



# EL OJO

Enero/Junio  
2021 N° 22

# QUE PIENSA

*Revista de Cine Iberoamericano*



*El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 12, Número 22, Enero-Junio 2021, 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 Arévalo

## Secciones académicas y científicas

### EDITORIAL

5

### PLANO SECUENCIA

*Carmín tropical: entre continuidades, transgresiones e inversiones al género*  
*Maximiliano Maza Pérez y Luis Gerardo Frías*

9

### ÓPERA PRIMA

*Gojira (Godzilla): una crítica nuclear*  
*Osnar Chávez Álvarez*

31

## Secciones de divulgación

### ENFOQUES

La invención cinematográfica de América Latina. Reseña de *Una historia comparada del cine latinoamericano*, de Paul A. Schroeder Rodríguez  
*Álvaro A. Fernández Reyes*

51

Reseña de “*Seremos como el Che*”. *La memoria de la militancia de mujeres argentinas en los años sesenta y setenta a través de películas documentales*, de Daniela Noll-Opitz  
*Patricia Torres San Martín*

57



## Editorial

**P**resentamos un número reducido pero sustancioso de artículos que abogan por reconocer la complejidad de la realidad latinoamericana y el compromiso de los cineastas por la transformación en las formas de representación de los actores que movilizan esos cambios.

“*Carmín tropical: entre continuidades, transgresiones e inversiones al género*”, de Maximiliano Maza Pérez y Luis Gerardo Frías (Tecnológico de Monterrey), explora cómo el filme del realizador mexicano Rigoberto Perezcano interpela al mismo tiempo que transgrede elementos narrativos y estéticos característicos del cine negro, con el fin de visibilizar la vulnerabilidad y precariedad de las personas *muxe*, reconocidas como un tercer género en la cultura zapoteca. Los autores concluyen que la película, al invertir convenciones del melodrama y el cine negro, amplía las formas en que se representa la diversidad de género.

Como parte de la sección Ópera prima, se presenta el artículo “*Gojira (Godzilla): una crítica nuclear*”, de Osnar Chávez Álvarez (Centro de Estudios Cinematográficos). El ensayo plantea que el emblemático filme de Ishiro Honda refleja una serie de estrategias retóricas y alegóricas que hablan acerca del trauma que vivió la sociedad japonesa de posguerra debido a la invasión militar de Estados Unidos y los ataques nucleares en territorio japonés. El autor señala que a pesar de la omisión de los mensajes antinucleares y anti-intervencionistas en la reedición estadounidense del filme, *Gojira*, el monstruo, se convirtió en una figura popular que se ha adaptado a distintos contextos políticos y culturales con éxito.

Entre los artículos de divulgación presentamos dos reseñas de libros que reflejan el dinamismo y la riqueza del cine

latinoamericano. Como primera pieza, la reseña de la edición en español de *Una historia comparada del cine latinoamericano*, de Paul A. Schroeder Rodríguez, editado por Vervuert. Álvaro A. Fernández (Universidad de Guadalajara), autor de la reseña, resalta la dificultad de delinear las historias de los cines nacionales de forma tradicional y alude cómo la obra lo aborda más bien desde una perspectiva comparada y transnacional. Fernández señala además que la propuesta de Schroeder de una historia del cine latinoamericano desde categorías de la modernidad podría encontrar mayor fertilidad si se le concibe como un “horizonte que se expande y se relaciona, que se conecta con las raíces culturales y los flujos del imaginario”.

Acerca de “*Seremos como el Che*”. *La memoria de la militancia de mujeres argentinas en los años sesenta y setenta a través de películas documentales*, libro de Daniela Noll-Opitz y editado por Walter Frey, escribe Patricia Torres San Martín (Universidad de Guadalajara) lo siguiente: “Desde las primeras líneas se advierte que una de las inquietudes de la autora es rescatar las especificidades narrativas de estos documentales que definieron la manera en que se visualizó la militancia de las mujeres argentinas, a sabiendas de que fueron protagonistas de una importante transformación: hacerse visible en las actividades políticas”. Torres San Martín celebra con entusiasmo el rescate de una serie de documentales, entre ellos *Montoneros, una historia* (1994), de Andrés Di Tella, y *Cazadores de utopías* (1996), de David Blaustein, que problematizan la representación de las mujeres en la militancia y que plantean desde una nueva perspectiva las nociones de memoria y género.

Con cada nuevo número, agradecemos a los autores, dictaminadores y lectores así como el equipo editorial, que hacen posible que *El ojo que piensa* sea un espacio para reflexionar de forma crítica y apasionante acerca de nuestra cinematografía. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

# **SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS**

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





# **Carmín tropical: entre continuidades, transgresiones e inversiones al género**

Carmín Tropical:  
*Between Continuities, Transgressions  
and Reversals to Film Genre*

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ

mmaza@tec.mx

<https://orcid.org/0000-0002-0047-8915>

LUIS GERARDO FRÍAS

luisgerardofrias@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9363-1543>

*Tecnológico de  
Monterrey, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
octubre 22, 2020

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 25, 2021

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2021

[https://doi.org/10.32870/  
elajoquepiensa.v0i22.372](https://doi.org/10.32870/elajoquepiensa.v0i22.372)

RESUMEN / *Carmín tropical* (2014), de Rigoberto Perezcano, es un filme que ofrece una relectura posmoderna del cine negro, al reinterpretar algunos elementos narrativos y estilísticos propios de dicho género cinematográfico, en una historia que oscila entre continuidades y transgresiones vinculadas a la representación de los roles de género, particularmente la de la identidad *muxe*, reconocida como un tercer género dentro de la cultura zapoteca del estado de Oaxaca, México. Por una parte, la película admite la continuidad de convenciones narrativas, trazadas a partir de la articulación entre cine negro y melodrama, que contribuyen a reforzar estereotipos de género. Por otro lado, la introducción de un personaje *muxe* como investigadora de un crimen, que transgrede el arquetipo genérico del detective varón heterosexual, permite que la película cuestione las fronteras invisibles que existen entre la asimilación y aceptación de las personas transgénero y su vulnerabilidad y precariedad. Finalmente, al invertir las convenciones estilísticas del cine negro, particularmente la puesta en escena, *Carmín tropical* propone un nuevo conjunto de significantes a los significados tradicionales de un género cinematográfico que, como el cine negro, rompió e invirtió las prácticas cinematográficas convencionales de su época.

PALABRAS CLAVE / cine negro mexicano, melodrama negro mexicano, *muxe*, representación de género.

ABSTRACT / Rigoberto Perezcano's *Carmín tropical* (2014) is a film that offers a postmodern rereading of *film noir*, by reinterpreting some distinctive narrative and stylistic elements of this film genre, in a story that oscillates between continuities and transgressions linked to the representation of gender roles, particularly that of the *muxe* identity, recognized as a third gender within the Zapotec culture of the state of Oaxaca, Mexico. On the one hand, the film admits the continuity of narrative conventions, drawn from the articulation between *film noir* and melodrama, which contribute to reinforcing gender stereotypes. On the other hand, the introduction of a *muxe* character as a criminal investigator, that transgresses the generic archetype of the heterosexual male detective, allows the film to question the invisible boundaries that exist between the assimilation and acceptance of transgender people and their vulnerability and precariousness. Finally, by reversing the stylistic conventions of *film noir*, particularly those of staging, *Carmín tropical* proposes a new set of signifiers to the traditional meanings of a film genre like *film noir* that broke and reversed the conventional cinematographic practices of its time.

KEYWORDS / Mexican film noir, Mexican noir melodrama, *muxe*, gender representation.



Aunque breve, la obra filmica de Rigoberto Perezcano (*Zaachila*, Oaxaca, 1973) ha recibido amplio reconocimiento nacional e internacional, tal como lo prueban los numerosos premios obtenidos por su mediodocumental *XV en Zaachila* (2003) y sus dos largometrajes de ficción, *Norteado* (2009) y *Carmín tropical* (2014)<sup>1</sup>. Junto con Carlos Reygadas, Amat Escalante, Michel Franco y Alonso Ruizpalacios, Perezcano pertenece a una generación de directores mexicanos cuyas prácticas cinematográficas “rompen con los paradigmas establecidos o inauguran nuevos” (Sánchez Prado, 2014, p. 196). En el caso del cine de Pérezcano, es evidente su interés por experimentar con los géneros clásicos del cine mexicano y reinterpretarlos desde una visión muy personal.

Oaxaca, México y, más concretamente sus personajes, constituyen el epicentro de la filmografía de Rigoberto Perezcano, para quien *Norteado* y *Carmín tropical* integran, junto con un tercer proyecto aún no concluido, una “trilogía oaxaqueña”

<sup>1</sup>En conjunto, las películas de Perezcano han recibido dos premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y once galardones en los festivales de Bratislava, Bruselas, Friburgo, Marrakech, Morelia, Rotterdam, San Sebastián y Tesalónica.

(Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, 2015)<sup>2</sup>. Ambos filmes abordan las tensiones provocadas por la disyuntiva a la que se enfrentan sus protagonistas entre arraigarse o distanciarse, así como las contradicciones propias de una sociedad diversa y multicultural como la oaxaqueña, que posee “una idea de tradición, con sus nociones relacionadas de cultura, costumbre, conservadurismo, pasado y presente, transmisión, larga duración, etc.” (Segato, 1991, p. 84) pero que, como el resto del mundo, se encuentra inmersa en procesos que se perciben como amenazantes para sus tradiciones y costumbres.

***Carmín tropical*** narra la historia de Mabel (José Pescina), una<sup>3</sup> joven *muxe*<sup>4</sup> que regresa a su natal Juchitán, en Oaxaca, para investigar el asesinato de su amiga Daniela (Sharon Celeste Conde Villanueva), otra *muxe* a quien Mabel traicionó al fugarse con el hombre que la enamoraba. Inscrita dentro de la tradición del cine negro, que en México se articuló con el melodrama (Monsiváis, 2000; Fernández Reyes, 2005; Bonfil, 2016), la película admite continuidades narrativas que refuerzan algunos estereotipos de género, como el de que la mujer (y por extensión, la mujer transgénero) no posee autoridad para conducir una investigación criminal y que, si la lleva a cabo, es porque debe pagar “la redención de un pecado del que ella no es en realidad responsable pero cuyas consecuencias debe asumir” (Rodríguez, 2015, p. 67). Como señala Gates, “hay algo diferente en el *film noir* con protago-

<sup>2</sup>El tercer filme, titulado tentativamente *Los amantes se despiden con la mirada* (antes *La vereda del chivo*), se encontraba en rodaje al inicio de la escritura de este artículo.

<sup>3</sup>Aunque distintos autores utilizan artículos gramaticales determinados e indeterminados masculinos para referirse a las *muxes*, en el presente artículo decidimos utilizar las variantes femeninas: la, las, una, unas, en concordancia con la expresión de género utilizada con mayor frecuencia por el personaje de Mabel en ***Carmín tropical***.

<sup>4</sup>Denominación zapoteca que, en términos contemporáneos, remite a una mujer transgénero. Miano Borruso afirma que “se trata de una homosexualidad masculina institucionalizada que algunos autores consideran como un ‘tercer sexo’ socialmente concebido y aceptado” (2012, p. 17).

nista femenina” (2009, p. 28) y, al menos en los melodramas negros del cine mexicano, lo diferente es que “*el mal* se llama todavía *pecado*” (Monsiváis, 2000, p. 38) [FIGURA 1].

Por otra parte, al reemplazar el arquetipo tradicional del detective varón heterosexual por una mujer transgénero, la película desafía el discurso sobre la masculinidad hegemónica enunciado desde los orígenes del género *noir* en la ficción policíaca y la novela negra. Esta transgresión permite a ***Carmín tropical*** abordar asuntos que habían sido ignorados o estereotipados por la cinematografía mexicana, como la vulnerabilidad y precariedad de las personas transgénero. En la película de Pérezcano, la *muxe* se representa como alguien que posee una identidad de género compleja, miembro de una cultura con raíces indígenas que “presenta visiones muy divergentes sobre las relaciones de género comparada con el resto de México o incluso de Latinoamérica” (Subero, 2013, p. 176) y que, a pesar de ser aceptada dentro de su comunidad, puede llegar a ser víctima de un crimen de odio.

Para enfatizar tales contradicciones, ***Carmín tropical*** recurre a la inversión de las técnicas de puesta en escena más características del cine negro. En la cinta, los escenarios urbanos nocturnos, iluminados con luz artificial de alto contraste y fotografiados desde ángulos de cámara inestables, se sustituyen por una ambientación semirural de espacios abiertos, bañada con luz natural y retratada con cámara nivelada, la cual ofrece a la vista una engañosa atmósfera de cotidianidad y seguridad. Si de acuerdo con Luhr, el cine negro se desvió “de las normas narrativas, de contenido, de construcción de personajes, tono, representación, cinematografía, y responsabilidad moral” (2012, p. 8) y desafió a las prácticas cinematográficas convencionales de su tiempo, ***Carmín tropical*** apuesta por otra ruptura estilística para ofrecer un nuevo conjunto de significantes a los significados comunes del género negro.



## CONTINUIDADES: EL CINE NEGRO Y LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Bautizado en Francia durante la posguerra, a partir de la apreciación crítica de un conjunto de filmes hollywoodenses destacados por su pesimismo y transgresión moral<sup>5</sup>, el *film noir* se afianzó como un género cinematográfico de narrativas pesimistas, protagonizado por personajes de conductas ambivalentes, cuyos destinos casi siempre culminaban en un trágico final. En poco tiempo, las codificaciones que dieron forma al cine negro en Hollywood se trasladaron a otros países donde “el idioma del *noir* se utilizó para ofrecer reflexiones locales sobre el desarrollo desigual de la modernidad” (Fay y Nieland, 2010, p. 70). En México, el *film noir* se mezcló con el cine de cabareteras y el de arrabal, dos expresiones que abordaban los problemas derivados de la incipiente urbanización del país. Sin embargo, como observan Fernández Reyes (2005) y Bonfil (2016), el “poder de la censura y [el] peso de la tradición del melodrama” (Bonfil, 2016, p. 39), impidieron que el cine mexicano pudiese transmitir la sordidez y el desencanto social emanado de las películas del cine negro de Hollywood. Transformado en melodrama negro, el *film noir mexicain* se concibió como “una suerte de subgénero o movimiento estético que estiliza al máximo sus argumentos y su puesta en escena, explorando al límite sus conceptos de moralidad” (Aviña, 2017, p. 13). Un cine sobre lo inmoral, al servicio de una ideología moralizante, que trazó una marcada división entre el bien y el mal, privilegiando al sacrificio, la resignación y la bondad por encima de la astucia, el inconformismo y la ironía.

<sup>5</sup>Simsolo (2011) explica que “es usual señalar la primera aparición del término *film noir* en un artículo del número 61, de agosto de 1946, de *L'Écran Français*, bajo el título “Un nuevo género policíaco: la aventura criminal” (p. 19). En dicho artículo, el crítico Nino Frank calificaba como *films noirs* a algunas películas de Hollywood de los primeros años de la década de 1940, estrenadas tardíamente en Francia que, en su opinión, mostraban desde una perspectiva diferente la violencia física y los hechos delictivos.

La imbricación entre cine negro y melodrama no fue exclusiva del cine mexicano, pero sí muy significativa y con gran impacto en la representación de los roles de género. En su análisis sobre los roles femeninos en el cine negro de Hollywood, Tasker (2013) elabora una interesante relectura en la que sostiene que la sobredimensión adquirida por la mujer fatal impidió valorar adecuadamente a personajes como Mildred (Joan Crawford) de *El suplicio de una madre* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), o Gilda (Rita Hayworth) de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), quienes se resistieron a la subordinación social ante el hombre y crearon sus propios códigos de feminidad. De manera semejante, dentro del contexto del melodrama negro mexicano, Fay y Nieland (2010) analizan al personaje de Elena Tejero (Ninón Sevilla) en *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y observan que su capacidad subversiva proviene “de la forma en que sus excesos emocionales (...) difuminan la claridad de las distinciones morales y sociales” (p. 75). El abrupto y zigzagueante recorrido de Elena entre su hogar, el cabaret y la mansión familiar de su novio, provoca que ella tome conciencia de lo ambiguas que son las fronteras entre una vida doméstica sosegada y una vida pública hedonista, lo que la convierte en un personaje complejo y transgresor.

En general, al asumir una mayor variedad de roles, las mujeres atípicas del *noir* lograron rehuir a la bidimensionalidad impuesta por el estereotipo de la mujer fatal y apropiarse de la autoridad otorgada socialmente al hombre. Sin embargo, la cantidad de roles destinados a las mujeres en el cine negro siempre fue insuficiente. La investigadora criminal fue un papel escasamente interpretado por la mujer en el *film noir* de Hollywood. Gates (2009) señala que la detective o reportera, personaje frecuente en el cine y las series de clase B de la década de 1930, prácticamente desapareció de las pantallas en la década siguiente. Al analizar a las investigadoras criminales de tres filmes del cine negro, la autora observa que ninguna es representada como una mujer independiente “que antepone su carrera a las tradicionales

FIGURA 1. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



FIGURA 2. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



FIGURA 3. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



búsquedas femeninas del matrimonio y la familia” (p. 24). En *La dama fantasma* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944), la protagonista es una fiel y enamorada secretaria, dispuesta a comprobar la inocencia de su jefe, sospechoso de haber matado a su esposa. *Pasión diabólica* (*Black Angel*, Roy William Neill, 1946) relata la historia de una ama de casa que une fuerzas con un pianista alcohólico para aclarar el asesinato de la esposa de él, por el que ha sido acusado el esposo de ella. En *Amor que vuelve* (*Woman on the Run*, Norman Foster, 1950), una mujer es presionada por la policía para localizar a su marido, quien desapareció antes de rendir declaración como testigo de un intento de asesinato. En su análisis, Gates advierte que el sexo de la investigadora complica la narrativa tradicionalmente masculina del *noir* y provoca que se hibride con la típicamente femenina del melodrama. “La narrativa está impulsada tanto por los deseos personales de la protagonista (...) como por la investigación detectivesca en sí misma” (2009, p. 24). Asimismo, la independencia de la heroína en su papel de detective desafía la masculinidad de sus acompañantes, en el mismo sentido que lo hace la mujer fatal. La solución al dilema, señala Gates, consiste en que la protagonista sacrifique su libertad y demuestre devoción hacia el hombre amado, para que este vuelva a ocupar su lugar como cabeza de familia.

El análisis de Gates (2009) puede aplicarse a los escasos melodramas negros mexicanos en los que una mujer conduce una investigación criminal. En *La huella de unos labios* (Juan Bustillo Oro, 1952), una joven organiza un complicado plan para llevar ante la justicia al malvado asesino de su novio. *La sospechosa* (Alberto Gout, 1955) relata el caso de una heredera que investiga la conspiración urdida por su padrastro para alejarla de su madre y de su fortuna. En ambas cintas, las heroínas emprenden la investigación por motivos personales y llevan a cabo las pesquisas bajo su propio riesgo, a pesar de que en todo momento son apoyadas por hombres ubicados del lado de la ley, con quienes entablan relaciones románticas. Una vez cumplida la misión y reestablecido el

orden, ambas sacrifican su independencia y devuelven el control social al hombre que las apoya [FIGURA 2].

En todas las películas mencionadas, el cabaret y la vida nocturna constituyen el espacio-tiempo narrativo y simbólico donde la heroína es libre de representar un espectro más amplio de roles de género, antes de regresar al hogar o al espacio laboral diurno, donde tal libertad posee límites más estrictos. Ortiz (2018) afirma que las protagonistas de *La dama fantasma* y *Pasión diabólica*<sup>6</sup> abandonan “su posición respetable (secretaria, ama de casa) y asumen una identidad falsa (mujer fácil, cantante de club nocturno) para entrar en el submundo criminal y encontrar las pruebas necesarias para salvar a su galán” (p. 73). En *Amor que vuelve* y *La sospechosa*, las heroínas acuden al cabaret para obtener pistas que les permitan desentrañar los misterios que investigan.

Si la representación de la identidad femenina posee formas complejas y ambivalentes en el cine negro, su retrato de la diversidad sexual resulta altamente confuso. Pese a que los estudios de género señalan que los personajes *queer* forman parte intrínseca del universo *noir*, la realidad es que en el cine negro ofrece poca certeza y está abierto a distintas interpretaciones sobre la orientación sexual de algunos de sus personajes. Dyer (2002, p. 90) advierte que la “negrura” de este género cinematográfico contribuye a acentuar una incertidumbre que es mitigada e intensificada simultáneamente por los estereotipos. Por un lado, los estereotipos suelen encubrir la homosexualidad de algunos personajes masculinos que son caracterizados como malvados, egoístas, criminales, o con estilos de vida decadentes. En sentido inverso, los estereotipos envían “señales” sobre la orientación sexual de esos personajes, presentándolos como “fastidiosos, cuidadosos con su atuendo, peinado, manicura y perfume, de habla refinada e ingenio malévolo,

<sup>6</sup>Ortiz (2018) también destaca que tanto las estadounidenses *La dama fantasma* y *Pasión diabólica*, como la mexicana *La huella de unos labios*, son adaptaciones de relatos escritos por Cornell Woolrich.

amantes del arte, las antigüedades, las joyas y la cocina” (2002, p. 96). Personajes como Joel Cairo de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), Waldo Lydeker de *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944) y Lindsay Marriott de *El enigma del collar* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944), coinciden fácilmente con tales descripciones.

La ambigüedad e incertidumbre asociadas con el cine negro también impactan al estudio de los melodramas negros mexicanos protagonizados por personajes de sexualidad ambivalente. En el libro colectivo *Miradas al cine mexicano*, González Marín (2016) analiza los personajes interpretados por Arturo de Córdova en *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y *Él* (Luis Buñuel, 1953) y concluye que ambas interpretaciones del actor proyectan masculinidades exacerbadas. En el segundo volumen de la misma publicación, De la Mora (2016) realiza una lectura en clave *queer* de los personajes interpretados por el actor en *El hombre sin rostro* (Juan Bustillo Oro, 1950) y en *Él*, en la que no solo destaca la ambigüedad sexual de ambos personajes, sino la del propio actor. Lecturas tan contradictorias, especialmente las que son hechas sobre un mismo personaje, demuestran que las “señales” esconden tanto como lo que revelan.

Hasta aquí, los filmes discutidos y la representación que en ellos se hace de los roles de género sientan las bases para contextualizar la reciente y notable representación de personajes transgénero y transexuales en cintas influidas por el cine negro. *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) amplía un relato esbozado en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), sobre una mujer transgénero que investiga el paradero del sacerdote que abusó de ella en su infancia. En 2014, al igual que *Carmín tropical*, se estrenó la película coreana *Tacones altos* (*Hai-hil*, Jin Jang) sobre un brutal detective que esconde en secreto su verdadera identidad de género. Más recientemente, la cinta chilena *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017) evoca al cine negro en un melodrama romántico protagonizado por la actriz transgénero Daniela Vega. De este brevísimo corpus destaca que,

nuevamente, el espacio del cabaret o centro nocturno juega un papel importante en la historia. Asimismo, de acuerdo con los convencionalismos asociados con el cine negro, todas estas cintas poseen finales ambiguos, sombríos, e incluso trágicos.

## TRANSGRESIONES: LA MUXE COMO PROTAGONISTA DEL MELODRAMA NEGRO

Aunque estrictamente *Carmín tropical* no es “la única película en el mundo del cine en la que un ‘travesti’ investiga un crimen” (Smith, 2017, p. 101), su protagonista constituye, al mismo tiempo, un factor de continuidad con la tradición narrativa del cine negro y un elemento transgresor para dicha tradición. En la cinta, un asesinato conduce a una investigación que se ve obstaculizada por la indolencia de las autoridades. La investigadora es motivada por la culpa de haber traicionado a la víctima en el pasado. Encuentra pistas, pero no suficientes. Un personaje incidental se convierte en su interés amoroso y la distrae del objetivo de su indagatoria. Existe, además, un cabaret en donde la protagonista solía interpretar canciones románticas y que será escenario de la traición y de su conducción hacia un destino fatal. Hasta aquí, la cinta reproduce una fórmula genérica, recurrente en el melodrama negro mexicano clásico protagonizado por mujeres, aunque escasamente abordada por el cine nacional contemporáneo<sup>7</sup>.

Por otro lado, la estructura narrativa de *Carmín tropical* la vincula directamente con los melodramas negros protagonizados por mujeres y perpetúa el estereotipo de que el

<sup>7</sup>La trama y ambientación de *Carmín tropical* guardan semejanzas interesantes con *Danzón* (1991) de María Novaro. En ambas, la protagonista emprende un viaje a una ciudad costera en busca de un ser querido que ha desaparecido. Durante la búsqueda, la protagonista conoce a un hombre joven con quien sostiene un breve romance. Sin embargo, en la tradición del melodrama romántico, la protagonista de *Danzón* acepta regresar al orden hegemónico impuesto por la sociedad (hogar, hija, trabajo, amigas) y, a cambio, recupera al ser amado. María Novaro, directora de *Danzón*, fue asesora del guion de *Carmín tropical*.



protagonismo femenino constituye una amenaza para la masculinidad hegemónica. Dicho estereotipo se refuerza e intensifica a partir de que la heroína de la historia no es una mujer, sino una *muxe*. La naturaleza transgresora del personaje de Mabel se acentúa por su resistencia a asumir el papel que la comunidad zapoteca del istmo de Tehuantepec ha asignado a las *muxes*, quienes reciben reconocimiento y prestigio social a cambio de desempeñar funciones que favorecen la conservación de las tradiciones familiares, públicas y comunitarias, “desde el sistema festivo hasta la representatividad política y la reproducción de algunos elementos culturales importantes para la transmisión de la identidad del grupo” (Miano Borruso, 2012, p. 163).

Exiliada y desarraigada, Mabel no solo no corresponde al modelo de *muxe* que la sociedad de Juchitán acepta, sino que no tiene planes concretos de convertirse en una *muxe* tradicional y conservadora. Su resistencia a regresar y asimilarse dentro de la comunidad, la convierte en alguien cuya indisciplina debe ser sancionada. Como señala Foucault (2003), “la disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio (...) A cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo” (pp. 130-131). La independencia adquirida por Mabel durante el tiempo vivido lejos de Juchitán, escenificada en la película a través de sus constantes desplazamientos solitarios por el pueblo, le impide darse cuenta de que los límites trazados por la sociedad local para las personas transgénero son estrictos.

En la etnia zapoteca de Juchitán, las *muxes* constituyen un grupo social ligado a una identidad de género fluida cuya presencia se remonta a varios siglos atrás. Junto con otros grupos, las *muxes* han transitado por numerosos procesos históricos y políticos hasta llegar a nuestros días. Palabra zapoteca derivada del vocablo español *mujer*, *muxe* es el término utilizado para identificar a un hombre que construye una identidad femenina a través de su vestuario y atuendo, así como “mediante una *reiteración estilizada de actos*” (Butler, 2018b, p. 273). Al adoptar características femeninas

y combinarlas con rasgos masculinos, las *muxes* se autoidentifican y son aceptadas como un modelo alternativo al binarismo hombre-mujer (Subero, 2013, p. 178). Entrevistada por Urbiola Solís, Vázquez García y Cázares Garrido (2017), una *muxe* resume el concepto desde su experiencia: “Somos *muxe*, no somos mujeres, no somos hombres. Tenemos algo de femenino, pero no somos mujeres. Soy el que está en medio de los dos y desde este espacio es que aquí luchamos como *muxe*” (p. 516).

Desde la perspectiva antropológica y de los estudios de género, la identidad de género *muxe* ha sido abordada por autoras y autores como Miano Borruso (1998, 2012), Subero (2013), Mirandé (2016) y Urbiola Solís, Vázquez García y Cázares Garrido (2017), quienes han contribuido a construir una compleja descripción académica del grupo *muxe*. Sus investigaciones expresan el consenso de que la categoría *muxe* se distingue de otras, como *gay* u homosexual, por la intersección de tres factores: su performatividad de género (a diferencia de muchos varones homosexuales cisgénero, un número importante de *muxes* prefieren utilizar, cotidiana o esporádicamente, indumentaria femenina); la forma en que resuelven su orientación sexual (las *muxes* no aspiran a estar con otra *muxe* ni con un *gay*, sino con un hombre que se autoidentifique como heterosexual); y su condición de clase (las *muxes* pertenecen y se identifican con las clases populares y no son aceptadas por las personas de clase alta). Asimismo, en términos étnicos, las *muxes* suelen distinguirse por el orgullo y reafirmación de su identidad zapoteca al conservar y reproducir su lengua y tradiciones, aunque la importancia de este factor de identificación ha disminuido en los últimos años.

La representación de las *muxes* en ***Carmín tropical*** coincide con la anterior descripción en cuanto a los distintos grados de feminización de sus atuendos y su manifiesta atracción hacia hombres que se autodescriben como heterosexuales, como Rubén Jiménez *El Muñeco* (Marco Antonio Argueta), el exnovio de Daniela acusado de su asesinato, o cuya expresión de género se ajusta a las ideas que la sociedad



considera propias del género masculino, como Modesto (Luis Alberti), el taxista que enamora a Mabel y quien resulta ser el verdadero asesino. Por su parte, la condición de clase no parece ser un factor importante, en la medida en que no se perciben condiciones de precariedad asociadas con la clase socioeconómica media a la que pertenecen Mabel, Daniela y las demás *muxes* de la película.

En cuanto a los factores étnicos, en la película no se hacen referencias verbales a la identidad zapoteca, con excepción de la palabra *muxe*. Tampoco se mencionan ni se representan las velas, fiestas del pueblo que tienen “el fin de festejar a sus santos, sus actividades, sus productos y sus nombres” (Miano Borruso, 2012, p. 131) en las que las *muxes* tienen una participación importante<sup>8</sup>, ni otras expresiones culturales que apunten claramente hacia una identidad étnica particular. En ***Carmín tropical***, las alusiones a la identidad étnica se localizan principalmente en la indumentaria, aunque los huipiles bordados y demás vestimenta autóctona solo son visibles en el contexto que rodea a Mabel y no forman parte de su expresión de género, ni de las de sus amigas, Daniela, Darina (Juan Carlos Medellín) y Faraona (Everardo Trejo).

En ***Carmín tropical***, solo Mabel se define explícitamente como *muxe* y la identidad *muxe* de Daniela se reconstruye a partir de las conversaciones entre Mabel, sus familiares y amistades. El contexto permite deducir que tanto Darina, como Faraona y otros personajes incidentales representan variantes de dicha identidad de género. Miano Borruso (1998) clasifica a las *muxes* en las que se identifican y se comportan como mujeres y los que se identifican como hombres, pero prefieren sexualmente a otros hombres. Sin embargo, entre los dos polos existe un amplio rango de posibilidades y expresiones. Mirandé (2016, p. 397) afirma que las *muxes* que usan vestimenta femenina se conocen como *vestidas* y que a las que se maquillan, usan cabello largo o joyería, pero

no visten ropas femeninas, se les llama *pintadas*. Por su parte, Subero (2013, pp. 182-184) propone el término *muxeninity* (muxeninidad) como una denominación de identidad de género que incorpora, al menos, tres categorías de *muxes*: las tradicionales, depositarias de los ritos y costumbres del patrimonio cultural regional; las que se ven a sí mismas más como personas transgénero, poco o nada relacionadas con la cultura *muxe* tradicional; y los hombres afeminados que rechazan abiertamente manifestar su identidad de género a través del travestismo. Ninguna de las categorías de *muxe* incluye explícitamente a las personas transexuales (aquellas que se han sometido a una cirugía de confirmación de sexo) ni a las intersexuales (quienes nacieron con características sexuales de ambos sexos). Aunque Mirandé (2016) afirma que las *muxes* “no son transexuales ni buscan convertirse en mujeres” (p. 385), la realidad es que la mayoría de ellas viven alejadas de cualquier posibilidad de recibir tratamientos hormonales o someterse a cirugías de confirmación de género por los costos elevados que representan. En general, como observa Smith (2017), la *muxe* se ha vuelto tan reconocida en Oaxaca y, más recientemente, en México y el resto del mundo, que su identidad de género se da por sentado, por lo que ninguno de los personajes de ***Carmín tropical*** se cuestiona sobre la misma, ni discute sus características, similitudes o diferencias.

A partir de este espectro de identidades, se puede interpretar la muxeninidad de Mabel desde diferentes ángulos. Por un lado, al asumir con naturalidad los códigos de vestir y arreglo corporal asociados con la feminidad, tanto en su vida pública como en su intimidad, Mabel representa a una *vestida*. Sin embargo, esos códigos no son suficientes para definirla por completo como *muxe*, ya que “mientras que la mayoría de las *muxes* se travisten y se les llama *vestidas*, algunas solo se visten para las fiestas, por lo que no existe necesariamente una relación entre ser *muxe* y el travestismo” (Mirandé, 2015, p. 389). Lo que define a Mabel como *muxe*

<sup>8</sup>Desde 1980 las *muxes*, agrupadas como Las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro, celebran una de las velas más importantes durante el mes de noviembre (Chaca, 2018).

es su autodenominación y el grado de aceptación que tiene dicha designación en su entorno social.

Cuando Mabel acude a la cárcel a visitar al Muñeco, el guardia le pregunta su nombre completo, a quién visita y su sexo, a lo que ella responde “Mabel Díaz López”, “a Rubén Jiménez”, y “*Muxe*” sin que el vigilante muestre ninguna reacción (*Carmín*, 2014, 39:12-39:34). Posteriormente, es una mujer policía y no un hombre quien lleva a cabo la revisión de su bolso y el registro corporal antes de permitirle ingresar a la zona de celdas. Ambas escenas corroboran la afirmación de Miano Borruso (1998) de que “Juchitán aparece como una sociedad que se articula en torno a tres elementos: las mujeres, los hombres y los *muxes*” (p. 187). Por otra parte, el que Mabel se autodefina como *muxe*, a pesar de no practicar las costumbres tradicionales<sup>9</sup>, la ubica entre las que se perciben a sí mismas como personas transgénero, una variante de la muxenidad que Subero (2013) califica como “un fenómeno relativamente nuevo en Juchitán, que se ha vuelto más común en los últimos veinte años” (p. 183).

Como se ha mencionado, un segundo factor distintivo de la categoría *muxe* lo constituye la forma en que resuelven su orientación sexual. Mirandé (2016) explica que “los hombres que regularmente tienen sexo con *muxes* se conocen como mayates (...) y generalmente son despreciados por la comunidad”<sup>10</sup> (p. 395). Existe una distinción entre el mayate *comprado*, que tiene sexo a cambio de dinero o regalos, y el *marido*<sup>11</sup>, cuya relación es más permanente y trasciende lo

<sup>9</sup>La única ocasión en que Mabel lleva a cabo una actividad tradicional de las *muxes* sucede en casa de Darina, donde ayuda a confeccionar un vestido tradicional. La creación de la prenda se reparte entre Darina, que cose a máquina; su madre, que cose la falda con hilo y aguja; Mabel, que coloca los listones en una prenda de encaje y una *muxe* madura que diseña el dibujo del bordado.

<sup>10</sup>Aunque ninguno de las y los autores consultados explica las razones de la discriminación social del mayate, parte de la respuesta parece localizarse en el rechazo a que la *muxe* entable una relación de pareja que la aleje de su compromiso con el cuidado de la familia, en particular de los niños y los ancianos.

<sup>11</sup>Mabel afirma haberse casado con Galdino, la anterior pareja de Daniela, a pesar de que el matrimonio igualitario fue legalizado en Oaxaca hasta el 28

estrictamente sexual. En ambos casos, los mayates suelen ser discriminados por la población heterosexual y la autoaceptación de su preferencia sexual no es frecuente entre ellos, mucho menos la proclamación abierta de dicha preferencia. En *Carmín tropical*, los mayates son del tipo *marido* y están representados por Galdino<sup>12</sup>, El Muñeco y, en menor grado, por Modesto.

En cuanto a la vulnerabilidad de las personas transgénero, al observar que la viabilidad del ser individual depende del conjunto de normas sociales que rigen la vida de las personas y que estas se constituyen en seres sociales a través del reconocimiento, Butler reflexiona que “en ocasiones, los mismos términos que confieren la cualidad de ‘humano’ a ciertos individuos son aquellos que privan a otros de la posibilidad de conseguir dicho estatus” (2018a, p. 14) lo cual conlleva a que el género es capaz de ser deshecho por las normas sociales. Para la autora, quien atenta contra las personas que no se definen en términos del binarismo de género niega los cuerpos no disciplinados, a través de “un vano y violento esfuerzo de restaurar el orden, de renovar el mundo social sobre la base de un género inteligible” (2018a, p. 59). Desde esta perspectiva, al experimentar una crisis en la que su constructo de masculinidad se percibe amenazado por la existencia de las *muxes*, Modesto decide deshacer el género que lo amenaza.

Asimismo, mientras que la performatividad se refiere a la agencia o al poder de actuar, la precariedad se centra en las condiciones que amenazan la vida y la imposibilidad de controlarla. “La precariedad, por supuesto, está directamente relacionada con las normas de género, pues sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia” (Butler, 2009, p. 323). En *Carmín tropical*, la precariedad de Mabel se relaciona

de agosto de 2019 y aún no es legal en Veracruz, hacia donde huyó con él.

<sup>12</sup>Galdino pertenece a la tradición de los personajes del cine negro cuyas acciones poseen un gran impacto en la historia, a pesar de que nunca aparecen en la película. Su aparición solo tiene lugar en las fotografías que Mabel le muestra a Modesto.

directamente con su rechazo hacia el arraigo impuesto por la comunidad de Juchitán a las *muxes*. Si el arraigo comunitario es un factor que coadyuva para garantizar la performatividad de género de las *muxes*, el exilio autoimpuesto y la conducta independiente de Mabel actúan en sentido contrario y contribuyen a su vulnerabilidad y precariedad. Para Miano Borruso (2012, p. 172), las *muxes* viven conscientes de esta situación, ya que “se perciben como reto al mundo, sujetos y objetos de peligro, pues, a pesar de su situación peculiar, no dejan de ser parte de la condición de marginación que se vive en el país” [FIGURA 3].

De todas las *muxes* que aparecen en la película, Mabel es la única que ha vivido fuera del entorno de la comunidad que la acepta plenamente. La cinta no explica cómo vivió Mabel su identidad de género en Veracruz, adonde huyó con Galdino, ni cómo la vive en la ciudad donde radica, al norte del país. Tampoco problematiza la resistencia de Mabel a asumir el papel tradicional de la *muxe* que “se queda [en Juchitán], incluso cuando se junta por temporadas con un compañero” (Miano Borruso, 1998, p. 204), actitud que contradice el comentario de una *muxe* entrevistada por Mirandé: “Ser *muxe* no es algo que te pongas y te quites como un vestido. Es una forma de ser que no solo incluye vestirse como una Teca tradicional, sino también mantener, incorporar, y respetar la lengua, costumbres y tradiciones zapotecas” (2016, p. 398).

El comentario anterior no cierra la discusión acerca de la identidad *muxe*, que es más compleja que el respeto por el lenguaje, costumbres y tradiciones zapotecas. Miano Borruso (2012) apunta hacia la interseccionalidad entre género y clase social como una clave para distinguir las distintas acepciones de lo que significa ser *muxe*: “La otra diferenciación, igualmente somera y *grosso modo*, tiene que ver con la estratificación social que coincide con una separación de espacios territoriales y sociales” (p. 159). Sin embargo, como ya comentamos, en ***Carmín tropical***, la clase socioeconómica no constituye un elemento que comprometa la seguridad de las *muxes*, por lo que las señales apuntan hacia otros

factores. Asimismo, conforme los estilos de vida contemporáneos han llegado a impactar a Juchitán, como a casi todas las regiones del mundo, estos aspectos también tienden a complejizarse: “En las últimas décadas, debido a la influencia de los procesos de migración *queer*, de ida y regreso de Juchitán, la identidad *muxe* se ha vuelto algo más sincrético en la forma en que funciona como una identidad de género aparte” (Subero, 2013, p. 181).

## INVERSIONES: LUCES Y SOMBRAS EN *CARMÍN TROPICAL*

***Carmín tropical*** refuerza su propuesta transgresora al invertir y poner en tensión la continuidad estilística del cine negro, un género cinematográfico caracterizado por presentar medios ambientes “evasivos”, numerosos cambios de dirección entre el principio y el final de la acción, callejones sin salida y situaciones finales ambiguas, abiertas o sorpresivas. Para Dyer (2002, pp. 90-91), tanto la incertidumbre como la ambivalencia se enfatizan mediante la desorientación de tiempo (*flashbacks*, sueños, narración en *voice-over*) e inestabilidad de espacio (decorados laberínticos, espejos, claroscuros, *travellings*, encuadres inclinados). En cambio, en el melodrama, las formas de representación espacial son más variadas, aunque por lo general dicho género se asocia con lo que Martín-Barbero (2003) denomina efectismo de la puesta en escena o “la prioridad que tiene el espectáculo sobre la representación misma” (p. 154). En el mismo sentido, Haralovich (1990) afirma que “en el melodrama, las bases ideológicas de la vida social se dan a través de la estructura narrativa y mediante la expresión cinematográfica, especialmente en los detalles de la puesta en escena” (p. 57). En Hollywood, la estilización visual del melodrama alcanzó su punto culminante durante las décadas de 1940 y 1950, particularmente en la obra filmica de directores como George Cukor, Vincente Minnelli, Douglas Sirk y William Wyler.

FIGURA 4. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).



FIGURA 5. *Carmín tropical*  
(Rigoberto Perezcano, 2014).





***Carmín tropical*** inicia con una serie de imágenes fotográficas que sintetizan la vida y muerte de Daniela. La secuencia establece el tema principal de la película, abre la discusión sobre el grado de aceptación social que tiene la comunidad *muxe* en su región y plantea la visión estética del filme, la cual se aleja de la estilización del cine negro tradicional. Smith cita una entrevista realizada al director Perezcano en la que destaca la naturaleza transgénerica de su película: “***Carmín tropical*** comienza como un documental, continúa como un drama (“ficción”) y termina como un *thriller* o *film noir*” (2017, p. 101). Una vez establecido el *leitmotiv* de la película, la acción se traslada abruptamente a una fábrica, en un lugar impreciso del norte de México, donde Mabel trabaja como obrera. Ahí recibe una llamada telefónica que la impulsa a emprender un viaje. Durante el trayecto en autobús se escucha la primera narración en *voice-over* de la cinta: “Dicen que tus actos y el pasado siempre regresan de la mano” (***Carmín***, 2014, 04:41-04:44). Expresada a manera de sentencia, la afirmación se extiende como una sombra que acompaña el recorrido de Mabel a lo largo del filme.

En cuanto al ambiente físico y social que rodean la acción de la película, ***Carmín tropical*** recurre a una estrategia de representación naturalista, de analogía casi absoluta, que presta atención a detalles precisos y se enfoca “hacia la reconocibilidad de la realidad filmada” (Casetti y Di Chio, 2007, p. 147). La estrategia no es del todo ajena al género negro, ya que filmes como ***Obsesión*** (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943), ***La ciudad desnuda*** (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948) y ***El beso del asesino*** (*Killer's Kiss*, Stanley Kubrick, 1955) son “claramente anti-*noir* en sus estrategias visuales y temas, emplean un aspecto semidocumental muy iluminado y representan problemas sociales cotidianos en lugar del tormento psicológico individual” (Luhr, 2012, p. 11). La puesta en escena naturalista es visible desde la presentación de Mabel, en la fábrica donde trabaja. A pesar de que dicha locación no vuelve a aparecer en pantalla, la secuencia está construida minuciosamente, con base en una concatenación de planos

abiertos y cerrados que muestran el funcionamiento de la maquinaria fabril. Una estrategia similar se despliega más adelante, cuando Mabel visita al hermano de Daniela. Una serie de insertos, que culmina con una fotografía de Daniela ubicada en el centro de un altar, aspectualiza la habitación mientras se escucha el relato del reconocimiento del cuerpo de la víctima. Aunque los recursos visuales utilizados en ambas escenas son opuestos, el resultado es el mismo: enfatizar que la acción sucede en entornos reconocibles y realistas.

Conforme avanza la historia, los momentos de analogía se acumulan hasta bordear la antinarración. La acción se ralentiza para mostrar la vida diaria de Mabel y sus amigas. La abundancia y frecuencia de los “tiempos muertos” subrayan la desaceleración de la investigación de Mabel y su desvío de la ruta programada, tras conocer a Modesto. Asimismo, el énfasis en mostrar actividades cotidianas y situaciones de inactividad ofrece al espectador una falsa atmósfera de seguridad, opuesta a los ambientes tradicionalmente enrarecidos del cine negro. Junto con los elementos visuales que aspectualizan la ambientación realista de la película, la ralentización de la acción constituye uno de los principales significantes que, en su conjunto, propone ***Carmín tropical*** para comunicar los significados tradicionalmente adheridos al cine negro, como la inestabilidad y la desorientación [FIGURA 4].

El naturalismo de la puesta en escena también contribuye a promover la articulación propuesta por Perezcano entre el *film noir* y el documental, dos géneros cinematográficos que coinciden en su orientación hacia la investigación, pero distintos en sus convenciones de estilo. Las fotografías incluidas en el filme contribuyen a articular ambos géneros. En primer lugar, las imágenes del lugar del crimen tomadas por la policía conectan al filme con los documentales de nota roja. Las fotos infantiles, juveniles y familiares de Daniela y Mabel y las fotografías que guarda Modesto, actúan como medios de memoria que permiten reconstruir las relaciones entre ambas amigas y entre Modesto y su madre, como en los

documentales biográficos. Finalmente, las fotografías ocultas en el oso de peluche de Daniela, que la muestran como parte de un juego sadomasoquista con quien pudo ser su asesino, remiten al documental de misterios por resolver. Por otro lado, las imágenes fotográficas terminan por construir su propia versión de los acontecimientos y alejan a Mabel del descubrimiento de la verdad. Como señala Erlil (2011), medios como la fotografía “no son simplemente portadores neutrales de información sobre el pasado. Lo que parecen codificar (versiones de personas y eventos pasados, valores y normas culturales, conceptos de identidad colectiva), de hecho, lo están creando” (p. 114). En ***Carmín tropical***, el análisis de las imágenes fotográficas termina por convertirse en un ejercicio fútil y engañoso.

Además de articularse con el documental, ***Carmín tropical*** dialoga abiertamente con una tradición realista asociada con el melodrama latinoamericano. En sentido opuesto a las posturas de Haralovich (1990) y Martín-Barbero (2003), Chanan (1998) considera que en Latinoamérica el melodrama es uno de los géneros realistas por excelencia, ya que la región está marcada “por una cinematografía que conlleva un sentimiento especial por el espacio social real” (p. 116). El autor señala que el uso de locaciones exteriores, luz natural y sonido directo constituyen características fundamentales del modo de representación espacial del cine latinoamericano de cualquier género, incluyendo al melodrama. Para Chanan, más que el estilo de interpretación actoral o el origen del relato en la vida cotidiana, es el modo de representación espacial lo que define el realismo en el cine latinoamericano, particularmente en el melodrama.

En contraste, la estrategia de analogía casi absoluta utilizada por Rigoberto Perezcano en ***Carmín tropical*** es impugnada mediante el uso de *flashbacks*, *travellings* y narración en *voice-over*, tres recursos estilísticos típicos del cine negro. Los primeros muestran a Daniela, Mabel y otras personas celebrando en una fiesta nocturna al aire libre. Su estilo visual difiere del resto del filme e incluyen imágenes inestables,

desenfocadas, filmadas muy cerca de las personas u objetos e iluminadas con múltiples fuentes de luz artificial. A diferencia de su uso en el cine negro, en el que avanzan la acción sin casi comentarla, los *flashbacks* de ***Carmín tropical*** poseen una función más expresiva que narrativa y concentran su atención en un único momento del pasado en el que Mabel y Daniela fueron felices [FIGURA 5].

Los *travellings* cumplen una doble función en ***Carmín tropical***. En primera instancia, constituyen un recurso narrativo realista y poco intrusivo para seguir los traslados de Mabel por Juchitán, mientras busca las pistas que ayuden aclarar el asesinato de Daniela. Por otro lado, la relación cinética entre la cámara y el personaje en movimiento construye un espacio dinámico expresivo en el que “es la cámara, y no el personaje con su desplazamiento o el eje de su mirada, quien decide lo que se debe ver” (Casetti y Di Chio, 2007, p. 129). Es a partir de dicha construcción espacial que los *travellings* se convierten en metáforas ambulantes de la amenaza que se ciñe sobre Mabel, cuyo destino culmina trágicamente justo después de presentarse el último de estos movimientos de cámara [FIGURA 6].

Por su parte, la narración en *voice-over* expresa los remordimientos de Mabel sobre sus acciones pasadas y su necesidad de redimirse ante el recuerdo de Daniela. También revela la tensión entre su personalidad y las expectativas sociales proyectadas hacia la comunidad *muxe*: “Y lo digo porque no es mi prioridad el tener que volver y dar explicaciones de lo que alguna vez hice” (***Carmín***, 2014, 04:47-04:52). La musicalización extradiegética ambienta la narración y subraya la vinculación del filme con el melodrama. La *voice-over*, por su parte, puntúa los cambios de dirección entre el principio y el final de la historia, los cuales son escasos pero significativos. La última intervención de la *voice-over* revela que Mabel ha “traicionado” nuevamente a Daniela al enamorarse de Modesto y dejar de pensar en ella: “Pero sobre todo no se puede dejar de pensar en el otro y desear que ese otro esté justo en este momento también pensando en ti” (***Carmín***,

2014, 01:04:45-01:04:54). Al final, el deseo expresado por Mabel en esos pensamientos se cumple, de una manera trágica y cruel.

## CONCLUSIONES

Las continuidades, transgresiones e inversiones al género en ***Carmín tropical*** nos revelan que la reinterpretación que el filme hace de elementos narrativos y estilísticos del cine negro y su articulación con el melodrama contribuye a visibilizar una serie de situaciones relacionadas con los estereotipos de género y, especialmente, con la vulnerabilidad y la precariedad de las personas transgénero, que resulta indispensable problematizar y discutir. En primer lugar, la continuidad narrativa trazada entre el cine negro de Hollywood, el melodrama negro mexicano y la película de Rigoberto Perezcano, confirma la presencia constante a través del tiempo de estereotipos de género, especialmente aquellos que perpetúan la idea de que la conducción de una investigación criminal es asunto exclusivo de los hombres cisgénero heterosexuales. Con base en los estudios llevados a cabo por Gates (2009), Fay y Nieland (2010) y Tasker (2013) sobre el papel de la mujer como protagonista del cine negro de Hollywood y del melodrama negro mexicano, podemos afirmar que la escasa presencia de mujeres en papeles protagónicos y la manera en que fueron representadas en películas donde asumían la función de investigadoras criminales, contribuyeron a crear un estereotipo de la mujer detective como inadecuada para asumir tales funciones. El que dichos roles fueron protagonizados por mujeres con mayor frecuencia durante la década anterior al surgimiento y auge del cine negro en Hollywood, contribuye a confirmar que la construcción del estereotipo fue posterior al surgimiento del personaje en las pantallas cinematográficas.

Por su parte, el traslado del estereotipo al melodrama negro protagonizado por mujeres transgénero añade un grado de prejuicio del cual consideramos necesario llamar la atención. Aunque escasos, los melodramas negros protagonizados por

mujeres transgénero como detectives o investigadoras presentan una tendencia a victimar a la protagonista o, en el mejor de los casos, a representar su fracaso en las pesquisas. Si se parte de las afirmaciones de Dyer (2002) y De la Mora (2016) de que los personajes *queer* del cine negro y del melodrama negro solían ser representados de forma ambivalente y, en varios casos, como villanos o criminales, se puede suponer que la influencia de dichas representaciones continúa vigente en nuestros días. Como en el caso de la mujer detective, que tuvo que esperar varias décadas para ser representada de formas menos esquemáticas, es de esperarse que los personajes transgénero pudiesen transitar por caminos semejantes y dejar de ser representados como víctimas.

Una de las razones para la prevalencia de los estereotipos de género radica en la escasa representación de un cierto tipo de personajes en las pantallas. En general, el protagonismo de los personajes transgénero continúa siendo escaso en el cine mundial. El propio director de ***Carmín tropical*** así lo destaca al anunciar su película como la primera en la que un travesti investiga un asesinato (Smith, 2017, p. 101). En ese sentido, es muy importante que la representación de las personas transgénero deje de considerarse como una transgresión a los convencionalismos de género y pase a formar parte de la amplia gama de caracterizaciones que estos personajes pueden representar.

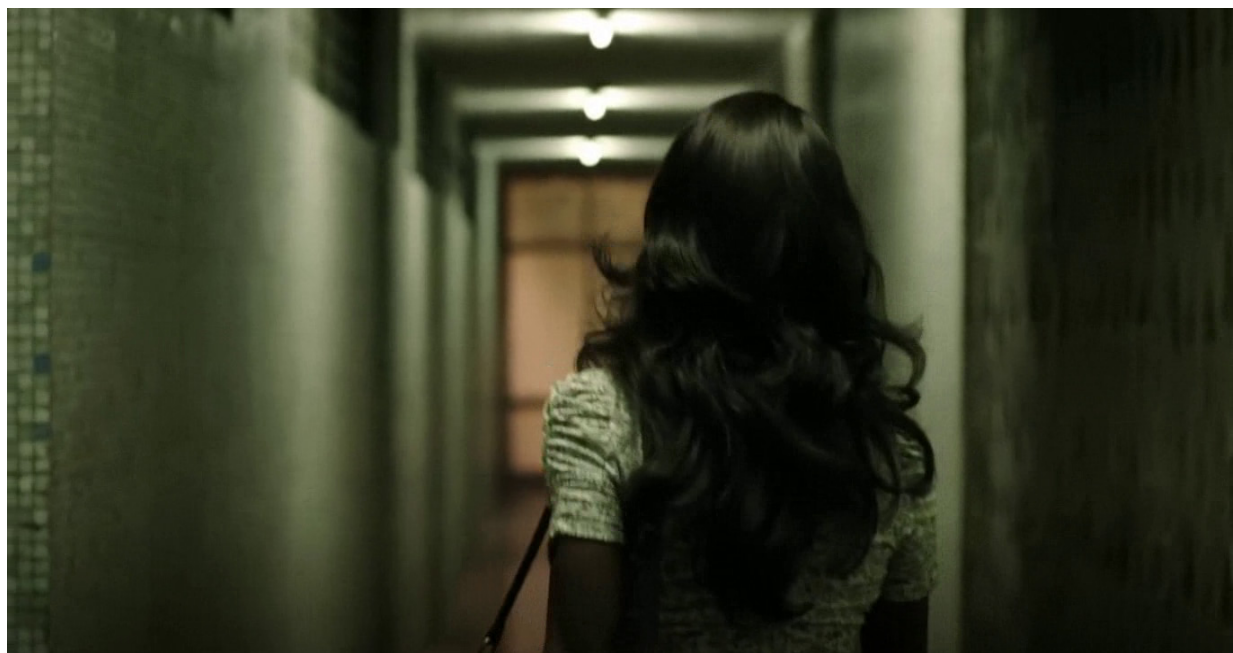
Por otra parte, el análisis de las transgresiones al género resulta sumamente revelador de la compleja naturaleza del universo *muxe* y de su importancia para la construcción de un nuevo imaginario sobre la identidad de género en México y en el mundo contemporáneo. La muy reciente popularidad internacional de estos personajes, que las ha convertido en protagonistas de las portadas de revistas de moda (González Ulloa, 18 de noviembre de 2019), disimula una realidad mucho más adversa. En este sentido, y a pesar de que resulte contradictorio con las conclusiones previas, consideramos que uno de los principales aciertos de ***Carmín tropical*** es su advertencia de que, bajo la apariencia de una aceptación

generalizada y la promesa de una vida sin contratiempos, aún se esconden los prejuicios de género que pueden llegar a conducir a algunas personas a un estado de vulnerabilidad y precariedad que pone en riesgo sus vidas.

Finalmente, dentro del campo de lo estrictamente cinematográfico, las inversiones que se llevan a cabo a las convenciones estilísticas del cine negro en ***Carmín tropical*** representan una apuesta interesante por renovar el conjunto de significantes del que disponen géneros sumamente codificados como lo

son el cine negro y el melodrama negro. Asimismo, el análisis de dichas inversiones permite apreciar las estrategias de vinculación que el filme lleva a cabo, tanto con el documental como con el melodrama latinoamericano de estilo visual realista. Tal hibridación intergenérica del filme contribuye a ampliar la variedad de formas de representación en el cine mexicano contemporáneo, de la misma manera que contar una historia desde la perspectiva de una *muxe* abre la puerta a una mayor diversidad de temas, historias y personajes. 🍷

FIGURA 6. ***Carmín tropical***  
(Rigoberto Perezcano, 2014).





# Bibliografía

- AVIÑA, R. (2017). *Mex Noir, cine mexicano policiaco*. Ciudad de México, México: Cineteca Nacional.
- BONFIL, C. (2016). *Al filo del abismo: Roberto Gavaldón y el melodrama negro*. Ciudad de México, México: Secretaría de Cultura.
- BUTLER, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336. Recuperado de <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/32682>
- BUTLER, J. (2018a). *Deshacer el género*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- BUTLER, J. (2018b). *El género en disputa*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- CASETTI, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- CHACA, R. (18 de noviembre de 2018). La vela de los muxes, de la clandestinidad a imponer respeto. *El Universal Oaxaca*. Recuperado de <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/18-11-2018/la-vela-de-los-muxes-de-la-clandestinidad-imponer-respeto>
- CHANAN, M. (1998). Latin American Cinema in the 90s. Representational Space in Recent Latin American Cinema. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 9(1), 112-119. Recuperado de <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1097>
- DE LA MORA, S. (2016). Lo queer en el cine clásico mexicano de Arturo de Córdova. En A. de los Reyes (Coord.), *Miradas al cine mexicano Vol. 2* (pp. 41-59). Ciudad de México, México: IMCINE.
- DYER, R. (2002). Queer Noir. En R. Dyer, *The Culture of Queers* (pp. 90-115). Londres, Reino Unido: Routledge.
- ERLL, A. (2011). *Memory in Culture*. Nueva York, EE.UU.: Palgrave Macmillan. doi: doi.org/10.1057/9780230321670
- FAY, J. y Nieland, J. (2010). *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- FERNÁNDEZ Reyes, Á. (2005). Criminología del cine: Las causas del crimen en el cine mexicano de la “Época de Oro”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 9(21), 105-136.
- FOUCAULT, M. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- GATES, P. (2009). The Maritorious Melodrama: Film Noir with a Female Detective. *Journal of Film and Video*, 61(3), 24-39. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20688632>
- GONZÁLEZ Marín, J. D. (2016). “¿Es que no sabes que eres un hombre?” Star System y masculinidades en cinco actores del cine mexicano. En A. de los Reyes (Coord.), *Miradas al cine mexicano Vol. 1* (pp. 369-396). Ciudad de México, México: IMCINE.

- GONZÁLEZ Ulloa, K. (18 de noviembre de 2019). Muxes: el tercer género que vive en México desde tiempos inmemoriales. *Vogue México*. Recuperado de <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/muxes-en-oaxaca-fotografiados-por-tim-walker>
- HARALOVICH, M. B. (1990). *All that Heaven Allows: Color, Narrative Space and Melodrama*. En P. Lehman (Ed.), *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism* (pp. 57-72). Tallahassee, EE.UU.: Florida State University Press.
- LUHR, W. (2012). *Film Noir*. West Sussex, Reino Unido: Wiley-Blackwell. doi: [doi.org/10.1002/9781444355956](https://doi.org/10.1002/9781444355956)
- MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- MIANO Borruso, M. (1998). Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades. *Debate feminista*, (18), 186-236. Recuperado de [https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/521/441](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/521/441)
- MIANO Borruso, M. (2012). *Hombre, mujer y muxe' en el Istmo de Tehuantepec*. México: Plaza y Valdés, CONACULTA, INAH.
- MIRANDÉ, A. (2015). Hombres Mujeres: An Indigenous Third Gender. *Men and Masculinities*, 19(4), 384-409. doi: <https://doi.org/10.1177/1097184X15602746>
- MONSIVÁIS, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, España: Anagrama.
- ORTIZ, R. C. (2018). La estrella del melodrama como heroína noir: **La huella de unos labios** (1952). *Balajú Revista de Cultura y Comunicación*, 8(5), 70-89. doi: <https://doi.org/10.25009/blj.v0i8.2552>
- RODRÍGUEZ, A. (2015). Los estereotipos de género en el melodrama mexicano. *La Palabra y el Hombre*, (32), 65-70.
- SÁNCHEZ Prado, I. M. (2014). *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville, EE.UU.: Vanderbilt University Press.
- SEGATO, R. L. (1991). A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. *Anuário Antropológico*, (84), 81-94. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6411>
- SIMSOLO, N. (2011). *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid, España: Alianza.
- SMITH, P. J. (2017). *Queer Mexico: Cinema and Television Since 2000*. Detroit, EE.UU.: Wayne State University Press.
- SUBERO, G. (2013). Muxeninity and the Institutionalization of a Third Gender Identity in Alejandra Islas's **Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras de peligró**. *Hispanic Research Journal*, 14(2), 175-193. doi: <https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000022>

- TASKER, Y. (2013). Women in Film Noir. En A. Spicer y H. Hanson (Eds.), *A Companion to Film Noir* (pp. 353-368). West Sussex, Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd. doi: <https://doi.org/10.1002/9781118523728.ch21>
- URBIOLA Solís, A. E, Vázquez García, Á, W. y Cázares Garrido, I. V. (2017). Expresión y trabajo de los Muxe' del Istmo de Tehuantepec, en Juchitán de Zaragoza, México. *Novo Scientia*, 9(2), 502-527. doi: <https://doi.org/10.21640/ns.v9i19.867>

## Filmografía

- ALMODÓVAR, P. (Director) y Almodóvar, A. & Pérez Campos, M. A. (Productores). (1987). **La ley del deseo**. España: El Deseo, Laurenfilm.
- ALMODÓVAR, P. (Director) y Almodóvar, A. & Posner, E. (Productores). (2004). **La mala educación**. España: Canal+ España, El Deseo, Televisión Española.
- BUÑUEL, L. (Director) y Dancigers, Ó. (Productor). (1953). **Él**. México: Producciones Tepeyac.
- BUSTILLO Oro, J. (Director & Productor) & Elvira, G. (Productor). (1950). **El hombre sin rostro**. México: Oro Films.
- BUSTILLO Oro, J. (Director) & Grovas, J. (Productor). (1952). **La huella de unos labios**. México: Cinematográfica Grovas.
- CURTIZ, M. (Director) & Wald, J. (Productor). (1945). **El suplicio de una madre** [*Mildred Pierce*]. EE.UU.: Warner Bros.
- DASSIN, J. (Director) & Hellinger, M. (Productor). (1948). **La ciudad desnuda** [*The Naked City*]. EE.UU.: Hellinger Productions, Universal International Pictures (UI).
- DMYTRYK, E. (Director) & Scott, A. (Productor). (1944). **El enigma del collar** [*Murder, My Sweet*]. EE.UU.: RKO Radio Pictures.
- FOSTER, N. (Director) & Welsch, H. (Productor). (1950). **Amor que vuelve** [*Woman on the Run*]. EE.UU.: Fidelity Pictures Corporation.
- FUNDACIÓN ALFREDO HARP HELÚ OAXACA. (28 de mayo de 2015). *Entrevistas FAHHO Rigoberto Perezcano* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=EgW3Q\\_m1kCo](https://www.youtube.com/watch?v=EgW3Q_m1kCo)
- GAVALDÓN, R. (Director) & Wagner, J. (Productor). (1947). **La diosa arrodillada**. México: Panamerican Films, S. A.
- GOUT, A. (Director) & Calderón, G. y Calderón, P. (Productores). (1950). **Aventurera**. México: Cinematográfica Calderón.
- GOUT, A. (Director & Productor). (1955). **La sospechosa**. México: Constelación.

- HUSTON, J. (Director) & Blanke, H. y Wallis, H. B. (Productores). (1941). **El halcón maltés** [*The Maltese Falcon*]. EE.UU.: Warner Bros.
- JANG, J. (Director y Productor) & Lee, E. (Productor). (2014). **Tacones altos** [*Hai-hil*]. Corea del Sur: Lotte Entertainment.
- KUBRICK, S. (Director y Productor) & Bousel, M. (Productor). (1955). **El beso del asesino** [*Killer's Kiss*]. EE.UU.: Minotaur Productions.
- LELIO, S. (Director y Productor) & Larraín, J. y Larraín, P. (Productores). (2017). **Una mujer fantástica**. Chile: Fábula.
- NEILL, R. W. (Director) & McKnight, T. y Neill, R. W. (Productores). (1946). **Pasión diabólica** [*Black Angel*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- PEREZCANO, R. (Director) & Sanjuan, E. (Productor). (2010). **Norteadó**. México, España: Film Tank, IMCINE, Mediapro, Tiburón Films.
- PEREZCANO, R. (Director) & Ramos, J. B., Valdelièvre, C. y Velasco, C. (Productores). (2014). **Carmín tropical**. México: IMCINE, Tiburón Films.
- PREMINGER, O. (Director & Productor). (1944). **Laura**. EE.UU.: 20th Century Fox.
- SIODMAK, R. (Director) & Harrison, J. (Productora). (1944). **La dama fantasma** [*Phantom Lady*]. EE.UU.: Universal Pictures.
- VIDOR, C. (Director) & Van Upp, V. (Productora). (1946). **Gilda**. EE.UU.: Columbia Pictures Corporation.
- VISCONTI, L. (Director) & Solaroli, L. (Productor). (1943). **Obsesión** [*Ossessione*]. Italia: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI).

MAXIMILIANO MAZA PÉREZ (México) es Doctor en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey y profesor asociado en la misma institución. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel 1. Sus líneas de investigación se vinculan con el cine mexicano, el cine fronterizo, así como la relación entre memoria, identidad y cultura audiovisual. Publicación más reciente: Maza-Pérez, M. (2021). Stages for an Assassination: Roles of Cinematic Landscape in Jorge Fons' *El atentado* (2010) and Carlos Bolado's *Colosio: el asesinato* (2012). En M. Haddu & N. Thornton (Eds.), *Legacies of the Past. Memory and Trauma in Mexican Visual and Screen Culture* (pp. 79-93). Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.

LUIS GERARDO FRÍAS (México) es Doctor en Estudios Humanísticos en el Tecnológico de Monterrey, en la línea de investigación de Comunicación y medios. Es Maestro en Diseño Gráfico con orientación en Dirección Creativa por parte de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Ha colaborado en el Laboratorio de Comunicación Política de la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la UANL. Su línea de investigación se centra en los estudios fílmicos, en particular la representación de las masculinidades en el cine mexicano.



# Gojira (Godzilla): una crítica nuclear

*A Nuclear Critique: Godzilla*

OSNAR CHÁVEZ ÁLVAREZ  
osnar\_chavez@outlook.com

*Centro de Estudios  
Cinematográficos, México.*

FECHA DE RECEPCIÓN  
diciembre 31, 2020

FECHA DE APROBACIÓN  
mayo 19, 2021

FECHA DE PUBLICACIÓN  
junio 30, 2021

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i22.376](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i22.376)

RESUMEN / Este artículo presenta el análisis de la producción y otros elementos cinematográficos de una película acerca de un monstruo gigante, **Godzilla** (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954), y se le relaciona con el pasado reciente de Japón. Se emplea como marco teórico el análisis histórico de la cinta propuesto por Marc Ferro, viéndola como un agente histórico con un discurso bien planeado, según Plantinga, y que recurre al escapismo de los espectadores, mencionado por Zorroza. La película está llena de alegorías y referencias a eventos traumáticos por los que había pasado Japón, principalmente relacionados con la energía nuclear y de los cuales no podían expresarse debido a la censura, pudiendo así, tener una función catártica para el pueblo nipón. La película tuvo un gran éxito y popularidad, lo cual llevó a que una productora estadounidense reeditara la película y quitara el mensaje antinuclear de la versión original. Demostrando que las referencias, alegorías y carga retórica eran planeadas y fuertes, y que Gojira (la criatura de la película) es un monstruo muy popular y que se puede adaptar a diversos contextos.

PALABRAS CLAVE / Godzilla, Japón, energía nuclear, cine de kaijus, análisis histórico, monstruo.

ABSTRACT / The article presents an analysis of the cinematic elements of a film about a giant monster, **Godzilla** (Honda, 1954), and how they relate to Japan's recent past. Using as theoretical framework the historical analysis of the movie proposed by Marc Ferro, studying it as a historical agent, that have a planned discourse according to Plantinga, and searched for the escapism mentioned by Zorroza. The movie is full of allegories and references to traumatic events that Japan had gone through and that could serve a cathartic purpose for the Japanese people, events mainly related to nuclear energy and cannot be openly expressed due to censorship. The movie was such a success and so popular that a studio in the United States re-edited the film by removing the antinuclear message of the original. This demonstrated that the references, allegories, and rhetorical significance were planned and powerful. Proving that Godzilla (the creature of the movie) is an extremely popular monster that can be adapted to different contexts.

KEYWORDS / Godzilla, Japan, nuclear energy, kaiju cinema, historical analysis, monster.





**Godzilla** (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954).

*Un agradecimiento especial a la Dra. Hilda Monraz, quien desde un inicio creyó en la idea y mis gustos, y me apoyó de formas inimaginables en los procesos de realización y publicación del presente artículo. Además, a Wendy F. Cancino, quien siempre estuvo dispuesta a escuchar mis desvaríos sobre películas.*

**I**magina que el embajador oficial de tu país fuera un personaje de ficción, particularmente un dinosaurio radiactivo del tamaño de un edificio. Hay un país donde esto es realidad: Japón. Gojira, o Godzilla, es un personaje de la cultura popular que debido a su reconocimiento a nivel nacional y mundial fue nombrado embajador oficial del país (Kaptainkristian, 2016, 6:00).

La hipótesis de la que parte este artículo es que la película **Godzilla** (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954) tuvo una producción que buscaba, a través de elementos cinematográficos, hacer una alegoría y crítica a los ataques y pruebas nucleares realizadas por los estadounidenses en territorio japonés de 1945 a 1954, por lo que, cuando la sociedad japonesa vio estas alegorías y críticas, hubo una respuesta, en general, positiva.

La pregunta de investigación en este artículo es: ¿Cuál es la relación entre la producción de la película **Godzilla** y las representaciones filmicas de los ataques y pruebas atómicas realizadas por los estadounidenses en Japón de 1945 a 1954? Para contestarla, hay que presentar el ambiente sociocultural y político que vivió Japón desde el final de la segunda guerra mundial (1945) hasta el estreno de **Godzilla** (1954). Después, se precisa analizar la producción de la película, y cómo se usaron elementos cinematográficos para representar los ataques y pruebas nucleares. Finalmente, es



importante mostrar el poder crítico que tuvo la cinta, el cual llevó a que fuera censurada en Estados Unidos.

Como marco teórico, hay que aclarar que la mayor parte de este artículo se trata de un análisis histórico de la cinta. Según Marc Ferro, una cinta plasma los miedos, aspiraciones y visión acerca de eventos históricos de la sociedad en que se produjo (citado en Bisso, Raggio y Arresegor, 1999, p. 235); Rosenstone, a su vez, ubica al cine como un reflejo de la historia (citado en Zubiaur Carreño, 2005, p. 206). Ferro también ve a la cinta como un agente histórico, el cual tuvo importancia para la sociedad que la vio (Bisso *et al*, 1999, p. 234). Esto porque la cinta cuenta con un discurso conformado por los sonidos y las imágenes, entre los cuales, algunos particulares pueden anular algún aspecto denotativo de la cinta en favor de uno connotativo (Plantinga, 2014, p. 121). Además de que el cine es un medio de evasión que nos permite el escapismo, que es cuando la cinta “nos cierra en nosotros mismos, en nuestros deseos o sentimientos” ya que “buscamos algo en ella de lo que carecemos (...) compensaciones emotivas” o alguna otra cosa (Zorroza, 2007, p. 72). Todo esto, siempre tomando en cuenta que, como afirma Montero Díaz (2008, p. 138), el cine falla en presentar una “realidad” histórica.

La metodología de este artículo consiste en revisar diversas fuentes, que incluyen investigaciones de campo y análisis con resultados iconográficos, históricos, retóricos, cinematográficos y narrativos, para llegar a una perspectiva propia sobre la representación que presenta la película **Godzilla** acerca de la sociedad japonesa y su pasado. Se toma en cuenta que una película es hecha bajo las interpretaciones y mentalidad de sus creadores (Nasif, 2016, p. 24). Por lo que las referencias históricas que hace **Godzilla** y que presenta este artículo se tratan solamente de la visión subjetiva de los creadores, y en parte de quienes interpretamos la cinta, no de una realidad objetiva e indiscutible.

También, es importante hacer un par de aclaraciones sobre la nomenclatura en las películas. El monstruo de la película original japonesa será Gojira, mientras que para

la reinención estadounidense la referencia será Godzilla. La película japonesa original será referenciada como: **Godzilla** y la reinención estadounidense como: **Godzilla, King of the Monsters!** (Ishiro Honda y Terry O. Morse, 1956); esta última no tuvo exhibición para México y/o Latinoamérica. Es significativo aclarar que puede haber casos específicos dentro de la población japonesa que no se considere representada con el monstruo o la respuesta a la ocupación estadounidense, sin embargo, hay una referencia a la generalidad a partir de la producción de la película.

## POLÍTICA NUCLEAR

En 1925, se instauró un código de censura en Japón para el cine que evitaba los insultos a la familia real, perspectivas extranjeras o escenas sexuales (Elena, 1993, p. 7). Así que, desde mucho tiempo antes del estreno de **Godzilla**, en Japón no se podían mostrar ni ver ciertas cosas, por lo que los espectadores se volvieron sumamente susceptibles a metáforas y formas de representación no explícita, y se comenzaron a forjar cineastas que ideaban maneras de burlar la censura; lo que eventualmente permitió que Ishiro Honda hiciera **Godzilla**. Sin embargo, cuando el Estado japonés entró a la segunda guerra mundial la censura se volvió estricta y desaparecieron varios estudios cinematográficos; solo pocos sobrevivieron, incluido *Toho Co.* (Elena, 1993, p. 8).

En este conflicto, Japón atacó a Estados Unidos con el bombardeo a Pearl Harbor, llevando a que dicho país arremetiera en defensiva y que el pueblo nipón se sintiera en cierta manera culpable por los futuros ataques que sufrirían por parte de Estados Unidos (Bellés, 2017, p. 57). Japón sufrió varios ataques durante la segunda guerra mundial, incluyendo bombardeos incendiarios por aviones B-29 estadounidenses en diversas ciudades del país, entre ellas Tokio (Bellés, 2017, pp. 81-86). A pesar de los graves daños de estos ataques, y de la rendición de los aliados de Japón, la ideología japonesa en común era que rendirse no era una opción, y que era preferible la muerte (Stevens, 2010, p. 38).

La negativa a rendirse llevó a que Estados Unidos lanzara el 6 de agosto de 1945 una bomba atómica en Hiroshima (Nasif, 2016, p. 23). Nuevamente, Japón se negó a rendirse (Bellés, 2017, p. 91), así que tres días después se lanzó una segunda bomba atómica en la ciudad de Nagasaki (Nasif, 2016, p. 23). Finalmente, el día 15 de agosto de 1945, Japón se rinde oficialmente, dando por terminada la segunda guerra mundial (Nasif, 2016, p. 23). Pero, esta rendición fue vista por el pueblo nipón como una traición a sus principios, y el gobierno se limitó a decir que esta era la única manera de sobrevivir (Stevens, 2010, p. 38). Hubo un choque de ideologías, la gente tenía la moral baja por haber aceptado rendirse yendo en contra de sus ideales, y se sentían culpables debido a que la bomba atómica resultó la única conclusión posible.

El final de la segunda guerra mundial representó el inicio de la era nuclear y despertó una tensión por la supuesta energía ilimitada o la destrucción de toda la humanidad (Bellés, 2017, p. 59). Japón sufrió los efectos negativos de esta energía, que dejó muertos y heridos con síntomas e infecciones causadas por la radiactividad (Nasif, 2016, p. 23). Además, terminó sumiso ante gobiernos occidentales y buscando recuperar su economía, política e identidad propia (Nasif, 2016, p. 23). Entre las medidas que tomó Japón durante su reestructuración fue renunciar a su ejército y a la guerra, argumentando que tenían el derecho a permanecer como un país pacifista (Gunde, 2005, p. 28). Estados Unidos, y demás países aliados, se quedaron ocupando el territorio nipón hasta 1952 (Stevens, 2010, p. 44), resultando en una mezcla entre la tradicionalidad de Japón y la modernización de Occidente (Nasif, 2016, p. 23). Japón pudo, poco a poco, salir de la crisis donde había acabado tras la segunda guerra mundial, aunque con el costo de verse sometido ante gobiernos occidentales.

En el ámbito cinematográfico, durante la ocupación estadounidense, en Japón la censura se mantuvo, se prohibieron películas del régimen anterior, se buscó que las películas tuvieran propaganda conforme a los intereses estadounidenses

(Elena, 1993, p. 8) y se vetó cualquier tipo de mensaje que representara la energía nuclear de forma negativa o mostrara resentimiento contra Estados Unidos (Stevens, 2010, p. 40). No se pudieron producir o ver películas que expresaban lo que pasaban y pensaban las personas de Japón, obligando al pueblo nipón a reprimir lo que sentían y tenían la necesidad de expresar.

En 1952, Estados Unidos dejó su ocupación del territorio japonés, y había realizado hasta entonces 67 pruebas nucleares en el Atolón de Bikini<sup>1</sup> (Bellés, 2017, p. 92). Los isleños fueron desplazados, se dañó territorio y marineros terminaron heridos (Bellés, 2017, pp. 93-94). Así que, aun con Japón sumiso y la guerra finalizada, no se dejó de lado el terror y miedo que tenía el pueblo nipón ante el poder nuclear de Estados Unidos (Stevens, 2010, p. 27), pues la Guerra Fría permanecía en pie. Ni siquiera cuando Estados Unidos ya no ejercía su poder sobre Japón la población japonesa —o del mundo entero— podía descansar de la tensión que representaba la amenaza nuclear.

Desde 1945 hubo muchas pruebas nucleares alrededor de todo el mundo, aunque hay dos claves para entender la función crítica y catártica de *Godzilla*. La primera fue el caso del barco pesquero Lucky Dragon 5, el cual se adentró en el área de pruebas nucleares estadounidenses al momento en que se realizaba el ensayo de una bomba atómica en 1954 (Gunde, 2005, p. 5). Los pescadores del Lucky Dragon 5 vieron un destello en el oeste y fueron cubiertos con una especie de ceniza, la cual resultó ser radiactiva e infectó a la tripulación y al atún que cargaba (Bellés, 2017, pp. 214-215). Un miembro de la tripulación murió y el atún contaminado llegó al mercado japonés (Gunde, 2005, p. 5) y al emperador (Bellés, 2017, p. 97). Este acontecimiento se conoció en los medios como “El último bombardeo atómico de Japón” (Gunde, 2005, p. 5) o “La tercera bomba atómica” (Bellés, 2017, pp. 95-96). Se demostró así la gravedad de este

<sup>1</sup>Perteneciente a Islas Marshall, un conjunto de islas japonesas.

acontecimiento y que el pueblo japonés no se equivocaba en tener miedo ante las pruebas nucleares realizadas por Estados Unidos en su territorio.

La segunda prueba nuclear que es clave para entender la función representacional de **Godzilla**, igualmente en 1954, fue un intento ruso de replicar un campo de batalla atacado por una bomba nuclear; contaminando con radiactividad algunas zonas con agua y provocando lluvia ácida en varias islas de Japón (Bellés, 2017, p. 346). El país nipón no solo tenía que preocuparse por Estados Unidos realizando y ocultando pruebas en su territorio (Bellés, 2017, p. 92-95), también era vulnerable a las pruebas nucleares de otros países.

Tras la segunda guerra mundial (1939-1945), Japón vivió miedo y censura constante, y tuvo que sobrevivir muchos años con el peso de haber perdido esta guerra y el golpe de dos bombas nucleares. Puede entenderse que el pueblo japonés necesitaba ver que más gente entendía por lo que habían pasado. Dicha manera de expresar lo que sentían surgió en forma de una película, con estilo de los populares *blockbusters* hollywoodenses sobre monstruos (Stevens, 2010, p. 44). **Godzilla** es un reflejo de los eventos históricos, miedos y ansiedades que aquejaban a la sociedad japonesa, lo cual se puede ver gracias al análisis histórico de la cinta que se presenta a continuación.

## GOJIRA

Gojira es un personaje de ficción cuya primera aparición fue en 1954, en la película **Godzilla**, perteneciente a la productora *Toho Co.* (Kaptainkristian, 2016, 0:45). Antes de 1954 ya había diversas películas de monstruos y con temática nuclear alrededor de todo el mundo, en las cuales se inspiró **Godzilla**, pero ninguna resultó tan catártica (Bellés, 2017, p. 580) y con tanta carga retórica como esta (Stevens, 2010, p. 46).

Tomoyuki Tanaka se preguntó: ¿Qué ocurriría si una bomba atómica despertara un dinosaurio y este atacara Tokio? (Bellés, 2017, pp. 69-70). El mismo Tanaka produjo

FIGURA 1. Cartel promocional de **Godzilla** (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954).





la película (Bellés, 2017, p. 69), y fue el primero en creer y verle potencial a la idea. Ishiro Honda participó activamente en el ejército durante la segunda guerra sino-japonesa, que se libró al mismo tiempo que la segunda guerra mundial, e incluso terminó preso durante seis meses en China (Bellés, 2017, pp. 71-72). Honda, tras trabajar para Akira Kurosawa (Bellés, 2017, p. 73), vio potencial en la idea de Tanaka y la dirigió, otorgando el estilo a la cinta y mucha de la carga alegórica que posee. Eiji Tsuburaya se especializó en efectos especiales y con maquetas, juguetes y un traje, logró darle vida a Gojira (Bellés, 2017, pp. 74-75). Akira Ifukube fue un compositor que debido a su exposición a rayos-X perdió su trabajo y terminó componiendo la música de **Godzilla** (Bellés, 2017, pp. 77-78), logrando escenas dramáticas y memorables. Estos cuatro artistas, Tanaka, Honda, Tsuburaya e Ifukube, tomaron sus experiencias y las de todo su país para producir una película que retratara por lo que habían pasado, lo que sentían y pensaban de esto, y que lograra tener una función catártica para el pueblo nipón (Bellés, 2017, p. 68).

**Godzilla** se estrenó dos años después de la desocupación estadounidense sobre Japón, pero aún se tenía un gran miedo al poder nuclear de Estados Unidos y al nuevo gobierno que había ayudado a instaurar. La cinta está llena de insinuaciones y metáforas a diversos acontecimientos que habían marcado al pueblo nipón (Kaptainkristian, 2016, 1: 42). La palabra *gojira* viene de la combinación de dos palabras japonesas: *gorira*, que significa “gorila”, y *kujira*, que se traduce como “ballena” (Gunde, 2005, p. 7). Gojira es un reptil anfibio ficticio, cuya especie lleva millones de años existiendo; pero el ejemplar que vemos en la película mutó debido a las pruebas nucleares realizadas en el océano Pacífico, volviéndose invulnerable a armas convencionales (Bellés, 2017, p. 112). Tiene placas dorsales bioluminiscentes y un aliento atómico, remitiéndonos a que Gojira es una criatura mitológica como los dragones, los cuales representan una fuerza purificadora; al mismo tiempo, esas características

han permitido que el monstruo se quede en el imaginario colectivo (Bellés, 2017, pp. 113-117).

Su aliento atómico tiene forma de hongo, que recuerda la explosión de la bomba nuclear; y la criatura no tiene escamas como los reptiles, sino que su piel se parece a las quemaduras ocasionadas por las bombas y radiación nuclear (Bellés, 2017, pp. 113-118). La cabeza del monstruo, la cual es lo primero que se ve de este en la cinta, tiene forma de hongo, otra vez referenciando cómo se ve la nube de la explosión de una bomba nuclear (Bellés, 2017, p. 115). Esto, al igual que otros elementos que presentaré a lo largo del artículo, muestran cómo imágenes y sonidos particulares pueden traer un discurso connotativo que opaca al denotativo.

La criatura tiene postura erguida y orejas como las que se encuentran en mamíferos, haciendo que este se vea más antropomorfizado y que sea más sencillo empatizar con él (Bellés, 2017, pp. 117). Psicológicamente hablando, parece ser un animal instintivo, nunca demuestra tener pensamientos o dilemas internos, solo parece destruir. Y, si le sumamos el hecho de que su expresión facial es de deleite, tenemos una criatura que destruye por placer (Bellés, 2017, pp. 118-119). Siendo Gojira una representación de la venganza de la naturaleza contra la humanidad (Bellés, 2017, p. 119) por haberla dañado, en este caso, con bombas nucleares, puede interpretarse un mensaje antinuclear y proecológico desde la aparición del monstruo.

Pero, ¿de qué trata **Godzilla**? Y, ¿por qué fue tan importante para el pueblo nipón? La cinta comienza con los ataques a barcos pesqueros en el Pacífico y a la isla de Odo, por lo que el gobierno envía al paleontólogo Yamane a investigar lo que ocurrió. En la isla, Yamane escucha historias de que se trata de un monstruo mitológico, y presencia un ataque de la criatura. Con conclusiones, va ante el gobierno nipón y las presenta, donde empieza una discusión sobre si deben dar a conocer la existencia de la criatura o esconderla para mantener el orden. Eventualmente, la noticia sale a la luz

y Gojira ataca Tokio, donde a pesar de los intentos para frenarlo, destruye gran parte de la ciudad.

Aquí se vuelve relevante el triángulo amoroso de la película. Emiko (la hija de Yamane) está comprometida con Serizawa (un científico colega de Yamane), pero ella realmente está enamorada de Ogata (un miembro de la marina). Tras la destrucción de Tokio, Ogata hace que Emiko confiese sobre el descubrimiento de Serizawa que podría acabar con Gojira, y van a confrontarlo para que use su artefacto. Serizawa explica que dicho invento se llama el destructor de oxígeno y su negativa a usarlo es por miedo a que se termine empleando como arma. Tras ver la destrucción de Tokio, Serizawa accede a usarlo, por lo que se hace un plan para matar a Gojira con esta arma mientras duerme durante el día en el mar. Ogata se niega a ir acompañado, pero Serizawa termina yendo con él, ambos en trajes de buzo, para ir a acabar con Gojira. Finalmente, Ogata regresa a la superficie, pero Serizawa corta su cuerda al mismo tiempo que activa el destructor de oxígeno, dando su bendición a Emiko y Ogata, matando a Gojira y deshaciéndose de cualquier oportunidad de replicar el destructor de oxígeno.

La película está escrita y filmada meticulosamente, llena de alegorías sobre la energía nuclear y críticas socioculturales, y explora diversas emociones involucradas en el trauma. Debido a esto, la película está cargada de elementos que se pueden analizar desde varios puntos de vista y que tuvieron varias funciones diferentes, tanto para la película, como para los espectadores.

## ALEGORÍAS NUCLEARES

Gojira en sí mismo es una alegoría a la bomba y a la energía nuclear, pero también hay otras alegorías con respecto a estos temas que son independientes al monstruo. La cinta comienza con un barco pesquero siendo atacado. Los tripulantes ven una intensa luz a lo lejos y comienza a caer-

les ceniza sobre ellos<sup>2</sup>. No sabemos qué es lo que atacó el barco, pero es una clara referencia al accidente del Fukuryu Maru 5 —Lucky Dragon 5—, pues avanzada la cinta nos enteramos de que la embarcación atacada llevaba por nombre Eiko Maru 5 (Bellés, 2017, p. 342)<sup>3</sup>.

Cuando el profesor Yamane está frente a los representantes gubernamentales de Japón y les explica qué es Gojira, menciona que dicha creatura es altamente radiactiva y libera elementos termonucleares al agua. Así es exactamente cómo funciona la energía y, por lo tanto, la bomba nuclear, dejando en claro que se trata de una alegoría a la misma. Tras esto, Yamane va a la isla de Odo a investigar qué ocurrió, y al ver que el agua está contaminada por radiación les advierte a los habitantes que no la tomen, referencia a los casos de lluvia ácida y agua contaminada que hubo en islas niponas debido la prueba nuclear rusa realizada días antes de grabar esta escena (Bellés, 2017, pp. 346-347). La producción buscó incluir tantas y tan recientes alegorías nucleares como le fuera posible, dando más profundidad a la película. Al darse a conocer la existencia de Gojira, un civil menciona: “¡Esto es terrible, primero el atún radiactivo, segundo la lluvia radiactiva, y ahora Gojira! ¿Qué pasaría si llegara a la bahía de Tokio?”; y otro le contesta: “A duras penas pude escapar de la bomba atómica de Nagasaki y ahora esto!” (Honda, 1954, min. 28:01). Se trata de referencias explícitas al accidente del Lucky Dragon 5, la lluvia ácida causada por la prueba nuclear rusa y a la bomba nuclear que estalló en Nagasaki (Bellés, 2017, p. 353). Estas referencias las dicen personajes que solamente aparecen para decir estas líneas, por lo que son de suma importancia para la crítica que plantea la película, ya que realmente no son centrales en la trama.

<sup>2</sup>Este accidente que viven los marineros de la película recrea la visualización que tuvieron los tripulantes del Lucky Dragon 5 cuando vieron la explosión nuclear.

<sup>3</sup>Cabe aclarar que, la palabra *Maru* es utilizada por la cultura japonesa como “círculo” defensor de sus barcos, los cuales ven como castillos marinos (*Convenciones de asignación de nombres en la Armada Imperial Japonesa*, s. f.), estableciendo así un paralelismo con los dragones y su función mitológica.



FIGURA 2.  
*Godzilla* (*Gojira*, Ishiro Honda, 1954).

Los ataques de Gojira están cargados de analogías hacia el pasado de Japón. Las escenas no solo muestran al monstruo destruyendo la ciudad, también se enfocan en los civiles y la desesperación en ellos (Bellés, 2017, p. 359). La escena de una madre consolando a sus hijas durante el ataque de Gojira está inspirada en una foto real de una madre con su bebé en brazos tras el ataque de Nagasaki (Bellés, 2017, p. 360). Las evacuaciones en la cinta son iguales a las que hubo en ciudades niponas cuando eran atacadas, y las alarmas cuando Gojira arrasa Tokio son antiaéreas, las mismas que cuando Tokio era bombardeado por aviones B-29 en la segunda guerra mundial (Bellés, 2017, pp. 314, 320-321). La manera en que el ejército ilumina a Gojira para atacarlo es igual a cómo se hacía con aviones enemigos que sobrevolaban ciudades niponas, para así poder derribarlos (Bellés, 2017, p. 358). Los centros de comando, desde donde el gobierno da instrucciones ante el ataque, referencian a los cuarteles improvisados por Japón, también durante la segunda guerra mundial (Bellés, 2017, pp. 326-327). Demostrando así que la producción de la película cuidó cada detalle, hasta el mínimo sonido, para no perder una oportunidad de alegorizar connotativamente los horribles acontecimientos por los que Japón había pasado.

Gojira usa su aliento atómico para quemar zonas de la ciudad y destruir las torres de la cerca eléctrica con la que se planeaba detenerlo, mostrando el carácter radiactivo de la creatura (Bellés, 2017, pp. 324-325). La manera en que se derriten las torres de la cerca eléctrica se asemeja mucho a cómo se ve la destrucción de edificios y carros en videos de pruebas nucleares, referenciando directamente a estos (Stevens, 2010, pp. 68-69). Además, la destrucción que Gojira deja en Tokio, se parece visualmente a fotografías de la destrucción por bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki (Stevens, 2010, pp. 13-14) y a la causada por los B-29 que incendiaron Tokio (Bellés, 2017, p. 360). Incluso la destrucción que deja la creatura tras de sí no fue hecha simplemente al azar, sino que la producción la representó minuciosamente.

Tras el ataque de Gojira, se monta un hospital improvisado en el que vemos cuerpos calcinados y un niño que morirá debido a la radiación a la que se expuso. Es un recordatorio de los hospitales improvisados en donde estallaron bombas nucleares, las consecuencias físicas de estas explosiones y la muerte de quienes estuvieron ahí (Bellés, 2017, p. 362). La escena es fuerte y cruda, pero muestra la dureza de dichos ataques y sus secuelas.

En un momento Ogata dice: “¿Acaso no es Gojira un producto de la bomba atómica que aún persigue a muchos japoneses?” (Honda, 1954, 51:17). Así, Honda le hace saber a los espectadores que siguen con heridas abiertas y no podían expresarlo debido a la censura, que no están solos y hay alguien que los comprende. Pero Serizawa no quiere utilizar su arma, teniendo argumentos igual de válidos para no querer hacerlo. Teme que sea empleado como arma, como lo fueron las bombas nucleares, referencia evidente a que la energía nuclear se utilizó como arma para atacar personas (Bellés, 2017, pp. 364-365).

Al final de la película, cuando aniquilan a Gojira y Serizawa se suicida, hay un monólogo de Yamane diciendo que no puede creer que Gojira sea el único y que, si continuamos haciendo pruebas nucleares, vamos a terminar despertando a otro monstruo. Este final alerta ante el peligro que implican las pruebas nucleares (Bellés, 2017, p. 340) y a diferencia de otros temas que toca la cinta de manera ambigua, como la tecnología o la naturaleza, da un mensaje completamente antinuclear (Gunde, 2005, p. 19). Además, el final es una reinterpretación terapéutica del final de la segunda guerra mundial (Gunde, 2005, p. 16). Cerrando la película de manera agrídulce, deja a los espectadores con una sensación de grandeza y de haber superado a la adversidad, un sentimiento que Japón no había sentido desde hacía mucho y que necesitaba; esto gracias a que el cine es un medio que se presta para el escapismo.

## **CRÍTICA SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL**

Aunque Gojira representa la bomba y la energía nuclear, también hay otra posibilidad que no se opone a la primera. Gojira es un monstruo que ataca y acecha a Japón desde el océano Pacífico. Si recordamos el momento histórico en el que se hizo la película, Japón estaba bajo el acecho de un “monstruo” que había atacado desde esa zona geográfica: Estados Unidos (Nasif, 2016, p. 31). Yamane menciona que

Gojira fue mutado por la energía nuclear y tiene ese poder, por lo que debe ser indestructible; que es como muchos nipones podrían haber visto a Estados Unidos, invencible gracias al poder de la bomba atómica que poseía. Esta invencibilidad de Gojira es más clara cuando nos damos cuenta de que nunca aparece de cuerpo completo, ni siquiera en los planos generales (Bellés, 2017, p. 315); la creatura es tan grande y poderosa que no puede ser concebida en su totalidad. Gojira no es solamente una alegoría nuclear, también es una crítica política hacia Estados Unidos, que para los nipones seguramente era visto como una fuerza que los acechaba y a la cual no podían hacerle frente.

Cuando Yamane investiga en la isla de Odo qué es lo que pasó, nos topamos con diferentes perspectivas del ataque. Un anciano advierte que lo que atacó es un monstruo legendario y mítico llamado Gojira que está cazando, mientras que un joven tilda de loco al anciano y niega al monstruo. La cinta nos muestra una lucha entre dos formas de pensar que había en Japón al momento del estreno de la misma; la generación de antes de la guerra y que era muy tradicional, en contraparte a la generación que vivió y se formó en la guerra, que no está tan apegada a sus tradiciones y había adoptado elementos de la cultura occidental (Nasif, 2016, p. 23). Pero, Gojira es un dinosaurio cuya especie lleva millones de años existiendo, por lo que es posible que sea vista como una creatura mítica o legendaria que sufrió mutaciones causadas por la energía nuclear. El anciano tenía razón en llamarlo una creatura legendaria, no obstante, el joven también tiene razón en que no es una creatura completamente mítica sino un producto de la tecnología moderna. Honda parece querer decirnos que ninguna generación es mejor que la otra, solamente tienen diferentes formas de ver el mundo y tienen razón en algunas cosas y en otras no.

Posteriormente, vemos que los científicos y el gobierno japonés deciden nombrar Gojira a la creatura, en honor a la leyenda de la isla de Odo. A pesar de todo el progreso que tenga Japón, éste siempre será muy cercano a sus tradiciones;



no se quedará en el pasado viendo cómo los demás le pasan encima, pero tampoco olvidará de dónde viene.

Cuando Yamane les explica a los miembros del gobierno lo que descubrió, los hombres de edad más avanzada quieren ocultar la información para controlar al pueblo nipón y mantener una buena imagen a nivel internacional; mientras que las mujeres jóvenes quieren revelar esta información, pues es el derecho de los habitantes conocerla. Otra vez el conflicto generacional: los hombres están a favor de tradiciones, de buscar aparentar que todo está bajo control y no alterar a la gente, mientras que las mujeres jóvenes están a favor de que se cumplan los derechos de los ciudadanos, visión más occidentalizada, como el nuevo modelo de gobierno que Japón había adoptado (Bellés, 2017, pp. 347-348). De nuevo, la película no muestra a las generaciones como buenas o malas, simplemente con formas de pensar diferentes. Incluso puede interpretarse a través del género, ya que es clara la diferencia entre hombres y mujeres, aunque eso llevaría otro análisis más exhaustivo.

La escena también ilustra que, a pesar de que el gobierno nipón conocía los efectos de la bomba nuclear de Hiroshima, y que posiblemente caería otra, no aceptó rendirse y ocultó la información para evitar verse vulnerable; intentó minimizar la situación y, en cierta forma, hacer inexistente a la bomba (Nasif, 2016, p. 32). Pero, Gojira destruye la torre de comunicaciones, la forma de transmitir masivamente información a la sociedad, estableciéndose como algo real y superior a lo que traten de hacer creer los medios o el gobierno (Bellés, 2017, pp. 354-358). De esa forma se creó un paralelismo con la censura por parte del nuevo gobierno, la cual impedía mencionar aspectos negativos de la energía nuclear y los Estados Unidos, ambos aspectos representados por Gojira.

Cuando Gojira se dirige a atacar Tokio, el gobierno trata de detenerlo mediante una cerca eléctrica gigante. Es curioso que la mano que activa la cerca es la del propio director, Ishiro Honda (Bellés, 2017, p. 324). No es clara la intención de este cameo, pero se puede interpretar como que esta película es

su intento desesperado por detener al verdadero “monstruo” que acechaba Japón, el intervencionismo estadounidense y las pruebas nucleares en Japón. Finalmente la película, en efecto, fue una manera de lograr este objetivo. También, la cinta nos muestra al gobierno nipón compartiendo este plan con otros países, los cuales simplemente lo escuchan, pero no lo apoyan u ofrecen su ayuda. Quizás Honda intentó internacionalizar a la película, incluyendo personajes de diversos países en la misma. Pero, la escena es una clara crítica a como Japón sufrió ataques de Estados Unidos, incluyendo el ataque de dos bombas nucleares, y el resto del mundo (principalmente Occidente) ni siquiera se inmutó.

En el ataque a Tokio, la creatura destruye un tren y el edificio más importante de Tokio en aquel entonces, que son vistos como símbolos de progreso y movimiento (Bellés, 2017, p. 330). Esto retoma la crítica social y política de que es Estados Unidos mediante su intervencionismo y poder nuclear quien impide el progreso y resurgir de Japón. Además, Gojira destruye símbolos del Japón del siglo XX como son la Torre Hatori y el edificio gubernamental donde están las cámaras alta y baja (Edificio de la Dieta). La creatura es tan poderosa que puede derrumbar a Japón hasta el suelo (Bellés, 2017, p. 357), como lo hicieron las bombas nucleares en su momento. Al mismo tiempo da a entender que ni siquiera el nuevo modelo occidental y democrático adoptado por Japón, representado en el Edificio de la Dieta, y al cual los creadores de la película parecen tener un recelo, le hace frente a la energía nuclear.

Durante el ataque de Gojira a Tokio y el intento final por asesinarlo, vemos al ejército tratar de detenerlo y llevar a cabo el plan para eliminarlo. Curioso, pues tras la segunda guerra mundial Japón renunció a su milicia. Esto muestra que las fuerzas armadas también pueden ser usadas de manera positiva, dando un mensaje a favor de los militares (Gunde, 2005, p. 28), y dando evidencia de la forma de pensar de quienes estuvieron detrás de la cinta. Pero también es una manera de decir que



no importa lo que se hizo en el pasado, el ejército (y cualquier otra cosa) puede ser usado de forma positiva.

Además, durante la segunda guerra mundial nunca se atacó con bombas nucleares la capital de Japón, para así facilitar la reconstrucción y futuras relaciones diplomáticas (Nasif, 2016, p. 32). Y en la película nunca vemos que se destruya el palacio imperial, aunque por la trayectoria que siguió Gojira sí debió haberlo hecho. Puede decirse que, en cierta forma, esto representa este nulo ataque directo de Estados Unidos contra el gobierno anterior, representado en este edificio. No obstante, seguramente no se muestra la destrucción de este palacio porque es muy importante para los japoneses, parece representar el estilo de gobierno con el que los creadores simpatizan y hubiera sido censurado (Bellés, 2017, p. 359). A pesar de esto, continúa siendo curioso cómo se terminó representando este aspecto de la historia nipona mediante una crítica política hacia el nuevo sistema gubernamental, visto como más débil que el anterior.

En otra escena, cuando un periodista encara a Serizawa tras convencer a Emiko para que se lo presente, él le comenta que escuchó de un científico alemán que estaba desarrollando un arma que podría detener a Gojira, lo que Serizawa niega. Nunca se nos explica por qué negó a su compañero alemán, referencia a la alianza entre Alemania y Japón la cual fue negada por Japón cuando la guerra finalizó (Bellés, 2017, p. 313). Se usa a Serizawa para mostrar la postura que tomó el gobierno nipón tras la segunda guerra mundial, haciéndola ver como una mentira descarada ante los ojos de la sociedad japonesa. Además, el personaje de Serizawa está dañado por haber sufrido los estragos de dicho conflicto, lo cual se representa visualmente en el parche que usa, pues luego se nos explica es por un acontecimiento de dicha guerra (Gunde, 2005, p. 14). Más que un mero conflicto político, en la guerra también mucha gente terminó herida física y psicológicamente.

Serizawa se niega a usar el destructor de oxígeno porque teme que sea utilizado como un arma, conflicto complicado

y que hace más empático al personaje, a la vez que simboliza el conflicto al que se enfrentaron los científicos del proyecto Manhattan al crear la bomba atómica, donde algunos se salieron y desvirtuaron al ver lo destructivo de su invento, mientras que otros siguieron buscando el bien mayor aunque costara vidas humanas (Bellés, 2017, pp. 364-365). Esta escena también hace ver cómo ni los japoneses ven a dichos científicos y sus decisiones como malos; fueron personas que en la mejor de sus intenciones y esfuerzos trataron de acabar con el conflicto bélico, mostrando que si bien la población nipona está golpeada por los ataques nucleares, no está resentida, está lista para salir adelante.

La forma en que Serizawa se coloca la banda en la frente para matar a Gojira, culminando en su suicidio, recuerda a los kamikazes (Bellés, 2017, p. 366). Aunque la motivación de Serizawa no es la de los kamikazes, es una manera sutil de mostrar que es un héroe, al menos para los ideales nipones tradicionales (Bellés, 2017, p. 367). Es una alegoría de la mezcla entre la tradicionalidad del heroísmo en el suicidio, con la motivación de un conflicto moderno, demostrando que estas dos corrientes no están peleadas. Además de que da un final muy dramático al personaje y a la película. Igualmente, la manera en que Gojira es derrotado es gracias al destructor de oxígeno, un invento creado por Serizawa, un científico nipón. Dando un mensaje muy poderoso y cuando más lo necesitaban los espectadores japoneses, no importa lo grande del “monstruo” que los ataque —en ese momento refiriéndose a Estados Unidos y sus pruebas nucleares—, el pueblo nipón puede derrotarlo y forjar su propio camino (Nasif, 2016, p. 32).

Ya con Gojira muerto, aún hay una situación que la película no aborda, pero que sí presenta: Tokio quedó destruido. Aun cuando se venció la amenaza, todavía falta reconstruir los daños que esta hizo, justo como Estados Unidos que ya había desocupado pero Japón aún tenía que levantarse y resurgir (Nasif, 2016, p. 31), otra idea poderosa e implícita dentro de la película cuyo objetivo debió ser inspirador a muchos japoneses.

## SUPERAR EL TRAUMA

A pesar de las muchas alegorías nucleares y críticas sociopolíticas de la cinta, hay algo que la hace ser tan emocional y con una función catártica. Tanaka y Honda buscaban que **Godzilla** (Honda, 1954) fuera una respuesta a los ataques nucleares de Hiroshima y Nagasaki, y a la reacción que tuvo el pueblo nipón ante estos, por lo que la película fue el primer medio masivo donde la sociedad japonesa pudo exteriorizar cómo se sentían respecto a dichos acontecimientos (Stevens, 2010, p. 44). Esto con base en la idea de que el cine permite el escapismo, el que nos entendamos a nosotros mismos y nuestras emociones al ver a alguien en una cinta experimentándolo aunque sea ante otros acontecimientos (Zorroza, 2007, p. 72).

La cinta refleja varias respuestas a los ataques de Gojira, mostrando las diversas maneras en que la población nipona se enfrentó emocionalmente a los ataques nucleares, en particular el estrés postraumático (Stevens, 2010, p. 56). Es importante analizar las emociones que surgen como respuesta natural al trauma por separado y, luego, cómo estas colisionan.

El primer par de emociones relacionadas al estrés postraumático que presenta la película es culpa y enojo. Los personajes en el filme se sienten culpables por haber creado a Gojira gracias a las pruebas con bombas nucleares, y el ser conscientes de esto, terminan enojando a los involucrados (Stevens, 2010, p. 64). Aquí hay un paralelismo: fueron los mismos japoneses los que atacaron Pearl Harbor, despertando así al monstruo que representaba el poderío nuclear de Estados Unidos (Stevens, 2010, pp. 66-67). Existe la culpa por parte de Serizawa de haber creado un arma destructiva, que lo lleva al enojo, situación similar con los científicos del proyecto Manhattan (Stevens, 2010, p. 93).

El segundo par de emociones es el dolor y sufrimiento, que vemos en los que sufren directamente los ataques de Gojira, y en los que sobreviven a dichos ataques, pues se ven rechazados

(Stevens, 2010, pp. 79-82). En la película vemos el miedo y sufrimiento en los civiles que son atacados por Gojira, en el joven de la isla de Odo que perdió a su familia, en el marino superviviente al ataque de Gojira, y en el niño quien, debido a la radiación, pasará el tiempo hasta su muerte en un constante dolor y sufrimiento (Stevens, 2010, p. 80). No obstante, en Gojira también podemos notar este par de emociones cuando este es atacado por militares en la costa y lo vuelve más agresivo (Stevens, 2010, p. 81), referencia a que los realizadores de la película son conscientes de que Estados Unidos también sufrió durante la guerra. Así mismo, cuando el destructor de oxígeno mata a Gojira, este aúlla de dolor y sufrimiento en las profundidades sin poder ser escuchado, más que cuando emerge a la superficie (Stevens, 2010, p. 85). En esta ocasión, podría tratarse del dolor y sufrimiento de Japón que no podía ser expresado.

El último par de emociones se trata de impotencia y miedo. Estas se encuentran a lo largo de toda la película, pues todo el tiempo los civiles, científicos, militares y miembros de gobierno, se sienten impotentes y miedosos ante Gojira (Stevens, 2010, pp. 87-93), representando así cómo el pueblo nipón se sentía ante la amenaza nuclear que representaba tanto Estados Unidos como la bomba atómica misma. Además, existe el caso de Serizawa quien siente impotencia por no tener control sobre su invento, y miedo a que sea usado como un arma (Stevens, 2010, pp. 93-94). Cuando se activa el destructor de oxígeno para matar a Gojira, la criatura se muestra impotente ante el arma y con miedo hacia su muerte (Stevens, 2010, p. 96). Los protagonistas a su vez por no haber podido salvar a Serizawa y, en el caso particular del profesor Yamane, a Gojira (Stevens, 2010, p. 96). Mostrando que estas emociones no son exclusivas de los humanos, sino que Gojira también es capaz de sentirlas y producirlas.

Podemos encontrar los tres pares de sentimientos juntos cuando Gojira ataca Tokio. La gente siente culpa y enojo por haber creado al monstruo que los destruye y tanto ellos como Gojira muestran dolor y sufrimiento a lo largo del

ataque (Stevens, 2010, p. 98), escena sumamente emocional y catártica para los espectadores nipones. La muerte de Gajira ante el destructor de oxígeno también refleja estas emociones (Stevens, 2010, p. 100). La cultura japonesa es compleja y rica en el entendimiento de varias emociones a la vez; una escena que debería ser muy alegre debido a que se venció a la amenaza, resulta solemne y liberadora para los japoneses.

Una película es testimonio del pasado, de las interpretaciones y mentalidad de sus creadores (Nasif, 2016, p. 24). En el caso de **Godzilla**, los creadores, que vivieron la guerra y la amenaza nuclear, plasmaron en su obra por lo que pasaron y su punto de vista. Además, la película fue vista y generó un gran impacto en buena parte de la población de Japón, siendo un éxito en taquilla que ayudó al “milagro económico” del país (Elena, 1993, p. 10), e inició una de las sagas más longevas de la historia del cine (Bellés, 2017, p. 292). **Godzilla** no es una simple película de monstruos, sino una de las más importantes en la historia del cine y que demuestra el enorme poder sociocultural que esta forma de expresión artística tiene.

## GODZILLA

Tras el éxito que fue **Godzilla** en Japón, esta cinta se proyectó en 1955 en Los Ángeles, donde la vio el presidente de la Manson International y creyó que tenía potencial internacional (Bellés, 2017, p. 432). Esta llegó a la *World Releasing Group*, quienes hicieron una nueva campaña publicitaria y le encargaron a Terry O. Morse el nuevo montaje, doblaje y escenas (Bellés, 2017, pp. 433-436). Fue así como en 1956 se estrenó a nivel mundial **Godzilla, King of the Monsters!**, con Raymond Burr como protagonista y sin el mensaje antinuclear de la cinta original de Honda (Bellés, 2017, pp. 433 y 450-452).

Pero, ¿cómo fue que se logró eliminar tantas alegorías? ¿Cómo se logró suprimir de la película el mensaje antinuclear que tan encarecidamente daba? Lo que es más importante: ¿Por qué se hizo esto? Según la declaración oficial, estos

cambios se hicieron para adaptar la película, ya que era muy japonesa para el público estadounidense (Bellés, 2017, p. 433). Sin embargo, es muy claro que la visión y crítica de **Godzilla** eran muy comprometedoras y Estados Unidos no estaba listo para ver la destrucción nuclear desde la perspectiva de las víctimas (Kaptainkristian, 2016, min. 2:48).

A pesar de esto, el nombre *Godzilla* fue la traducción que *Toho Co.* ofreció cuando cedió los derechos de distribución de la película (Bellés, 2017, p. 434), y no otro de los cambios que sufrió la película para hacerla menos agresiva contra los estadounidenses, mostrando que hubo cambios que sí se hicieron para hacer más accesible la película a otro tipo de público. No obstante, es útil mencionar los cambios que sí afectaron el mensaje y visión original de la película.

Para esta nueva versión de la cinta se rodaron nuevas escenas para incluir a un reportero americano, Steve Martin (Raymond Burr), y se usaron dobles para que interactuara con los personajes japoneses de la película y se cortaron escenas de esta. La historia se cuenta mediante *flashbacks* desde la perspectiva de Steve Martin, se cambió la duración y orden de las canciones originales, y se incluyó que los japoneses y americanos se estrecharan la mano (Bellés, 2017, p. 434). Es decir, se les dio una perspectiva estadounidense a la película y al conflicto, se cambió el significado de algunas escenas, y se integró la impresión de que Japón había hecho las paces con Estados Unidos, de forma opuesta a lo que presentaba la película original en que se criticaba el intervencionismo. La historia de **Godzilla, King of the Monsters!** es casi igual que la de **Godzilla**, sólo se cambia el orden en que se nos presentan los acontecimientos, se recortan o modifican diálogos, y se añadió la voz en *off* de Steve Martin que rellena los huecos que pudieron haber quedado (Bellés, 2017, p. 438).

Sin embargo, se quitó la preocupación de Yamane por la radiactividad de la creatura, la contaminación del agua en la isla de Odo y algunas de las menciones mitológicas y legendarias de este ser (Bellés, 2017, p. 443). Así, el personaje que explicaba por qué Gajira era como una bomba nuclear

ahora no lo hace, descartando que Godzilla pudiera ser una alegoría a esta. Además, el que se eliminaran menciones de Godzilla como una criatura mitológica le quita la relación directa que tenía con los dragones, por lo que deja de representar una fuerza purificadora y se convierte en un monstruo que destruye por destruir. Las pocas referencias hacia la naturaleza mística de Godzilla son ridiculizadas por Steve Martin, quien toma el control de la situación (Bellés, 2017, p. 453), que puede entenderse como Estados Unidos no considerando las tradiciones de Japón e instaurando las propias en el país oriental. Asimismo, en la reedición, Godzilla solamente es despertado por las pruebas nucleares, no mutó debido a ellas, como Gojira (Bellés, 2017, p. 451), perdiéndose el mensaje de que la criatura era nuclear debido a estas y dando a entender que Godzilla ya era esa amenaza que cualquier arma pudo haber despertado, sin lo específico de que una bomba nuclear lo convirtiera en esa criatura invencible.

La escena cuando Yamane explica todo sobre Godzilla, donde se pelean en el gobierno acerca de si se debe exponer la existencia de la criatura o no, en ***Godzilla, King of the Monsters!*** ni siquiera existe, por lo que las dos generaciones diferentes conviviendo en Japón y la crítica hacia el gobierno y censura estadounidense no aparecen en esta versión (Bellés, 2017, p. 443). En cuanto a Serizawa, se quitan todas las referencias explícitas que este hace hacia su pasado en Nagasaki y sus relaciones con científicos alemanes (Bellés, 2017, p. 444) y, al igual que el resto de los personajes japoneses, es, en general, un personaje más plano.

La motivación de Serizawa en ***Godzilla, King of the Monsters!*** para no querer usar el destructor de oxígeno es por miedo a que caiga en “malas manos”, dando a entender que hay quienes usarían el arma de forma correcta y quienes no, cosa que no ocurre en ***Godzilla*** (Bellés, 2017, p. 454). Ese cambio en el diálogo hace parecer que los usos de la bomba atómica por parte de Estados Unidos fueron buenos o, al menos, justificables; y de que ellos son salvadores y sus contrincantes los malvados de la historia. Además, en esta

versión de la película es Serizawa quien le pide a Ogata que lo acompañe a matar a Godzilla (Bellés, 2017, p. 449), mostrándolo menos heroico, volviendo ilógico el hecho de que tuviera el plan de suicidarse desde antes, y minimizando la referencia a los kamikazes en la cinta original.

En el ataque de Godzilla a Tokio, se omitió la perspectiva de los civiles. La escena de la madre consolando a sus hijos permanece pero sin doblarse al inglés y con la música en volumen alto que impide que se entienda (Kaptainkristian, 2016, 3:55). Así que, al final, no hay nadie con quien podamos empatizar. Ya pasado el ataque, se omitieron todas las referencias a la naturaleza nuclear de *Godzilla*. En ***Godzilla, King of the Monsters!*** se recortaron las escenas de los heridos, no se muestran quemaduras por el ataque, y se elimina el niño al que le miden el nivel de radiación al que fue expuesto. Además, Steve Martin es atacado directamente por Godzilla pero no sufrió ningún daño debido a la naturaleza atómica de la criatura (Bellés, 2017, p. 447), transformando así una alegoría nuclear en un simple dinosaurio que atacó Tokio.

Steve Martin es el centro en la trama (Bellés, 2017, p. 438), dejando de lado y deshumanizando a los personajes japoneses. Siempre mantiene la compostura ante Godzilla y ayuda a los japoneses, los cuales siempre huyen de la criatura (Bellés, 2017, p. 453), dando a entender que los estadounidenses le hacen frente y se mantienen ante las amenazas, mientras que los nipones se muestran miedosos, huyen de lo que se les pone enfrente y necesitan la ayuda de Estados Unidos. Al final, se reemplaza el monólogo de Yamane con uno de Steve Martin agradeciendo el sacrificio de Serizawa, y compartiendo un mensaje de esperanza y de haber acabado definitivamente con la amenaza (Shingu, 2014, pp. 7-8). Contrario al final original, en la nueva versión no se muestra ninguna amenaza latente (Shingu, 2014, p. 8).

A pesar de que parezca que la reedición estadounidense traiciona el espíritu de Gojira, Shingu (2013, pp. 10-11) menciona que Japón vivió muchas tragedias durante la segunda





FIGURA 3.  
Godzilla, era Millenium.

guerra Mundial, de modo que ven a cualquiera como una posible víctima, mientras que Estados Unidos se acostumbró a vivir con el miedo constante a los ataques nucleares por lo que **Godzilla, King of the Monsters!** plantea esta amenaza como superable. Cada una de estas películas responde a las necesidades de culturas diferentes. Godzilla no traiciona el espíritu de Gojira, lo occidentaliza para otros puntos de vista; se mantiene como una alegoría nuclear, pero sobre cómo es vista esta amenaza en el otro lado del mundo.

**Godzilla, King of the Monsters!** también fue un agente histórico importante a nivel mundial. Si bien tuvo pésimas críticas, ya que se deshace de todo lo que hacía a **Godzilla** tan profunda, crítica y relacionable para los japoneses, la película fue un éxito en taquilla<sup>4</sup>, volviéndose Godzilla un personaje muy popular y conocido internacionalmente (Bellés, 2017, pp. 436-437).

Me dediqué a explicar por qué **Godzilla, King of the Monsters!** censura, en cierta manera, la película original de Honda. Esto para demostrar que **Godzilla** tiene un mensaje antinuclear y en contra del intervencionismo estadounidense tan fuerte que llevó a que se temiera proyectarla en occidente.

<sup>4</sup>Lamentablemente fue hasta 2004 que Occidente tuvo acceso a la versión original de **Godzilla**, permitiendo ver íntegramente el mensaje antinuclear que Honda quería transmitir.

Pero, también para mostrar que Gojira —o Godzilla—, es un personaje tan atractivo que no necesita estar cargado de alegorías nucleares para quedar plasmado en el imaginario colectivo. Asimismo, es una creatura que puede adaptarse a diferentes contextos, mostrando que es un personaje de alcance internacional, que puede representar cosas distintas mientras mantiene su esencia.

## CONCLUSIONES

**Godzilla** surge como respuesta a los traumas dejados por la segunda guerra mundial y que los japoneses no habían podido expresar. Dicha cinta trata sobre un dinosaurio nuclear que ataca Tokio, y cómo Japón enfrenta esta situación. A pesar de lo intrascendente que pueda parecer la premisa, la película y Gojira, como se le llama al monstruo, están cargados de alegorías nucleares, críticas sociopolíticas y culturales y escenas que transmiten a la perfección las emociones que surgen como respuesta al trauma. **Godzilla**, más que una simple película de monstruos, es una de las obras artísticas más importantes de la historia del cine en un nivel sociocultural. Además, Gojira es un personaje complejo, parte del imaginario colectivo, y que se puede adaptar a contextos y culturas diferentes sin perder su esencia. 🐉

# Bibliografía

- BELLÉS García, J. (2017). *Godzilla y la cristalización de la amenaza nuclear. La época dorada del cine Kaiju Eiga y ciencia ficción japonesa (1954-1965)* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, España.
- BISSO, M., Raggio, S. M., y Arreseygor, G. (1999). Teoría y práctica de la relación entre cine e historia. *Sociohistórica*, 4(5), 231-245. Recuperado de: <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHv04n05a11>
- Convenciones de asignación de nombres en la Armada Imperial Japonesa.* (s. f.). Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Convenciones\\_de\\_asignaci%C3%B3n\\_de\\_nombres\\_en\\_la\\_Armada\\_Imperial\\_Japonesa](https://es.wikipedia.org/wiki/Convenciones_de_asignaci%C3%B3n_de_nombres_en_la_Armada_Imperial_Japonesa)
- ELENA, A. (1993). En el país de Godzilla: una introducción al cine japonés. *Nosferatu. Revista de cine*, 1(11), 4-13.
- GUNDE, R. (2005). Reseña de *Godzilla and Postwar Japan*, de William M. Tsutsui. *UCLA International Institute*. Recuperado de <https://international.ucla.edu/institute/article/24850>
- MONTERO Díaz, J. (2008). La “realidad” histórica en el cine: el peso del presente. En G. Camareno, B. de las Heras Herrero y V. de Cruz (Eds.), *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine* (pp. 163-176). Madrid, España: Universidad Carlos III de Madrid.
- NASIF, S. (2016). Experiencias, pensamientos e interpretaciones: El Japón de Posguerra a través del cine. *La Razón Histórica*, (32), 22-33. Recuperado de: <https://www.revistalarazonhistorica.com/32-3/>
- PLANTINGA, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción (2a ed.)*. Ciudad de México, México: UNAM.
- SHINGU, S. (2013). Gojira vs. Godzilla: Two Nuclear Narratives in One Monster. *Bombshelltoe*. Recuperado de <https://bombshelltoe.com/godzilla/>
- STEVENS, S. (2010). *The Rhetorical Significance of Gojira* (Tesis de maestría). University of Nevada, EUA. doi: <http://dx.doi.org/10.34917/1606942>
- ZORROZA, M. I. (2007). Ficción, experiencia y realidad ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de comunicación*, (6), 70-80. Recuperado de <https://revistadecomunicacion.com/es/articulos/2007/Art070-80.html>
- ZUBIAUR Carreño, F.J. (2005). El cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización*, (8), 205-219. Recuperado de <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33743>

# Filmografía

HONDA, I. (Director) & Tanaka, T. (Productor). (1954). **Godzilla** [*Gojira*]. Japón: Toho Co.

HONDA, I. y Morse, T. (Directores) & Tanaka, T. (Productor). (1956). **Godzilla, King of Monsters!** [*Godzilla, King of the Monsters!*]. Japón-EE.UU.: Toho Co. y Jewell Enterprises.

KAPTAINKRISTIAN (1º de diciembre de 2016). *Godzilla - The Soul of Japan* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=IGCTSSWT4lg&feature=youtu.be&ab\\_channel=kaptainkristian](https://www.youtube.com/watch?v=IGCTSSWT4lg&feature=youtu.be&ab_channel=kaptainkristian)

OSNAR CHÁVEZ ÁLVAREZ (México) es estudiante de la Licenciatura en Cinematografía en el Centro de Estudios Cinematográficos, en Guadalajara, Jalisco. Entre sus áreas de interés se encuentran la cultura popular, el cine, la historia, el arte, la política, además de otras.





# **SECCIONES DE DIVULGACIÓN**

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



# **La invención cinematográfica de América Latina. Reseña de *Una historia com- parada del cine latinoamericano,* de Paul A. Schroe- der Rodríguez**

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

delfosfera@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9307-4986>

*Universidad de  
Guadalajara, México.*

[https://doi.org/10.32870/  
el ojo que piensa.v0i22.368](https://doi.org/10.32870/el ojo que piensa.v0i22.368)

Sobre la historia de los cines nacionales se ha gastado mucha tinta que unida formaría un mapa disperso, un rompecabezas con fronteras establecidas y posiblemente limitada relación. El libro de Schroeder Rodríguez intenta delinear para luego desvanecer esas fronteras y presentar de otra manera “la invención cinematográfica de América Latina” por medio de un tipo de cine que —sentencia— “solo existe desde una perspectiva comparada” triangulada entre Hollywood, Europa y la producción autóctona.

A través del análisis de cerca de 50 películas, sobre todo de ficción, que dan luz sobre tendencias estéticas, ideológicas, económicas o tecnológicas, tejidas por una historia comparada deudora de la propuesta pionera que José Antonio Paranaguá plasmó en *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2002), el investigador estadounidense nos lleva a un renovado viaje por el tiempo del subcontinente que ha experimentado y representado topológicamente varias modernidades: la liberal, la socialista y la corporativista, a la que añade una alternativa llamada neobarroca. Esas son las cuatro categorías transversales que no necesariamente aparecen secuenciadas sino con idas y vueltas a lo largo de sus 5 partes y 10 capítulos.

Este libro da cuenta de la fascinación por estudiar el cine latinoamericano, en aumento para varias tradiciones académicas, como en aumento va la diversidad de perspectivas que abandonan la historia tradicional. En este caso la tradición de habla inglesa ha dado el salto de los cines nacionales a las condiciones de los cines transnacionales, cuyas contribuciones son cada vez más influyentes en la manera de ver cómo se hacen, distribuyen, exhiben y reciben las películas. Sin embargo, la mayoría de estas publicaciones son en cierta forma limitadas para el lector hispanohablante justamente por las barreras del lenguaje más que por el acceso a ellas, pues sabemos que actualmente las plataformas multiplican las posibilidades para su adquisición. En ese sentido podríamos aseverar que son contadas las obras que llegan traducidas: citemos la reciente



traducción titulada *La proyección del neoliberalismo. Las transformaciones del cine mexicano (1988-2012)* de Ignacio Sánchez Prado (2019), y la de Schroeder Rodríguez que ahora nos ocupa y que fue publicada originalmente por la Universidad de California en 2016 con el título *Latin American Cinema: A Comparative History*. Habrá que decir que la obra fue premiada por la Modern Language Association en 2018, por lo que esta edición en castellano viene con excelsas cartas de presentación.

De cualquier manera, al encontrarse el lector con el título *Una historia comparada del cine latinoamericano* quizá parezca —como otras que le preceden— que se trata de una obra ambiciosa y dispersa a raíz de prometer estudiar un lapso que va del periodo mudo al cine digital en cerca de 20 países productores. Pero el autor, gracias a las estrategias de los estudios comparados del cine continental, resuelve el aspecto geopolítico y la dimensión espacial centrando el análisis en las principales cinematografías de Brasil, México y Argentina, y haciendo alusión a grupos secundarios como la cubana, boliviana, peruana o chilena, y hablando brevemente de cinematografías intermitentes en las que encuentra similitudes en los problemas generales. Por su parte, para resolver la dimensión temporal acude a la convención lineal y atiende varias películas paradigmáticas de los periodos también paradigmáticos, no siempre formados por el mismo número de capítulos. Así, para la parte I (compuesta por los capítulos 1 y 2) donde aborda el cine mudo analiza por ejemplo *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, Humberto Cairo, 1915), la parte de la vanguardia de este periodo la atiende entre otras con *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, 1931); para la parte II (capítulos 3, 4 y 5) que trata el cine de estudio y su transición al sonido utiliza casos como *Los tres berretines* (César José Guerrico, Luis Romero Carranza, Enrique Susini, John Alton, László Kish, 1933), para la formación de la industria *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) o la Escuela mexicana de cine, *María Candelaria*

(Emilio Fernández, 1943), para la crisis *Aventurera* (Alberto Gout, 1950); en la parte III (capítulo 6) trata el legado neorrealista y el cine de arte con las películas del estudio Vera Cruz o la obra de Luis Buñuel o Leopoldo Torre Nilsson; para la parte IV (capítulos 7 y 8) del Nuevo cine latinoamericano militante con Santiago Álvarez, y su fase neobarroca con *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983); y finalmente para la parte V (capítulos 9 y 10) del colapso y el renacimiento industrial del cine que rodea el siglo XXI con obras como *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2010), *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010) o *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018); de hecho el análisis de *Roma* marca la diferencia con la obra original publicada en inglés dos años antes del estreno.

Cada periodo —como mencionamos— es representado por un buen número de obras sobresalientes cuyos análisis, por la misma complejidad y amplitud del fenómeno, son dispares y desequilibrados. En ocasiones ciertos títulos ocupan sólo un párrafo, otras películas varias páginas, a veces se concentran en excesiva descripción del argumento, a veces son tendientes a la sobreinterpretación; lo que no significa que no muestre buen oficio de analista que alcanza profundidad al diseccionar muchas otras películas representativas de forma original y rigurosa. En tales casos se enfoca en analizar el registro del contexto en el estilo, la narración y la representación, respondiendo a cómo los distintos horizontes de la modernidad acordes a las tendencias y sistemas políticos, económicos, ideológicos y estéticos de cada periodo se insertan en los periodos: regularmente para buena parte del cine mudo creado por una burguesía criolla coincide —dice— con el liberalismo oligárquico; el cine de estudio con el modelo corporativista; la militancia del Nuevo cine latinoamericano con el discurso socialista; para el cine autoral de los años setenta y ochenta la modernidad neobarroca, más endógena que las anteriores que en muchos momentos se inclinan por adaptar modelos extranjeros; y para el cine contemporáneo —según— no hay dominio sobresaliente de estos modelos, aunque



al parecer buena parte de las narrativas y las inercias industriales se enmarquen en un entorno neoliberal inmerso en el mundo global de inversiones y visiones transnacionales.

El libro de Schroeder Rodríguez, con algunos altibajos ya mencionados, goza de una sólida estructura general y buen ritmo argumental, riguroso pero amable, con una interpretación congruente a las categorías que propone. Sin embargo, parece que el hecho de entender la propuesta sólo en función de las categorías de la modernidad, nos llevaría quizá a una lectura parcial. Si bien al parecer es la contribución del autor a los estudios históricos del cine de América Latina, desde mi perspectiva, la propuesta siembra en terreno más fértil justamente con el análisis crítico y comparado del cine de un subcontinente disparejo y distante pero unido en términos de procesos históricos locales, nacionales y globales —no forzosamente desde las modernidades— con pasados coloniales, gobiernos dictatoriales, revoluciones, crisis, momentos de esplendor; todo unido por dinámicas industriales desarrolladas entre modelos vernáculos, hollywoodenses y europeos, una triada que también afecta en términos estéticos y que ya se inclina a un vértice europeo, ya a otro hollywoodense, o incluso se aleja de ambos para hablarle *vis-à-vis* a las otras cinematografías.

En ese sentido *Una historia comparada del cine latinoamericano* es, con todas las letras, una Historia del cine, así como una Historia cultural y política que le es común al subcontinente, lo cual enriquece y fortalece la interpretación no solo de la historiografía sino de su epistemología, no solo del norte sino también del sur. La historia del cine latinoamericano se concibe en este caso como un rizoma deleuziano pensado más como horizonte que se expande y se relaciona, que se conecta con las raíces culturales y los flujos del imaginario, de la economía, de la política, de las sociedades y de la estética que inventa un cine hablado en portugués y castellano que mueve los centros y mira hacia varios puntos para construir, entrar y salir de su propio epicentro. 🍷

# Bibliografía

PARANAGUÁ, J. A. (2002). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ Prado, I. (2019). *La proyección del neoliberalismo. Las transformaciones del cine mexicano (1988-2012)*. Nashville, EE.UU.: Vanderbilt University Press.

SCHROEDER Rodríguez, P. A. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid, España: Iberoamericana, Vervuet.

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ (México) es Doctor adscrito a la Universidad de Guadalajara, México. Sus áreas de investigación e interés son: historia y análisis del cine; cinematografía mexicana y latinoamericana. Sus publicaciones más recientes son: «La película que nunca existió. Alusiones al presidencialismo desde las narrativas transmedia», en Ángel Román y Álvaro A. Fernández (Eds.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, Zacatecas, UAZ, Cineteca Nacional, 2020, pp. 259-282; y “La mirada silenciosa. Entre la fábrica de sueños y el cine de lo real en el periodo mudo mexicano”, en *Forum for Inter-American Research (FIAR)*, Bielefeld, Universidad de Bielfeld, Vol. 13.2, Jul., 2020, pp. 35-46.



# Reseña de “Seremos como el Che”. La memoria de la militancia de mujeres argen- tinas en los años sesenta y setenta a través de películas documentales, de Daniela Noll-Opitz

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN  
patruzka07@gmail.com

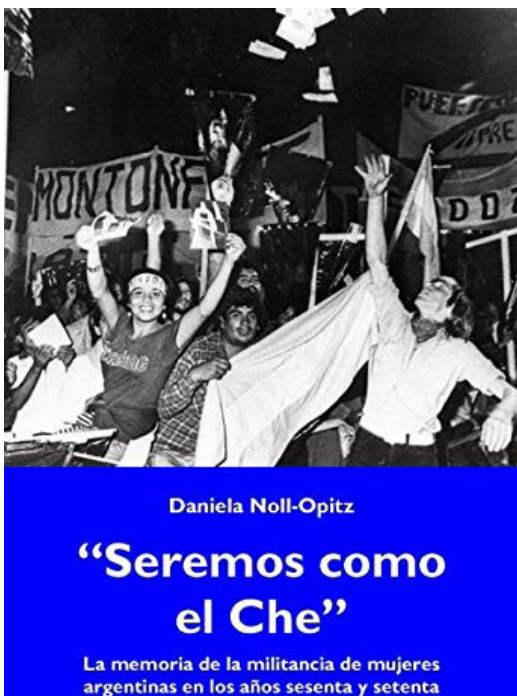
Universidad de  
Guadalajara, México.

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i22.380](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i22.380)

Cuando llegó a mis manos *Seremos como el Che* me entusiasmó quién era su autora, el tema y el rescate de varios documentales que, lamentablemente, no han tenido una buena difusión, así como la problematización y argumentación sobre la memoria de la militancia de mujeres argentinas en los años sesenta y setenta plasmada en estos relatos filmicos: *Montoneros, una historia* (1994), de Andrés Di Tella; *Cazadores de utopías* (1996), de David Blaustein; *El tiempo y la sangre* (2004), de Alejandra Almirón; *Norma Arrostito: Gaby, la montonera* (2008), de Luis Cesar D'Angiolillo y *Campo de batalla, cuerpo de mujer* (2013), de Fernando Álvarez.

Desde las primeras líneas se advierte que una de las inquietudes mayores de Daniela Noll-Opitz es rescatar las especificidades narrativas de estos documentales que definieron la manera en que se visualizó la militancia de las mujeres argentinas, una arista de reflexión poco analizada y expuesta, a sabiendas de que en estas décadas las mujeres argentinas fueron protagonistas de una importante transformación: hacerse visibles en las actividades políticas. Daniela concierne una visión teórica de género fincada en algunas de las hipótesis de Judith Butler (1990) en su texto *Gender Trouble*, mismas que apoyan su análisis sobre las estrategias discursivas de la transformación de los personajes femeninos. Esta visión crítica apoyó la problematización que la autora hace sobre los diferentes significados de la representación de las mujeres en la militancia, así como los límites de su propio discurso.

El libro consta de cuatro apartados. La introducción resume de manera muy puntual los ejes centrales de estudio del proyecto. El segundo apartado se centra en el contexto histórico y cultural que se expone de manera exhaustiva, así como en los lineamientos teóricos que sustentan el análisis del corpus de los documentales, tales como memoria, militancia y género; se problematiza sobre los conceptos centrales de la militancia y la memoria de las mujeres, así como en las estrategias discursivas para identificar el regreso de



Argentina en 1983 a la democracia. En el capítulo tres se problematiza el documental como medio de la memoria, se exponen los marcos reflexivos y teóricos contextualizados en el cine argentino. Y en el cuarto y último capítulo se aborda puntualmente el análisis del contexto y de las estrategias de representación de cada uno de los filmes. Estas reflexiones y nuevas aristas de estudio permitieron a Daniela trabajar desde otras perspectivas los conceptos de memoria, militancia y género, ya no solamente temáticamente sino pormenorizando sobre las razones por las que estas mujeres militantes se consideraron doblemente transgresoras.

En el capítulo cuatro, “Paradigmas de la representación filmica de la militancia de las mujeres”, la autora abre una muy provocadora y puntual discusión de los paradigmas de la representación de la militancia de las mujeres, y da pie a una taxonomía muy propositiva: la militancia desde lo íntimo (*Montoneros, una historia*), la militancia según el mito (*Cazadores de utopías*), la militancia mítica en el docudrama (*Norma Arrostito: Gaby, la montonera*), el diálogo intergeneracional y la posmemoria (*El tiempo y la sangre*), y sobre los recuerdos de la tortura, la memoria entre la palabra y el cuerpo (*Campo de batalla, cuerpo de mujer*).

En el corpus de estudio, los dos primeros casos, *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías*, quizá los más difundidos, Daniela subraya y reconoce que sus autores, además de visibilizar la militancia de una mayoría de los desaparecidos, lo hicieron en oposición a la estigmatización que se había generado de este tema en las décadas de los setenta y ochenta, y ello significó no solamente revisar el pasado desde una perspectiva crítica, sino reconstruir otra visión, aquella en la que no imperaba una necesidad de urgencia, sino trabajar discursividades de distinto orden, e influir en el público de otra manera.

Por su parte, Alejandra Almirón en *El tiempo y la sangre* se enfocó en la militancia setentera de dos artistas destacados: en la



de su propia experiencia como exmilitante y en la de un miembro de la generación de los H.I.J.O.S. En el documental de D' Angiolillo, **Norma Arrostito: Gaby, la montonera**, quizá el menos difundido a nivel internacional y el más contemporáneo de los casos de estudio, llama la atención cómo Daniela, mediante sus preguntas, fue recreando los materiales y sus discursos, de tal manera que logró que este documental, poco difundido y centrado en una de las más importantes y emblemáticas guerrilleras del grupo de los montoneros, nos permitiera a sus lectores reconocer cómo esta imagen mítica de Norma Arrostito no se apoyó exclusivamente en su firme compromiso con la causa revolucionaria, sino en el énfasis de su feminidad. Las reflexiones de la autora a propósito de la mitificación de este personaje frente a los montoneros se van reconstruyendo una vez que su compañero Fernando Abal Medina fallece, y ella queda solamente al frente de militantes de grados inferiores. A decir de Daniela: “La Norma Arrostito de esta película, una montonera de primera hora, insobornable y firme en sus convicciones, pero también una mujer con emociones... era la guerrillera que necesitaba el *kirchnerismo* de aquel entonces”.

A propósito del documental **Campo de batalla, cuerpo de mujer**, se enuncian, detallan y analizan las diferentes categorías y la “denuncia explícita del número ínfimo de los condenados por los crímenes de violencia sexual cometidos durante el terrorismo de Estado”. Daniela va seleccionando escenas y secuencias del filme que detallan y nos ayudan a visibilizar el dolor y la rabia de sus víctimas, abierta y explícitamente. Estas violaciones sexuales que se cometieron con hombres y mujeres de diferentes edades, en el filme van acompañadas de sus voces en *off*, o bien de quienes están de espaldas o las vemos bajo una penumbra. Pero también, hay una evidencia mayor de estos crímenes silenciados, mismos que se van presentando en varios bloques temáticos: “el embarazo como secuestrada”, “el maltrato y las violaciones”, “formas de resistencia y gestos de solidaridades”, “el testimonio imposible”

y el “significado simbólico de las violaciones”. Este coro de voces y sus representaciones, nos muestran los actos de resistencia de muchas de estas niñas y jovencitas, y sus ganas de vivir, para no caracterizarlas solamente como víctimas.

El libro cierra con una muy sucinta pero profunda conclusión de los filmes analizados y los apartados de rigor; bibliografía, y en la filmografía se registra la ficha técnica de cada uno de los filmes en cuestión. Reconozco y celebro las nuevas miradas con las que la autora nos presenta y problematiza un tema poco trabajado en el marco de los estudios del documental latinoamericano. 🧠

# Bibliografía

NOLL-OPITZ, D. (2020). “Seremos como el Che”. *La memoria de la militancia de mujeres argentinas en los años sesenta y setenta a través de películas documentales*. Berlín, Alemania: Walter Frey.

PATRICIA TORRES SAN MARTÍN (México) es investigadora-docente de cine mexicano y latinoamericano en el Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara. Doctora en Antropología Social por el CIESAS Occidente en el 2004. Entre algunos de los libros que ha publicado se encuentran: *Elena Sánchez Valenzuela* (2018) y *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (2011).