuelve a lo largo de estos videos. No obstante, los videos no situacionales los dejaré de lado en este análisis pues muestran una construcción de significados menos compleja ya que el enfoque está más en el grafiti que en la interacción entre los grafiteros. En este sentido, *Evolve present camara vol. 3, Evolve present camara vol. 4, Evolve (invierno) - [DRIFO]* y *Maldita Ciudad XII*, representan por medio de una suma de acciones los conceptos de amenaza, suspenso, riesgo, hazaña y peligro.



FIGURA 3. Grafiti en la noche y en el día.  
*Evolve present camara vol. 3* (Jay Ou, 2010).

Sin embargo, ¿de qué manera se representa la amenaza? ¿A través de lo que se visibiliza o no se visibiliza? ¿Qué elementos se privilegian o se discriminan para decir algo, y qué lectura se le dan a estos enunciados visuales?

Tenemos el caso de *Evolve present cámara vol. 3*. En medio de la noche, unos chicos suben a un comercio de antigüedades ubicado en Avenida Manuel Ávila Camacho en Guadalajara, México. Sus rostros están borrosos. Elaboran un grafiti en pocos minutos, pasa la patrulla, los chicos bajan el cuerpo [FIGURA 2].

Posteriormente, se muestran los resultados, los grafitis que hicieron ilegalmente la noche anterior son captados a detalle a plena luz del día [FIGURA 3].

Los videos se componen de dos o más historias sin continuidad. Cada una tiene un grado de clausura. Por ejemplo, en la segunda parte de este mismo video nuevamente se ve a cuadro una patrulla, esta vez de seguridad privada. Es noche. En la misma avenida los mismos grafiteros realizan en segundos su grafiti sobre la icónica cortina de comercio.

*Evolve present camara vol. 4* comienza con un *close up* a un peluche de Alf. Es noche y el punto de reunión es la calle. Una camioneta espera mientras que en intervalos de tiempo se seleccionan las latas de aerosol y se muestran los integrantes del *crew* saludándose. Después se disponen a emprender ca-

mino hacia el lugar de acción. El viaje transcurre con grabación en cámara en mano y subjetiva, aunque después cambia a cámara fija. En algunos momentos se ven fuera de foco las luces de la ciudad y en otros el interior del coche con los demás grafiteros a bordo. Únicamente se ven sus espaldas y manos. Nuevamente pasan cerca de una patrulla. En el camino se encuadra una barda muy popular por ser un reconocido *spot*<sup>2</sup> de grafiti. La ubicación es la Calzada Federalismo y su cruce con la calle Puebla, en la ciudad de Guadalajara. En la barda se encuentran unos “rodillos” (nombre que se le da a un tipo de grafiti), que fueron realizados con anterioridad por un integrante del mismo *crew*. Al arribo a otro lugar, un grafitero orina, los integrantes del *crew* caminan en fila india por una estrecha y baja barda, sus caras están desdibujadas y después comienzan a grafitear por alrededor de un minuto y medio. El grafiti se firma como “2010 twelve” en memoria a un integrante fallecido. Finalmente, se obtiene la toma de día con un paneo general de frente [FIGURA 4].

En los videos *Evolve (invierno) - [DRIFO]* y *Maldita Ciudad XII*, también aparece la noche aunque intercalada con lapsos del día. Es recurrente ver las luces de las calles desenfocadas

<sup>2</sup>Término utilizado para referirse a una barda que tiene mayor visibilidad por su tamaño y por su ubicación.



FIGURA 4. Fila india.  
*Evolve present camara vol. 4* (Jay Ou, 2010).

y la travesía por la ciudad desde el interior de un carro. En estos videos transcurren varios eventos previo a la acción de grafitear. Por ejemplo, en el primer video se graba mediante cámara subjetiva el viaje por el metro de la Ciudad de México, el asta de la bandera en el Zócalo, el Palacio de Bellas Artes en contrapicado y el Ángel de la Independencia. El video de *Maldita Ciudad XII* es uno de los más extensos. Al parecer se hace grafiti con permiso y sin permiso. Es particularmente interesante ya que se ven todos los elementos de la hazaña y se resaltan los momentos lúdicos y de recreación que vive el grupo. Hay escenas compuestas de lugares de reunión, como patios o baldíos, momentos en que los grafiteros juegan frontenis, o posan cubiertos del rostro frente a su grafiti. Otros donde se reúnen a comer o están en una pulquería o un antro. También hay escenas en donde se ojea un *black book* y aparecen mujeres jóvenes posando para la cámara.

Debemos entender que el grafiti que se hace sin permiso ha sido tipificado por la legislación como ilegal y vandálico. Uno de los temas en constante discusión es el endurecimiento de las sanciones que se recibe por hacer grafiti de esta manera. A esta legislación cada vez más se le suman esfuerzos jurídicos para penalizarlo. Por otra parte, el común de la sociedad, al igual que los sujetos, lo asocian como una expresión subalterna.

No obstante, los grafiteros de cierta manera reconocen y validan los discursos oficiales que se oponen al grafiti, pues dicha actitud de oposición carga de sentido la acción. Para la sociedad en general, el grafiti que se hace sin permiso representa un problema para el establishment y genera daños en la propiedad privada, el espacio público y el patrimonio cultural material, propiamente los bienes inmuebles.

Por tales razones la acción de grafitear sin permiso implica un reto en mayor o menor medida. En la realización de un grafiti de esta naturaleza, mientras más hazañoso sea el contexto, más valor adquiere dicha expresión. Eso siempre se tratará de evidenciar en estos videos, donde uno de los temas centrales es el riesgo que se transgrede y las normas se violen. Dicho de otra forma, el grado de hazaña que posee la práctica del grafiti se mide por el nivel de circunstancias amenazantes a las que se somete el grafitero.

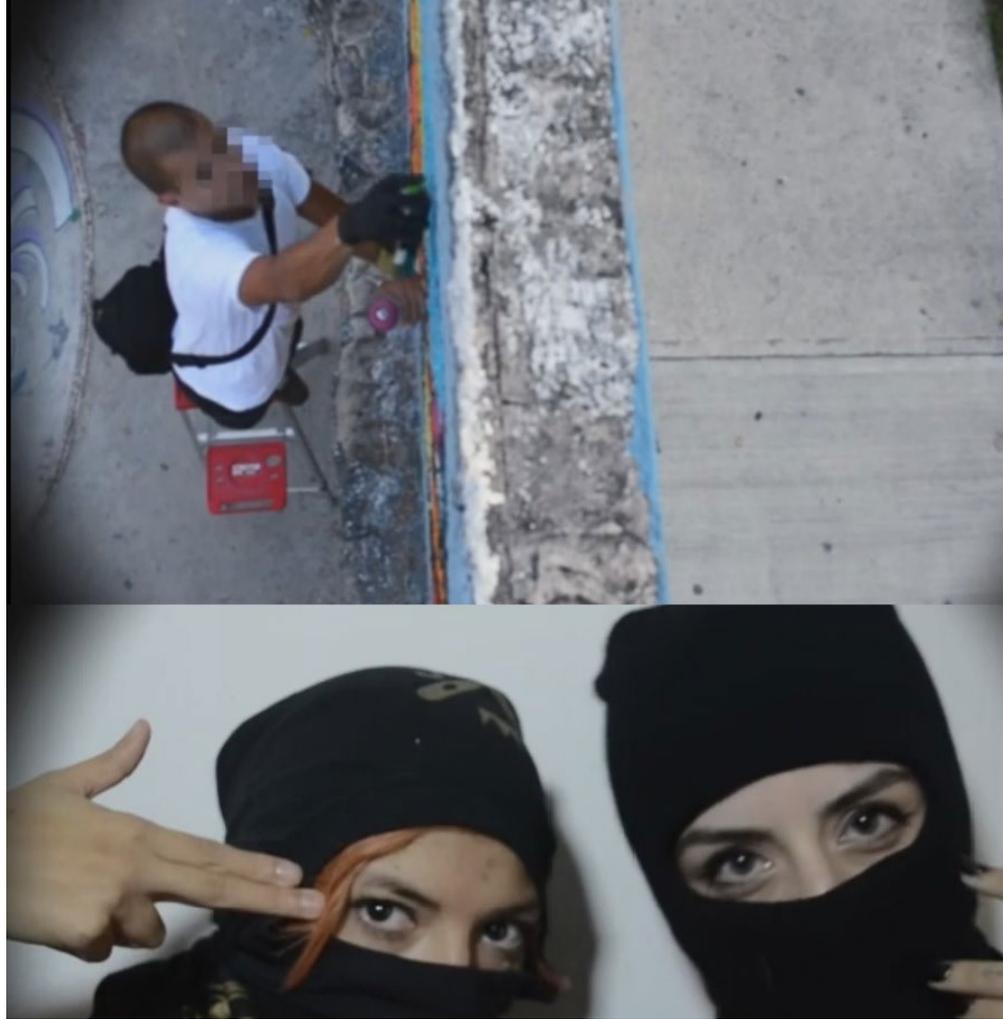
Según Mary Douglas (1996) el riesgo es la construcción social del peligro y la falta de certeza en el logro de las acciones. En estos videos *amateur* se puede ver cómo a través de escenarios clandestinos como la noche o la calle, y las circunstancias riesgosas como la aparición de la autoridad, manifiestan entre otras cosas la emoción que implica dicho suspenso.



FIGURA 5. Patrulla.

*Evolve present camara vol. 3* (Jay Ou, 2010).

FIGURA 6. Rostros clandestinos.  
*Evolve (invierno)*—[DRIFO] (Jay Ou, 2016).



La imagen que mejor refiere a un momento de incertidumbre es justo cuando el grafitero se dispone a crear en un lugar extremo, por ejemplo, las rejas de un negocio, las ventanas en el exterior de un segundo piso, o la locación de una avenida importante. No se sabe si logrará terminarlo en tal contexto de peligro. Por ejemplo, sería sumamente oportuno el hecho de que súbitamente aparezcan las fuerzas del orden; así la acción de delinquir o de la desobediencia civil adquiere sentido si se presenta una patrulla a cuadro. Incluso cuando el vehículo no logra ser captado por la cámara, entonces se representa en algunos casos fuera de campo con su sonido extradiegético o el reflejo de las luces de la sirena. Estos elementos conforman la amenaza, el peligro y el riesgo que para Mary Douglas sería una especie de “adversidad eficaz” [FIGURA 5].

Visto de otro modo, la historia de los videos está más o menos articulada de tal manera que relatan los cuatro componentes de la hazaña bribona que propone José Guillermo Zúñiga

Zárate (2010). Dicha hazaña es descrita como “conductas no civiles y sirven para la comprensión de los actos delictuosos o traviosos que no son propiamente penalizados” (p.136). Según Zúñiga Zárate, primero debe existir la situación, es decir, un escenario de oportunidad donde accionar. En algunos de los videos la situación es un espacio y tiempo premeditadamente elegido por los sujetos para ser el territorio ideal de riesgo.

El segundo componente de la hazaña es el sigilo, que se muestra por medio de la acción clandestina, los rostros de los grafiteros jamás son vistos pues ellos mismos se ocultan con trapos, pañuelos o una camisa, o en la edición aparecen bajo un efecto de pixeleado o desenfocado [FIGURA 6].

La amenaza se refuerza con el tercer componente que es la oposición, por ejemplo, las personas que son propietarios o acusadores y que en algunos casos aparecen fuera de campo. Otros elementos binarios que funcionan como oposición son la noche y el día, el espacio público y el privado, lo legal y lo ilegal. De esta manera se resalta la emoción y la comunicación del logro.



FIGURA 7. El logro de los actos.  
*Evolve (invierno)*—[DRIFO] (Jay Ou, 2016).

## CONCLUSIÓN

Cuando se hace un grafiti se experimentan momentos de constante tensión. “¿Logrará el grafitero terminar el grafiti o será descubierto?” es un tipo de suspenso que no se tensa a partir del desconocimiento del contexto sino a partir del autosometimiento a una situación claramente peligrosa: la transgresión de lo ajeno y la amenaza de ser descubierto por alguna autoridad.

Finalmente, se cierra la acción con la emoción del logro de los actos, los cuales se ven representados con el ritual de la celebración y el reconocimiento. Si no existiera dicho momento de reafirmación y de resolución con respecto a los actos realizados no se seguiría reproduciendo dicha práctica. Específicamente en el video de *Evolve (invierno) - [DRIFO]* después de la realización de los grafitis, los sujetos se disponen a asar carne, tomar fotos frente a sus grafitis, beber pulque e ir a un antro. Cuando el grafiti es registrado en la mañana siguiente, a plena luz del día, hay una recompensa en la resolución: la satisfacción de ver expuesta la obra cuando la ciudad está despierta [FIGURA 7].

A manera de conclusión se puede decir que en la interpretación de una práctica cultural es importante considerar el cine y el video como testimonio de esta. Así como el cine documental sobre grafiti ha pasado por varias etapas, los medios técnicos para registrar la práctica del grafiti en la actualidad son mucho más versátiles y dinámicos. Y si bien, en este texto se habló de un factor en común entre algunos documentales clásicos y los videos *amateur*. Queda pendiente para futuros análisis reconocer las diferencias narrativas y de producción entre cine documental y los videos *amateur*.

Los propios grafiteros construyen su testimonio basados en un imaginario o herencia visual que los inspira a comunicar ciertas ideas como la noción de la clandestinidad. No olvidemos el diálogo que existe entre los grafiteros y los documentalistas, y la influencia que tiene la imagen en la formulación de esta práctica. En ese sentido, tanto el cine documental como los videos *amateur* sobre grafiti están dotados de representaciones y significados que nos llevan a interpretar la hazaña, la amenaza, el peligro y la oposición. 🍷

# Bibliografía

- BOURDIEU, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- BORDWELL, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Cultura Libre.
- CASETTI, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- COOPER, M. y Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. Londres, Reino Unido: Thames & Hudson.
- DE DIEGO, J. (1997). *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano, orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*. Recuperado de <https://www.graffiti.org/faq/diego.html>
- DOUGLAS, M. (1996). *La aceptabilidad del riesgo según las ciencias sociales*. Barcelona, España: Paidós.
- FIGUEROA, F. (2006). *Graphitfragen: una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Barcelona, España: Minotauro.
- GÓMEZ-TARÍN, F. J. y Marzal Feliz, J. (Coords.). (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid, España: Cátedra.
- MENDIZÁBAL, R. I. (15 de febrero de 2009). El video como instrumento de investigación social: la antropología visual como metodología. *Reflexiones en torno a la cultura contemporánea*. Recuperado de <https://ivanrodrigo.wordpress.com/2009/02/15/el-video-como-instrumento-de-investigacion-social-la-antropologia-visual-como-metodologia/>
- MORALES M., P. (30 de marzo de 2014). Martha Cooper, la fotógrafa que inventó el hip hop. *Animal Político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2014/03/martha-cooper-la-fotografa-que-invento-el-hip-hop-imagenes-y-videos/>
- MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.
- NOVELO, V. (2011). Introducción. Las imágenes visuales en la investigación social. En V. Novelo (Coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples* (pp. 11-23). México: CIESAS.
- PLANTINGA, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- ROCA, L., Morales, F., Hernández, C. y Green, A. (2014). *Tejedores de imágenes, propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. México: Instituto Mora.
- THOMPSON, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. México: Paidós.
- ZÚÑIGA Zárate, J. G. (2010). El modelo de hazaña bribona: la comprensión del delito y la cultura de la ilegalidad. *Ciencia UANL*. 13(2), 136-141.

# Filmografía

- BANKSY (Director) y Cushing, H., D'Cruz, J. & Gay-Rees, J. (Productores). (2010). ***Exit Through the Gift Shop***. Reino Unido, Estados Unidos: Paranoid Pictures.
- Eyos Crew. (3 de agosto de 2016). *Evolve presente camara vol. 3* [Archivo de video]. Recuperado de <http://eyoscrew.blogspot.com>
- Eyos Crew (3 de agosto de 2016). *Evolve presente camara vol. 4* [Archivo de video]. Recuperado de <http://eyoscrew.blogspot.com>
- Eyos Crew. (3 de agosto de 2016). *Evolve (invierno)-[DRIFO]* [Archivo de video]. Recuperado de <http://eyoscrew.blogspot.mx>
- JAY Ou. (2016). [Evolve 12]. *Maldita Ciudad XII*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/82015997>
- SILVER, T. (Director y Productor) y Chalfant, H. (Productor). (1983). ***Style Wars***. Estados Unidos: Public Arts Film.

FLOR CERPA (México) es Licenciada en Historia y Maestra en Gestión y Desarrollo Cultural. Profesora investigadora de la Licenciatura en Estudios Multiculturales de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo. Coordinadora del Coloquio Multidimensiones Culturales y del taller Planea Produce Documental Universitario (PRODOCU), dentro del marco del Encuentro y Muestrario de Investigaciones Audiovisuales (EMIA). Miembro de la Red de Investigación, Conservación y Producción del Patrimonio Audiovisual (REDICPPA). Actualmente imparte las materias de Industrias y Políticas Culturales, Legislación y Diplomacia Cultural, y Gestión de Proyectos.

# Assembling a Cinematic Universe

PABLO MACHADO  
pablo.mdo@outlook.com

*Tecnológico de Monterrey,  
Campus Guadalajara,  
México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
junio 12, 2018

FECHA DE APROBACIÓN  
julio 2, 2018

**ABSTRACT** / The following essay will touch on the way that the Marvel Cinematic Universe has shifted on its storytelling method in order to maintain the genre of the superhero genre relevant in such an overcrowded market. The themes added to the movies as time has progressed and the mesh of different genres, are some of the ways in which the genre has been kept fresh, as well as the addition of filmmakers who have never worked in Hollywood mega-productions with massive budgets and huge audience expectations.

**KEYWORDS** / cinematic genre, superhero films, audiences, cinematic universe.

**RESUMEN** / El siguiente ensayo analizará la forma en que el Universo Cinematográfico de Marvel ha cambiado su método de contar historias para mantener el género de superhéroes fresco y relevante en un mercado tan congestionado. Los temas añadidos a las películas mientras ha progresado el tiempo y la mezcla de diferentes géneros, son algunas de las formas en que el género se ha mantenido fresco, al igual que la suma de directores que nunca han trabajado en superproducciones de Hollywood con presupuestos masivos y expectativas gigantes de audiencias.

**PALABRAS CLAVE** / género cinematográfico, cine de superhéroes, audiencias, universo cinematográfico.



*The Avengers* (Joss Whedon, 2012). Marvel Studios.

Superheroes have been present in our society for a long time, with comic books being a source of entertainment long time often reflecting themes that show the context of their own times. A superhero such as Captain America, which is a reflection of traditional American values, is further discussed by Mietinnen:

A nation is therefore created through narratives which are simultaneously consumed and produced in our cultural memory, and in the U.S. one of the most potent popular culture characters to produce these settings in the 20th century has been Captain America. From his looks to his actions, Captain America literally is America, offering an excellent example of the way the popular geopolitical narratives and scripts of America have been produced (2011, p. 59).

Superheroes are often looked up at as an ultimate goal of what we want to become as a society, as they have strength and values that help them keep the world safe, sometimes from their own point of view. But the way we as a society, tell stories, has changed, with the film adaptation becoming the primary source of contact for hundreds of audience members around the globe to superheroes. Each year, thousands and thousands of audience members fill the multiplexes with the several releases per year that spin around the genre.

The era of the superhero movie is upon us and there is no denial about it. Year after year, the masses fill the multiplexes, with advanced ticket sales selling out in matter of minutes, if not seconds, and with box office debuts rolling without any precedent in the industry. For example, for the last weekend of April, *Avengers: Infinity War* (Joe Russo & Anthony Russo, 2018) is projected to open with two hundred and fifty million dollars for its first weekend, and that is only in the domestic market. The scale of these movies constantly grows, with stakes becoming higher, ever expanding the genre, calling in new directors, and creating new visions for a type of movie that can easily find itself trapped in a static formula that could finally wear out audiences. Upon our immediate future, there seems to be no sign of these audiences growing tired of the superhero flicks, with numbers rising and releases becoming more frequent throughout the calendar year.

Agresta (2013), addresses the lack of variety of themes in westerns, which played a great part in the genre reaching a dead end and finding itself without any sort of new and fresh ideas. On the other hand, what the current landscape of movies have (such as superhero and sci-fi movies) is that they can easily resonate with current themes that are happening around the world, thus being able to reach the contemporary audiences in a more organic way. This represents a turning point for heroes. When addressing the modern iteration of superheroes. Růžička (2010), while citing Coogan, says

They were 'further revolutionized' when leading characters had some kind of 'weakness or defect, such as the Hulk and Spider-man', explains Coogan in his book. 'They were persecuted and misunderstood outsiders and spoke directly to public disorientation'. As times have changed, the definition of what it means to be a superhero, and a villain, has dramatically changed as well.

To add to what the author says, in today's age, superhero movies dare to delve deeper into the meaning of becoming a superhero, such as *Spider-Man 2* (Sam Raimi, 2004), in which the character of Peter Parker/Spider-Man, temporarily

backs away from being the arachnid superhero. Another example of new themes, is the inclusion of PTSD in the film *Iron Man 3* (Shane Black, 2013), in which the character of Tony Stark is facing the consequences of the events that took place in *The Avengers* (Joss Whedon, 2012). Nowadays, superhero movies that blend with heist, war, postmodern, thriller (political and psychological), space operas, and character studies are making their way into the industry and expanding it, pulling away from what could be a finite circle and a constant repetition of storylines, precisely something that could easily make audiences grow tired.

Nowadays, four main studios own the rights to the biggest superhero franchises in the world: Marvel Studios, Sony Pictures, Warner Bros. Pictures, and 20th Century Fox. For 2018, Warner Bros. will release one movie under the DC mantle, with *Aquaman*, by director James Wan, hitting theaters on December 21st; Sony Pictures will release one movie, with *Venom* by director Ruben Fleischer opening on theaters on October 5; 20th Century Fox will release one movie as well, with *Deadpool 2* (David Leitch) coming to theaters in May 18; Marvel Studios will have a total of three releases, with *Black Panther* by Ryan Coogler, which was already released on February 16, followed by *Avengers: Infinity War* by the Russo Brothers which will open on April 27, while *Ant-Man and the Wasp* by director Peyton Reed will hit theaters on July 6. The current landscape is massive, with more and more releases coming out every year and the sense of repetition easily being able to grow. Every year, it feels like the release dates are shorter between each other, with almost no breathing time between movies; at the most, its a couple months what separates these massive productions.

For 2015, it can be seen that out of the ten highest grossing films in the worldwide market (Box Office Mojo), only one of them can be labelled as a superhero movie, it being *Avengers: Age of Ultron* (Joss Whedon) with a worldwide gross of 1.4 billion dollars. 2015 saw a total of three wide superhero film releases, with the already mentioned *Avengers: Age of*

*Ultron*, *Ant-Man* (Peyton Reed), and *Fantastic Four* (Josh Trank). Another important piece of information, is the fact that the Joss Whedon movie made 67.3% of its money in the overseas market, proving the worldwide effect that superhero movies have. The biggest ones are not only seen as movies, but rather as cinematic events [TABLE 1].

For 2016, things took a turn, when out of the ten worldwide highest grossing movies (Box Office Mojo), four superhero movies managed to make their way inside the list. A big finding here, is that *Captain America: Civil War* (Joe Russo & Anthony Russo) managed to become the highest grossing movie of the year, even with a Star Wars movie, in this case a spinoff, being released on the same year. Another important fact is that *Deadpool* (Tim Miller), a rated R movie, managed to break its way inside the list in a clearly crowded market. While discussing the character of Deadpool, Day says:

Deadpool has become a veritable pop culture icon. In accounting for his dominance in the market, fans, 41 writers, and artists cite, almost unanimously, his unique ability to break the fourth wall, his intertextual engagement with the readers' reality, his black humor, and his overall anti-heroic qualities. In short, Deadpool is popular because, like Watchmen in 1986, he is an exception to the current "rule" of superheroes. Deadpool begs for critical examination simply because he stands in such stark contrast to the rest of the mainstream superhero cast (2015, pp. 40-41).

Deadpool, in its core, is a character that carried his charisma and themes with him to his film adaptation, arriving in a moment where the genre needed a revitalization, which reflected in its terrific box office performance, which led the film to become the highest grossing R rated film of all time [TABLE 2].

For 2017, a total of four movies also made it into the top ten worldwide highest grossing movies list (Box Office Mojo). In this case, one of them belonged to the DC Extended Universe, while three of them to the Marvel Cinematic Universe. The shift can be seen, as the themes of the movies present in this list are genre mashups. For example, the influences of John

Hughes movies in *Spider-Man: Homecoming* (Jon Watts) are quite evident, with the setting of the movie being Peter's high school, as well as scenes that mirror *Ferris Bueller's Day Off* (1986). On the other hand, *Wonder Woman* (Patty Jenkins) is a movie that contains a powerful and consistent feeling of a war movie, with severe action sequences taking place in the battlefield [TABLE 3].

How is it that the superhero movie will avoid wearing out or at least make the euphoria last longer? Is there a way in which the formula can be altered? Throughout this article, the way in which the Marvel Cinematic Universe, usually labelled as MCU, has shifted its storytelling method from its so called Phase One to its Phase Two, in order to continue reinvigorating the genre and remain relevant to the eyes of audiences and critics alike, will be analyzed. It will be studied how the movies have changed in genre, storytelling methods, directors, themes, and topics throughout the years that have passed, but never pulling away from a formula that has proven to be successful throughout its iterations. In other words, each film is different but remains part of a shared universe, appealing to its rules. Even though the MCU can constantly be regarded as excessively formulaic, this paper seeks to explain and analyze how the singularities in its storytelling have shifted and adapted to the world around it, stepping away from archaic methods of storytelling and becoming a narrative pioneer.

## PHASE ONE: CHARACTER OVER PLOT

The Marvel Cinematic Universe (MCU) divides itself in Phases, with three of them having already being released. Phase One kicked off with *Iron Man* in 2008, directed by Jon Favreau. The movie is one that highly concentrates on building its main character and presenting its origin story, such as many other films in this first wave of MCU movies. Marvel's constant focus, which sometimes can be excessive,

over its heroes, has been a developing issue throughout the films, with a lack of interesting villains throughout several movies, as they are constantly overshadowed by the protagonist. Here is what Kevin Feige, president of Marvel Studios, says in a video interview with the team of Rotten Tomatoes: “We really believed in Tony Stark. We really believed in having a character as interesting, if not more interesting, outside of the costume” (Rotten Tomatoes, 2018a). Marvel took a risk, taking a B character, someone not so popular amongst comic book readers, a practical unknown to general audiences, and decided to build upon him what now is a fifteen billion dollars plus empire.

More than anything, the distinct personality and bigger picture became what set Marvel apart from its competitors and started changing the game, because it was a movie full of risks, a distinct personality from its peer superheroes, and a protagonist who embraced his flaws and proudly declared, “I am Iron Man.” Tony Stark is the same guy, but a more powerful one who claimed a sense of purpose, even though that purpose isn’t entirely noble and sunny (Goldberg, 2018, April 9).

Besides the character choice, Robert Downey Jr., well known for his problems behind the scenes, was the man chosen to portray a character with whom he shares several characteristics. And for the cherry on top, Marvel hired Jon Favreau, who had the Christmas Movie *Elf* (2003) with Will Ferrell as his presentation card.

*The Incredible Hulk* (Louis Leterrier, 2008) is a film that even if it is officially considered as part of the MCU, it sometimes feels like a movie that does not ultimately belong in it. Edward Norton never came back to play the role of Bruce Banner, the world building in the movie is reserved to the opening credits, where we see several names and S.H.I.E.L.D archives that ultimately point at a wider universe, and an appearance of Tony Stark at the very end of the movie; the existence of a wider universe is vaguely mentioned. Nevertheless, what the film shares with other Phase One movies, is the constant trope of a villain that resembles the hero. Mark

Reilly, while discussing the film, says: “The MCU falls in this trap a lot, it’s the villain becomes the same thing that our hero is” (Collider Videos, 2017, November 10). Phase One movies follow a general formula, with the male hero constantly finding an enemy who maximizes the negative side of their character: Iron Man with Iron Monger in the first movie, Hulk and Abomination, and Iron Man and Whiplash. A commonly used trope used during the films is described by *TV Tropes* (n.d.), Upgrade vs. Prototype Fight, with the Iron Monger suit worn by Obadiah Stane in the first *Iron Man* coming from research from the first armor Tony Stark used. This can also be seen in *The Incredible Hulk*, where Emil Blonsky, who is portrayed by Tim Roth, becomes Abomination, and battles Hulk after being injected with a mixture of Banner’s blood and a failed attempt of the super soldier serum. One last example is the villain Ivan Vanko, who is portrayed by Mickey Rourke, and the moment in which he becomes Whiplash, using an upgraded suit, similar to the one Tony Stark uses throughout the movie.

*Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010) grew in efforts of establishing itself in a wider universe, with perhaps too much focus on building up other movies beyond it. Its storytelling, ultimately, ends up becoming structurally similar to that from its predecessor, with its main villain lacking in a strong characterization, any sort of character development, and ending with a familiarity within the conflict of the film. Nevertheless, it succeeded in expanding a world that was two years prior to the release of the biggest ensemble in superhero movies, until that date. The film introduces the characters of Nicky Fury, portrayed by Samuel L. Jackson and Black Widow, portrayed by Scarlett Johansson.

*Thor* (Kenneth Branagh) in 2011, is the first exploration of the MCU out of Earth, and the opening to space travel and a wider universe, which transcends the boundaries of Earth. Even if the movie doesn’t focus too much on that, as most of it takes place on our planet, the dynamic of a whole galaxy out there is introduced. The movie plays with a fish

out of water story, as Thor is followed after being exiled from Asgard by his father, Odin. “**Thor** is about laying groundwork, and the story and even the style are secondary. The movie needed to hit a checklist: 1) Make audiences accept Asgard and how it relates to Earth; 2) Cast Thor; 3) Cast Loki; 4) flesh out S.H.I.E.L.D. and their responsibilities” (Goldberg, 2018, April 12). **Thor** serves as a movie that connects a wider story with the grounded themes of the previous entrees in the MCU, as well as introducing a number of characters that will be seen throughout the rest of the movies in the MCU, such as Hawkeye, played by Jeremy Renner. The true standout of the first Thor movie is the introduction of Loki, one of the most solid villainous characters in the whole Marvel franchise, which is something that down the line becomes a problem for the studio.

For the solo movies of Phase One, the standout in matter of narrative is **Captain America: The First Avenger** (2011), directed by Joe Johnston. The movie is a period piece that takes place during World War II, but never fully grasps into becoming a war movie, shying away from it and concentrating more, like its predecessors, in building the character of Steve Rogers. But beyond the sepia tones and the charming score by Alan Silvestri, there is a sense of a shared identity with the spectator, even if the character stands up for one of the most polarizing countries in the world. “Captain America also contributes to the American geopolitical narrative by being ultimately defensive in nature. There is a conceit in the American geopolitical narrative that America acts only in the name of defense and security rather than in the name of offense or empire” (Peitz, 2013, p.15). Steve Rogers is a character who does not aspire power above all else, but rather someone with such a strict moral code, that is willing to sacrifice everything for what he believes in. The character build up is effective, building ultimately around self sacrifice and the importance of a major good. To bring a character to the screen, who is labelled and often portrayed as extremely square, was a huge risk and a difficult task for Marvel. By shifting the movie into

a period piece, the values of the character resonated with those of the time that the movie takes place in. By making the setting in accordance to the character, the study of the character itself was much more effective and laid ground to a franchise that in the next two movies, wouldn’t need to explain who Steve Rogers is.

## THE AVENGERS: EARTH’S MIGHTIEST TEST

In 2012 came the conclusion of Phase One, with Joss Whedon elected to bring to life one of the most ambitious projects of all time: **The Avengers**. While discussing the film, Sweeney says:

This kind of crossover cohesion between movies which are not direct sequels or prequels is unprecedented in American cinema, although it is perhaps implicit in the appearance of the character Ray Nicolette as played by Michael Keaton in Quentin Tarantino’s **Jackie Brown** (1997) and Steven Soderbergh’s **Out of Sight** (1998) both of which are based upon novels by Elmore Leonard: *Rum Punch* (1992) and *Out of Sight* (1997) respectively. The keyword here, however, is “implicit”: set in the same place (Los Angeles) in the same era (the 1990s) and based on inter-linked novels by a single author, it is plausible that the two Leonard adaptations could share the same fictional world even though the films were produced by different studios. Regardless, the continuity between the two is not made explicit (2013, pp. 9-10).

To add to his words, the amount of trust that Marvel Studios placed on audiences was tremendous, expecting them to have seen all the previous Phase One movies or at least be somewhat familiar with the characters appearing on screen. Clarke Wolfe, while discussing the film, says: “How does one person oversee all of this? It is such a juggling act to be able to balance multiple character continuity and arch, set things in motion going forward, build off of things that have come before and on top of that, all of the digital and special effects” (Collider Videos, 2018, January 9). The movie plays with a

group dynamic, having the challenge of balancing out the amount of characters it has in screen. Here, the origin stories from Phase One, reach a moment in which they have to pay off. Sweeney (2013) recalls the importance of Whedon as the director, as he is someone who has worked in comic books, such as *Astonishing X-Men*, and projects that involve transmedia storytelling, such as *Firefly* and *Buffy The Vampire Slayer*, which went on to become a comic book series after its final season, as well as having a spin-off series in *Angel*. “Genre is necessarily archival; it operates across a class of media, finding form through repetition. Transmedia works are also archival; however, works based on a continuity structure demand meaningful transitions between forms, so the necessary motif needs to be adaptable rather than replicable” (Beddows, 2012, p. 150).

MacLeod (2015) also emphasizes that Whedon was not an experienced filmmaker at the time that he was chosen, but rather a successful showrunner, with both *Firefly* and *Buffy The Vampire Slayer* under his helm. Well before beginning to film *The Avengers*, with the filmmaker being involved in the post-production stage of *Thor* and a script polish of the first Captain America film. Along that, he became a center consultant for Phase Two of the Marvel Cinematic Universe, which kick started with *Iron Man 3* (2013).

When analyzing Whedon’s involvement, Brundige says the following:

In viewing Whedon as an auteur, it is vital to consider his creative vision as what Rhonda Wilcox calls “a unified body of work”, while also acknowledging the role of established fandom. This can be seen as Whedon foregrounds material specific to the Avengers comic texts through his own specific vision. In terms of Whedon’s authorship, repeated suggestions of a cohesive world view come in the form of his continued use of anti-authoritarian narratives, featuring characters rejecting or undermining rigid power structures, as in *Firefly*, *Angel*, and the *Buffy* series. In *The Avengers*, the titular heroes are ultimately let down by S.H.I.E.L.D., the government agency that recruited them, and they instead decide to act on their own to save the world. Whedon’s predilection for the “under-dog” can be seen as he portrays the team as a motley crew who must come

together in the face of incompetent government militarization. Similarly, Whedon’s work repeatedly features strong women situated in rebellion against a patriarchal system, as in *Buffy* and *Dollhouse* (2015, p. 40).

One of Whedon’s biggest and most important traits was to take themes that had been proven successful in television to film, thus helping to shape a cinematic universe in reflection to that of a television show composed of several seasons. It can be argued that each of the so called phases in the Marvel Cinematic Universes could be seen as seasons in a gigantic television show.

Goldberg (2018, April 14) states that doing five movies before *The Avengers* not only introduced characters, but it also helped the studio to find a tone and a personality. It is the pay off to effective storytelling, but nevertheless, a secure one. The stand alone movies in its Phase One are the foundations, with heroes being centerpieces of the films, and with narratives that stay, in a sort of way, grounded. Yes, there is a man who turns green when he is angry and an eccentric billionaire who can create a new element, but in the Marvel scope, that’s not even the tip of the iceberg.

On the book, *The Marvel Studios Phenomenon: Inside a Transmedia Universe* (2015) the authors touch on the so called Marvel Formula and the organizational identity in the studio. A huge challenge is to appeal to several audiences, but at the same time remaining with a self identity and a distinction from other movie studios. The big risk here, is to explore other realms of narrative without splitting too much from the central story of the movies. Think of it as a TV Show, where we have a main narrative that goes along an entire season, but each particular episode also has a much shorter conflict that is resolved throughout the running time of the episode. Each Phase in the MCU is a season, and each movie is a particular episode, only that there are no filler episodes here. The movies are complemented by TV shows, both on networks and on streaming services, which revolve around the events of the movies and serve as bridges between them. The TV

shows are barely referenced on the movies, thus showing that Marvel values any kind of audience; if someone watches the shows, they will get a richer experience from the movie, but it is not intended to be crucial information, but rather background events. If someone only watches the movies, they will get a sufficient experience that is designed to not depend on the shows.

## PHASE TWO: EXPANSION, UNIQUENESS, AND RISKS

After the tremendous success of *The Avengers*, the easiest thing Marvel Studios could have done was to continue the same methods that the last movies did. The studio was safe, with several movies that had raised a more than envious amount of money in theaters; the easy path would have been to continue handling the narrative of the movies in a similar way. Kevin Feige, on an interview with Rotten Tomatoes (2018b), explains how when they were entering Phase Two, they wanted to make the same choices in regards to filmmakers, choosing directors who hadn't made necessarily massive blockbusters. He goes on to explain how he had always wanted to handle a part three of any franchise, he always dreamt of doing something completely unique, as it could be very easy to fall into more of the same.

Jon Schnepf, director of *The Death of Superman Lives: What Happened?* (2015), states the following while discussing *Iron Man 3*: "It felt much more like a spy movie, like an action spy film starring Tony Stark who is like a James Bond type character who would occasionally wear this super armor" (Collider Videos, 2017, November 8). The film was met with a divided opinion amongst fans, but in a positive way by critics. This was something completely new, as Marvel had substantially changed the way of telling a story that had proven to be financially successful, and turned it hundred and eighty degrees around. Maybe it was not Iron Man going to space and joining the Guardians of the Galaxy (a storyline

that many comic book fans have always wanted to see in the big screen), but the movie was daring enough to take the most iconic character from the Iron Man comics, The Mandarin, a character who was teased since the first movie, and turn him into a British actor who was pretending to be him. Yes, the result was divisive, but the intention was there; Marvel was not going to do things the same way, concerning narrative, for its second phase of movies.

Things were being told differently, with a shift in these new characters and the ways their stories being told expanding into new directions. So came *Captain America: The Winter Soldier* (Joe Russo & Anthony Russo, 2014), a movie that departed from the story that was seen in the first movie and showed a different kind of man in Captain America; a man who is on the run after feeling betrayed by his own government. Carpenter (2014) analyzes the relationship and the influences of post-Watergate movies, in which he mentions *The Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974), *Three Days of the Condor* (Sydney Pollack, 1975), and *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976) as being similar in tone to *Captain America: The Winter Soldier*. Even the casting of Robert Redford, a familiar face of political dramas in the 70's, is substantial to the film and its dynamic: it transcends the superhero genre and blends with something else.

While discussing the film, Lumish says:

The idea of S.H.I.E.L.D. being the intelligence apparatus for the United States is an interesting concept. It seems obvious at first: it is based in the United States, with its major buildings in the major cities of the United States. The Triskelion—the headquarters of S.H.I.E.L.D.—is located on Theodore Roosevelt Island in the Potomac River. Most of the members are American, and one of the only ones who is not originally American defected from the Soviet to join the Western bloc after a S.H.I.E.L.D. member sent to kill her changed his mind. On the other hand, though, following the fall of S.H.I.E.L.D., the antagonistic relationship between S.H.I.E.L.D. and the American military becomes clear (2016, pp. 1131-1132).

The real life parallels are what enhance the themes in the movie and ultimately end up grounding it, thus resonating better with real life situations and scenarios.

While discussing the film, John Rocha says:

It showed that you can go into different areas of films and still make them about superheroes, right? We're going into political thrillers with Captain America; it's amazing. ***The Winter Soldier*** showed you it didn't have to be just a straight up superhero film. We can do more and say more about our society, we can say more complex things about our society through the prism of superheroes (Collider Videos, 2018, January 8).

What the movie did to the superhero genre, not just the MCU, was proof that the stories told through the screen could reach a much bigger scope and touch on themes that not only dwelled on the villain who wants to destroy the world or an origin story; it shifted its storytelling and adapted to the political themes of its era, helping the character of Captain America avoid looking archaic and outdated in an ever changing world, a world that could easily leave him behind.

Kevin Feige (2018b) explains how they did not want to be known as a studio that only made Iron Man or Thor movies, and how in Phase Two they took another risk in ***Guardians of the Galaxy*** (James Gunn, 2014). The movie is a space opera, a complete departure from the grounded and Earth oriented themes of the previous MCU movies. ***Guardians of the Galaxy*** could have easily been a flop, both with audiences and critics alike, as it had red flags all over it: a departure from the heroes that the public has grown accustomed to and embraced, taking place far away from Earth, no big starts in its cast (at the moment), and a director who had not dwelled into the scenario of blockbuster movies in his career.

Kristian Harloff says the following about the movie: "A talking raccoon should be scary for anyone to put on the screen, much less in a space opera" (Collider Video, 2017, December 27). What Marvel Studios did with ***Guardians of the Galaxy*** was beyond daring and risky, giving audiences

a complete set of unfamiliar figures. Yet, the public and critics responded in a positive way to the gamble that it was. As Kerbey, the author of *Guardians of the Galaxy: The Use of Compilation Score and Nostalgia in the 2014 Marvel Hit* (2015) puts it: "While Quill has been unexpectedly thrust into this alien world, the music acts as a homing device, allowing him to stay connected to his home planet at all times. Music does the same for us" (p. 5). There is a key in which the director, James Gunn, grounded the movie with a soundtrack that includes songs from David Bowie, Elvin Bishop, and Norman Greenbaum as anchors for the public.

The movie is an example of a risk and a complete curve when it came to the material that Marvel usually provided. The movie had to happen in order to expand the universe (quite literally) and bring the cosmic world to light, after the events in both ***Thor*** and ***Thor: The Dark World*** (Alan Taylor, 2014) dwell too much on a familiarity and an immediate closeness between characters. In other words, there is an specific amount of traveling around the cosmos that the characters could do in those movies, as it was still tied to the Avengers dynamic very closely.

"Marvel Studios used this backing not to create yet another superhero film, but almost something else entirely—a sci-fi adventure movie that jumped ahead to a team dynamic. It's also the Marvel film that is least related to all of the others that came before" (Goldberg, 2018, April 18). Now, the space opera theme was explored in ***Guardians of the Galaxy***, making it yet another incursion of Marvel Studios into meshing a superhero movie and a genre movie, in the hopes of offering something fresh to an audience that was six years deep into the development a cinematic universe.

***Avengers: Age of Ultron*** dwelled on darker themes than its predecessor, ***The Avengers***, establishing itself as a grimmer movie with different themes, one of them being the use of Artificial Intelligence in order to preserve worldwide security, a similar theme to those present in ***Captain America: The Winter Soldier***, where Steve Rogers

questions if information should be exchanged for security, or if crimes should be punished before they even happen. In the darker tone of the second Avengers movie, the stakes were established as higher with the death of Quicksilver, as played by Aaron Taylor-Johnson. In his death, Marvel Studios made a clear message that no hero is safe in this movies, making the public realize that they might as well be gone if the studio so wishes, or if it serves the story in the right way. After the movie, which was criticized for resembling its predecessor too much, lacking with the development of its villain, and being a build-up for other movies rather than its own story, came ***Ant-Man***, directed by Peyton Reed and starring Paul Rudd, Evangeline Lilly, and Michael Douglas. ***Ant-Man*** came with intense problems behind the scenes, with Edgar Wright leaving the project just six weeks before principal photography of the movie was scheduled to take place. Marvel had to act quickly, and they found a man behind the chair in Peyton Reed, who had previously directed ***Yes Man*** (2008) and ***The Break-Up*** (2006), two of his most successful movies, although nowhere near the scale of what this project was set to be. But, perhaps, that was one of the biggest hits of this movie: the self- containment of its story, that seemed like it belonged somewhere else, but not necessarily a superhero movie. ***Ant-Man*** is a movie based on relationships, well timed comedy, and a heist film placed into a superhero movie. Once more, Marvel dwelled into genre and dared to explore beyond its own ceiling, taking another risk and daring to add unseen themes to a genre that could easily fall in repetition.

Kristian Harloff says the following about the movie: “It was this fun, crime, heist film mixed inside the MCU that just vibed” (Collider Videos, 2017, December 7). With ***Ant-Man***, for the third time in two years, Marvel took an unexpected turn and dwelled further into meshing superhero movies with genres, a trend that the studio had gotten comfortable with and had proven to be successful. It reached such heights, that ***Ant-Man***, a film featuring a self contained and personal story, managed to gain a positive reception with critics and fans alike.

## CONCLUSION

When it comes to an specific genres of movies being constantly exposed and, in this specific case, being released by several studios, it can easily result in an overexposure and ultimately a decline in the profitability of the titles in question; a clear example are westerns, which suffered from this problem. What Marvel Studios and Walt Disney have done is shift the themes behind its stories, adapting to an ever changing world, maturing along with its audience, and touching topics that transcend the traditional superhero movie and go beyond that. In their growth, they have managed to successfully blend the genre of superhero movies with well known genres, such as political thrillers and heist movies, resulting in stories that can attract a wider audience, keep the genre from wearing out, and avoiding a fatigue in audiences. 🧠

TABLE 1. 2015 Worldwide Box Office Results. Source: Box Office Mojo.

Rank	Title	Studio	Worldwide	Domestic / %	Overseas / %
1	<i>Star Wars: The Force Awakens</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$2,068.2</b>	\$936.7 / 45.3%	\$1,131.6 / 54.7%
2	<i>Jurassic World</i>	Universal	<b>\$1,671.7</b>	\$652.3 / 39.0%	\$1,019.4 / 61.0%
3	<i>Furious 7</i>	Universal	<b>\$1,516.0</b>	\$353.0 / 23.3%	\$1,163.0 / 76.7%
4	<i>Avengers: Age of Ultron</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,405.4</b>	\$459.0 / 32.7%	\$946.4 / 67.3%
5	<i>Minions</i>	Universal	<b>\$1,159.4</b>	\$336.0 / 29.0%	\$823.4 / 71.0%
6	<i>Spectre</i>	Sony	<b>\$880.7</b>	\$200.1 / 22.7%	\$680.6 / 77.3%
7	<i>Inside Out</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$857.6</b>	\$356.5 / 41.6%	\$501.1 / 58.4%
8	<i>Mission: Impossible - Rogue Nation</i>	Paramount Pictures	<b>\$682.7</b>	\$195.0 / 28.6%	\$487.7 / 71.4%
9	<i>The Hunger Games: Mockingjay - Part 2</i>	Lionsgate	<b>\$653.4</b>	\$281.7 / 43.1%	\$371.7 / 56.9%
10	<i>The Martian</i>	20th Century Fox	<b>\$630.2</b>	\$228.4 / 36.2%	\$401.7 / 63.8%

TABLE 2. 2016 Worldwide Box Office Results. Source: Box Office Mojo

Rank	Title	Studio	Worldwide	Domestic / %	Overseas / %
1	<i>Captain America: Civil War</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,153.3</b>	\$408.1 / 35.4%	\$745.2 / 64.6%
2	<i>Rogue One: A Star Wars Story</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,056.1</b>	\$532.2 / 50.4%	\$523.9 / 49.6%
3	<i>Finding Dory</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,028.6</b>	\$486.3 / 47.3%	\$542.3 / 52.7%
4	<i>Zootopia</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,023.8</b>	\$341.3 / 33.3%	\$682.5 / 66.7%
5	<i>The Jungle Book (2016)</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$966.6</b>	\$364.0 / 37.7%	\$602.5 / 62.3%
6	<i>The Secret Life of Pets</i>	Universal	<b>\$875.5</b>	\$368.4 / 42.1%	\$507.1 / 57.9%
7	<i>Batman v Superman: Dawn of Justice</i>	Warner Bros.	<b>\$873.6</b>	\$330.4 / 37.8%	\$543.3 / 62.2%
8	<i>Fantastic Beasts and Where To Find Them</i>	Warner Bros.	<b>\$814.0</b>	\$234.0 / 28.8%	\$580.0 / 71.2%
9	<i>Deadpool</i>	20th Century Fox	<b>\$783.1</b>	\$363.1 / 46.4%	\$420.0 / 53.6%
10	<i>Suicide Squad</i>	Warner Bros.	<b>\$746.8</b>	\$325.1 / 43.5%	\$421.7 / 56.5%

TABLE 3. 2017 Worldwide Box Office Results. Source: Box Office Mojo

Rank	Title	Studio	Worldwide	Domestic / %	Overseas / %
1	<i>Star Wars: The Last Jedi</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,332.5</b>	\$620.2 / 46.5%	\$712.4 / 53.5%
2	<i>Beauty and the Beast (2017)</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$1,263.5</b>	\$504.0 / 39.9%	\$759.5 / 60.1%
3	<i>The Fate of the Furious</i>	Universal	<b>\$1,236.0</b>	\$226.0 / 18.3%	\$1,010.0 / 81.7%
4	<i>Despicable Me 3</i>	Universal	<b>\$1,034.8</b>	\$264.6 / 25.6%	\$770.2 / 74.4%
5	<i>Jumanji: Welcome to the Jungle</i>	Sony	<b>\$961.8</b>	\$404.5 / 42.1%	\$557.3 / 57.9%
6	<i>Spider-Man: Homecoming</i>	Sony	<b>\$880.2</b>	\$334.2 / 38.0%	\$546.0 / 62.0%
7	<i>Wolf Warrior 2</i>	H Collective	<b>\$870.3</b>	\$2.7 / 0.3%	\$867.6 / 99.7%
8	<i>Guardians of the Galaxy Vol. 2</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$863.8</b>	\$389.8 / 45.1%	\$473.9 / 54.9%
9	<i>Thor: Ragnarok</i>	Buena Vista (The Walt Disney Company)	<b>\$854.0</b>	\$315.1 / 36.9%	\$538.9 / 63.1%
10	<i>Wonder Woman</i>	Warner Bros.	<b>\$821.8</b>	\$412.6 / 50.2%	\$409.3 / 49.8%

# Bibliografía

- 2015 Yearly Box Office Results (n.d.). *Box Office Mojo*. Retrieved from <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2015>
- 2016 Yearly Box Office Results (n.d.). *Box Office Mojo*. Retrieved from <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2016&p=.htm>
- 2017 Yearly Box Office Results (n.d.). *Box Office Mojo*. Retrieved from <http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?view2=worldwide&yr=2017&p=.htm>
- AGRESTA, M. (2013, July 24). How the Western Was Lost (and Why It Matters). *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/how-the-western-was-lost-and-why-it-matters/278057/>
- BEDDOWS, E. (2012). Buffy the Transmedia Hero. *Colloquy: Text, Theory, Critique*, (24), 143-158. Retrieved from [http://artsonline.monash.edu.au/wp-content/arts-files/colloquy/colloquy\\_issue\\_twenty-four\\_/beddows.pdf](http://artsonline.monash.edu.au/wp-content/arts-files/colloquy/colloquy_issue_twenty-four_/beddows.pdf)
- BRUNDIGE, A. (2015). *The Rise of Marvel and DC's Transmedia Superheroes: Comic Book Adaptations, Fanboy Auteurs, and Guiding Fan Reception* (Master's Thesis). Western University, United States. Retrieved from <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=4791&context=etd>
- CARPENTER, G. (2014, April 14). The Politics of Captain America: The Winter Soldier. *Sequart*. Retrieved from <http://sequart.org/magazine/41559/the-politics-of-captain-america-the-winter-soldier/>
- DAY, K. A. (2015). "Crazier Than a Sack of Ferrets!": *Deadpool as the Post-Watchmen Superhero* (Master's Thesis). Virginia Polytechnic Institute and State University, United States. Retrieved from [https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/75308/Day\\_KA\\_T\\_2015.pdf](https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/75308/Day_KA_T_2015.pdf)
- FLANAGAN, M., McKenny, M. and Livingstone, A. (2015). *The Marvel Studios Phenomenon: Inside a Transmedia Universe*. New York: Bloomsbury Academic.
- GOLDBERG, M. (2018, April 9). 'Iron Man' Revisited: 'I'm Just Not the Hero Type. Clearly?' *Collider*. Retrieved from <http://collider.com/iron-man-marvel-series-retrospective-mcu/#robert-downey-jr>
- GOLDBERG, M. (2018, April 12). 'Thor' Revisited: 'As King of Asgard??' *Collider*. Retrieved from <http://collider.com/thor-marvel-series-retrospective-mcu/>
- GOLDBERG, M. (2018, April 14). 'The Avengers' Revisited: 'I Was Playing Something Even Riskier?' *Collider*. Retrieved from <http://collider.com/the-avengers-marvel-series-retrospective-mcu/>
- GOLDBERG, M. (2018, April 18). 'Guardians of the Galaxy' Revisited: 'Bunch of Jackasses Standing in a Circle?' *Collider*. Retrieved from <http://collider.com/guardians-of-the-galaxy-marvel-series-retrospective-on-the-mcu/#james-gunn>
- KERBEY, C. (2016). *Guardians of the Galaxy: The Use of Compilation Score and Nostalgia in the 2014 Marvel Hit* (Undergraduate Dissertation). College Cork University, United States. Retrieved from <http://www.undergraduatelibrary.org/2016/music-film-theater/guardians-galaxy-use-compilation-score-and-nostalgia-2014-marvel-hit>

- LUMISH, E. (2016). *Surveillance and Classification of Information in the Marvel Cinematic Universe* (Undergraduate Dissertation). School of International Service, United States. Retrieved from <http://www.ncurproceedings.org/ojs/index.php/NCUR2016/article/download/1758/981>
- MACLEOD, E. (2015). *“And I Think to Myself, What a Marvel-ous World” An Examination of Marvel Studio’s Influence and Role in the Franchising of Contemporary Superhero Films* (Master’s Thesis). Carleton University, Canada. Retrieved from [https://curve.carleton.ca/system/files/etd/c296833b-74ca-467a-8a8b-b320891470e6/etd\\_pdf/c01b02e67082d6d3c25ea45df0a3b46c/macleod-andithinktomyselfwhatamarvelousworldanexamination.pdf](https://curve.carleton.ca/system/files/etd/c296833b-74ca-467a-8a8b-b320891470e6/etd_pdf/c01b02e67082d6d3c25ea45df0a3b46c/macleod-andithinktomyselfwhatamarvelousworldanexamination.pdf)
- MIETINEN, M. (2011). *Superhero Comics and the Popular Geopolitics of American Identity* (Undergraduate Dissertation). University of Tampere, United States. Retrieved from <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/76552/lisuri00127.pdf>
- PEITZ, W. (2013). *Captain America: The Epitome of American Values and Identity* (Undergraduate Dissertation). Arcadia University, United States. Retrieved from [https://scholarworks.arcadia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=senior\\_theses](https://scholarworks.arcadia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=senior_theses)
- RŮŽIČKA, J. G. (2010). American Superheroes and the Politics of Good and Evil. *New Presence: The Prague Journal of Central European Affairs*, 12(2), 46-48.
- SWEENEY, D. (2013). From Stories to Worlds: The Continuity of Marvel Superheroes from Comics to Film. *Intensities: The Journal of Cult Media*, (5), 133-151.
- Upgrade vs. Prototype Fight. (n.d.) In *TV Tropes*. Retrieved from <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/UpgradeVsPrototypeFight>

## Filmografía

- BLACK, S. (Director) & Feige, K. (Producer). (2013). ***Iron Man 3***. United States: Marvel Studios.
- BRANAGH, K. (Director) & Feige, K. (Producer). (2011). ***Thor***. United States: Marvel Studios.
- Collider Videos. (2017, November 8). *Top 50 Superhero Movies: Iron Man 3 - #46* [Video file]. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=DFcW\\_A0GvaA](https://www.youtube.com/watch?v=DFcW_A0GvaA)
- Collider Videos (2017, November 10). *Top 50 Superhero Movies: The Incredible Hulk - #44* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=5OjsyTH8Cb8>
- Collider Videos. (2017, December 7). *Top 50 Superhero Movies: Ant-Man - #25* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Zx5ytWct5c>
- Collider Videos. (2017, December 27). *Top 50 Superhero Movies: Guardians of the Galaxy - #12* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=N7m5U8yCYRg&t=255s>
- Collider Videos. (2018, January 8). *Top 50 Superhero Movies: Captain America: The Winter Soldier - #5* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=TbeVxvpbFyo>

- Collider Videos. (2018, January 9). *Top 50 Superhero Movies: The Avengers - #4* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=kOeClz7gkOc>
- COOGLER, R. (Director) & Feige, K. (Producer). (2018). *Black Panther*. United States: Marvel Studios.
- FAVREAU, J. (Director) & Berg, J. (Producer). (2003). *Elf*. United States: New Line Cinema.
- FAVREAU, J. (Director) & Feige, K. (Producer). (2008). *Iron Man*. United States: Paramount Pictures.
- FAVREAU, J. (Director) & Feige, K. (Producer). (2010). *Iron Man 2*. United States: Paramount Pictures.
- FLEISCHER, R. (Director) & Pascal, A. (Producer). (2018). *Venom*. United States: Columbia Pictures.
- HUGHES, J. (Director) & Jacobson, T. (Producer). (1986). *Ferris Bueller's Day Off*. United States: Paramount Pictures.
- JENKINS, P. (Director) & Roven, C. (Producer). (2017). *Wonder Woman*. United States: Warner Bros Pictures.
- JOHNSTON, J. (Director) & Feige, K. (Producer). (2011). *Captain America: The First Avenger*. United States: Paramount Pictures.
- LEITCH, D. (Director) & Kinberg, S. (Producer). (2018). *Deadpool 2*. United States: Twentieth Century Fox.
- LETERRIER, L. (Director) & Feige, K. (Producer). (2008). *The Incredible Hulk*. United States: Universal Pictures.
- MILLER, T. (Director) & Kinberg, S. (Producer). (2016). *Deadpool*. United States: Twentieth Century Fox.
- PAKULA, A. (Director and Producer). (1974). *The Parallax View*. United States: Paramount Pictures.
- POLLACK, S. (Director) & Schneider, S. (Producer). (1975). *Three Days of the Condor*. United States: Dino Di Laurentiis Corporation.
- REED, P. (Director) & Feige, K. (Producer). (2015). *Ant-Man*. United States: Marvel Studios.
- REED, P. (Director) & Feige, K. (Producer). (2018). *Ant-Man & The Wasp*. United States: Marvel Studios.
- REED, P. (Director) & Stuber, S. (Producer). (2006). *The Break-Up*. [Motion Picture]. United States: Warner Bros Pictures.
- REED, P. (Director) & Zanuck, R. (Producer). (2008). *Yes Man*. [Motion Picture]. United States: Warner Bros Pictures.
- Rotten Tomatoes. (2018a, April 23). *MCU Phase One: Marvel Studios President Kevin Feige Recalls the Beginnings* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=7aXBcMlaxX0>

- Rotten Tomatoes. (2018b, April 23). *MCU Phase Two: Marvel Studios President Kevin Feige Describes the MCU's Evolution* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dycRPcNrGYE>
- RUSO, J., Russo, A. (Directors) & Feige, K. (Producer). (2014). ***Captain America: The Winter Soldier***. United States: Marvel Studios.
- RUSO, J., Russo, A. (Directors) & Feige, K. (Producer). (2016). ***Captain America: Civil War***. United States: Marvel Studios.
- RUSO, J., Russo, A. (Directors) & Feige, K. (Producer). (2018). ***Avengers: Infinity War***. United States: Marvel Studios.
- SCHLESINGER, J. (Director) & Beckerman, S. (Producer). (1976). ***Marathon Man***. United States.
- SCHNEPP, J. (Director) & Payne, H. (Producer). (2015). ***The Death of Superman Lives: What Happened?*** United States.
- TAYLOR, A. (Director) & Feige, K. (Producer). (2013). ***Thor: The Dark World***. United States: Marvel Studios.
- TRANK, J. (Director) & Kinberg, S. (Producer). (2015). ***Fantastic Four***. United States: Twentieth Century Fox.
- WAN, J. (Director) & Safran, P. (Producer). (2018). ***Aquaman***. United States: Warner Bros Pictures.
- WATTS, J. (Director) & Feige, K. (Producer). (2016). ***Spider-Man: Homecoming***. United States: Marvel Studios.
- WHEDON, J. (Director) & Feige, K. (Producer). (2012). ***The Avengers***. United States: Marvel Studios.
- WHEDON, J. (Director) & Feige, K. (Producer). (2015). ***Avengers: Age of Ultron***. United States: Marvel Studios.

PABLO MACHADO (México) es estudiante de Comunicación y Medios Digitales en el Tecnológico de Monterrey, Campus Guadalajara, actualmente cursando su séptimo semestre. Dentro de sus principales intereses se encuentran las tendencias de consumo de audiencias en el cine, además de las adaptaciones tanto de novelas como novelas gráficas al cine comercial.



# **SECCIONES DE DIVULGACIÓN**

*Contracampo / Travelling / Pantalla*  
*En locación / Enfoques*





*Abracadabra* (Pablo Berger, 2017).

## Reseña de *Abracadabra*, de Pablo Berger

MARGUERITE AZCONA  
marguerite.azcona@gmail.com

*Université Paris-Sorbonne,  
Francia*

**E**n su entrevista con *El País* (“Retrato del alma oscura del barrio español”, 31 de julio de 2017), Pablo Berger dice haber dirigido *Abracadabra* (2017) como una “comedia hipnótica”, a lo que añade el periodista, “aunque envuelta en muchas capas”. Las capas serán tantas como las peladuras de una cebolla que un mago de pacotilla regala a su invitado durante una boda celebrada en un extrarradio. Más adelante, el director apunta: “Llevaba muchos años con ganas de hacer una película en Madrid”. La película arranca en una barriada de las inmediaciones, al otro lado de la autopista M30, con una familia de lo más birria y común que se pueda hallar. Una pareja carcomida por la costumbre, la vivienda estrecha y el sueldo apretado. La vitalidad de la hija hace sombra tanto a la hermosura de la madre como a la escasa inteligencia del padre, metidos hasta el cogollo en el día a día de la televisión, la cena, el trabajo, la faena y el fútbol que lo rima todo. Su vida se ha quedado muy corta. La madre, tan pintada como melodramática, tiene el mal gusto de dárse las de Emma Bovary, siempre soñando con que su marido se convierte en un príncipe azul, cuando él lo único que le pide es una cerveza. Un día, un compromiso les lleva con mucho retraso a un salón de bodas, de los que se alquilan a las afueras de la ciudad, en el que oficia un mago. A partir de ahí todo se irá descarrilando. Desde ese lugar, el espectador viajará por cuantos círculos

mágicos y disparatados que le brinda Pablo Berger, en los que ya nadie sabrá quién es quién, sacudidos por risas esperpénticas y violentísimas.

*PRIMERA CAPA DE CEBOLLA,  
LA CIUDAD DESCENTRADA*

En el “neorrealismo exacerbado” de Berger, Madrid queda como una ciudad cortada a raja tabla por el “círculo mágico” de las autopistas M30 y M40. El centro mítico de la ciudad se ha cuajado para siempre. Corriendo por la Gran Vía, un plano de los dos faros del Edificio Carrión, con sus rótulos de Schweppes y la Telefónica, signos de otro tiempo, nos abre paso a un vía desierta, en medio de una tarde de sábado. Un centro-ciudad en el que ya nada ocurre. En ***Abracadabra***, todo queda descentrado. Cuanto más nos adentramos hacia el extrarradio, más nos topamos con un duende muy hispánico que nos arranca del sillón. Allí se abre un mundo dentro del mundo, cuando un mago de feria falla su numerito. Se le escapa de la mano su energía mágica y llega a meterle al marido burlón, que ha subido al escenario y le niega la cebolla que le ofrece como si fuera una manzana, un “alien” que lo hechiza del todo. En el marido se le ha colado otro personaje, un doble que lo habita, que lo remueve a cada instante y lo llama desde dentro. Él ya es ese otro y de ese otro se va a enamorar su mujer.

*SEGUNDA CAPA DE CEBOLLA,  
LOS TÓPICOS DEL CORAZÓN ENAMORADO*

¡Qué guay! Un amante dentro del mismísimo marido. Un sueño tan sumamente francés en una comedia rematadamente española. Y aquí empieza la segunda capa, pues este polizón existió, se apellida y tiene dirección. En busca del doble que tanto le interesa a la mujer, acompañada del primo aprendiz mago, zarpamos por sendas desconocidas hacia lo estrafalario, lo extraño, el esperpento y lo tétrico. Con ayuda de un Mago Maestro nos encaminamos hacia el doble que habita al marido y que tanto le hace perder los estribos al hombre y a su esposa. Poco a poco, queda la película pendiente de un hilo muy tenue, muy poético: el del amor perdido con el paso del tiempo y que a fin de cuentas volvió con el “abracadabra”. De ahora en adelante, y muy a su pesar, el marido es dos en uno. Por un lado el bruto de siempre, enfrascado en fútbol y cervezas, y por otro, el ajeno al que se añora al recordar haberlo conocido en tiempos remotos. Aquel al que se le conoce tanto como se le desconoce. Sí, aquel que no deja de ser la figura ideal, un ángel de quien consiguió un flechazo imaginario. Una versión masculina de Dulcinea: esta es la vuelta de tuerca que le da

En julio de 2017, y en Francia en enero del 2018, se estrenó ***Abracadabra***, segundo largometraje del director Pablo Berger. Es una comedia dramática que nos lleva por los colores, matices, bailes y cine de los años 80.

Pablo Berger a esta llave maestra de unos cuantos siglos de cultura que nos contemplan y nos mueven a todos en nuestras relaciones amorosas.

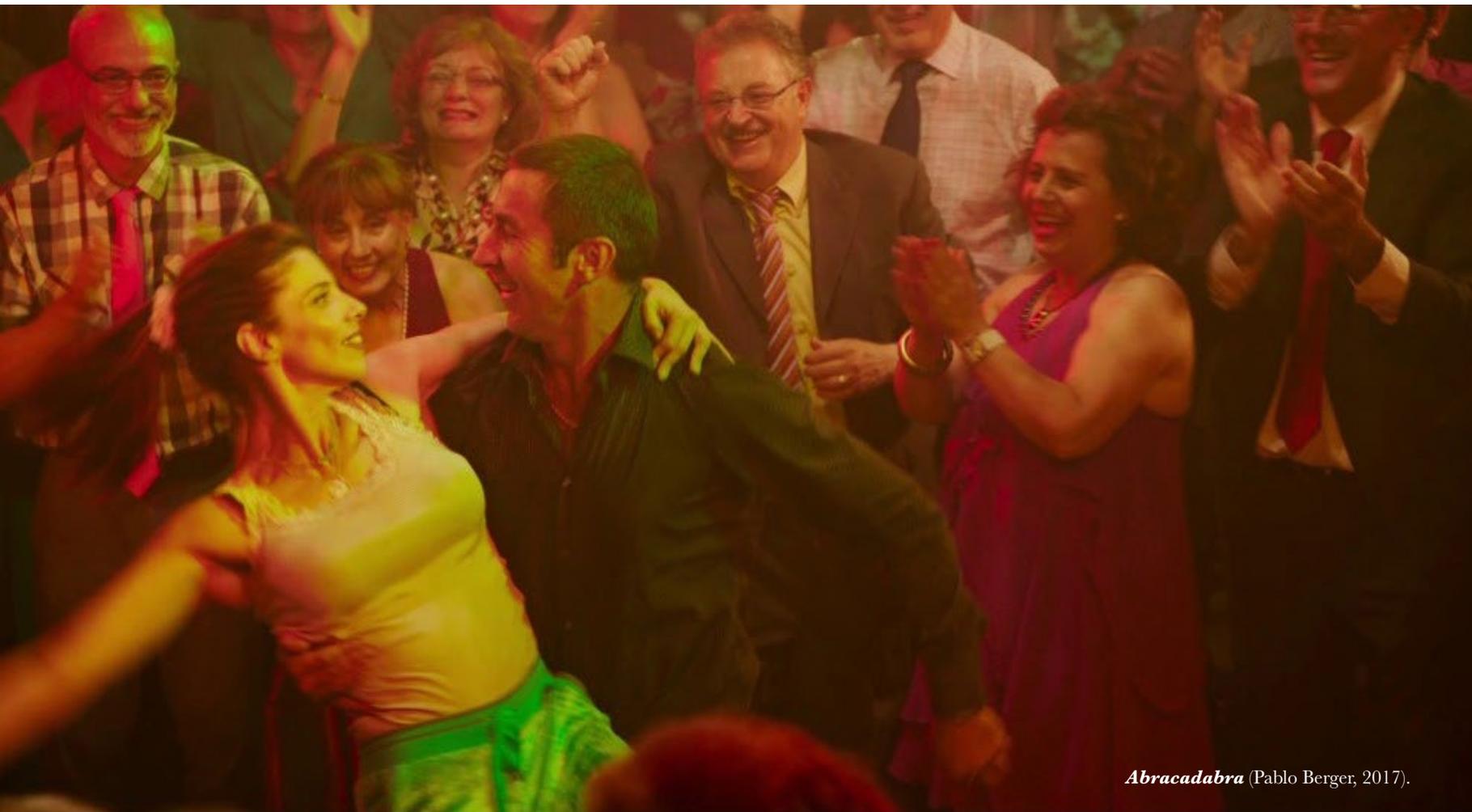
TERCERA CAPA DE CEBOLLA,  
O ¿CÓMO TRAGARSE A TARANTINO Y A KUBRICK?

Lo más espléndido de la película es que nos deslumbra con las décadas vividas de la juventud, remontando de cada una de ellas lo que se estilaba de ropas, luces, colores y matices. Pero al mismo tiempo, el filme se va deslizando por dos referencias tan relevantes del cine que marcaron los imaginarios de dichas épocas: ***Pulp Fiction*** (1994) de Quentin Tarantino, y ***The Shining*** (1980), de Stanley Kubrick. En ***Abracadabra***, el primo aprendiz de mago le coló al marido, a guisa de príncipe ajeno, el héroe de ***Pulp Fiction***, el sensual y vivaracho John Travolta, por el que se va a desvivir la mujer. Pero este doble que tanta competencia le hace al marido, acaba por roerlo desde dentro hasta el punto que el marido de siempre se vuelca del lado del protagonista de ***The Shining***. Un duelo a muerte empieza en la ensoñación sumamente kitsch de la mujer que reivindica sus ilusiones de modistilla y su cultura “Pulp Magazine”, para encontrarse una noche con su bailarín predilecto y la salvajería del marido desquiciado por lo que se le ha metido dentro. “Genio y figura hasta la sepultura”, cada uno por sus atajos. Metidos en el meollo de la sala de bodas, esta se transforma, sea en la pista de baile para acoger al marido John Travolta, sea en la sala de recepción del Hotel Overlook para acoger al marido Jack Nicholson que vislumbra todo su entorno a masacre limpia. Al ritmo desenfrenado de un baile psicodélico, la hija decide pasarse de sus padres por no encontrar ya su espacio de caprichos adolescentes ante una madre que se le parece demasiado, y un padre que la cala en química y matemática. La nueva pareja nos arrastra por desbocados caminos de una imaginación plagada de imágenes de filmes que forman ya parte de los recuerdos, ilusiones, e inconscientes propios. Allí brotan dando paso a una tormenta de raptos amorosos, posesiones sensuales, pactos de amor, reuniones movedizas, vuelos de violencia, esferas esquizofrénicas, que compartimos todos, con ya tanta película vista.

ÚLTIMA CAPA DE CEBOLLA :  
EN LA MANO DEL MAGO CINEASTA

Pablo Berger convoca este rumbo de vertientes tan bulliciosas mediante un mago, personaje de larga duración en la cultura hispánica. Las artes mágicas florecieron en la literatura del medievo hasta el Siglo de Oro. Despuntaron con Arcipreste de

Hita, Don Juan Manuel, Juan de Mena, la Celestina, y por ende en el siglo XVII con Miguel de Cervantes, que las convirtió en pura e invisible energía de diversas figuras como el Caballero de la Mancha. No dudemos que de allí le viene a Pablo Berger con harta comitiva de duendes, brujos y hechiceros, la energía de desbaratar todo nuestro mundo. Su visión se nos mete por la más recóndita sombra de nuestra imaginación rebosada de amores arquetipales. Pablo Berger rodó ***Abracadabra*** con su equipo habitual, con lo cual, incluso en colores muy llamativos, vuelve uno a encontrar aquel sello mágico y embrujador que compone personajes muy pegadizos, como en su inapelable ***Blancanieves*** (2012). Más alucinante aún es la interpretación de los actores protagonistas. Maribel Verdú, Antonio de la Torre, José Mota, Quim Gutiérrez y Josep Maria Pou supieron guardar este duendecillo sumamente español a lo largo de la película, sin duda, gracias a la maestría del gran mago Pablo Berger. 🧙



***Abracadabra*** (Pablo Berger, 2017).

# Ficha técnica

## ABRACADABRA

*Edición*

David Gallard

*Guión y dirección*

Pablo Berger

*Intérpretes*

Maribel Verdú

*Producción*

Jérome Vidal

Antonio de la Torre

Priscilla Delgado

José Mota

Quim Gutiérrez

Josep Maria Pou

*Dirección de fotografía*

Kiko de la Rica

*Música*

Alfonso de Vilallonga

Pablo Berger

España, 2017, 96 min.

MARGUERITE AZCONA (Francia) es especialista en artes visuales y cine. Es Maestra en Arte y Lengua Española (2014), y estudiante de doctorado en la Sorbonne Université. Su tesis de doctorado se titula “Madrid en los años 50: construcción de un imaginario cinematográfico de la modernidad”, conducida bajo la doble tutela de la Profesora Nancy Berthier, y del Profesor Vicente Sánchez-Biosca de la Universidad de Valencia. Docente en Paris-Sorbonne desde septiembre de 2016



# Reseña de *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*

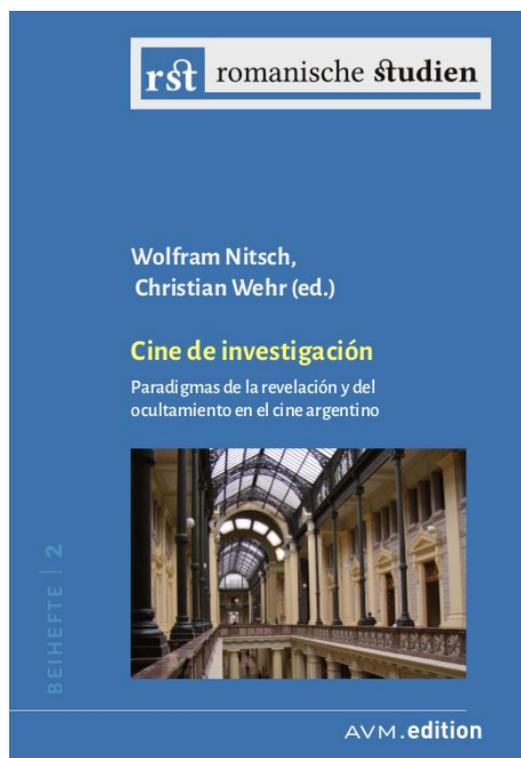
JUAN CARLOS VARGAS  
jcvargasm563@gmail.com

Universidad de  
Guadalajara, México

Son bastante numerosos los estudios sobre la cinematografía argentina, una de las más importantes de Iberoamérica, pero al parecer inexistentes los que abordan como objeto de estudio la investigación. Tal es el caso del libro que nos ocupa, un trabajo colectivo multidisciplinario, coordinado por Christian Wehr y Wolfram Nitsch, cuyo análisis incluye la ficción, el documental y el cine experimental. Inicia con una breve y sustanciosa introducción que contextualiza históricamente a la investigación como un ingrediente dramático esencial de varios géneros fílmicos, a partir de la época clásica del cine argentino. Además dimensiona a la investigación como un acto analítico, constructivo y creador, con una poética propia y una potencialidad estética.

Dividido en cinco capítulos, el libro presenta 23 textos. La primera sección tiene como eje de estudio la Investigación de la historia: desde el peronismo hasta la dictadura militar, e inicia con el artículo de Clara Kriger, “Mujeres en el cine del primer peronismo. Entre el melodrama y la propaganda”. Kriger cuestiona la historia del cine político argentino, y visibiliza dos cortos documentales propagandísticos producidos por el gobierno peronista en los inicios de los años 50, *Mujer puede y debe votar* y *Recuerdos de una obrera*, los cuales exponen a la mujer construyendo ciudadanía. La autora propone una nueva perspectiva historiográfica que los incluya como opciones válidas de la memoria histórica. Emilio Bernini también refuta parte de la historia escrita sobre la cinematografía argentina en “Crítica política y continuidad estética. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985)”. Afirma que el llamado “cine de la democracia”, periodizado a partir de 1983, no trajo consigo un cambio de la estética fílmica sino que presenta una continuidad con el régimen terrorista. Para probar su hipótesis sigue la pista a productoras, guionistas y directores, y compara varios filmes que presentan una “indeterminación histórico-política” que ocultan al Estado, por ejemplo: *Creecer de golpe* (Sergio Renán, 1977), *Plata dulce* (Fernando Ayala y Juan José Jusid, 1982), *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982) y *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

Por su parte, Hugo Vezzetti, en el texto “El terror en escenas. Un estudio arqueológico del cine argentino en la postdictadura”, examina escenas sobre “secuestros, capturas de niños, allanamientos, torturas, asesinatos” que aparecen en cuatro filmes: *La historia oficial*, *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *Secuestro y muerte* (Rafael Filippelli, 2010). Dichas escenas, para Vezzetti, son representaciones del terror que muestran la violencia política y el terrorismo de Estado. El autor estudia y contextualiza el contenido de cada filme centrado en víctimas y victimarios, y destaca los tipos de violencia: explícita, testimonial o indirecta.



Una perspectiva teórica desde la ciencia de la imagen es el centro de la discusión del tercer trabajo, “Visibilizaciones ambivalentes. Poéticas del marco y factores del riesgo en *Tangos, el exilio de Gardel*, de Fernando Solanas”, de Berit Callsen. Un ensayo que desmenuza de manera profunda y profusa las capas de significados y valores poéticos y creativos que puede generar el encuadre o marco, mediante procesos de visibilización e invisibilización. Para Callsen el marco es un instrumento que guía la mirada, el ojo de la cámara y la vista del espectador, y crea dinámicas del aparecer y desaparecer, evocando actos simultáneos del cubrir y descubrir.

Cierra la sección Patricia Torres con “La memoria fragmentada de una infancia clandestina. *El premio* (2011) de Paula Markovitch”, una reflexión sobre la posmemoria individual y colectiva de la dictadura a través de la infancia. Torres la califica como una mirada ética y contemplativa con tintes autobiográficos, a la que ubica dentro del realismo poético, cuya narrativa muestra un terrorismo ordinario que permea la vida cotidiana de los protagonistas de la historia.

El segundo capítulo, llamado Investigación y crimen: transformaciones del cine policial, comienza con el texto de Román Setton “Los engaños delictivos y la indagación de la verdad en las películas policiales de Don Napy. La pesquisa como trabajo colectivo en el cine policial del peronismo”. Setton indaga sobre dos películas, *Captura recomendada* (1950) y *Camino al crimen* (1951), pertenecientes al subgénero denominado “policial de archivo o documental”, por basar sus historias en archivos policiales o periodísticos. El autor argumenta que la investigación de la realidad que se expone persigue la verdad y curar el cuerpo social, a la vez que contribuye a la construcción simbólica del Estado peronista.

Dos artículos se adentran en el campo del cine y la literatura. Matthias Hausmann explora la adaptación del cuento de misterio *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares en su trabajo “Una investigación fílmica en un laberinto literario. *El crimen de Oribe* de Leopoldo Torre Nilsson (1950)”. Hausmann arguye que la investigación que se muestra en el cuento se traslada al cine conservando sus elementos esenciales: el crimen del cuarto cerrado y la duda de su resolución, una narrativa de puesta en abismo y un toque fantástico. Pero además el filme agrega una fotografía de claroscuro en deuda con el cine negro. Por otra parte, Gastón Lillo, en “Memoria y (re)construcciones del sujeto. El filme *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella y la novela *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro”, afirma que a contracorriente de las nuevas tendencias del cine argentino las dos obras recurren al uso de las “alegorías nacionales” del cine de los 80, y toman como modelo a la novela negra y al cine negro, respectivamente, para relatar un pasado suprimido por la historia a partir de un personaje central que investiga un asesinato. La rememoración individual evoca

a la colectiva. En la novela la alegoría funciona a partir de la extrapolación, así lo que ocurre en el pueblo ficticio de Malihuel se extrapola a toda la nación. Mientras que en el filme opera mediante alusiones como la tecla de la letra A, de Argentina, atascada en la máquina de escribir.

El subgénero de asaltos se aborda en la última contribución del segmento, “El mejor jugador”. Investigación y juego en ***El aura*** de Fabián Bielinsky”, de Wolfram Nitsch, subgénero que presenta una investigación desde el punto de vista de los delincuentes. Nitsch apunta que en ***El aura*** revela la disciplina de esta actividad criminal, al igual que expone con una dimensión estética y lúdica los elementos del azar, el vértigo y la violencia, representados por las acciones de su minucioso y epiléptico protagonista.

En el tercer apartado del libro, Investigación y archivos: tendencias del documental, Christian von Tschilschke plantea “La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas”, y analiza la trilogía compuesta por ***Memoria del saqueo*** (2004), ***La dignidad de los nadies*** (2005) y ***Argentina latente*** (2007)”. El trabajo clasifica a dichas cintas como documentales expositivos, a los que corresponde una retórica de la ‘demostración’, y también participativos, ya que incluyen una lógica del ‘descubrimiento’. Solanas, peronista y líder de opinión, aparece en escena como un investigador que habla de las crisis sufridas en Argentina y también de sus potencialidades como país.

En “Investigando a papá. Un análisis del documental ***Desobediencia debida*** de Victoria Reale (2010)”, Victoria Torres estudia otro documental expositivo, al que cataloga de lineal, sencillo y basado sobre todo en entrevistas, articulado para comprobar la inocencia de su padre, un militar que participó en la Guerra de las Malvinas. Torres cuestiona y compara el uso de estrategias discursivas de los documentales sobre detenidos y desaparecidos durante el conflicto, a la vez que destaca la novedad del tema y enfoque. Mucho más complejo y ambicioso es el documental reflexivo, experimental y polémico que analiza Silvia Schwarzböck en su texto “Entre lo oficial y lo maldito. Sobre la investigación cinematográfica en ***Tierra de los padres*** de Nicolás Prividera”. La película problematiza cómo en la década kirchnerista (2003–2015) se oficializó contar la historia argentina desde la perspectiva de los vencidos, lo que trajo como efecto tres generaciones de vencidos y, paradójicamente, una juventud extendida, para la cual la imagen de los antepasados sigue siendo más poderosa que la de los descendientes.

Otro documental reflexivo y de ensayo es el que estudia Agustín Diez Fischer en “Pasado, historia y primera persona. El uso del archivo en ***Fotografías*** de Andrés di Tella”, pero lo sitúa también en el campo de la autobiografía, del relato en primera persona, y del uso de archivos, sobre todo privados, para ofrecer un *collage* con saltos

temporales que tiene como centro la investigación de las raíces hindúes de la familia materna del director. La reconstrucción de esas raíces deriva en una exploración de la dictadura militar, la censura, el exilio y la historia familiar entrecruzada con los cambios políticos de Argentina.

En “Reconstrucción épica, poesía digital y material de archivo. **Perón, sinfonía del sentimiento** de Leonardo Favio”, Wolfgang Bongers señala que casi solo el material de archivo es el componente del único documental dirigido por Leonardo Favio, el cual montó durante seis años (a partir de 1994). La película mezcla como elementos adicionales a los archivísticos, intertítulos, y animaciones de pinturas y dibujos para buscar efectos poéticos. De 340 minutos de duración, para Bongers es una (re)construcción épica y monumental del peronismo, que revela y oculta hechos políticos ocurridos en Argentina entre 1916 y 1974, con el objetivo de enaltecer la historia del peronismo al grado de comparar la figura de Perón con la de Cristo.

El capítulo 4, Lugares de una antropología fílmica de la investigación: entre identidades individuales y colectivas, abre la discusión con el trabajo “Géneros, códigos y poética de lo no dicho en **Moebius** y **La sonámbula**”, de Pablo Brescia. Las películas se analizan como híbridos de ciencia ficción especulativa y *thriller* policial, poseedores de una rica intertextualidad fílmica y literaria, que trasciende las reglas genéricas para manifestarse a la vez como alegorías de la historia y de la política argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976 a 1983). Planteadas a nivel narrativo como un misterio a resolver por medio de una investigación, esconden otras capas de significados ocultos, un no decir que interroga sobre el cuerpo social en el plano individual y colectivo.

El segundo artículo, “Sentirse como un Simbad. La película de carretera como cine de investigación,” de María Imhof, centra su atención en tres filmes, **Historias mínimas** (2002), de Carlos Sorín, **Liverpool** (2008), de Lisandro Alonso e **Historias extraordinarias** (2008) de Mariano Llinás, y los compara con otros dos, **El viaje** (1992), de Fernando Solanas y **Diarios de motocicleta** (2004), de Walter Salles. Ubica a la *road movie* como un género autorreflexivo cuya esencia son el viaje, el movimiento y el espacio. El viaje implica una búsqueda de la identidad y tiene un significado doble, es exterior e interior, y se cuenta mediante historias ordinarias como la del filme de Sorín, abstractas como la investigación criminalística de la obra de Llinás, o que privilegian la reflexión sobre la imagen, como es el caso de Alonso.

El siguiente texto, de Álvaro A. Fernández, habla de las “Vicisitudes del cine glocal. Lo nacional y lo transnacional en el *trailer* latinoamericano (el caso de **Nueve reinas**)”. El autor define al *trailer* como una minificción que promociona una obra mostrando y ocultando las tensiones entre lo nacional y lo transnacional. Es un producto cultural

híbrido que presenta un discurso de fragmentación en el que se observa un cruce entre el cine, mercado y sociedad, y el autor revela sus estrategias mercadológicas: el tráiler de **Nueve reinas** enganchó a una audiencia argentina con impactos visuales y sonoros mediante un *star system* y un universo locales mezclados con dosis del género, mientras que el tráiler hollywoodense excluye al *star system*, poco reconocido por los estadounidenses, y desdibuja el contexto en favor del espectáculo.

Por su parte, Christian Wehr escribe sobre la “Mitología de la frontera y tácticas urbanas. Investigaciones sobre la crisis en **Un oso rojo** de Adrián Caetano (2002)”. Wehr analiza la película a partir del concepto de Estado posnacional, y de la definición del *western* clásico, para argumentar que **Un oso rojo** expone las características de un *western* transformado que ocurre en un suburbio de Buenos Aires, en el que poder estatal se sustituye por un orden infrapolítico y una justicia por mano propia. La película actualiza el tópico de civilización y barbarie para vincular la historia argentina con un contexto de crisis económica y política, y en ella se invierten los mitos del género hasta el punto de su autonegación, tal es el caso de la frontera, que se convierte un mundo cerrado y delincuente en el que luchan “buenos y malos criminales.”

El quinto artículo del segmento, “Conflictos sociales, estéticos y éticos en **El hombre de al lado** (2009)”, de Karim Benmiloud, examina la cinta de Mariano Cohn y Gastón Duprat a partir de conflictos de clase social, culturales y políticos entre un diseñador rico, elegante, culto y progresista, que vive en la Casa Curutchet, obra maestra del arquitecto Le Corbusier, enfrentado a su vecino, un hombre común, vulgar y xenófobo. Dicha casa funciona como un *detonador* que permite indagar las tensiones que resquebrajan la sociedad argentina a partir del auge del kirchnerismo, donde las clases bajas, o media-bajas, “aspiran a una visibilización cada vez mayor”. Según la autora, el filme presenta una puesta en abismo que propone una función teatral o cinematográfica dentro de la misma película, y un complejo juego entre actor y espectador. Cierra la sección Gonzalo Aguilar con “La ira de Dios. Sobre **Relatos salvajes** de Damián Szifrón”. Aguilar inicia su reflexión a partir de la crítica negativa que recibió la película en Argentina por celebrar la venganza, su efecto de catarsis por tomar la justicia en mano propia, por rechazar toda solución política y por su carácter ahistórico. Refuta esas posturas y afirma que el motor del filme no es la venganza, sino la ira. Por otra parte, indica que la catarsis que proyecta es nihilista y se detona por situaciones de poder que terminan en una explosión salvaje. El autor propone leer el filme como un diagnóstico de la ira que es uno de los capitales de la pospolítica, o de la sociedad del espectáculo, e invita a enfrentarla para ver los efectos que provoca.

El último capítulo, Investigación y fragmentación: perspectivas actuales y futuras del cine argentino comienza con la contribución de Bernhard Chappuzeau. “El desvío emocional frente a la memoria. **Buenos Aires viceversa** (1996) de Alejandro Agresti”. Para el autor el filme de Agresti es una película incómoda que confronta al espectador mediante un estilo fragmentario que altera el melodrama tradicional con un constante desplazamiento entre tiempos y espacios de una ciudad fragmentada en la que aparecen áreas transitorias anónimas de la urbe neoliberal. La cinta confronta también por el uso de una cámara subjetiva en continuo movimiento y una puesta en escena teatral con actuaciones improvisadas, en deuda con el cine de John Cassavetes, pero además porque cuestiona la construcción de la memoria histórica argentina sin adoptar una postura política.

La obra de otro cineasta polémico es analizada por Jörg Türschmann en “El cine de Lisandro Alonso. Una guía de viaje para investigar la estética de la libertad”, que examina los largometrajes **La libertad** (2001), **Los muertos** (2004), **Fantasma** (2006), **Liverpool** (2008) y **Jauja** (2014) para sostener que todos los paisajes ‘argentinos’ que se ven en esos filmes forman parte de una ‘metodología’ de lo ausente. Alonso es un representante de un cine de la corporalidad, de personas que se mueven, que atraviesan el paisaje, que viajan y desaparecen, pero se omiten las causas de los acontecimientos y los motivos de los actos que efectúan. Los protagonistas, interpretados en sus primeros filmes por actores no profesionales, existen porque acumulan el tiempo diferido entre el tiempo real y el tiempo cortado del montaje. A decir de Türschmann a Alonso lo que le interesa es plasmar en imágenes la indeterminación que surge de los escenarios y el encuadre, es un cine de investigación por excelencia sobre la búsqueda de la diferencia, un “discurso sobre el método”.

El libro termina con un artículo acerca del “Cine experimental argentino. Ocultamientos, revelaciones y continuidad”, de Alejandra Torres, cuyo objetivo es visibilizar este tipo de cine a partir de los años 60 exponiendo sus antecedentes históricos. Torres destaca el trabajo de los pioneros que utilizaron como formato el Super 8, los cuales han sido revalorados por una nueva generación de cineastas, tales son los casos de Claudio Caldini, sujeto de estudio en el filme **Hachazos** (2011), de Andrés Di Tella, o el de las directoras Narcisa Hirsch y Marie Louise Alemann, que al igual que otras cineastas de vanguardia no sólo la experimentaron con la forma, sino con representaciones del cuerpo y la sexualidad femeninas. Ellas son el tema de **Butoh** de Constanza Sanz Palacios (2013), **Narcisa** (2014) de Daniela Muttis y **Reflejo Narcisa** (2015) de Silvina Szperling.

En suma, el libro *Cine de investigación*, documentado y teorizado de manera profusa, es un estimulante producto académico, al igual que una de las miradas múltiples más

recientes y propositivas sobre el cine argentino. Ofrece una visión fértil y original de su objeto de estudio, con una dimensión histórica, sociopolítica y estética, que destaca por su claridad expositiva y propuestas teórico-metodológicas. 🍷

## Bibliografía

WEHR, C. y NITSCH, W. (Coords.). (2018). *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*. Múnich, Alemania: A.V.M. edition.

JUAN CARLOS VARGAS MALDONADO (México) es Profesor e investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, México. Es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus últimas publicaciones son el libro *Los hijos de la calle. Representaciones realistas en el cine iberoamericano, 1950-2003* (2013), el capítulo “La muerte y la brújula de Borges y la adaptación cinematográfica homónima dirigida por Alex Cox (1996)”, que aparece en *Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género* (2015), publicación que coordinó, y los artículos: “Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000 – 2014. Tendencias y rutas temáticas” (2016), para la revista colombiana *Historia y espacio*, y “Violencia y marginalidad urbana en la película mexicana De la calle, de Gerardo Tort” (2017), en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Fue director y editor de la publicación virtual *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* (2010-2014).



# Reseña de *Mexican Transnational Cinema and Literature*

ULISES BONIFACIO  
ZARAZÚA VILLASEÑOR  
uzarazua@yahoo.com.mx

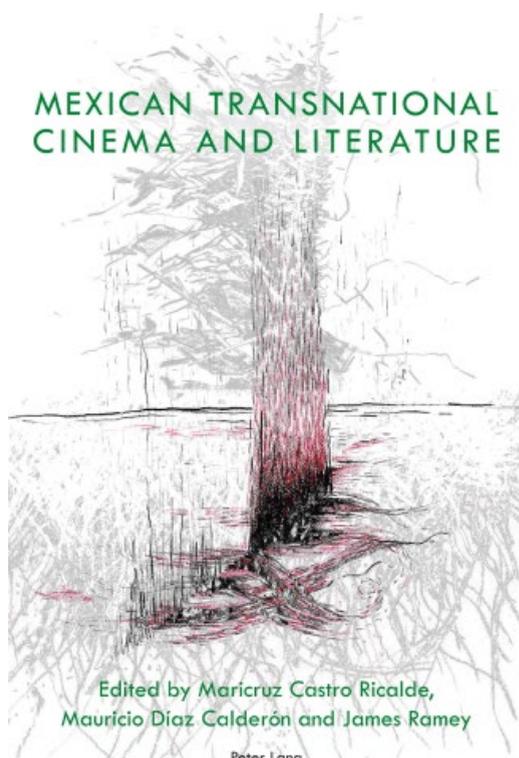
*Universidad de  
Guadalajara, México*

El libro *Mexican Transnational Cinema and Literature*, primero de la serie Transamerican Film and Literature, plantea desde la provocativa introducción los tres ejes que lo articulan y que dan sección a las secciones del libro: lo transnacional; la nación y lo nacional; y las representaciones locales y globales. En un mundo con una ola creciente de políticos conservadores que re-escriben lo nacional y sus límites, desconociendo la interdependencia de las naciones y sus pobladores, el libro apunta a repensar la relación entre el *ellos* y el *nosotros*, las fronteras y lo transnacional desde la óptica del cine y la literatura.

Desde la introducción queda claro que los trabajos contenidos en el libro cuestionan el concepto de “nación” como una entidad geográfica y un constructo estático. En cambio, apelan a una conceptualización de lo nacional como un ente más bien dinámico, transgénico y diverso; un ente que no rechaza las influencias de las tradiciones artísticas y perspectivas originadas en otros países. Las fronteras físicas devienen un pobre referente en el contexto actual de cine y literatura transnacionales. Además de los límites geográficos, la etnicidad, la preferencia sexual, el género y hasta el lenguaje cinematográfico también son marcadores desde los que se construye —y transgrede— el cine y la literatura.

El trabajo de James Ramey “Transnational cinema and posthumanism”, es una propuesta teórica que cuestiona la noción de “cine nacional” en un contexto de circuitos globalizados de producción, distribución y exhibición. La categoría “cine nacional” es ilusoria, sostiene Ramey, y permite desarrollar la hegemonía cultural en un país y lograr un colonialismo cultural interno. Partiendo de la hegemonía se arriba a un consenso y de esta manera, se contienen las diferencias y ciertas identidades —que no se apegan a la narrativa hegemónica— se ocultan, se niegan. El autor propone el concepto de “cine transnacional”, que no es sino una nueva atalaya desde la cual mirar al cine nacional. La transnacionalidad permite registrar el cruce cultural a través de fronteras, dentro de ellas y permite observar formaciones culturales híbridas.

Alejandra Bernal, en “Imaginario alegórico y campo afectivo transnacional en *El fin de la locura*, de Jorge Volpi y *Arrecife* de Juan Villoro”, utiliza la metáfora de la “ecología literaria”, según la cual la literatura interactúa con el medio político, social, cultural y religioso. Según Beecroft la ecología literaria resiste la homogeneización mediante una “trama de globalización” y una “narración entrelazada”. Tanto *El fin de la locura* (Volpi, 2003) y *Arrecife* (Villoro, 2012) son novelas que plantean tramas de globalización, donde la cultura nacional aparece en un entorno “ecológico” de procesos internacionales. El “deseo de mundo” del protagonista



de *El fin de la locura* le permite alejarse del eurocentrismo excluyente. *Arrecife* retrata un país envilecido por el neoliberalismo: el novelista construye un mundo donde el simulacro reemplaza a la realidad. Las dos novelas denuncian la obsolescencia del modelo nacional para registrar ecosistemas ilimitados.

En “Plural perspectivism: from flag to bodies in *Batalla en el cielo*”, Eunha Choi enfrenta una estética que desarma la narrativa, una obra considerada experimental, anti-industria, de autor y conceptual. Choi sostiene que *Batalla en el cielo* (Reygadas, 2005) recrea el “perspectivismo plural” “...a través de la movilización de las composiciones visuales y sónicas de las escenas, se aleja de perspectivas unificadas de abstracción –como el sujeto nacional– y se acerca a una de medios plurales que privilegia el cuerpo del sujeto” (p. 51). En el filme se problematiza el cuerpo como locus del nacionalismo / locus para re-pensar lo nacional. Los personajes son des-psicologizados (representan más bien arquetipos) y la cámara nunca asume la perspectiva de los personajes. El perspectivismo plural de la cámara se logra con una composición fragmentaria del montaje, una que rompe la narración y su causalidad.

Con “Trascendencia y fugacidad en *Post Tenebras Lux*”, Silvia Álvarez-Olarra plantea que la era digital, paradójicamente, ha provocado el regreso de la estética realista. Tal es el caso del cine lento o contemplativo. Apoyándose en el concepto de imagen háptica (aquella donde lo visual se combina con lo táctil), plantea que la textura de la imagen se vuelve más importante: el intelecto y la interpretación ceden el paso a la impresión. La filmografía de Reygadas resignifica lo nacional. Pertenece a la tradición del *slow cinema* junto con Tarkovski, Ozu, Bresson y Dreyer. En *Post Tenebras Lux*, Reygadas usa un lente refractante para inducir la imagen háptica. El montaje no es lineal y exige suspender el juicio (y dejarse llevar). Un motivo del filme es el devenir constante, lo efímero de las percepciones y la vida.

Lourdes Parra, con “Esther Seligson, más allá de las raíces”, estudia *Todo aquí es polvo*, memorias autobiográficas donde la escritora se de-construye con el lenguaje, las situaciones familiares y los viajes. Parra parte de la “poética de la relación” de Glissant para analizar la apropiación cultural de Seligson; desde las lenguas que usa y el problema del género/sexo que usó para viajar. Seligson se mueve en un entorno transnacional y transcultural. Analiza cómo la escritora retoma aspectos lingüísticos y culturales de diferentes lenguas (hebreo, idish, inglés, francés, alemán, italiano) para crear una poética de la relación desde un “imaginario de las lenguas”. Seligson de-construye su identidad nacional a partir de las lenguas. También se separa de la violencia patriarcal con el homoerotismo.

“Préstamos e intercambios: el cine de la Época de Oro en la gráfica popular mexicana”, texto de Maricruz Castro, analiza las imágenes de la gráfica popular

(calendarios y cromos) y su relación con las películas de la Época de Oro. Encuentra que los calendarios y cromos retoman el proyecto nacionalista y, junto con las películas y las canciones, crearon el mito de “lo mexicano”. Sostiene que el nacionalismo es una entelequia que proviene de voces estatales e intelectuales. Castro estudia los “préstamos” entre las películas, los cromos y las canciones, encontrando elementos iconográficos comunes. Los intercambios privaban entre las industrias culturales de la época. Los clichés de “lo mexicano” fueron una forma involuntaria de resistencia ante la invasión de las mercancías norteamericanas.

Con “La escenificación de lo mexicano y la interpelación de un público nacional: La Noche Mexicana de 1921”, Manuel Cuéllar analiza “...la idea de la escenificación de performances culturales de lo mexicano enfocándose en su corporalización” (p. 123). Utiliza a la Noche Mexicana, celebrada en Chapultepec en 1921 para celebrar la Independencia. Se concibió la celebración como un evento de educación y formación cívica, promoviendo la “pertenencia nacional”. Lo “mexicano” se performa en los cuerpos. Sigue a García Canclini en su idea de que el patrimonio adquiere fuerza política —y legítima— solo si se teatraliza en conmemoraciones, museos y monumentos. Utiliza la carta del “Indio Juan Pitasio” para ilustrar los esencialismos de la disyuntiva Indio vs. Civilizado.

Carlos Belmonte, con “El cine mexicano en el conflicto de formar estereotipos nacionales”, analiza los estereotipos creados por el cine de la revolución mexicana de los años 30, como parte de la formación del nacionalismo. Analiza dos arquetipos del carácter del mexicano: el salvajismo y la inferioridad (del indígena). Propone el cine nacional como “...la asimilación de representaciones de la tradición combinadas con la percepción de la modernidad” (p. 142). Analiza cuatro películas (***Viva Villa, El compadre Mendoza, Redes*** y ***¡Así es mi tierra!***) como ejemplos que van desde los imaginarios hollywoodenses de lo mexicano, hasta la modernidad nacionalista y la inferioridad cultural (de indígenas).

Con “Los afanes de un literato en la Industria Cinematográfica de la Época de Oro: Mariano Azuela y el cine”, Álvaro Vázquez analiza las diferentes fases de la relación de Azuela con la industria del cine. Utilizando un escrito autobiográfico, Vázquez reconstruye el proceso de adaptación del autor al lenguaje cinematográfico. Ese proceso complejo va desde vender los derechos de una novela para el cine, intervenir como adaptador de su propia obra, hacer guiones, escribir novelas explícitamente para atrapar productores, hasta estudiar escritura de guion y realizar estudios etnográficos de recepción en cines de barriada.

El texto “Similitudes genéricas y diferencias ideológicas en el cine hollywoodense y el cine mexicano clásico”, de Lauro Zavala, propone el estudio el cine mexicano

desde el lenguaje cinematográfico y los géneros clásicos. Zavala analiza, de manera detallista, similitudes formales y diferencias ideológicas entre el cine mexicano y el norteamericano de los años 40 y 50, utilizando escenas de la comedia romántica, *film noir*, melodrama, cine musical y cine social. Sostiene que las diferencias ideológicas en las películas mexicanas y norteamericanas, corresponden a diferentes ideologías nacionales.

Álvaro Fernández, con el trabajo “Horizontes transnacionales: hacia un cosmopolitismo estético entre el melo y el *noir*”, estudia cómo el cosmopolitismo estético implica el uso de tendencias artísticas y culturales extranjeras en la representación de fenómenos etno-nacionales. Analiza ***El hombre sin rostro*** (1950) y ***Crepúsculo*** (1944) como ejemplos de *melo-noir*; es decir, filmes que retoman algunos elementos de tradiciones cosmopolitas (el *noir*), pero terminan cayendo en esquemas melodramáticos nacionales. Fernández ve a la pretensión *noir* de los directores mexicanos como una violación a la tradición (melodramática). Atrapados por la censura/autocensura y la tensión tradición-cosmopolitismo, producen obras *melo-noir*.

“El norte norteadado: dos películas sobre migrantes en la frontera – Estados Unidos”, de Danna Levin y Michelle Aguilar, analiza ***El Norte*** (1983), del californiano Gregory Nava, y ***Norteadado*** (2009), del oaxaqueño Rigoberto Perezcano, como dos formas de abordar el cruce fronterizo ilegal. Se preguntan si la categoría “cine nacional” define a estas obras, ambas con temática, producción, financiamiento y distribución transnacionales. Son dos películas globalizadas, pero influidas por sus condiciones nacionales. ***El Norte*** es un melodrama que recurre a clichés hollywoodenses (a pesar de ser cine “independiente”). ***Norteadado*** es un filme fragmentario, anticlimático, que más bien sugiere y que se aleja de estereotipos de lo mexicano.

Diego Salgado, con “La significación en el documental ***Eco de la Montaña*** de Nicolás Echevarría: un discurso de lo real histórico”, parte de Stam y ve al lenguaje cinematográfico como constructor de la realidad. También usa la noción de que aunque las representaciones del documental se anclan en la realidad, no dejan de ser construcciones. El discurso cinematográfico del documental es una versión de la realidad (posicionada políticamente). Echevarría se aleja del documental etnográfico (distante, explicativo, voz en *off*) y se arriesga a un documental donde el protagonista sea el narrador.

Con “Imágenes de migrantes y sueños americanos en ***Rosa Blanca*** y ***La jaula de oro***”, Roberto Domínguez explora los imaginarios “nacional” y “extranjero” presentes en dos películas con escenario en la Faja de Oro (zona petrolera norte de Veracruz). ***Rosa Blanca*** (Gavaldón, 1961) tiene una narrativa nacionalista que construye al norteamericano como abusivo, interesado y rubio; y al mexicano como

ignorante, bueno e inocente. Lo extranjero aparece como dañino. La hacienda rosa blanca es la metáfora del territorio nacional violado. *La jaula de oro* (Quemada-Díez, 2013) muestra a la región como una zona en manos del crimen organizado y donde el migrante centroamericano sufre los abusos de los “mexicanos explotadores”; imaginario poco común en la narrativa nacional.

En “*La misma luna*: arte e inmigración, una atractiva combinación sociocultural”, Itzá Zavala-Garrett analiza el melodrama *La misma luna* (Riggen, 2007), los murales de L.A. y algunas obras de la literatura chicana. El filme explora tres arquetipos femeninos chicanos: la Malinche (la puta), la Llorona (la mala madre) y la Virgen de Guadalupe (la madre santificada). Los blancos son representados como malos, tanto en las huertas como en las casa (frente a sirvientas). Zavala-Garrett afirma que el filme es superficial y que no reinterpreta –como sí lo hacen las escritoras chicanas feministas– los símbolos prehispánicos y mestizos.

Alicia Vargas presenta “El cuerpo femenino como metáfora del territorio-nación en *Backyard: El Traspatio* de Carlos Carrera”. Vargas evalúa la película (2008) sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. El filme representa al cuerpo vejado y mutilado de la mujer como metáfora del territorio nacional mancillado por las transnacionales, el aparato estatal y la sociedad patriarcal. El título bilingüe del filme es una referencia al espacio fronterizo de la diégesis, a la dimensión transnacional de la narración. La nación (abandonada por las empresas cuando ya no conviene) y la mujer (violada, asesinada y desechada) son dos versiones del lema consumista: úsese y tírese.

Y finalmente “*Espiral*: mutaciones sociales y permanencias”, de Mauricio Díaz, analiza *Espiral* (Pérez Solano, 2009) que aborda la migración y las relaciones sociales que la causan. La narración ocurre en un pueblo mixteco oaxaqueño, pero la influencia del exterior es definitiva. A partir de la anécdota del novio que parte al norte para reunir la dote que exige el padre de la novia, Díaz encuentra un discurso cinematográfico que transgrede las fronteras, resignifica los roles de género y presenta a la migración como una distorsión del capitalismo global. *Espiral* problematiza la conceptualización semiótica del “aquí” y “allá”; de los “general” y los “particular”, construyéndolas como complementos más que oposiciones.

El libro *Mexican Transnational Cinema and Literature* ofrece una variedad de enfoques y acercamientos novedosos al campo de los estudios literarios y cinematográficos. La obra, vertebrada en los ejes de lo transnacional en el cine y la literatura; el diálogo y las mutuas influencias entre disciplinas y géneros; y el cómo se construye a la migración y a sus actores, logra arribar a buen puerto al permitir una fructífera confluencia de la discusión teórica y los estudios empíricos.

El tomo reúne a investigadores con distinta trayectoria y perfiles y, sin embargo, logra crear un ágora donde la discusión y argumentación es de muy buena factura. Ellos y ellas son, como las obras que estudian, producto de fecundos cruces de tradiciones académicas transnacionales. Finalmente, *Mexican Transnational Cinema and Literature* es ya un referente en los estudios cinematográficos y literarios que abordan la identidad, las nociones de lo nacional frente a lo transnacional, y de las hibridaciones entre géneros y disciplinas. 📖

## Bibliografía

Castro Ricalde, M., Díaz Calderón, M. y Ramey, J. (Eds.). (2017). *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Oxford, Reino Unido: Peter Lang.

ULISES BONIFACIO ZARAZÚA VILLASEÑOR (México) es Profesor Investigador de la Universidad de Guadalajara. Doctor en Historia y Sociología por la Universidad de Bielefeld, Alemania. Ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales. También tiene varios libros de narrativa y crónica. Sus líneas de investigación se relacionan con la ciudad, incluyendo la construcción de la ciudad en el cine. Su última colaboración ha sido para el libro *Cine y Presidencialismo* (en prensa).