

*Revista
de Cine
Iberoamericano*

Nº 30
enero - junio 2025

ISSN 2007 4999



EL OJO
QUE PIENSA



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 16, Número 30, Enero-Junio 2025, 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
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

ASISTENTES EDITORIALES

Erick Gallo
Alejandra Sañudo

COMITÉ EDITORIAL

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

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO EDITORIAL Y MAQUETACIÓN

Hammurabi Hernández
Carlos Armenta
Marco A. Islas Arévalo

Fotografía de portada: ***Sleep Dealer*** (Alex Rivera, 2008).
Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL

4

PLANO SECUENCIA

La heroicidad melodramática del charro en el cine mexicano de la Época de Oro. Análisis del personaje Luis Antonio García en el díptico filmico *Los tres García* y *Vuelven los García*
Saray Reyes Avilés 9

Cibertecnología, control y exclusión en *Sleep Dealer* (2008) de Alex Rivera
Alicia Vargas Amésquita y *Mauricio Díaz Calderón* 37

Andrés Di Tella, el *self* público y un viaje al interior del documental latinoamericano
Sebastião Guilherme Albano 51

ZOOM OUT

Alemania en otoño (Deutschland im Herbst). Un filme contra el olvido
Carlos Alberto Navarro Fuentes 87

Secciones de divulgación

CONTRACAMPO

El cine de la sutileza, una aproximación al cine de Sergio Olhovich
Karina Solórzano 103

ENFOQUES

Reseña de *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*
Yólanda Minerva Campos 113

Editorial

Como bienvenida al año 2025 presentamos con enorme gusto el número 30 de nuestra revista. Es un número emocionante, tanto por su extensión como por la diversidad de sus temas, los cuales muestran que los estudios de películas históricas son absolutamente compatibles con la investigación del discurso cinematográfico que deriva del cambio cultural que vivimos. Es un cambio cultural en el realizar, distribuir y vivir el cine y el audiovisual que no “está en camino”, sino ya está aquí. La Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) 2024 lo hizo obvio: al lado de la gran cantidad de editoriales y libros expuestos resaltó con fuerza y en color rojo la palabra NETFLIX. Sí, Netflix fue un expositor que marcó su presencia como plataforma distribuidora de películas y series adaptadas de la literatura, y lo hizo de manera creativa con un *stand* en forma de una exótica palapa que invitó a entrar al universo de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en su versión de serie dirigida por la colombiana Laura Mora y el argentino Álex García López. El filme ***Pedro Páramo*** (2024), adaptado de la novela de Juan Rulfo, se promovió con una charla atractiva y sumamente exitosa con el director Rodrigo Prieto y los actores del filme.

Sin embargo, el cambio cultural no solo es palpable en la producción y distribución de discursos audiovisuales, también ha transformado las narrativas y con ellas los estudios del cine. La hibridez y complejidad de los nuevos discursos creó la necesidad de abordarlos con herramientas cada vez más multidisciplinares y matizados. Lo que, según nos parece, se refleja en el presente número. Prueba de ello es el artículo: “La heroicidad melodramática del charro en el cine mexicano de la Época de Oro. Análisis del personaje Luis Antonio García en el díptico filmico

Los tres García y Vuelven los García". En este texto, Saray Reyes Avilés analiza el origen y las características de la figura del charro mexicano para invitar al lector a reconocer en uno de los personajes de Ismael Rodríguez la construcción del arquetipo del charro filmico mexicano. Para su análisis la investigadora recurre a las herramientas metodológicas de los rusos Yuri Tinianov y Vladimir Propp, dos teóricos de la narrativa que permiten una interpretación profunda y divertida de un "falso héroe" de la época de oro del cine mexicano.

El artículo "Cibertecnología, control y exclusión en ***Sleep Dealer*** (2008) de Alex Rivera", formulado por los investigadores Alicia Vargas Amésquita y Mauricio Díaz Calderón, se caracteriza por la combinación de varios abordajes teóricos para detectar y analizar la película. En este filme, los autores encuentran la "proyección de un futuro desolador para la migración de mexicanos hacia Estados Unidos"; la visión de una fuerza de trabajo que desde México nutre el poderoso mercado estadounidense; y la exclusión y separación física que resulta de esta visión *del y hacia* el futuro.

El artículo "Andrés Di Tella, el *self* público y un viaje al interior del documental latinoamericano" de Sebastiao Guiherme Albano de Costa es un texto híbrido que integra una introducción y contextualización breve pero profunda del autor acerca de las etapas y características del documental latinoamericano. Además incluye una entrevista a profundidad con el realizador argentino Andrés Di Tella. Así, descubrir la relación entre los conceptos, las premisas y el modo de trabajo de Di Tella con el desarrollo del documental latinoamericano se convierte para el lector en un viaje a la esencia del cine documental.

El texto "***Alemania en otoño*** (*Deutschland im Herbst*). Un filme contra el olvido", de Carlos Alberto Navarro Fuentes, analiza el contexto y los objetivos de los creadores del filme que "ha hecho historia" por su composición de piezas audiovisuales dirigidas por conocidos realizadores alemanes acerca del caso de la banda Baader-Meinhoff. A finales de los años setenta, este caso impulsó al grupo de realizadores del "Joven cine alemán" a crear una serie de piezas audiovisuales que integraron en un

filme colectivo de corte experimental que obliga al espectador a la reflexión acerca de los hechos y el “ánimo ciudadano de la época”. Al entretener información periodística con el análisis formal y temático del filme, el autor nos recuerda que el cine es una herramienta importante para la memoria.

El artículo “El arte de la sutileza, una aproximación al cine de Sergio Olhovich”, de Karina Solórzano, recorre la filmografía del realizador mexicano nacido en 1941. En el texto se intercala una entrevista de la autora con el realizador y el análisis de sus temas y estilo filmico, enriqueciendo el texto con citas del realizador y reflexiones propias acerca de la importancia de la forma para mostrar los problemas sociales con matices y sutileza. “Es un cine que mira hacia lo fugaz, hacia los sueños y lo inasible de la belleza”, comenta la autora sobre la forma con la que Olhovich trata temas como las clases sociales y la violencia; forma que se diferencia de buena parte del cine mexicano actual.

En la reseña del libro colectivo *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*, coordinado por Amaury Fernández Reyes, Yolanda Campos recorre los once capítulos y los distintos tipos discursivos de los textos sobre la vida y obra filmica del director, cartonista y atleta olímpico. La reseña reconoce los temas y sus abordajes formales diferentes como el analítico, académico, periodístico y la remembranza homenaje que resulta de una relación de amistad de algunos de los autores que conocieron a Alberto Isaac y colaboraron en este libro. La mayoría de los textos se centran en su obra cinematográfica, la cual llegó a ser distinguida con premios Ariel y la Diosa de Plata. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

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

La heroicidad melodramática del charro en el cine mexicano de la Época de Oro. Análisis del personaje Luis Antonio García en el díptico fílmico *Los tres García y Vuelven los García*

The Melodramatic Heroism of the Charro in Mexican Cinema of the Golden Age. Analysis of the Character Luis Antonio García in the Film Diptych Los tres García y Vuelven los García

SARAY REYES AVILÉS

sareavi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3025-2957>

*Universidad de Guadalajara,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
marzo 14, 2024

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 9, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2025

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i30.445](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.445)

RESUMEN / La presente investigación está enfocada a estudiar al personaje de Luis Antonio García a través del trabajo actoral de Pedro Infante en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946, díptico fílmico), realizados por el director mexicano Ismael Rodríguez. Este personaje es un arquetipo del charro fílmico, mismo que analizaremos como uno de los prototipos de la mexicanidad en el cine de la Época de Oro, y cómo este evoluciona de antihéroe a héroe mediante una heroicidad melodramática. Nuestro estudio se realiza a través de propuesta metodológica Yuri Tinianov, cuyo enfoque destaca la importancia de las acciones de los personajes en la narración, para posteriormente vincular su técnica con las esferas de acción de Vladimir Propp, quien en la *Morfología del cuento* (1928) distingue que un mismo personaje, conforme a sus acciones, puede figurar en varias esferas de acción dentro de una misma narración.

PALABRAS CLAVE / Charro, Pedro Infante, formalismo ruso, Yuri Tinianov, Vladimir Propp.

ABSTRACT / The present research is focused on studying the character of Luis Antonio García through the acting work of Pedro Infante in the films *Los tres García* and *Vuelven los García* (1946 film diptych), made by the Mexican director Ismael Rodríguez. This character is an archetype of the filmic charro, which we will analyze as one of the prototypes of Mexicanness in the cinema of the Golden Age, and how it evolves from antihero to hero through a melodramatic heroism. Our study is carried out through Yuri Tinianov's methodological proposal, whose approach highlights the importance of the characters' actions in the narrative, to later link his technique with the spheres of action of Vladimir Propp, who in the *Morphology of the story* (1928) distinguished that the same character, according to his actions, can appear in several spheres of action within the same narrative.

KEYWORDS / Charro, Pedro Infante, Russian Formalism, Yuri Tinianov, Vladimir Propp.



FIGURA 1. *Los tres García*
(Ismael Rodríguez, 1946).

INTRODUCCIÓN

En este breve estudio tomaremos como referencia algunos estudios del Formalismo Ruso asentados en la literatura, además de la antropología cultural y las artes visuales; esto con el objetivo considerar algunas de las definiciones que se han formulado sobre una serie de conceptos centrales involucrados en nuestro análisis (como la noción de personaje, la identidad nacional y los estereotipos). La finalidad es describir de manera sintetizada algunos de los fenómenos históricos y sociales que determinaron una concepción de la identidad nacional mexicana, conflictiva, y no uniforme, que prevaleció durante largos periodos del desarrollo nacional, mismos que comenzaron a registrarse desde la etapa de la colonización española, y que la cinematografía nacional exploró en sus producciones resaltando atributos creados en los personajes para que estos instituyeran sentido de identidad y pertenencia en el espectador; como es el caso del charro, tal como lo hicieron los héroes de las narraciones literarias. El cine, al ser visual, facilita al espectador asimilar los contenidos de una manera mucho más sencilla que la literatura, la cual requiere la habilidad primaria de saber leer para poder completar el proceso comunicativo entre el autor y el receptor.

Juan Pablo Silva Escobar (2011) afirma que en el siglo XX el cine mostraba en la pantalla la modernidad maravillando a los espectadores y a la vez motivaba la curiosidad de estos por verse reflejados en los filmes.

Casi inmediatamente de haber nacido, el cinematógrafo se apartó de sus fines tecnológicos y científicos para volverse espectáculo, convertirse en el reflejo del mundo moderno. El invento de los hermanos Lumière rápidamente se propagó por el mundo y su llegada a Latinoamérica se produjo apenas transcurridos unos pocos meses de la primera proyección en el Grand Café de París en diciembre de 1895 [...] En 1896, el francés Gabriel Veyre captó para el cine las primeras imágenes del charro mexicano. Enviado por los hermanos Lumière a México, filmó en Jalisco, en la Hacienda de Atequiza, algunas de las faenas de los hombres del campo, que fueron tituladas **Lazamiento de un novillo**, **Lazamiento de un caballo salvaje**, **Elección de yuntas** y **Lazamiento de un buey salvaje**. En 1903, el mexicano Carlos Mongrad realizó el cortometraje documental **Los charros mexicanos**. A partir de ese momento, la cinematografía mexicana tuvo una presencia más o menos significativa en la Ciudad de México [...] Hacia 1910, la mayor parte de la producción, distribución y exhibición cinematográfica estaba en manos de empresarios nacionales, esto por la renuencia de Pathé Frères a construir estudios en México. Esta negativa fue la que pavimentó el lento camino para la edificación de la industria cinematográfica mexicana, que tendría su apogeo entre mediados de los años treinta y finales de los cincuenta, etapa conocida como la Época de Oro del Cine Mexicano (pp. 7-9).

En su investigación, Silva Escobar (2011) sugiere que el inicio de la Época de Oro del cine mexicano podría ser catalogado como colonialista, al resaltar la presencia de los hacendados y las faenas propias de los trabajadores de sus haciendas. Dicha aseveración concuerda con la representación que Marina Díaz López (1999) describe en su artículo “Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano”, donde afirma que: “La antigua oligarquía campirana latinoamericana deja ver el estatus de un grupo social, histórico, casi etnográfico que pobló las películas de un género cinematográfico mexicano” (p. 187). Con ello se da paso al género conocido

como “comedia ranchera”, que inicia con el filme **Allá en el Rancho Grande** (1936) de Fernando de Fuentes que, de acuerdo con Díaz López (1999), dio un gran impulso a la producción cinematográfica mexicana “propiciando una imagen de lo mexicano, materializada especialmente a través de la música y un uso matizado del melodrama” (p. 187). Por lo que, el tema del colonialismo y las haciendas donde se cultivaba, cantaba y todo era alegría, favoreció al imaginario social acerca de lo mexicano en las películas producidas en la Época de Oro.

El imaginario social es el modo en que las personas imaginan su existencia social, su entorno social [...] Lo interesante del imaginario social es que lo comparten amplios grupos de personas. [...] El imaginario social es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad. [...] Nuestro imaginario social en cualquier momento dado es complejo. Incorpora una idea de las expectativas normales que mantenemos unos respecto a otros, de la clase de entendimiento común que nos permite desarrollar las prácticas colectivas que informan nuestra vida social. [...] Esta clase de entendimiento es un tiempo fáctico y normativo (Taylor, 2006, pp. 37-38).

En las narraciones filmicas de la Época de Oro, se pueden apreciar también los sistemas simbólicos culturales, cuyos contenidos están delineados por los contextos históricos de la producción, mismos que comenzaron a formar la identidad nacional.

Por lo que toca al concepto de identidad, se refiere al proceso de identificación y formación de la personalidad en relación con otros individuos, mediante el cual nos apreciamos diferentes de determinados grupos con los que nos relacionamos. Y la identidad nacional es la validez que la comunidad de un Estado-nación concede a ciertos elementos (recuerdos, símbolos, valores, mitos), aceptándolos como supuestos universales en situaciones determinadas, representándolos y reinterpretándolos. El concepto de identidad nacional se entiende a partir del tejido histórico que vincula nación y Estado; en la construcción de cada identidad nacional se hallan dos elementos fundamentales: los mitos y recuerdos compartidos —pasado común— y el sentido histórico de la tierra de origen ocupada por la nación (Sigüenza Orozco, 2010).

En México participaron diversos intelectuales y artistas que, a través del arte, principalmente la pintura mural, la canción vernácula y el cine, impulsaron una serie de símbolos patrios y promovieron nuevas representaciones de la identidad nacional, tales fenómenos también se desempeñaron en la producción cinematográfica de la Época de Oro del cine mexicano. Por esta razón nos proponemos analizar específicamente **Los tres García** y **Vuelven los García**, filmes de Ismael Rodríguez en donde Pedro Infante interpreta al personaje Luis Antonio García, un charro orgulloso de su identidad mexicana y su herencia familiar, tanto en aspectos que pueden ser considerados como positivos y otros que no lo son [FIGURA 2].

Como hemos acotado, la industria cinematográfica desempeñó un papel importante en la instauración de una identidad nacional en la Época de Oro del cine mexicano. Las narrativas cinematográficas como fenómeno cultural han sido un gran aparador para la exposición de elementos ideológicos que identifican al pensamiento integral de una época y su contexto social.

El gran influjo del cine deriva de la capacidad que este tiene para propagar narrativas con las que el público pudiera identificarse y asimilar de manera natural y cotidiana los procesos sociales y culturales a los que queda circunscrita la narrativa filmica. La historia siempre se ha contado desde diversas ópticas, siendo la cultura visual, en específico la cinematografía, una gran propulsora de esta acción; los periodos de paz después de la guerra han sido prolíficos en cuanto a la producción de filmes de acuerdo con la visión del lugar que ocuparon sus cronistas. La prosperidad del cine mexicano concuerda con el inicio de la estabilidad política posterior a la Revolución, específicamente durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas.

El desarrollo de las artes que tuvo lugar en la década de 1930 también alcanzó al cine, el número de producciones fue en aumento y poco a poco la cinematografía mexicana se afianzó primero en el gusto nacional y luego en el regional. Las políticas reformistas de Cárdenas, que incluían entre otras la nacio-

nalización del petróleo, alcanzarían también al cine. Cárdenas desarrolló distintas estrategias para impulsar la cinematografía nacional, y en 1938 la industria del cine era la más grande después de la industria petrolera; la comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos (King, 1994, p. 77).

El soporte del Gobierno Federal a la cinematografía nacional continuó con el presidente Manuel Ávila Camacho, quien pudo impulsar con mayor auge las producciones filmicas, como consecuencia de la entrada de los Estados Unidos en el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial y el apoyo de México al país vecino.

Las oportunidades comerciales adicionales ofrecidas por la guerra, el surgimiento de un importante número de directores y fotógrafos, y la consolidación de un star system basado en una fórmula ya comprobada, la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo (King, 1994, p. 78).

Este impulso dio al cine mexicano la posibilidad de ser concebido como una industria de entretenimiento, similar a la Época de Oro de Hollywood.

México fue uno de los pocos países latinoamericanos que desarrolló un modelo cinematográfico industrial en cuanto a infraestructura se refiere. Ya en 1935, la Nacional Productora contaba con tres foros de filmación, al igual que su competencia México Films. Diez años más tarde, los Estudios Churubusco, propiedad de la productora CLASA en asociación con la empresa norteamericana RKO, contaban con 180 mil metros cuadrados de terreno, en donde se erguían 12 foros. Entre 1930 y 1932, Serguei Eisenstein estuvo en México filmando la película **¡Que viva México!** Aunque la obra nunca se terminó, su presencia ejerció una fuerte influencia en muchos cineastas mexicanos. La estética visual de **¡Que viva México!** —con sus bellos paisajes, fotogénicas nubes y la exaltación del indígena— marcaron a la cinematografía nacional. A su vez, el estilo de Eisenstein fue visto como derivado de la pintura muralista, especialmente de la estética de Diego Rivera (Silva Escobar, 2011, p. 14).

FIGURA 2. Luis Antonio García lanza un eufórico grito de alegría tras haber conocido a su prima Lupita (*Los tres García*, 1946).



Es así como en un inicio las narraciones filmicas de la Época de Oro del cine mexicano basaron sus cimientos en el aprendizaje obtenido del cine de Hollywood. Tales aspectos iban desde el guion, las locaciones, las idílicas imágenes de la fotografía, la construcción de sets, el desarrollo de personajes y la producción en general, para aterrizarlos en el género predominante: la comedia ranchera, misma que también estaba plagada de aspectos melodramáticos, mismos que abordaremos más adelante.

Mientras tanto en Europa en pleno auge de la Segunda Guerra Mundial, el nazismo alemán muy cercano al tema de la difusión de ideologías políticas a través de las artes visuales, recurría al cine como herramienta para la práctica de sus ideologías.

El régimen impuesto por el Nacionalsocialismo utilizó todos los recursos necesarios para lograr influir en el pensamiento social. La principal estrategia era el empleo de propaganda con diferentes objetivos y argumentos para lograr adeptos. Una de las vías más utilizadas por el nazismo fue el cine, con fines propagandísticos. [...] Esta propaganda se dirige a una esfera

exterior. [...] Desde el comienzo del régimen los funcionarios entendieron la capacidad y el poder de influencia que tenía el cine (Girves, 2018, pp. 4-12).

De acuerdo con el académico Francisco Peredo Castro (2011), a finales de los años treinta, el mundo estaba afectado por diversos totalitarismos que inquietaban a la humanidad, por lo que Latinoamérica se convirtió en una parte importante de la disputa política, económica e ideológica. El gobierno estadounidense de Roosevelt, ya en la Segunda Guerra Mundial, buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica para neutralizar el totalitarismo.

Entre las diversas áreas en las que se libró la contienda, la lógica fue fundamental y el cine uno de sus instrumentos, en tanto algunas productoras filmicas europeas trataban de introducir el ideario del fascismo en las cinematografías latinoamericanas de habla española. Simultáneamente a los esfuerzos de una producción filmica de la España franquista por entrar en dicha materia desde México, poderosas empresas alemanas trataban de cobrar fuerza en el cine argentino. En un esquema en el que, desde México por el norte y desde Argentina por el sur, Latinoamérica, corría el riesgo de verse cubierta por la pro-

paganda filmica fascista [...] A un primer proyecto de Gran Bretaña para introducirse en la producción del cine argentino y ganarle la partida a la Alemania nazi, seguiría un proyecto de producción filmica para Iberoamérica, coordinado por Estados Unidos y México [...] de la cual el cine mexicano recibió uno de los apoyos fundamentales para consolidarse como industria y alcanzar su “Edad de Oro” (p. 19).

En México, durante el periodo entre las guerras mundiales —Primera y Segunda Guerra Mundial— y las guerras civiles nacionales —La Revolución Mexicana y La Guerra Cristera—, el cine continuó trabajando en su discurso propagandístico nacionalista.

Como los discursos nacionales eran prioritarios para el gobierno de México y para los sectores contrarios a la europeización de la cultura nacional, el cine mexicano fue requerido y alentado para producir las películas que por la época significaron una nueva oleada de indigenismo y de alusiones a la Revolución, entremezcladas con el melodrama ranchero, aunque muy suavizadas en comparación con los planteamientos propios de los treinta sobre estos mismos temas, pese a lo dicho, las películas de este corte siguieron siendo muy atractivas en los mercados latinoamericanos (Peredo Castro, 2011, p. 209).

Maricruz Castro-Ricalde (2014) ha considerado que México a través de su cine, se promovía como imagen, mediante “sus costumbres y cultura, sus paisajes y atracciones turísticas, su estatus como líder en tecnología y como el país más moderno de Latinoamérica. Esta oportunidad sencillamente no existía para ningún otro país de la región” (p. 12). Esto derivó en que se comenzara a desarrollar afecto y añoranza por México, por la forma en que su cinematografía contribuyó a la difusión de su cultura e imagen institucional. Otro ejemplo de apoyo a la imagen institucional mexicana, lo da en sus memorias el propio Ismael Rodríguez, quien, expresamente se refiere a que él ayudó a la Dirección de Policía y Tránsito a mejorar la imagen que la ciudadanía mexicana tenía de ellos.

[...] quienes me pidieron ayuda fueron los de la Dirección de Tránsito para hacer una película que mejorara la imagen de los agentes de tránsito, a quienes ya entonces de “mordelones” no

los bajaba nadie. Luis Leal Solares tenía una historia sobre el escuadrón acrobático de motociclistas y varios contactos dentro de dicha dirección [...] la película se fue llenando de ideas y personajes (García, 2014, p. 47).

Rodríguez se refiere al exitoso díptico filmico *A toda máquina* (1951) y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) protagonizado por Pedro Infante y Luis Aguilar. Este caso constituye un claro ejemplo del papel que como difusor de ideas llegó a desempeñar el cine nacional, tal como la cinematografía había apoyado al resto de las ideologías alrededor del mundo, ya que Ismael Rodríguez logró con estas películas mejorar la imagen de la Dirección de Policía y Tránsito, pues como él mismo relataría, a partir de estas producciones muchos jóvenes de la época ingresaron a la institución con fervientes deseos de servir a la patria.

Por otra parte, el género de la comedia ranchera, ya se había consolidado plenamente al exhibir en pantalla elementos culturales claramente determinados como lo eran la música, la alegría y el amor al trabajo en el campo, las narraciones filmicas de este género se convertían en una de las principales promotoras del sentido de identidad para los mexicanos.

Marina Díaz López (1999) asevera que el filme *Santa* de Antonio Moreno (1931), primera película sonora en México, es la precursora del melodrama nacional. En ella se aborda la oposición campo-ciudad como indicador cambio de los tiempos, de la modernidad; sin embargo, es cinco años después, en 1936 con el filme *Allá en el Rancho Grande* con el que formalmente apertura la Época de Oro y se inicia el género de la comedia ranchera.

Las películas rancheras evocan este mundo rural idílico y sin fracturas sociales ni morales. Un microcosmos donde todos los acontecimientos derivados del quehacer de la hacienda o el rancho se viven en respuesta unisona por parte de la comunidad. El sistema paternalista y patrimonialista se despliega partiendo del hacendado en una jerarquía económica, pero su funcionamiento es representado en los momentos lúdicos que sirven para establecer claramente la división de espacios y de esferas, [...] *Allá en el Rancho Grande* retomaba una tra-

dición que había ido familiarizando al público cinematográfico con el campo específicamente mexicano. Desde los tiempos del mudo, el espacio del rancho y la hacienda sirvieron para desarrollar melodramas rurales cuyo sentido argumental era similar al de las películas de corte citadino. Las películas a las que se suele aludir son las producciones de Germán Camus dirigidas por Ernesto Vollrath, *En la hacienda* (1921) y *La parcela* (1922), así como los primeros inicios de la peculiar obra de Miguel Contreras Torres con *El zarco* (1920) y *El caporal* (1921). Estas películas se proponen utilizar el paisaje mexicano como marco propio para desarrollar historias melodramáticas (Díaz López, 1999, p. 192).

Díaz López (1999) cita al historiador Aurelio de los Reyes para explicar que las primeras producciones filmicas mexicanas, mostraban abiertamente el influjo revolucionario, haciendo referencia a las injusticias de las que eran objeto los campesinos. En estas narraciones filmicas se comienza a delinear el sentido de identidad en el nacionalismo mexicano “con una primera reflexión sobre el héroe filmico del western estadounidense [...] Contreras Torres (director) utilizará los recursos del modelo de William S. Hart para alumbrar al charro mexicano” (p. 193). Además de resaltar la característica principal de la comedia ranchera que es la música, aludiendo directamente a la tradición e importancia cultural que tiene México con su música vernácula, de esto deriva la importancia de analizar la creación del estereotipo del charro, el charro filmico, el que es carismático y cantante; porque de acuerdo con Siboney Obscura Gutiérrez (2003), en él reside el carácter simbólico de la identidad mexicana.

En el hecho de que en él (el charro) se han aglutinado elementos históricos, geográficos y culturales de todo el país de manera un tanto arbitraria, teniendo como vehículo uno de los géneros característicos de la cinematografía nacional en su primera época, la comedia ranchera. [...] para entender el estereotipo del charro, (este) debe ser estudiado dentro de un solo género [...] el tipo de charro cantante surgió en la comedia ranchera [...] el cine mexicano gradualmente fue codificando el universo rural, hasta que estableció una visión idealizada de este, especialmente a través del género de la comedia ranchera; el cual aparece como uno de los pocos creados por el cine nacional y cuya popularidad trascendió las fronteras nacionales. A través

del entorno rural, alegre y festivo que ese género recreaba se aludía a la armonía social escasamente quebrantada, en la que los campesinos humildes disfrutaban tanto como sus patrones de la eterna celebración que parecía ser su vida. De manera paulatina, la comedia ranchera fue conformando un retrato mitificado de la vida, los personajes y el campo mexicanos, el cual llegó a identificar en el extranjero con el cine mexicano por excelencia (Obscura Gutiérrez, 2003, pp. 6-7).

Es así como la comedia ranchera condensa a través de las artes visuales también las costumbres musicales del México colonial, independiente y revolucionario, enfocado en el restablecimiento de la paz y la identidad social, recayendo en la figura del charro la responsabilidad heroica de cohesionar ese imaginario social.

METODOLOGÍA. TINIANOV: EL CONCEPTO DE PERSONAJE Y SU ESTUDIO

En su ensayo de 1927, “La noción de construcción”, Tinianov destaca que las contradicciones en una obra cumplen una función estética y significativa, y no tienen necesariamente que ajustarse a la lógica. Tinianov es enfático al afirmar que el personaje no debe confundirse nunca con una persona, porque dentro de la obra es solamente un elemento que se caracteriza por una cierta unidad estática que es “extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción, y puede oscilar en el curso de toda la obra [...]” (Tinianov citado por Todorov, 1978, p. 87). Para efectos de este análisis complementaremos la metodología de Tinianov con las esferas de acción propuestas por el formalista ruso Vladimir Propp, debemos destacar que no se trata de la aplicación de una metodología ecléctica puesto que no hacemos uso de todos los conceptos metodológicos propuestos por los teóricos. Solamente hemos tomado los conceptos que nos permiten estudiar a los personajes o actantes y sus acciones o esferas de acción en las narraciones filmicas seleccionadas, y aplicamos las aportaciones forma-

listas relativas al personaje de Luis Antonio García en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García*.

Estos académicos, realizaron sus aportes metodológicos para aplicarse dentro de la literatura, no obstante, son fácilmente adaptables a la cinematografía, por tratarse también de narraciones.

Para Tinianov, la literatura en general se ha topado con dos dificultades, la primera está en la palabra, pues está íntimamente relacionada a nuestra conciencia práctica y cultural, por lo que solo tiene sentido en razón al vínculo de la práctica social y únicamente adquiere sentido dentro de esta experiencia. Además, no en pocas ocasiones pierde su carácter polisémico; existe un problema cuando no se tiene en cuenta que en la palabra también hay elementos que residen o se explican solamente a partir de una tarea o función específica que cumplen en la obra.

La segunda dificultad que observa Tinianov proviene de tratar habitualmente el principio estático (o más estable) respecto al personaje, como una de las unidades de la obra literaria, pero también de la obra cinematográfica. Tinianov considera que una dificultad tiene lugar cuando no se abandona la crítica que insiste en considerar a los personajes como seres vivos:

No hace mucho que abandonamos esa crítica que consistía en considerar los personajes como seres vivos. Nadie puede asegurar que las biografías de los personajes y las tentativas de restablecer la realidad histórica, a través de estas biografías, haya desaparecido completamente. Y todo está basado en el postulado del héroe estático (Tinianov citado por Todorov, 1978, p. 86).

Tinianov es enfático al recalcar que los personajes no son personas y por lo tanto no se puede considerar como si participaran de un hecho histórico. La participación de un personaje en determinada obra está determinada por un principio constructivo seleccionado por el autor, porque ellos dependen enteramente de lo que el autor quiso comunicar en su momento, de acuerdo a la obra y al contexto de la obra.

En nuestro estudio de caso, el personaje interpretado por Pedro Infante en *Los tres García* y *Vuelven los García* posee elementos característicos, que consideramos fueron resaltados a propósito por Ismael Rodríguez, director de estas cintas. Por ejemplo, el hecho de que el personaje cante sin duda obedece a que el director también fungió como guionista y así aprovechó los talentos del actor para darle estas características a sus personajes. Si otro actor hubiese interpretado este personaje, quizá las caracterizaciones serían diferentes, destacando así que los atributos del actor también fueron puestos al servicio de la obra. Al mismo tiempo, el personaje está construido también con relación a una conceptualización determinada de cierta identidad nacional.

En los dos filmes que estudiaremos, evidenciaremos los postulados de Tinianov, para quien:

El signo de entidad estática es remplazado por el de integración dinámica. No existen los héroes estáticos, sólo hay héroes dinámicos. Y el signo del héroe, su nombre, es suficiente para que no sea necesario detallarlo en cada situación dada. La estabilidad y solidez de los hábitos estáticos de la conciencia aparecen en el caso del personaje (Tinianov citado por Todorov, 1978, p. 87).

En *Los tres García* y *Vuelven los García*, hay héroes dinámicos que responden cabalmente al contexto socio-cultural en el cual fueron producidos.

El elemento transcendental subordinante es para Tinianov el principio constructivo de cada obra, mismo que está compuesto por los conceptos que organizan e integran los elementos constitutivos de la obra. Esto significa que todos los personajes presentes se subordinan a la misma y expresan o representan ciertos contenidos de significado que en su conjunto exponen ese principio constructivo.

Por su parte, Vladimir Propp se enfocó al estudio de las tradiciones, particularmente de las tradiciones narrativas orales. Fue organizador del movimiento formalista de Moscú y co-fundador del mismo, sus aportaciones tendrían notable importancia en los trabajos semióticos de Greimas y Roland Barthes, en los estudios comparados de los mitos como

elementos narrativos vinculados a los relatos de tradición oral. Sobre este tema sostuvo una polémica muy interesante con el también antropólogo Lévi-Strauss a mediados de la década de los sesenta. Propp había destacado como ensayista antes de dar a conocer *La morfología del cuento* (1928), cuya propuesta metodológica está aplicada a los relatos maravillosos, aunque él mismo señala que esta designación es provisional, en tanto encuentra una mejor denominación para narraciones en las que identifica un cierto número de esferas de acción y en las que no siempre hay elementos maravillosos. Sus propuestas analíticas también servirán como metodología para nuestro análisis.

Propp (1970) presenta las bases para los estudios morfológicos sobre obras narrativas: identificó los elementos que estructuraban los relatos de tradición oral, las esferas de acción de los personajes, la relación de sus rasgos con el contexto cultural de producción de las obras y la relación de estas narraciones con los mitos. A su vez, definió el relato maravilloso, se encargó de buscar y analizar el origen de los géneros folclóricos, lo que le permitió reconstruir los orígenes de los cuentos fantásticos y de las narraciones que explican y acompañan algunos rituales antiguos. Además, se encargó de analizar minuciosamente los componentes de los cuentos populares de tradición oral, muchos de estos provenientes de mitos y leyendas antiguos. Con esto pudo comprobar que en las narraciones los componentes principales son las acciones, tal como lo planteaba Tinianov, pues toda narración es una cadena de acciones que se suceden de acuerdo con un orden, adquiriendo así un significado dentro de la historia, a esto lo denominó las “esferas de acción de los personajes”.

Acorde con las funciones de los personajes se suceden las acciones que derivan en evoluciones y vicisitudes en la trama, para llegar al culmen. En su estudio, Propp (1970) le daría importancia al estudio de la cultura de la época y a la relación de formas fundamentales con antiguas representaciones que eran recuperadas en la narración:

Las razones de las transformaciones son exteriores al cuento y no podremos comprender su evolución sin establecer comparaciones. Llamaremos forma fundamental a la que está ligada al origen del cuento que, sin duda alguna, tiene generalmente su fuente en la vida. Pero el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente: todo lo que proviene de la realidad representa una forma secundaria. Para comprender el verdadero origen del cuento debemos utilizar en nuestro trabajo informaciones detalladas sobre la cultura de esa época. Comprobamos así que las formas definidas como fundamentales por tal o cual razón están visiblemente vinculadas con antiguas representaciones religiosas (p. 180).

Propp (1970) enfatiza que para analizar a los personajes, sus funciones, su evolución y sus transformaciones, debemos valernos de las comparaciones para contextualizar. En nuestro estudio de caso remarcaremos tal situación, pues al tomar como base su metodología estamos recurriendo a su trabajo para adaptarlo a la cinematografía en el contexto sociohistórico del México postrevolucionario; ya que, como él mismo explica, “el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente” (p. 180). Las producciones filmicas de Ismael Rodríguez tampoco eran muy apegadas a la realidad, tenían más elementos de realidad que de fantasía como acontece en un cuento, y al igual que Propp sugiere hacerlo, nosotros debemos valernos de la información sociohistórica y cultural de México en la década 1940-1950. Por lo cual, a través de esta propuesta metodológica buscaremos recurrir a una permuta legitimadora del héroe en el personaje del charro, recalando la heroicidad melodramática.

En nuestra investigación, nos encontramos ante un acontecimiento social que no solo involucra el aspecto literario, ya que a través de la pantalla se proyectaron imágenes de cómo se imaginaban y se representaban a los mexicanos de acuerdo a una determinada concepción de lo nacional en un periodo de profundos cambios sociales; de ahí que prestaremos especial atención a ese contexto a través de sus propios elementos expresivos.

Por lo tanto, basados en la metodología de Tinianov, concebimos que la obra en su conjunto no es una entidad bien equilibrada, simétrica y completamente cerrada.

Además, Tinianov considera al personaje como un elemento construido, mismo que se mueve en la narración a partir de las esferas de acción, definidas así por Vladimir Propp, quien también habla de las relaciones entre los atributos de los personajes y sobre el contexto socio-cultural. En este último, el personaje se produce o es recuperado, de ahí que los puntos relacionados con el contexto de producción de las obras estudiadas se vuelvan muy importantes recuperarlas a partir de Propp particularmente, por el enfoque de la antropología cultural que tuvieron los estudios de ese investigador ruso.

REPRESENTACIONES DE LA CULTURA MEXICANA EN EL ARTE POSREVOLUCIONARIO: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL A TRAVÉS DE LAS ARTES VISUALES

Para Mariano Marcos Andrade Butzonitch (2009), la noción de patrimonio guía gran parte de las políticas y la cultura de un país porque esto se vuelve funcional para la hegemonía. En el mismo tenor, el historiador y académico Eric Hobsbawm (2013) manifestaba que el patrimonio y la cultura en general se suscriben siempre al ámbito político:

El patrimonio y la cultura nacional tienen un sentido político, como en su mayoría, las unidades políticas del mundo actual son o aspiran ser estado-nación, la cultura nacional casi siempre tiene por marco el Estado. Como la construcción y reconstrucción de un patrimonio adecuado para la nación, es la función espiritual primordial de todo nuevo estado-nación territorial, esto añade un incentivo para la preservación (p. 147).

Hobsbawm resalta las relaciones entre el Estado y el patrimonio cultural de una nación, desde una representación que siempre debe ser considerada.

Después de consumarse en México el movimiento revolucionario de 1910, se comenzó a fraguar un nuevo proyecto nacionalista para dar base a los argumentos e ideales revolucionarios. Se forjaron paulatinamente los nuevos modelos de la identidad nacional mediante la exposición de líderes revolucionarios: en las obras de Orozco, Rivera, Siqueiros; a través de la música en corridos populares; y, más adelante, con las primeras narrativas cinematográficas de la Época de Oro. Superando con ello la etapa que David A. Brading (1985) describió como el protonacionalismo, para posteriormente asentar plenamente las bases de la mexicanidad de manera sincrética, después de la Independencia y la Revolución.

Las raíces del nacionalismo mexicano, basándose principalmente en el desarrollo colonial pueden incidir de manera amplia en los aspectos de un protonacionalismo. La herencia colonial es captada a través de la problemática de los cambios sociales y económicos y el llamado criollismo mexicano, [...] sin dejar de lado el pasado prehispánico (p. 138).

Como hemos apuntando anteriormente, *Allá en el rancho grande* es el filme que empieza a promover el incipiente nacionalismo mexicano a través de la comedia ranchera, mismo que dará pasó a la figura de los hacendados y posteriormente a la de los charros a proyectarse en la pantalla grande. En cierto modo, esto implicó el fortalecimiento de una cultura popular promovida a través del cine nacional; además de la música, el teatro de revista, la radio, y, tiempo después, el proyecto televisivo.

Conforme a Julia Tuñón Pablos (1981) esta narración en específico, puede situarse en tres niveles, el primero de ellos como mero entretenimiento, el segundo como visión de las relaciones humanas dentro de las haciendas, y, por último, como vehículo para conocer la actitud que la sociedad asumía

frente a la reforma agraria del Presidente Lázaro Cárdenas y las pretensiones de difundir dicha opinión.

No es casual la legitimidad del proyecto, en los cuarentas, la da el hecho de ser resultado de una coyuntura favorable. De una coyuntura mundial (la Segunda Guerra Mundial), aunada (y propiciada) una nacional (los sexenios de Ávila Camacho y de Alemán) y de una local (los gobiernos de Silvano Barba de Marcelino García Barragán y Jesús González Gallo). En esta coyuntura mundial se inserta un proceso nacional de industrialización, un proceso a largo plazo que no se inventa con la guerra, pero sí recibe de ella un poderoso impulso. La producción filmica no tendría por qué ser una excepción. [...] Con la Revolución Mexicana los ideales de la dictadura porfirista en torno a la paz, orden y progreso dieron paso a los de raigambre política, primeramente, expresados en los planteamientos maderistas del sufragio y la democracia, luego en las luchas populares, para dar paso después a una lucha por el poder. La Revolución abrió para el país una larga serie de opciones. [...] Ello dentro de un contexto mundial en el cual el capitalismo, cada vez más desarrollado, implicaba la necesidad de mantener a una serie de naciones en el subdesarrollo y la dependencia. [...] En México, la búsqueda de opciones que representó la Revolución encontró en el cardenismo la consolidación de un estado fuerte y organizado (pp. 31-32).

Como podemos analizar, la narrativa audiovisual del cine es un testigo fehaciente de que existe un imaginario social que posibilita representar al pensamiento sistémico de una época y un determinado contexto social. En la Época de Oro del cine mexicano se produjeron filmes que buscaban empatizar con la audiencia para crear sentido de identidad mediante un efecto de catarsis. Es así que cintas como *El compadre Mendoza* (1933), *El prisionero trece* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936), las tres bajo la dirección de Fernando de Fuentes, asumen narrativas relacionadas con la Revolución Mexicana y sus ideales. *Vámonos con Pancho Villa* expresa las privaciones, y en general las carencias, a las que se enfrentaron los revolucionarios durante la lucha, exhibiendo sufrimiento físico y emocional, temas que no se abordaban en otras tramas. Como hemos apuntado, se trataba de resaltar el heroísmo de los mexicanos que se

levantaron en armas, no obstante, en este filme se muestra la conmoción de los combatientes y los presenta en una faceta vulnerable, aunque destacando siempre su valentía, arrojo y amor a la patria.

Por su parte, *El rayo del sur* (1943) de Miguel Contreras Torres es una película que tiene como protagonista a don José María Morelos durante la Guerra de Independencia. *Mexicanos al grito de guerra* (1943), de Ismael Rodríguez y Álvaro Gálvez y Fuentes, centra su trama en la creación del himno nacional mexicano y los obstáculos a los que se enfrentaron sus creadores. *Río escondido* (1943), de Emilio “Indio” Fernández, acentúa el patriotismo a través de la educación como la única defensa para combatir iniquidades. Este es un brevísimo y escueto sumario de poquísimas narraciones filmicas que abonaron a cohesionar el imaginario social resaltando el patriotismo mexicano a través de la cinematografía y que por temas de espacio lamentamos no ahondar más, ya que la abundancia de la Época de Oro es notoria en narrativas dedicadas al patriotismo. Martin Marcel (2002) denomina a este fenómeno “montaje ideológico”:

Entonces podemos preguntarnos cómo el cine llega a expresar ideas generales y abstractas. En primer lugar, porque cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Pero en especial porque la generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico (p. 28).

Es por ello que el término del movimiento armado de 1910 fue determinante en el restablecimiento, la unidad y la pacificación de México. Innegablemente, la cinematografía nacional contribuyó para ello, prueba de esto es la aceptación en el extranjero que tuvo la cinta *Allá en Rancho Grande* que motivó el reconocimiento de la película en México y Latinoamérica y que estimuló a replicar el esquema narrativo y musical que buscaba los mismos resultados.

Este éxito potenció de tal manera la industria nacional del cine que ha llegado a convertirse en el hecho puntual al que alude la historiografía como el inicio del ascenso de la cinematografía mexicana. La repetición de ‘Ranchos Grandes’ y su inscripción de lleno en la producción central de la incipiente infraestructura cinematográfica dará lugar a un género nacional reconocible, cuyos indicios se perpetuaron y son fáciles de rastrear hasta la década de los años sesenta. La película pasó a ejemplificar descaradamente al género; su supervivencia en el imaginario de los mexicanos de hoy en día habla de su importancia como incontestable referencia cultural (Díaz López, 2002, p. 17).

La particularidad de *Allá en el Rancho Grande* estribaba en la sublime exposición del contexto rural cuyo esquema sería a partir de esta narración: la hacienda y sus faenas, la vida despreocupada y sencilla en el campo, perennemente bajo los acordes de la música vernácula.

EL CHARRO COMO SÍMBOLO DE LA MEXICANIDAD EN EL NACIENTE CINE MEXICANO

Aproximarnos al concepto estereotipado del charro a través de lecturas antropológicas acerca del surgimiento y exitosa propagación de dicho personaje en el cine mexicano de la Época de Oro radica, tal como lo ha mencionado Gilberto Giménez (2007), en su carácter simbólico para representar la identidad mexicana en el ámbito internacional. Ya que en los estereotipos masculinos mexicanos se conjugan varios elementos de carácter cultural, histórico, social y geográfico.

La imagen del jinete que viste chaqueta bordada, pantalón ajustado y sombrero de ala ancha ha sido un lugar común para identificar a “lo mexicano” tanto en el país como —gracias al cine nacional— fuera de sus fronteras. Sin embargo, sus orígenes y su historia se encuentran todavía, a falta de una investigación histórica rigurosa, insertas en el terreno de los mitos. La literatura que se ha escrito sobre el tema generalmente ha sido obra de los mismos charros y por lo mismo su característica es de franca apología de la figura del charro y la charrería, [...] [lo que] nos presenta una síntesis elaborada y aceptada por los charros de su propia imagen, [...] las características fisiológicas y valores ideológicos a partir de las concepciones

que aporta su propio discurso [se vuelve] superficial, bordado sobre categorías conservadoras específicas y delimitadas, y en el cual la imagen del charro se vuelve la depositaria de todos los elementos representativos de la tradición de las costumbres de la mexicanidad de los mexicanos. El charro aparece como símbolo de la permanencia de las tradiciones sagradas: la religión, la propiedad, la familia, la autoridad, la jerarquía social, la libertad individual, etcétera. Se trata de un discurso cargado de valores que apelan, más que a la razón, al sentimiento. [...] Sentir [que conlleva] una serie de valores que justificaban su identidad y patriotismo. El charro se convierte en una especie de guardián de las tradiciones (Carreño King, 1995, pp. 10-11).

En el caso del personaje del charro, no hay excepción, también él simboliza un imaginario o representación tipificada o estereotipada sobre lo mexicano [FIGURA 3]. Pero en él, a diferencia del estereotipo del indígena —afectado por cuestiones racistas—, se unen signos que revisten de orgullo a la mayoría del conglomerado social. La mítica figura del charro fue recibida y adaptada para su propagación con éxito en los medios de comunicación de principios del siglo XX, aunque sin lugar a duda, el medio que lo catapultó a la conquista del público fue el cine: a través de la cinematografía de la Época de Oro quedó establecido un estereotipo del varón mexicano.

Durante la década de los 30 se filmaron, además, películas sobre la historia mexicana y la Revolución: *¡Que viva México!* de S. Eisenstein (1931), aún silente, *La sospecha de Pancho Villa* (1932), *Enemigos* (1933), *Juárez y Maximiliano* (1934), entre otras. A su vez, el director Fernando de Fuentes estrenó su reconocida trilogía: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Enrique Krauze en “Los templos de la cultura” (2010) sostiene que Fernando de Fuentes fue quien incorporó al charro mexicano como personaje popular en el cine y le dio su definitiva estatura en la película *Allá en el Rancho Grande* del año 1936. Acerca del mencionado director, Pablo Piedras (2012) señala que “si bien adopta una mirada cuestionadora, tiende a evadir cualquier tipo de profundización de las causas y políticas de la Revolución, para constituirse en una crítica de corte conservador”. Este



FIGURA 3. Los tres García llevan serenata a su prima Lupita (*Los tres García*, 1946).

autor sostiene que la perspectiva de Fernando de Fuentes es más bien reaccionaria “dado que elimina o desplazada del terreno de la representación los elementos que remiten a las razones, sistema de valores e ideología política que originaron el proceso revolucionario” (Albariño, 2018).

No obstante, la colectividad nacional e internacional aceptaron en la figura del charro la gallarda representación de la masculinidad mexicana de modo semejante a como años antes habían aceptado al *cowboy* como estereotipo de la cultura estadounidense. Sin embargo, para Tania Carreño King (1995) la figura del charro parece anacrónica a la época de la Revolución, puesto que parece más un hacendado de la Colonia: es un hombre de campo, pero no un indígena de calzón de manta, su traje lo revela como un hombre adinerado, vinculado con la tierra, pero no como trabajador, sino como dueño.

Durante las décadas de los años veinte y treinta, la imagen del charro sobresalió sobre otros elementos representativos de “lo mexicano”. La encontramos en la prensa como logotipo de productos nacionales, en el teatro popular, en los actos oficiales, en la música, y, finalmente, en el cine, escenario en donde descubrimos su más completa fisonomía como estereotipo del nacionalismo mexicano (p. 2).

Además, el charro era capaz de sacrificarse por sus seres queridos, siendo valiente ante toda adversidad, amén de contar con ciertos valores morales. Como lo señala Carreño King (1995), él era “un guardián de las tradiciones”; asimismo era carismático, bondadoso la mayoría de las veces y empático con quienes le rodeaban, a excepción de los charros malhechores en los cuales recaía el antagonismo para desarrollar la trama. Es cierto que estudios con un enfoque de género ofrecen otras características negativas no pocas veces presentes también en las representaciones del charro cinematográfico.

A través de los melodramas, pero sobre todo mediante la comedia ranchera, el personaje del charro logró identificación plena con la mayoría de los receptores porque no solamente era varonil y apuesto, sino que también cantaba, al menos los personajes interpretados por Pedro Infante, Jorge Negrete, Tito Guizar, Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, entre otros, resaltando como un valor agregado a las artes visuales la música vernácula. No obstante, tal como sucede en el caso del estereotipo del indígena, los charros reales distan mucho de los charros filmicos. De acuerdo con Francisco D’ Egremy (1975), el charro es la consecuencia de una serie de mutaciones internas y externas con una

franca influencia de las modas. Por lo tanto, el charro no es, como podría suponerse, de origen netamente mexicano: ni en su hábito exterior, ni en los complicados perfiles de su personalidad.

El charro es la corporeización ambivalente de identificación y rechazo del mexicano con el español, sucesor histórico de su verdugo: el conquistador ibero. El charro mexicano es, en consecuencia, el producto híbrido de la asimilación positiva de una cultura extraña cuya religión abrazó con desesperación para llorar su tragedia, y cuya lengua aprendió para poder denostar en todas sus formas a la ‘madre patria’, a los gobernantes y a los dominadores de un pueblo de mestizos y de criollos, surgido en la posesión violenta de la mujer indígena [...] que la tomó para satisfacer su instinto, más que para perpetuar su especie. Nacido del caos y heredero del estigma de su origen, el mexicano cerró los ojos a su tragedia y aprendió a ‘vivir para adentro’. A no ‘abrirse’ para no enseñar el dolor de su prole. A disfrazar sus sentimientos, su dolor, su alegría y a convertirse en comparsa de su propia existencia [...] usando atuendos vistosos, se convirtió en pantalla que da vida a un mundo mágico en el que se realizan sus sueños y se cobran afrentas. El charro mexicano es uno que se disfrazó para superar la conciencia de su inferioridad social, económica y bélica. En consecuencia, el charro mexicano es el resultado de un mimetismo axiológico (pp. 10-12).

Al margen de las anteriores consideraciones psicoanalíticas sobre el charro, en la parte documental no se tiene registro de fecha exacta del surgimiento de su figura como tal, pero es durante y después de los movimientos armados cuando el charro comienza a consolidar su presencia como un elemento del imaginario social popular.

Conforme a lo investigado por Cristina Palomar Vereá (2004), hay desacuerdos para situar el proceso por medio del cual la charrería se institucionaliza; también sobre cuándo se convierte al charro en una figura mexicana representativa y empieza a ser mencionado en los discursos nacionalistas. No obstante, Carreño King (1995) afirma que algunos investigadores ubican a la figura del charro en la época de la Colonia como personajes netamente mexicanos sin influencia

española, contraviniendo a lo que afirma D’ Egremy (1975) en su *Psicoanálisis del charro*.

Existe un consenso entre los estudiosos y amantes de la figura del charro en situar su origen en la Colonia. Sin embargo, algunos prefieren pensarla como hija predilecta de España, mientras que otros insisten en comprenderla como un fenómeno del mestizaje, lo cual equivale, para los autores a dotarla de una autenticidad netamente mexicana. En los años veinte aparecen dos obras fundamentales: *La equitación mexicana* de Carlos Rincón Gallardo (1923) y *Charrerías* de Alfredo Ballesteros Cuellar (1928), ambos autores reconocidos charros mexicanos. [...] Es en los albores del siglo XVII cuando [en los atuendos] se pueden distinguir características propias, distintas a las españolas, de los jinetes y prácticas ecuestres que habitaban la Nueva España. Los “cuerudos” como llama Ballesteros a los que serán los primeros charros, dedicados a las faenas rurales, hombres de a caballo, fueron los primeros en vestir el traje que, aunque con el tiempo sufrió algunas transformaciones, fue el característico del charro mexicano: pantalón ajustado, chaqueta corta y entallada y sombrero amplio de palma. Por consiguiente —dice Ballesteros— el traje de charro es auténticamente mexicano sin influencia salmantina (Carreño King, 1995, pp. 13-15).

Las circunstancias en que se produce la promoción de una identidad nacional, en la época que nos ocupa, estuvo marcada por los movimientos armados previos. Más que definir el temperamento social de México, dichas circunstancias exponían las marcadas diferencias sociales existentes en el país que hacían difícil una identificación colectiva entre grupos que estaban notablemente diferenciados económica y culturalmente, las cuales derivaron en luchas, no solo entre distintas clases sociales, sino también entre distintos grupos de poder. A esto se añade que algunos sectores sociales no estaban conformes con las consecuencias que acarreó la Revolución.

Entre los nuevos conflictos se encontraba la Guerra Cristera, conflicto del Estado, encabezado por el presidente Plutarco Elías Calles contra la población a profesar su derecho de fe. Este conflicto es muy importante porque fue “el contexto en el que emergió la charrería organizada, no se tiene información de que esta haya participado, como tal, en

ninguno de los movimientos nacionalistas formales, ni en las campañas xenófobas” (Palomar Vereá, 2004, p. 101).

El charro, quien procede de una mezcla de elementos culturales, se convirtió en una imagen que representó la mexicanidad masculina durante el periodo de la Época de Oro. Se valió de diversos accesorios para conformar su estampa como: el traje, el sombrero de ala ancha, las botas, la pistola, el caballo, la guitarra, la reata y el sarape; en estos elementos se buscó aglutinar una pluralidad multicultural, lingüística y étnica de todo el país. El charro es identificado en todo el mundo como propio de México y su nacionalismo gracias al cine. Llegó a la pantalla como un personaje carismático y agraciado; para D’ Egremy (1975), hay una clara diferenciación entre los charros filmicos y charros reales, refiriéndose por charros reales a los que han participado en la historia de México de diversas formas.

El charro filmico es producto de una organización mercantilista [...] surge como la tecnología reivindicadora de un pueblo frustrado y sediento de gritar su rencor y su angustia, de olvidarse de su tragedia, de enajenarse en la embriaguez alcohólica, de disparar, de estallar en la catarsis luminosa de un cohete y de reírse llorando, de su propia tragedia. El charro filmico es un héroe multifacético en el que se proyecta cada mexicano. Su voz, y sus actitudes reviven en nosotros muchos de los anhelos ancestrales; fuerza, dominio, hombría, apostura, posesión de la mujer, la pistola y el caballo. El charro filmico es una especie de Robin Hood, aborígen que encarna nuestras fantasías salvadoras ya que a través de las películas satisfacemos nuestros anhelos infantiles de caballeros andantes [...] proyectamos nuestra ambivalencia con respecto al amo: deseo de ser como él, rico, dueño de la hacienda y nuestro odio y desprecio por lo que él tiene. En todas las películas de charros se ridiculiza al hombre de ciudad, se le presenta como malo y perverso y al charro como al personaje blanco que salva el honor de la dama y defiende los buenos principios y a la virgen de Guadalupe. [...] La desconfianza del indígena respecto al mestizo es algo que aún no ha podido superarse [...] aún trasciende hasta nuestras relaciones actuales entre los habitantes de la ciudad y los hombres del campo (D’ Egremy, 1975, pp. 111-115).

La aseveración de D’ Egremy es un tanto excesiva al afirmar que todos los mexicanos se proyectaban en el charro filmico, porque de acuerdo a las investigaciones de Cristina Palomar Vereá (2004), los charros reales consideraron que la imagen que se proyectó de ellos en el cine nacional fue más perjudicial que benéfica.

No es de ninguna manera casual que la imagen del charro tenga su momento fulgurante justo cuando el cine mexicano tiene su gran época, a partir de los años treinta y hasta los cincuenta, etapa de grandes movimientos nacionalistas. [...] Sin embargo, según los mismos charros, la imagen que construyó y exportó el cine fue una imagen distorsionadora y trastocada: ‘hemos arrastrado dos cosas que nos han perjudicado mucho: una, que la gente cree que todos los charros son ricos, [...] otra, el cine; el cine sí nos acabó completamente, que no es nada cierto lo de las famosas películas de Jorge Negrete. [...] La utilización de la imagen del charro en el cine ocasionó un cambio en la manera en que se percibían a los charros. [...] Uno de los charros mejor vestidos de México cuando vio al primer mariachero vestido de charro, regaló toda la ropa y nunca volvió a vestirse de charro, dijo ‘Yo no soy mariachi’ (pp. 121-122).

En el texto de Palomar Vereá se puede apreciar cómo algunos de los charros reales advertían una deformada imagen que se producía en el cine nacional de la Época de Oro, donde según ellos se les retrataba como impíos y no les pareció adecuado que su vestimenta fuera usada por los mariachis. No obstante, no se puede negar que el cine mexicano fue muy poderoso en la propagación de una imagen cimentada en elementos específicos en la figura del charro, reconocido internacionalmente como uno de los máximos estereotipos de la mexicanidad.

Lo antes expuesto nos permite aseverar que la figura del charro pertenece a una dimensión simbólica que reúne trascendentales significados, siempre vinculados a una perspectiva histórica y a prácticas socioeconómicas relacionadas con la ganadería. Mientras que en el aspecto cultural, el charro y la práctica de la charrería encontraron a través de la música

y el cine un significativo vehículo para la promoción y el fortalecimiento de la identidad nacional.

La práctica de la charrería es considerada como el deporte nacional que requiere de fuerza y destreza: “El charro como se conoce ahora es un producto entre la tradición y el deporte. Antes de la Revolución, se hablaba del charro para referirse a quienes trabajaban con ganado, no remitía a la figura que hoy en día conocemos” (Palomar Vereá, 2004, p. 24).

El personaje del charro proviene del trabajo de campo y de una añeja tradición que le otorga valores como el patriotismo y la generosidad. En el cine nacional estos valores sí son reconocidos, no así el valor de la caballería y el valor de la fidelidad, como las narraciones filmicas *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) producidas por Ismael Rodríguez, en específico con el personaje de Luis Antonio García.

Podemos analizar que el trabajo antropológico de carácter descriptivo de Cristina Palomar Vereá (2004) se contrapone al estudio de carácter psicológico presentado veintinueve años antes por D’Egremy (1975), quien consideraba que el estereotipo del charro difundido en algunos filmes del cine mexicano de la Época de Oro referían a este personaje como un macho violento que respondía agresivamente a la menor provocación para canalizar a través de la violencia una serie de frustraciones. Sin embargo, en el personaje del charro es donde se sostiene la dimensión simbólica de la cultura mexicana en las películas de la cinematografía nacional, al menos en el periodo de la Época de Oro. El charro sostiene a una comunidad cultural que se respalda en una amplia gama de significados compartidos, no solo en el aspecto cultural, sino también en el de los valores para fraguar sentimientos que exalten el orgullo nacionalista.

Ismael Rodríguez y Pedro Infante —como director y actor respectivamente—, fueron dos de las figuras más populares de la cinematografía nacional, estableciendo una fórmula de éxito que se replicaría constantemente mediante su trabajo en conjunto. Dicho trabajo radicaba en exaltar el orgullo

nacional mediante elementos populares y del folclore, la música vernácula, la charrería, el fervor religioso hacia el catolicismo y la presunción de representar los paisajes mexicanos. La dominante de uso de estos componentes en el cine respondía a la búsqueda de un éxito comercial del que dependía, en gran medida, la subsistencia del cine nacional.

Mediante la llamada Época de Oro dentro de la cinematografía nacional, México se promovía y se consolidaba por medio de una serie de elementos que contribuían a crear su imagen nacional distintiva, lograda por medio de la difusión de algunos elementos propios de sus costumbres y cultura, sus atracciones turísticas, las expresiones en su lenguaje verbal y las conductas de sus personajes, ciertos valores, cierto tipo de actividades laborales y productivas (sobre todo las agrícolas). Con lo cual se difundía predominantemente la imagen de un México rural, muy relacionada con la figura del charro, así como con cierto tipo de estructuras sociales como la importancia de la Iglesia católica en el país, una estructura familiar específica, cierto tipo de conductas de género sexual e incluso diversos estereotipos.

ESTUDIO DEL DÍPTICO FÍLMICO SOBRE *LOS TRES GARCÍA*

Los tres García y *Vuelven los García* (1946) es un díptico filmico mexicano, escrito y dirigido por Ismael Rodríguez. Uno de sus protagonistas es Pedro Infante, quien interpreta a Luis Antonio García. El interés en el estudio de este personaje se centra en identificar sus funciones semánticas y culturales en el díptico, y concretamente en la representación del charro como portador de identidad cultural colectiva que constituye también un tipo específico de representación del mexicano.

La narración filmica cuenta la historia de una familia que vive en San Luis de la Paz. Está encabezada por una matriarca, la abuela, doña Luisa García Viuda de García y sus tres nietos: Luis Antonio García, Luis Manuel García y José Luis García. Los tres primos han mantenido entre ellos

rivalidad toda su vida, misma que aumenta cuando llega de San Luis Missouri su prima tercera Lupita, de quién (aparentemente) se enamoran los tres.

Para el análisis de este personaje, nos basaremos en los postulados que Tinianov hace, en su obra *La noción de construcción*, publicada originalmente en 1928, por lo que tomamos los elementos respecto a la descripción del personaje como elemento construido en la obra cinematográfica.

A través de los axiomas de Tinianov podemos ubicar elementos estables y dinámicos que caracterizan al personaje. Identificamos primero los elementos que constituyen la construcción del personaje a través de tres puntos fundamentales: rasgos o atributos, acciones que el personaje realiza y lo que dice, sus enunciaciones. Para posteriormente vincularlos a las esferas de acción propuestas por Vladimir Propp en la *Morfología del cuento* (1928).

RASGOS DEL PERSONAJE LUIS ANTONIO GARCÍA Y ANÁLISIS DE ALGUNOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DEL FILME

La película *Los tres García* da inicio con los créditos presentados sobre una ilustración fija de los personajes masculinos: Luis Manuel García, José Luis García y Luis Antonio García. Estos aparecen en primer plano de busto, mientras que en segundo plano se ubica el personaje de la abuela doña Luisa García Viuda de García. A ella se le coloca en una posición de autoridad sobre sus tres nietos, su ilustración se encuentra entre las nubes, mientras suenan los acordes de la melodía “Cielito lindo” en la versión que será interpretada en la trama [FIGURA 4].

Al terminar los créditos aparece un plano general del pueblo de San Luis de la Paz, lugar donde se desarrolla la historia, doña Luisa se encuentra arreglando las macetas en el patio de su casa, mientras describe a “sus tres Luises”. Se refiere primero a Luis Antonio, después a José Luis y por último a Luis Manuel; no es poco significativo que el primero en ser mencionado sea precisamente Luis Antonio, ya que

de los tres primos es él quien más la busca y cuyo papel co-protagónico se destacará en el filme de variadas formas.

Doña Luisa en su descripción primero les dice “condenados” y después “angelitos” ambos son caracteres que según ella poseen los tres, siendo esto una forma de caracterizarlos mediante una dualidad antitética. Al mismo tiempo que los signos verbales que emplea refieren a una tradición religiosa que se hará presente en la película de otras formas también. Es importante destacar un rasgo significativo en los tres primos como signo de identidad y es el hecho de que comparten el mismo nombre además del apellido con su abuela. Esto hace manifiesto un fenómeno de repeticiones que será significativo.

Después son presentados en la trama Luis Manuel y José Luis. Este último hará referencia a Isabel, su novia, dicha referencia servirá para que su ayudante Chema le informe que su primo Luis Antonio “ya le madrugó con su novia”¹. La presencia de frases que corresponden al uso coloquial del habla será muy frecuente en el filme y constituye otro de los elementos que contribuye a una representación de la identidad nacional de los personajes.

Por lo tanto, Luis Antonio es presentado verbalmente por Chema cuando se hace referencia a una mujer, esto también pone de relieve su rasgo de mujeriego, que no respeta el vínculo de compromiso que su primo estableció.

De acuerdo con Tinianov, podemos ubicar este rasgo como estable en el personaje de Luis Antonio, ya que su comportamiento es de don Juan² a lo largo de la historia. Él es introducido en la trama con un plano de espaldas interactuando directamente con el personaje de Isabel, presentado en un espacio exterior, donde pronuncia la primera frase

¹Expresión coloquial del argot mexicano. Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) de la Academia Mexicana de la lengua, “madrugar a alguien” hace referencia a anticiparse alevosamente.

²Referencia a don Juan Tenorio como un personaje seductor, rebelde y libertino, transgresor de todo orden establecido. Don Juan se convirtió en una figura mítica a la cual se hace referencia constante cuando existen personajes mujeriegos sin compromiso e interés por una relación formal.

FIGURA 4. Ilustración con la que da inicio la narración filmica (*Los tres García*, 1946).



con la que será expuesto su rasgo de seductor: “¡Ándele, mi alma, no se haga!”. Esta expresión, que dirige a Isabel, remite a la práctica del catolicismo en tanto cree en la existencia del alma como algo trascendental y usa este concepto para ofrecerlo como cumplido incólume a la conquista amorosa que tiene enfrente. La expresión “mi alma”, en el contexto del filme, constituye un sintagma cariñoso que procede del habla coloquial nacional.

Observamos al personaje de Luis Antonio en sus primeras acciones; poniendo de relieve la seducción, seguridad y excesiva confianza, misma que le permite hablarle al oído al personaje femenino con el que interactúa y a quien le hace una propuesta en la modalidad que Todorov (2004) denomina como discurso indirecto libre (p. 83), ya que solo se escucha una parte de los enunciados del diálogo entre Isabel y Luis Antonio. Las palabras de Luis Antonio son: “¿Qui’bo? ¿Sí o sí?”, pues la propuesta específica no se escucha por haber sido hecha al oído del personaje femenino. Las palabras que se oyen permiten diferenciar que no es un cortejo porque no pretende una relación, se trata simplemente de seducirla.

La escena ilustra un contexto social en el que cierto tipo de conductas, aunque puestas en práctica, son censuradas moralmente incluso por quien las pone en práctica, ilustrando la existencia de una doble moral. Mientras Luis Antonio le habla al oído a Isabel podemos encontrar otro rasgo del personaje: es un ladrón, ya que utiliza el secretar como estrategia para robar el arete de la joven. Sin embargo, no es un ladrón que hace atracos a grande escala: roba aretes para coleccionarlos y de esta manera enumerar sus conquistas, con lo que cosifica a las figuras femeninas a través de los accesorios hurtados.

Aquí se presenta a un nuevo personaje, Chenchó, quien es el ayudante, cómplice y confidente de Luis Antonio. Sonriente, rememora las conquistas amorosas de su patrón mientras le ofrece una botella de tequila cada que Luis Antonio la pide, quien utiliza un sustituto de la función del nombre del licor, al que llama: “La Penicilina”.

Citando a Tinianov, en los rasgos estables, nos encontramos aquí con la manera de beber alcohol. La función específica que este rasgo tuvo en el cine mexicano es variable, y

no siempre se presenta de modo positivo. En esta película nos atrevemos a suponer que en el tequila el personaje encuentra una bebida que le proporciona alegría y a la vez le funciona como remedio para sus angustias, de ahí la analogía con la Penicilina; aunque esta comparación deriva también de identificar la bebida con el alcohol que esta contiene, pues el alcohol mata bacterias, siendo así su función análoga a un medicamento. El término, sin embargo, connota positivamente la bebida en esta película, por parte de Luis Antonio, constituyendo un rasgo de caracterización ideológica de este.

En la escena de presentación del personaje de Luis Antonio, de inmediato se caracteriza por ser cínico y mentiroso, aunque con Chencho se permite ser libre. Luis Antonio vive sin preocuparse por nada, después de beber su “Penicilina” lanza un escandaloso grito folclórico y declara gozosamente su filosofía de vida: “¡Esto es vida y lo demás son tarugadas; y apréndete esto Chenchito, mientras cómanos, ámenos y bébanos, manque no trabájenos!”. Cabe destacar que estas últimas palabras son mal dichas a propósito por Luis Antonio con lo que reafirma su carácter alegre, ocurrente y dicharachero. La forma de pronunciar las palabras busca, principalmente, identificar al personaje como uno que emplea el habla popular, aunque él forma parte de una clase social de hacendados y en la película se deja constancia que no es ignorante, pero es empático con las clases humildes.

Enseguida se presenta a los López, la familia antagonista de la trama. La caracterización de los personajes opuestos funciona a partir de dos trinidades de figuras masculinas, una “positiva” y otra “negativa”. De acuerdo con lo presentado en el filme, la trinidad positiva está conformada por los García; no obstante, aunque tengan problemas entre ellos, cada uno conserva ciertos rasgos de cortesía y obedecen sin demora la voz de mando de la abuela, con lo cual anteponen los valores familiares. Los García no han cometido actos ilícitos atribuibles: se limitan a ser escandalosos y peleoneros; mientras que los hermanos López son ladrones y asesinos abiertamente reconocidos. Un rasgo destacable es que en

ambas triadas resalta el cariño por la unidad familiar por encima de cualquier otro aspecto, para ambas familias su apellido es cuestión de honor y orgullo, y lo defenderán aún a costa de la propia vida.

Después de algunas secuencias, el cura del pueblo y el presidente municipal van a dar la queja sobre la conducta de los García a la abuela, detalle que ubica la autoridad de la abuela por encima de la autoridad religiosa y la civil del pueblo, al menos por lo que respecta a sus nietos. La escena constituye la representación de una estructura social matriarcal, pues ambas autoridades son representadas por dos figuras masculinas que deben pedir la intervención de una mujer anciana. Este detalle parecería contrario a todos los elementos que figuran en la película y en torno a representaciones machistas que ilustran conductas un tanto arquetipificadas. Sin embargo, los matices de esta representación de una estructura matriarcal quedarán definidos por otros elementos presentes en el filme que analizaremos más adelante.

En la primera parte del díptico se presenta el tipo de relación que la abuela sostiene con sus nietos. Con el pretexto de reprenderlos, se dirige a la casa de cada uno de ellos. El primero en ser visitado es José Luis, quien es el más opuesto en rasgos estables a Luis Antonio. José Luis aspira a una relación amorosa sólida, mientras Luis Antonio hace gala de seducción con las mujeres del pueblo. José Luis es muy inseguro, mientras que Luis Antonio desborda seguridad. La mirada de José Luis es melancólica; la de Luis Antonio es pícara y alegre. La forma de vestir de José Luis es modesta, usa sencillas camisas en colores claros la mayoría de las veces; mientras que Luis Antonio porta el traje de charro con mucho garbo y viste predominantemente en colores oscuros. La abuela entra a la casa de José Luis, cuando este se encuentra leyendo y cosiendo ropa, una acción que Luis Antonio jamás realizaría por considerarla femenina. Doña Luisa le recrimina el pleito que tuvo con sus primos en la cantina.

De acuerdo con estudios de masculinidad en la antropología, el tema de los espacios masculinos y la segregación de algunos

hombres en ciertos lugares, tales como las cantinas, se da en relación con la dependencia del “cuatismo”, y la solidaridad que se forma ahí y que da lugar a la creación de los vínculos; así como también a la competencia por supuestos impulsos inherentes en los hombres, a diferencia de las mujeres (Gutmann, 1999, p. 11).

Según algunos enfoques antropológicos, los vínculos masculinos responden a: “un rasgo desarrollado a lo largo de miles de años, un proceso con raíces biológicas conectado [...] con el establecimiento de alianzas necesarias para la defensa del grupo y de la cacería” (Sarricolea Torresla, 2017). Estrechamente vinculados con las prácticas de generar vínculos masculinos aparecen también prácticas de rechazo al ser femenino, sustentadas por cuestiones ideológicas de variado fundamento:

Desde que se derrumbó la capacidad que tenía la religión de justificar la ideología de género, la biología ha sido llamada a llenar el vacío”. Así, que, con sus genes masculinos, se dice que los hombres heredan tendencias a la agresión, la vida familiar, la competitividad, el poder político, la jerarquía, la promiscuidad y demás. La influencia de un análisis tan “naturalizado” se extiende más allá de los confines de la antropología y de la academia para justificar la exclusión de las mujeres de los dominios masculinos claves (Gutmann 1999, p. 13).

El siguiente en ser visitado por la abuela es Luis Manuel, quién también tiene rasgos opuestos a Luis Antonio: vive en una casa con estilo citadino, mientras que la casa de Luis Antonio es campirana. Al ser universitario, Luis Manuel tiene libros en su casa, mientras que en la de Luis Antonio las paredes están llenas de fotografías de mujeres, pistolas, machetes, guitarras y sombreros. Luis Manuel siempre viste de traje sastre, razón por la cual Luis Antonio le dice “pachuco”³ para desdeñarlo.

³Según la Real Academia de la Lengua Española, “pachuco” es una voz náhuatl que designa a alguien de habla y tiene hábitos no aceptados socialmente. Para el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) se trata de un joven caracterizado por un llamativo atuendo consistente en un traje con un pantalón muy holgado pero ceñido a la cintura y los tobillos, chaquetas largas con amplias solapas, sombrero adornado con una pluma y zapatos bicolors

Doña Luisa, al llegar a la casa de Luis Manuel acompañada de José Luis comienza a reprenderlos. En esta discusión sale a relucir el nombre de Luis Antonio cuando él todavía no está presente. Sin que haya una escena intermedia que indique el cambio temporal, se muestra en ese momento a Luis Antonio, este hecho parecería presentar su personaje como un ente capaz de hacerse presente al ser invocado con solo nombrarlo, mitificándolo, aunque posteriormente se sobreentiende que lo que ha ocurrido es una elipsis temporal en la narración.

Se van así definiendo los rasgos estables de la caracterización de Luis Antonio como personaje: enamorado, irrespetuoso de la voluntad de una mujer a la que quiere seducir, coleccionista de conquistas femeninas, atractivo a las mujeres, trasgresor, cínico, mentiroso, bebedor, territorial y en rivalidad respecto a otros hombres, aunque empático con los grupos humildes, siempre que no le representen una forma de competencia (como ocurre con su primo pobre). Estos son los rasgos que definirían una representación de masculinidad de Luis Antonio en el díptico. Además, desprecia los rasgos que considera femeninos en un hombre; es presentado como orgulloso y se pretende autosuficiente, no requiere la ayuda de nadie. Sin embargo, este personaje también está subordinado a una autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, figura masculinizada por fumar y adoptar posturas de mando [FIGURA 5].

A estos rasgos tendremos que añadir los de la caracterización visual que ofrece el personaje de Luis Antonio en esta película. No son muy diferentes de las interpretaciones como cantante que distinguieron a Pedro Infante, pero sí tienen elementos específicos, tales como un atuendo un poco más informal que el traje de charro de gala y la utilería de

// Adjetivo coloquial referido a algo o alguien aparentemente elegante. A esta última categoría es a la que se refiere Luis Antonio para insultar a Luis Manuel. El término “pachuco” fue un signo identificatorio del mexicano en Estados Unidos en la época de la Segunda Guerra Mundial.



FIGURA 5. Doña Luisa García obliga a sus nietos a dejar las pistolas fuera de la iglesia en señal de respeto al recinto (*Los tres García*, 1946).

la botella con líquido, que se constituye en indicador de su adicción al alcohol —específicamente al tequila—.

La abuela reprende a Luis Antonio de forma diferente; él no le responde como lo hacen José Luis y Luis Manuel; ella no lo golpea con el bastón como lo hace con otros personajes masculinos (incluido su mozo Tranquilino). Saberse el consentimiento de la abuela, le permite a Luis Antonio comportarse con gran cinismo cuando ella los está reprendiendo, pues saca una botella de tequila y comienza a beber como si de agua se tratara, en determinado momento le ofrece tequila a Luis Manuel, que está a un lado de él; este hecho si molesta a doña Luisa, quien con el bastón le rompe la botella mientras le reprocha que él solo sabe beber y andar con “viejas”⁴ como si ellas le fueran a salvar el alma, le grita: “¡Estás condenado en vida, condenado!”⁵. La expresión, aunque lo condena,

⁴Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) es un adjetivo despectivo para referirse a una mujer, incluso a una joven. Aunque también puede tener adaptaciones cariñosas para referirse un marido a su esposa, se trata pues de una fórmula conocida que se usa de acuerdo con el contexto.

⁵Frase que hace alusión al arraigo en lenguaje de la Iglesia Católica, pues la palabra “condenado” se refiere a un ser que ha sido destinado a sufrir

le da la posibilidad de redención por ratificar que está en vida y le da opción de arrepentimiento; y, por lo tanto, de exoneración. Entonces vuelve a hacerse presente un discurso católico que permite una comparación, pues; en cambio a Luis Manuel, al regañarlo lo envía directo a los infiernos: “¿De qué te ríes avaro relamido? ¿Qué no sabes que cada peso de usurero es un chorro de plomo derretido que te caerá sobre la rabadilla cuando estés en los requeteapretadísimos infiernos?”. A José Luis le recrimina su soberbia y el querer hundirse solo, en analogía a un condenado al purgatorio⁶. Emerge el discurso religioso nuevamente en la trama y se ofrece una caracterización específica de una estructura familiar que se caracteriza por el contexto histórico marcado por las guerras cristeras que hacían patente la importancia cul-

eternamente las penas del infierno, muletilla que usaba mucho la gente mayor para referirse a los jóvenes bulliciosos.

⁶El Purgatorio es una concepción de la religión y teología católica, se entiende como un estado del alma temporal de purificación después de la muerte, las almas que allí se encuentran han muerto en estado de gracia, es decir, sin haber cometido pecados graves; por eso sufren la pena temporal para que sus pecados sean perdonados y de ese modo poder obtener la visión beatífica de Dios.

tural de la religión católica en México. Recordemos además que la familia es un grupo social que advierte cambios de acuerdo al entorno socio-cultural.

[Remitirnos a la visión antropológica de las familias] expresa que lo que une y distingue a la familia son los vínculos afectivos, las normas sociales que se comparten y sus conductas esperadas. La familia es el espacio que proporciona la socialización primaria y que prepara a sus miembros más jóvenes para aprovechar la socialización secundaria [...] [En México,] no fue sino hasta la llegada de los conquistadores españoles cuando, por medio de la evangelización, los indígenas asimilaron el modelo de organización familiar inspirado en la “Sagrada Familia”. Se rompió entonces con la tradicional formación social comunitaria que era vigente (González Pérez, 2017, pp. 22-23).

Para la familia mexicana existe una figura determinante dentro de la estructura: la figura de la madre, ella ocupa un rol definitivo en la conducta de sus hijos. La antropología ha estudiado la familia en sus diferentes significaciones. Sobre las estructuras de poder dentro de la familia, se ha señalado que tradicionalmente lo siguiente:

Hace evidente la división de los roles de género con base en sus actividades de sustento, así como una jerarquización en la familia [...] En su seno se construyen fuertes lazos de solidaridad; se entretienen relaciones de poder y autoridad; se reúnen y distribuyen los recursos para satisfacer las necesidades básicas de los miembros [...], se definen obligaciones, responsabilidades y derechos de acuerdo con las normas culturales, la edad, el sexo y la posición en la relación de parentesco de sus integrantes. Las modalidades que adoptan las diferentes facetas de la vida familiar que dependen del tipo de inserción de los hogares en el contexto social en que se desenvuelven, así como su capacidad de respuesta y adaptación a los cambios de carácter socioeconómico, cultural y demográfico que tiene lugar en ese entorno de la familia (Gutiérrez Capulín *et al.*, 2016, p. 6).

Sin embargo, Marcos Cueva Perus (2012) ha observado para el caso de América Latina, y en especial el de México, que:

A partir de las investigaciones antropológicas y culturales llevadas a cabo por Claudio Esteva Fabregat, [podemos] demostrar el carácter mixto de la familia latinoamericana: machista, aunque no patriarcal, ya que el padre carece de autoridad, y con algunos rasgos matriarcales importantes para la representación del poder. Se demuestra que tanto en el caso de la figura masculina como en el de la femenina, los prototipos de conducta son de origen español, no indios ni mestizos; lo que no impide una competencia acérrima y, con frecuencia, de sesgo racial por la legitimidad, los bienes materiales y el prestigio (p. 1).

Los actos verbales de las secuencias anteriormente descritas están fuertemente enraizados por la voz dominante de la abuela, dominante en actitud, tono verbal y al rol que desempeña en la vida de cada uno; pues, como ya hemos observado con anterioridad, ella es la única capaz de controlarlos. Doña Luisa habla, corrige e instruye enérgicamente a sus tres nietos porque es el poder en la familia García, en la cual no se presenta la figura del abuelo más que por una referencia a él cuando lo compara con Luis Antonio, quién salió igual de “coscolino”⁷ como ella misma lo dice: “¡Ay, salió igualito a su abuelo el condenado!”. Esta comparación tiene importantes implicaciones en la valoración del personaje de Luis Antonio, pues, al margen de que involucra ser un mujeriego, presenta a Luis Antonio como equivalente a quien sería el jefe de la familia (ausente) y además como el compañero de la abuela, rol perfectamente diferenciado del que desempeñan sus primos, lo que se verá reforzado por otros elementos presentes en la trama filmica.

Vladimir Propp (1970) plantea que dentro de los cuentos el objeto de la búsqueda del héroe se encuentra casi siempre en “otro” reino; dicho reino puede encontrarse muy lejos de donde se desarrolla la acción. En nuestro estudio de caso, Luis Antonio redime las añejas y recientes rencillas familiares de los García con los López, ya que en el desarrollo del díptico han sucedido una serie de acontecimientos que han acrecentado el odio entre familias. El más destacado y doloroso para Luis Antonio es el asesinato de la abuela García

⁷Referido a alguien enamorado (Diccionario de Mexicanismos, 2010).

por los disparos que realiza León López afuera de la iglesia donde se celebraría la boda de su primo José Luis con Lupita. Luis Antonio se convierte en el héroe que se sacrificará por su familia. El héroe en las esferas de acción de Vladimir Propp y Yuri Tinianov que muchas veces está representado por un príncipe o un guerrero, aquí está representado por un charro.

Luis Antonio cae en depresión tras la muerte de su abuela, por lo que se potencia su adicción al alcohol y acude a la casa de su abuela para recuperarse. Es ahí donde escucha la ubicación de la cabaña de León López en las montañas y sale en su búsqueda. Sin embargo, el verdadero objeto de búsqueda que ha perdido Luis Antonio es su abuela, pues ella se encuentra en el “otro mundo”, a donde finalmente él llega, como lo muestra la escena final del filme.

Luis Antonio y León López se batan en duelo a muerte, aunque este duelo tiene la particularidad de realizarse después de haberse reconciliado y haber tomado juntos un último tequila. Lo hacen para que sus familias vivan ya sin rencores, lo cual se logrará a través del matrimonio de Luis Manuel con Juan Simón (hermana menor de León López, a quién su padre le puso nombre de varón porque renegaba por haber tenido una hija). Este hecho —la reconciliación de las familias a través de un matrimonio— se ajusta a lo que Propp (1970) señala como la fechoría inicial que es reparada.

La marca que reciben los García es la repetición del nombre y el apellido que los hace sentir tan orgullosos; no se trata de una marca física, pero igual que una cicatriz, el nombre permite la identificación de cada personaje. Propp (1970) considera que también podemos encontrar la victoria bajo una forma negativa, en este caso la muerte de Luis Antonio García y León López. De acuerdo con el autor, si dos o tres protagonistas intervienen en la batalla, uno de ellos (el General) se oculta, mientras otro obtiene la victoria.

Este apartado tiene aplicación práctica en la primera parte del díptico, puesto que los agresores (Los padres López) son asesinados por el personaje más inverosímil del que se pudiera tener registro para tal acción. Los López (padres)

son asesinados por Tranquilino (mozo de la abuela, doña Luisa García), en venganza por la muerte de su único hermano, Margarito, quien trabajaba en la hacienda de Luis Antonio García. Los López son asesinados mientras estaban dormidos, pero los López hijos culpaban de este hecho a los García. Propp (1970) señala que la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada, esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga. En este punto el cuento alcanza su culminación y en la narración filmica de nuestro análisis, también ya se perfila para la conclusión con un desenlace donde los personajes alcanzaran la felicidad que buscaban. La fechoría inicial es reparada a través de la reconciliación de las familias por las muertes de Luis Antonio y León; el matrimonio entre Luis Manuel y Juan Simón; y la recuperación de la pérdida que afectaba a Luis Antonio, porque después de su muerte, ya como fantasma, se vuelve a reunir con su abuela y es feliz nuevamente.

CONCLUSIONES

De acuerdo a Tinianov, el personaje de Luis Antonio García puede ser catalogado como un falso héroe porque en la primera contienda, que es la sostenida con sus primos por el amor de Lupita, él es derrotado. Luis Antonio es el remplazo de la figura heroica de un príncipe en la literatura clásica por un charro, en el díptico es una sustitución que deriva de la influencia de la realidad histórica en la que se produce el relato, pero también de las diversas tradiciones culturales y religiosas, las creencias populares locales, vigentes en el contexto de producción.

Luis Antonio es ambivalente e inestable, tal como lo sugiere Tinianov, se adapta a las circunstancias del momento. Sin embargo, este personaje está también subordinado a una autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, tal como ocurre (no pocas veces) en las familias mexicanas.

Doña Luisa se apoya en Luis Antonio y lo compara con su difunto esposo, lo que tiene importantes implicaciones en la valoración, pues, al margen de que involucra ser un mujeriego, lo presenta como equivalente a quien sería el jefe de la familia (ausente) y además como el compañero de la abuela, rol perfectamente diferenciado del que desempeñan sus primos. Por su parte, Luis Antonio ve en su abuela “al amor de sus amores”, lo deja de manifiesto al cantarle en la celebración del día de su santo; esto se destaca en más de una ocasión, tanto en sus acciones como en su comunicación no verbal. En la sala de su casa sobresale una fotografía grande de doña Luisa rodeada de muchas imágenes de otras mujeres, en dicha fotografía se le aprecia un gesto compasivo, tal como ella es con Luis Antonio, pero no con los demás. La fotografía es la única que está adornada con un florero que tiene rosas blancas frescas, este rasgo evidencia que para Luis Antonio no hay mujer que esté por encima de su abuela, reafirmando el rol de ser su compañero; además en las paredes de la casa no hay imágenes religiosas, y por la ubicación del retrato de doña Luisa, Luis Antonio la percibe como imagen divina.

Al inicio de la secuela del díptico filmico *Vuelven los García*, Luis Antonio es presentado como un don Juan derrotado, lo que vendría a identificarlo con un falso héroe, pues no le corresponde el premio que suele ser otorgado al héroe de los relatos tradicionales: el matrimonio. Sin embargo, esta película ofrecerá una reivindicación de esa situación inicial de Luis Antonio, al entregar voluntariamente su vida para salvar a su familia de las rencillas con los López.

Luis Antonio al ver pasar una joven es recurrente a exclamar “¡Válgame Dios!”, erotizando un enunciado de carácter religioso. En una ocasión doña Luisa lo escucha y le da un bastonazo en la espalda mientras le dice: “¡Más respeto condenado qué aquí estoy yo!”. La frase es importante, porque aunque en la primera parte del díptico Luis Antonio ha sido caracterizado como un falso héroe, ya que no es él quien logra el matrimonio con Lupita, en la segunda parte se hace más evidente que el papel tradicional que corresponde en los

cuentos a la “princesa” será desempeñado por doña Luisa, cuyo héroe o “príncipe” —y a quien él le debe respeto como figura materna también— es Luis Antonio, personaje que ha sido caracterizado en el propio díptico como idéntico a su abuelo (el marido de doña Luisa, quien era mujeriego). Se exponen las motivaciones de las acciones de Luis Antonio, él quiere a su abuela más que a todas las conquistas; sin embargo, esto no le impide gozar sus conquistas.

Luis Antonio enfatiza que no hay mejor mujer para él que su abuela, resaltando su motivación edípica porque ella representa un ideal femenino que otras mujeres no cumplen.

Luis Antonio rompe con el estereotipo de lo masculino, al morir la abuela, quién le instruía diciendo “los hombres no lloran y menos si son García”. Al respecto Cerezales Mauritz (2001) ha señalado:

Por lo general a la niña se le reprime la agresividad, con lo que consigue obediencia y la sumisión [...] Mientras que en sus hijos se alimentan trazos varoniles: se cuida que no exteriorice las emociones debido a que se considera que un hombre debe ser dueño de ellas y sobre este control emocional se sostiene su hombría, se les trata duramente, con esto se transmite que tienen más fuerza, superioridad, que están menos capacitados para la comunicación y son más capaces de controlar sus sentimientos, el manejo del llanto es muy importante, generalmente se les dice que es hombre y no debe llorar, de este modo el niño aprende a reprimir sus emociones. Se les transmite la idea de que limpiar, cocinar, etc., es responsabilidad de la mujer (pp. 18-19).

En Luis Antonio se antepone los afectos familiares a la reproducción del estereotipo, como estrategia que sirve para destacar la importancia de tales vínculos, por encima de las convenciones sociales. En los relatos que Propp (1970) analizó, la transgresión cometida pone al héroe en situación de vulnerabilidad ante su agresor. En la narración filmica esta función se verifica también, pues la muerte de la abuela pondrá a Luis Antonio en una situación de vulnerabilidad, agravada por el alejamiento reforzado que significa la muerte de la abuela: la pérdida no solo de una figura materna, también de su compañera.

Hasta aquí el relato se ha presentado como una historia más apegada a una tradición del relato costumbrista; sin embargo, el desenlace de la historia hace patente el cambio de tradición narrativa y la adopción de un final de corte fantástico. Al final se celebra una boda doble: la unión de Lupita con José Luis; y la de Luis Manuel con Juan Simón. Doña Luisa y Luis Antonio aparecen como fantasmas y caminan por el pasillo central de la Iglesia tomados del brazo, como si ellos también se hubieran casado, hasta que desaparecen [FIGURA 6]. La muerte deja de ser presentada como una pérdida irreparable mediante la compensación y reparación del daño sufrido en su condición de fantasma. Se puede observar que este final feliz de tipo fantástico que presenta el filme se hacen patentes contenidos ideológicos que también corresponden a concepciones religiosas católicas. Como hemos podido analizar, al charro se le educaba para sentirse orgulloso por el hecho de ser varón, el sustento y la protección de la familia. 🙏



FIGURA 6. Doña Luisa y Luis Antonio aparecen como fantasmas en el pasillo central de la Iglesia tomados del brazo (*Vuelven los García*, 1946).

Bibliografía

- ALBARIÑO, E. (2018). *¡Ay, Jalisco no te rajes!* Perspectiva para un análisis sociológico de la producción cinematográfica de México entre 1930 y 1940. *Sociales y Virtuales*, 5(5). <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/ay-jalisco-no-te-rajes>
- ANDRADE Butzonitch, M. M. (2009). Poder, patrimonio y democracia. *Andamios*, 6(12). <https://doi.org/10.29092/uacm.v6i12.133>
- BRADING, D. A. (1985). *Los orígenes del nacionalismo mexicano* (3ª edición). México: Ediciones Era.
- CARREÑO King, T. (1995). *El charro; estereotipo nacional a través del cine 1920-1940* [Tesis de licenciatura en Historia del Arte]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTRO-RICALDE, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. *La Colmena*, (82), 9-16. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5371>
- CEREZALES Mauritz, C. (2001). *Construyendo la igualdad. Comisión de la mujer y políticas sectoriales*. Madrid.
- CUEVA Perus, M. (2012). Machismo y ginecocracia: la familia mexicana y latinoamericana como forma mixta. *Intersticios Sociales*, (3), 1-28. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421739491006>
- D' EGREMY, F. (1975). *El psicoanálisis del charro*. México: Editores Asociados S.A.
- DÍAZ López, M. (1999). Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano. *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (31), 184-197.
- DÍAZ López, M. (2002) *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)* [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Madrid.
- DICCIONARIO DE MEXICANISMOS (2010) Academia mexicana de la lengua. Siglo XXI Editores, México.
- GARCÍA, G. (2014). *Memorias Mexicanas Ismael Rodríguez*. Ciudad de México: CONACULTA.
- GIMÉNEZ, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA/Instituto Coahuilense de Cultura.
- GIRVES, B. (2018). *El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo: Análisis de las películas **El Triunfo de la Voluntad** y **El Judío Süss*** [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional del Rosario.
- GONZÁLEZ Pérez, M. A. (2017). La familia mexicana: su trayectoria hasta la posmodernidad. Crisis y cambio social. *Psicología Iberoamericana*, 25(1), 21-29. <https://doi.org/10.48102/pi.v25i1.93>
- GUTIÉRREZ Capulín, R., Díaz Otero, K. Y. y Román Reyes, R. P. (2016). El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica. *CIENCIA Ergo-Sum*, 23(3), 219-228. <https://cienciaergosum.uaemex.mx/article/view/7364>

- GUTMANN, M. C. (1998). Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad. *La Ventana. Revista de estudios de género*, 1(8), 47-99. <https://www.redalyc.org/pdf/884/88411133004.pdf>
- HOBBSAWM, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. México: Crítica.
- KING, J. (1994). *El carrete mágico: historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MARCEL, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- OBSCURA Gutiérrez, S. (2003). *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarentas* [Tesis de Maestría en Comunicación]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PALOMAR Vereza, C. (2004). *En cada charro, un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- PEREDO Castro, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (2ª edición). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PROPP, V. (1970). *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.
- SARRICOLEA Torresla, J. M. (2017). Forjar un cuerpo trabajador. Etnografía retrospectiva sobre la construcción de masculinidades. *La Ventana. Revista de estudios de género*, (46), 310-339. <https://doi.org/10.32870/lv.v5i46.3927>
- SIGÜENZA Orozco, S. (2010). “Se levanta en el mástil mi bandera...” Reflexiones en torno al nacionalismo mexicano. *Revista de Investigación Educativa*, (11), 1-29. <https://doi.org/10.25009/cpue.v0i11.56>
- SILVA Escobar, J. P. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/357>
- TAYLOR, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- TUÑÓN Pablos, J. (1981). *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío* [Tesis de Maestría en Historia de México]. Universidad Autónoma de México.

Filmografía

- BUSTILLO ORO J. y de Fuentes, F. [Directores]. (1933). *El compadre Mendoza*. México: Interamericana Films/Producciones Águila.
- CONTRERAS TORRES, M. [Director]. (1943). *El rayo del sur*. México: Hispano Continental Films.
- DE FUENTES, F. [Director]. (1933). *El prisionero 13*. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
- DE FUENTES, F. [Director]. (1936). *Allá en el Rancho Grande*. México: Bustamente y Fuentes.
- DE FUENTES, F. [Director]. (1936). *Vámonos con Pancho Villa*. México: Cinematográfica Latino Americana S.A.
- FERNÁNDEZ, E. [Director]. (1948). *Río escondido*. México: Producciones Raúl de Anda.
- GÁLVEZ Y FUENTES, A. y Rodríguez, I. [Directores]. (1943). *Mexicanos al grito de guerra*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.
- RODRÍGUEZ, I. [Director]. (1946). *Los tres García*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.
- RODRÍGUEZ, I. [Director]. (1946). *Vuelven los García*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.

SARAY REYES AVILÉS (México). Doctora en Arte y Cultura. Posdoctorante de la UDG. Líneas de investigación: Cine mexicano, Iconología, Semiótica, Antropología y Artes visuales.

Cibertecnología, control y exclusión en *Sleep Dealer* (2008) de Alex Rivera

Cybertechnology, Control, and Exclusion in Sleep Dealer (2008)
by Alex Rivera

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA

alicia.vargas@academicos.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0003-3947-5137>

MAURICIO DÍAZ CALDERÓN

mauricio.calderon@academicos.udg.mx

<https://orcid.org/0000-0003-2335-6205>

*Universidad de Guadalajara,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
diciembre 11, 2023

FECHA DE APROBACIÓN
agosto 13, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2025

<https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i30.456>

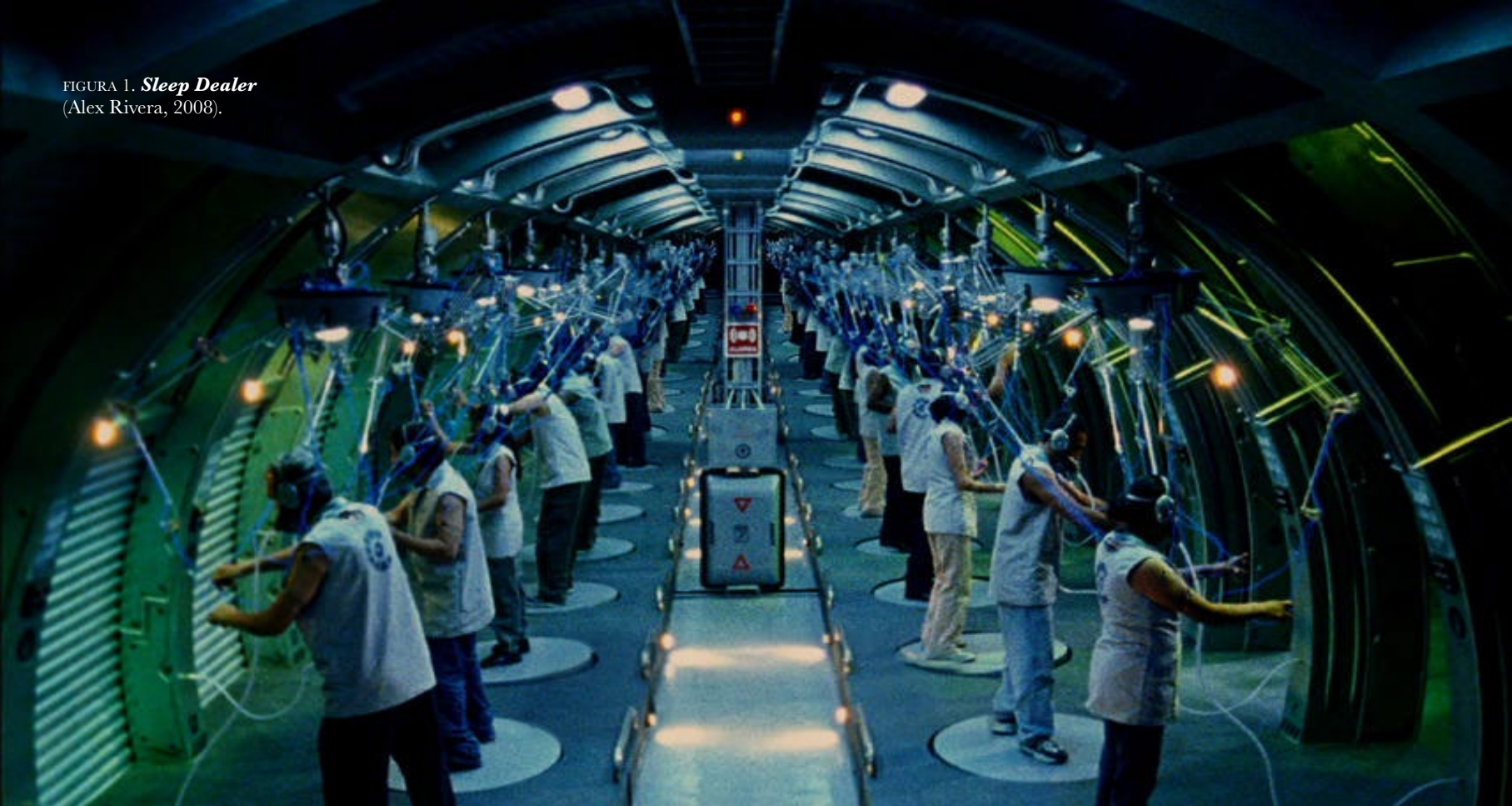
RESUMEN / Se analiza la película *Sleep Dealer* (2008), de Alex Rivera, focalizando tres aspectos sobresalientes de la representación filmica que construyen la proyección de un futuro desolador para la aspiración migratoria de los mexicanos hacia Estados Unidos: el nuevo bracero-migrante mexicano, que manda su fuerza de trabajo al “allá” (EE.UU.) estando “aquí” (México); los mecanismos de control fáctico e ideológico desplegados por la potencia del norte para garantizar su calidad de nación estanca; y, la exclusión y separación física y social entre el “aquí” y el “allá”, evidenciada en todos los niveles semióticos del filme.

PALABRAS CLAVE / Representaciones, cibertecnología, control, discurso filmico, migración.

ABSTRACT / The film *Sleep Dealer* (2008), by Alex Rivera, is analyzed focusing on three prominent aspects of the film’s representation that construct the projection of a bleak future for Mexicans’ migratory aspirations to the United States: The new Mexican bracero migrant, who sends his labor “over there” (USA) while being “here” (Mexico); the mechanisms of factual and ideological control employed by the Northern power to guarantee its quality as a stagnant nation; and the exclusion and physical and social separation between “here” and “there,” which is evident in all the semiotic levels of the film.

KEYWORDS / Representations, Cybertechnology, Control, Filmic discourse, Migration.

FIGURA 1. *Sleep Dealer*
(Alex Rivera, 2008).



*flesh, bone and blood pushing
boulders uphill; we are more and
more creatures of mind-zapping
bits and bytes moving around at
the speed of light*

R.U. Sirius

El 24 de junio de 2013, en medio de la discusión por la Reforma Migratoria en Estados Unidos, se dio a conocer a través de diversos medios noticiosos, que los miembros demócratas del senado estadounidense “cedieron a la enmienda republicana de aumentar la militarización, concluir la construcción del muro fronterizo y utilizar vallas antipeatonales” (Redacción AN, 2013). Entre las medidas aprobadas se encontraban las de

duplicar el número de agentes de la patrulla fronteriza de 21 mil a 41 mil, terminar la construcción de 700 millas de muro entre los dos países, poner en práctica el programa de verificación de empleos *e-verify* y usar herramientas de la última tecnología como los drones o aviones no tripulados para vigilar la frontera (Redacción AN, 2013).

Tales medidas para evitar el ingreso “ilegal” de mexicanos y centroamericanos, pusieron sobre la palestra un debate ya añejo: la intolerancia, la exclusión y la criminalización de aquellos que aspiran a un supuesto mejor nivel de vida en el “otro lado”¹.

Toda la discusión se reactivó en 2016, con la candidatura de Donald Trump a la Presidencia de los Estados Unidos, y se reavivó en el periodo previo a las elecciones de noviembre de 2024, a las que se presentó por tercera vez consecutiva y ganó de

¹“El otro lado” es la expresión más común con la que los mexicanos nos referimos al vecino país del norte. Es una clara alusión a las barreras que hay que franquear para llegar a él, las cuales primero fueron geográficas (cruzar el Río Grande o atravesar el desierto de Arizona) y que ahora además se han reforzado con barreras artificiales como muros y empalizadas.

manera indiscutible. En sus diatribas electorales, Trump ha usado la migración ilegal, particularmente la de ciudadanos mexicanos, como uno de sus temas favoritos, a los que con tanto entusiasmo ha llamado “violadores y “asesinos”. Si en 2016 amenazó/prometió, construir un “infranqueable, grande y hermoso muro” (Díez, 2020) a lo largo de toda la frontera; en este 2024, amaga con detenciones masivas y el cierre de la frontera (Flores *et al.*, 2024). De hecho, esa propuesta fue una de las que más votos le valió: “En un país profundamente dividido, los votantes se volcaron a la promesa de Trump de cerrar la frontera sur prácticamente por cualquier medio” (Goldmacher y Lerer, 2024).

Esos mecanismos estadounidenses de control en la frontera norte de México, que rayan en la exageración y nos parecen cosa de ciencia ficción, ya habían sido imaginados por el cineasta estadounidense de origen peruano Alex Rivera, quien en 2008 presentó su película *Sleep Dealer*. La trama de la película, ubicada primordialmente en la ciudad fronteriza de Tijuana, recrea un futuro distópico donde el cruce a la “Tierra de las Oportunidades” ha sido bloqueado. No obstante, conseguir un trabajo en Estados Unidos sigue siendo la opción, solo que ahora los mexicanos no se trasladan físicamente a allá, sino que realizan sus labores en “infomaquiladoras”, conectados a “nodos” que transmiten sus movimientos a máquina robóticas en Nueva York, Los Ángeles o San Diego. Finalmente, Estados Unidos ha logrado la oclusión y el control absolutos de los canales naturales de comunicación entre los dos países, es decir, sus fronteras geográficas. Sin embargo, la propuesta de Rivera va más allá: no solo representa a unos Estados Unidos que controla el acceso físico de los mexicanos a su territorio y la forma como se contrata la mano de obra trabajadora; sino que también controla los recursos naturales de su vecino país del sur. Específicamente, el agua es ahora propiedad privada: almacenada en presas altamente vigiladas, es vendida a precios desorbitantes a la población nativa, con el aval del gobierno local que es descrito como “cooperativo”, y con los

costos ecológicos y sociales que eso significa: desertificación, pobreza y descontento social².

El filme de Rivera se inserta perfectamente en lo que se conoce como el *ciberpunk*³, un subgénero de la ciencia ficción que inició en la literaria y que ha influenciado otras artes como el cómic, los videojuegos y, el caso que ahora nos ocupa, el cine. Considerada por muchos escritores y críticos como una corriente creativa de denuncia política y social (Faura i Homedes, 2007; González, 2010; Escobar, 2005), su narración retrata siempre sociedades futuras, controladas por “grandes corporaciones inmersas en ambientes decadentes regulados por la comodidad y alineamiento (y alienación) que la tecnología ofrece a los humanos” (González, 2010); vigiladas por los medios electrónicos, las redes globales de información y la *Wide World Web* (el WWW). En ese sentido, las narraciones *ciberpunk* hacen hincapié en los potenciales efectos nefastos del uso indiscriminado de las nuevas tecnologías, que si bien proporcionan comodidad, también coadyuvan a la alienación y el control de los individuos y la sociedad. En otras palabras, las tecnologías de la información y la comunicación (TICs) se muestran como un falso medio de liberación física e intelectual del ser humano: solo crean la ilusión de que se tiene acceso a todo y de que se está en comunicación con todos. Por el contrario, lo que encontramos en este género es la representación de una profundización de las diferencias y la exclusión social, y su uso como medios altamente eficaces para el control político, económico, social e ideológico.

In the cyberpunk genre, people are prosthetic-enhanced cyborgs, plug directly into the net, and induce their ‘highs’ through a mix of drugs and cyberspace. The State has become weakened to the point of having marginal relevance. Power is

²Aunque no es uno de los aspectos que nos interesa analizar, es interesante destacar cómo la posesión del agua es proyectada como uno de los potenciales puntos de conflicto en ese futuro imaginado por el filme: los aqua-terroristas —*The Mayan Army of Water Liberation*— buscan que los mexicanos tengan libre acceso al agua en su propio país.

³Fue el editor de ciencia ficción Gartner Dozois quien popularizó el término *ciberpunk* para referirse a este tipo de literatura, basándose en el cuento corto de Bruce Bethke (1983) que lleva este nombre.

exercised primarily by the ‘hypercorps’, which conduct organized economic activity, run polite society (the corporation man), and dominate the net and information. Outside the official levels of society skulk large numbers of people, in communities in which formal law and order have broken down, and tribal patterns have re-emerged. Official society sustains a belief in the extent to which it is exercising control, but the tendency is towards ungovernability.

Surveillance is ubiquitous, yet somehow avoidable or capable of being subverted. The means of conducting surveillance has migrated inside individuals’ bodies, and in some novels [and films] it has become independently mobile, typically as insect-like flying devices or drones (Clark, 1999)⁴.

Aquí analizamos la propuesta filmica de Rivera, focalizando tres aspectos sobresalientes: 1) la representación del nuevo bracero-migrante mexicano, que manda su fuerza de trabajo para “allá”, el otro lado (EE.UU.), estando “aquí” (México); 2) la representación de los mecanismos de control fáctico e ideológico desplegados por la potencia del norte para garantizar su calidad de nación estanca; y, 3) los recursos semióticos que contruyen la idea de exclusión y separación física y social evidenciada en todos los niveles del filme, y que muestran las paradojas de esa utópica pertenencia a la “aldea global”.

Nuestro enfoque teórico-metodológico se apoya, por un lado, en las propuestas del Análisis Crítico del Discurso (ACD) en tanto postura analítico-política, para estudiar el

⁴“En el género *cyberpunk*, las personas son *cyborgs* mejorados protésicamente, conectados directamente a la red, e inducen a sus “subidas” a través de una combinación de drogas y ciberespacio. El Estado se ha debilitado hasta el punto de tener una importancia marginal. El poder es ejercido principalmente por las “hipercorporaciones”, que desempeñan actividad económica organizada, dictan las normas de la buena sociedad (el hombre corporativo), y dominan la red y la información. Fuera de los niveles oficiales de la sociedad, se ocultan un gran número de personas, viviendo en comunidades en las cuales la ley formal y el orden han desaparecido, y los patrones tribales han resurgido. La sociedad oficial tiene una creencia, en la medida en que ejerce el control, pero la tendencia es hacia la ingobernabilidad.

La vigilancia es omnipresente, pero de alguna manera evitable o susceptible de ser subvertida. Los medios para la realización de la vigilancia se han desplazado a los cuerpos de los individuos, y en algunas novelas [y filmes] se han vuelto móviles de manera independiente, típicamente representados como dispositivos voladores similares a insectos o *drones*” (traducción nuestra).

funcionamiento del discurso en la creación, legitimación y/o modificación de las formas de interpretar la realidad, de los modos de construir y representar a los actores sociales y sus prácticas, así como las implicaciones sociales de esos procesos (Martín Rojo, 1996; van Dijk, 2001; Wodak y Meyer, 2003; Pardo Abril, 2012). Teun A. van Dijk (2001) lo define como “un tipo de investigación analítica del discurso que estudia la manera como el abuso del poder, la dominación y la inequidad son creados, reproducidos y resistidos por los textos y la conversación en el contexto social y político” (p. 352).

En este sentido, el ACD nos aporta un marco epistemológico para problematizar los textos culturales como vehículos de esos “conocimientos socialmente construidos de algún aspecto de la realidad”, que en palabras de Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2001, 2008) son los discursos. Así, todo trabajo que se posicione desde los estudios críticos del discurso

hacen énfasis en el trabajo interdisciplinario para formular algunas explicaciones que permitan entender el funcionamiento del lenguaje al constituir y distribuir conocimiento, al organizar instituciones sociales y al ejercer poder. El desentrañamiento de las formas de ejercicio discursivo de poder está orientado a visibilizar la otredad, lo diferente, las maneras como se organizan las estructuras sociales y se estabilizan las relaciones entre los miembros de un grupo (Pardo, 2012, p. 47).

Si bien el ACD refieren a una multiplicidad de enfoques y métodos, con una diversidad de objetos de investigación, que son abordados con herramientas y paradigmas algunas partes de la lingüística, de la semiótica, de la pragmática, y del propio estudio del discurso como práctica social, en lo que sí coinciden en concebir el “discurso como una práctica social que se expresa sógnicamente” (Pardo, 2012, p. 47). Para efectos de este trabajo, adoptamos el enfoque semiótico o multimodal (Kress y van Leeuwen, 1996, 2001; van Leeuwen y Jewitt, 2001; Machin y van Leeuwen, 2007; Bateman, 2008; Jewitt, 2009; Kress, 2010; Page, 2010; Bateman *et al.*, 2017; Wildfeuer *et al.*, 2019), el cual reconoce que “las formas de comunicación y de expresión involucran sistemas sógnicos

diversos” (Pardo, 2012, p. 51) como “la imagen, la escritura, los sonidos, los gestos, los colores, los olores, las texturas”, los cuales se articulan en el texto para generar sentido (Kress y van Leeuwen, 2001; Kress, 2010). De allí que en los textos filmicos se analicen los diferentes niveles semióticos que articulan los sentidos, y sobre todo, que sea reflexión sobre cómo estos contribuyen a generar una idea de la realidad social extratextual. El color, la iluminación, el encuadre, los movimiento de cámara, los diálogos, el sonido, la elección del casting y su caracterización, el montaje y la edición, son los elementos semióticos que pueden ser abordados en el análisis cinematográfico, y que sirve a la transmisión de ideologías, valores y narrativas (Machin y van Leeuwen, 2007; Bateman y Schmidt, 2012; Wildfeuer, 2013).

Dada la dificultad de hacer un análisis concienzudo de un texto tan complejo como lo es el texto filmico, acudimos, por un lado, a la teoría del incipit (Amoretti, 1983); y por otro, a la selección de algunas escenas paradigmáticas que pueden ayudarnos a entender cómo funciona la representación de ese futuro distópico del migrante y de las condiciones de la migración. La teoría del incipit postula iniciar por el principio; porque, según Roland Barthes, allí se condensan los sentidos: es la apertura donde se “ponen en texto” los temas, la retórica que orienta al lector, los símbolos, las ideologías (Barthes, 1970).

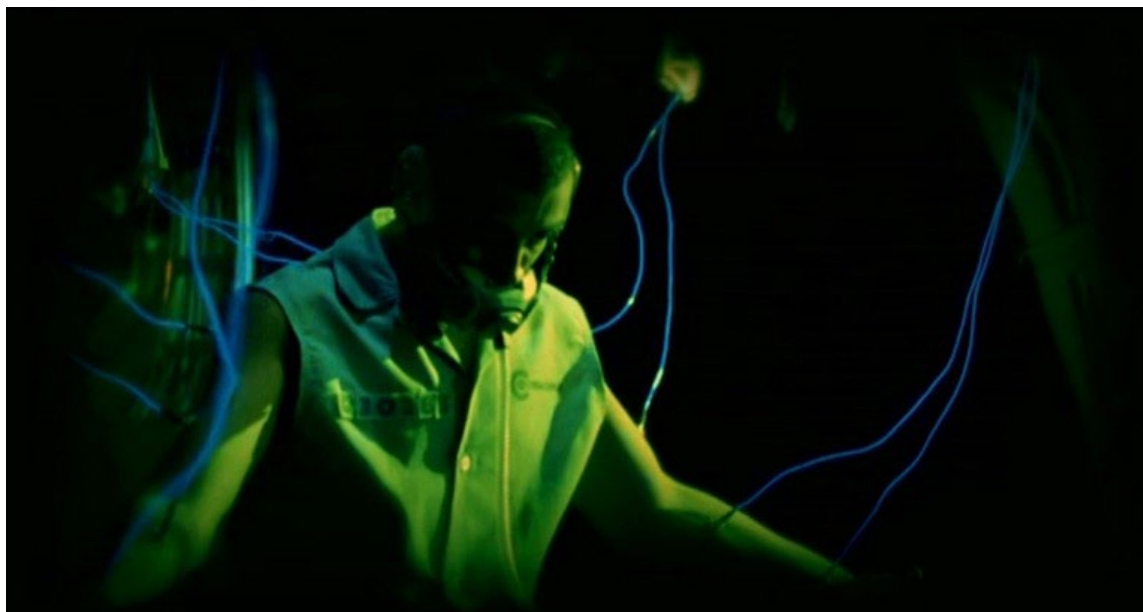
De esta manera, las primeras imágenes del filme nos disponen mentalmente para la realidad futurista que vamos a presenciar: los primeros elementos de los créditos se muestran en letras de un azul eléctrico que aparecen en secuencia lineal sobre un fondo negro, como si de un monitor de computadora se tratara; el ruido computarizado que acompaña su aparición, refuerza que nos adentramos en un mundo tecnologizado. Después observamos una serie de imágenes difusas en colores eléctricos que cobran momentánea nitidez para después fundir a negro y que van mostrando partes del espacio donde está ubicado el protagonista: luces brillantes que parpadean para iluminar intermitentemente

brazos robotizados, tubos de plástico y cables que cuelgan. Enseguida tenemos los primeros planos donde se presenta al protagonista: un acercamiento a los ojos nos descubre una mirada nublada por una materia azulosa, dando la sensación de que se trata de un ser sin voluntad, abducido de su realidad inmediata, lejano y distante del aquí y el ahora. Después se encuadra una mano que se abre sin sentido. Está conectada a un cable del mismo azul eléctrico de los créditos, que la anclan a una estructura superior. En el fondo del encuadre, se vislumbran otros también “conectados” y también manipulando en el aire. Nueva toma, ahora al tronco del personaje, nos permiten corroborar los movimientos vacíos de las manos. Luego, un primer plano nos muestra que lleva cubiertos los oídos y la boca con una especie de respirador con orejeras [FIGURA 2]. Fundido a negro y nuevo destello de luz que se convierte en una imagen borrosa que muestra a mujeres avanzando en medio de una cañada árida, cubiertas con rebozo y rostros serios, casi deprimidos. Un árbol en lo alto de una loma sintetiza los recuerdos del protagonista en los que estamos a punto de sumergirnos.

Tras una serie de tomas discontinua que van del protagonista conectado en ese espacio tecnologizado [FIGURA 3], al espacio natural que interpretamos como imaginado por la indefinición de las imágenes, escuchamos la voz en *off* del protagonista contando su historia:

A veces, durante los turnos largos, alucinábamos; o si pegaba un pico en el voltaje... te quedabas ciego. A las fábricas les decimos *sleep dealers*, porque si te sigues trabajando, te colapsas... Pero a veces, se me olvidaba dónde estaba..., y todo volvía: mi hogar..., la casa donde crecí... en Santa Ana del Río..., Oaxaca..., México. Me llamo Memo, Memo Cruz [00:01:34].

Tanto en el nivel de lo verbal como en lo visual se marca una doble deixis: el tiempo y espacio de la narración de la voz en *off*; y el tiempo y el espacio rememorado. “Las fábricas” se significan como el *aquí* de la enunciación; mientras que “mi hogar, la casa donde crecí... en Santa Ana del Río..., Oaxaca..., México”, representa un *allá* que queda lejano. La



FIGURAS 2 y 3. El protagonista Memo en trance hipnótico trabajando en una “infomaquiladora” (*Sleep Dealer*, 2008).

narración del hogar es acompañada por una serie de planos breves y difusos que muestran un campo polvoriento, una casa de bloques sin enjarre en medio de la nada; en contrapicado, un hombre adulto con apariencia de campesino; y en un plano aéreo a un campo desertificado, transmiten la idea del hogar. Estos signos marcan semánticamente al terreno como un lugar pobre, polvoso, remoto, desconectado [FIGURA 4].

La voz en *off* de Memo (Luis Fernando Peña) nos confirma esta imagen negativa de su pueblo: “Para mí, Santa Ana del Río era una trampa: sola, seca, desconectada”. Así se proyecta el detonante narrativo de la historia: Memo ansía escapar de un ambiente que lo seca, lo recluye y lo pauperiza. A partir de aquí, la narración visual va a reiterar este campo de significación asociado al *aquí*, que se va a extender a todo el territorio mexicano que surge como un espacio invadido por el caos, el desorden, la pobreza, el atraso tecnológico, la falta de agua y de trabajo autosustentado.

Tras la secuencia de apertura, la narración filmica nos traslada al pasado y se nos presentan los antecedentes de la historia. La analepsis nos lleva al momento en que Memo, en “su casa”, imagina otros lugares. Hijo de un campesino empobrecido por la sequía resultante de la privatización del agua, el joven sueña con viajar, conectarse con los demás, trabajar en las infomaquillas para ganar dólares. Estados Unidos surge como el lugar donde se debe buscar el éxito económico y laboral, reproduciéndose así un imaginario ampliamente difundido.

Para sentirse conectado, Memo construye una antena de recepción satelital y un radio con el que rastrea señales de “otros lados”. Como todo a su alrededor, su tecnología es rudimentaria, hecha de pegostes y apaños de restos de otros aparatos. Su suerte lo lleva a interceptar la señal de telecomunicaciones de la empresa estadounidense que controla los drones que vigilan la presa que “ha robado” el agua del río de Santa Ana del Río. Detectado por los vigilantes, un dron

teledirigido es enviado para eliminar la amenaza⁵. Nuevamente la suerte hace que el único que se encuentre en la mísera casa durante el ataque, sea el padre de Memo, quien es asesinado por un misil disparado a corta distancia.

Entonces, ahora obligado por la nueva situación, Memo tiene que emigrar a Tijuana para buscar trabajo y ayudar a su familia: su sueño se ha convertido en pesadilla. A pesar de que la premisa del filme es trabajar en “el allá” desde “el aquí” gracias a las tecnologías de conexión remota, observamos que la movilidad, la migración, la separación de los trabajadores y sus familias siguen siendo una exigencia: solo se ha pasado de una migración externa, a una migración interna.

Desde la perspectiva narrativa de la película de Rivera, Estados Unidos, “el otro lado”, sigue constituyendo la utopía, el espacio ordenado, perfecto, cornucopia de bienestar, que contrasta con el aquí, Oaxaca-Tijuana, figuras metonímicas de México. Se trata de un espacio virtual al que solo se podrá entrar a través de las cámaras de los robots, replicantes de sus movimientos en el allá. Su inaccesibilidad material y física está marcada visualmente por los distintos elementos de bloqueo, de clausura, de delimitación de las fronteras espaciales: planos donde se muestran muros de concreto que se extienden a lo largo de la línea fronteriza; empalizadas metálicas y verticales que se extiende hasta más allá de la playa, adentrándose en el mar. Un largo y oscuro túnel es la única posibilidad de cruce entre los dos territorios; no obstante, está clausurado por una reja vigilada por videocámara, sobre la cámara se observa un arma, como clara amenaza remota contra la intrusión.

En este sentido, es particularmente interesante la secuencia en la que Memo, ya en Tijuana, solitario y anhelante, camina por la orilla de la reja que divide a los dos países cerca de la playa [01:06:50]. Primero observamos a Memo

⁵Paradójicamente, el agente enviado para ejecutar el exterminio de la amenaza es el agente mexicano Rudy Ramírez (Jacob Vargas). Al mismo tiempo, Rivera no deja de ironizar con la obsesión estadounidense por hacer de todo un espectáculo: el ataque se transmite por televisión en tiempo real, en el programa *DRONES!* “*Blow the hell out the bad guys*”, oímos que se le ordena.

FIGURA 4. Memo “alucina” con fragmentos de su vida en el terruño oaxaqueño (*Sleep Dealer*, 2008).



de espaldas, mirando a través de la reja hacia el otro lado. Mientras se acerca a la orilla del mar, también se acerca a la reja. Un giro de 180 grados trasforma la perspectiva de la cámara, un nuevo encuadre, ahora desde el otro lado, nos muestra a Memo tras la reja, se sujeta a ella y asoma el rostro impotente. Esta secuencia acentúa la imposibilidad física del protagonista para transponer los límites y, a la vez, lo significa como un ser encarcelado, prisionero de una realidad que no desea, que lo deshumaniza, lo aliena y esclaviza [FIGURA 5].

Pero el control y la vigilancia no solo se centra en la obstrucción del acceso al otro lado; sino que esos medios están omnipresentes en todo el territorio nacional. Por ejemplo, la presa de Santa Ana confina tras sus cortinas de concreto el agua del río que antes mantenía fértil a la región. Y aun más, una malla ciclónica impide al libre tránsito de los pobladores a la presa, quienes son interrogados por una cámara de videovigilancia que ostenta un arma controlada remotamente: solo se podrá transponer la puerta una vez que se paguen los litros solicitados. Ya dentro del área de la represa, esta es fuertemente vigilada por militares armados y embozados. Otro ejemplo, los viajeros en esa migración interna son bajados de los autobuses para ser identificados e inspeccionados. Y, finalmente, los nodos, elementos cibernéticos adheridos a

brazos y espalda, son la entrada absoluta del control del individuo: agujas que penetran y cables que unen los cuerpos a la red convierten metafóricamente a los individuos en títeres semi-robotizados, controlados por impulsos ideológicamente interiorizados, que aparecen como propios, como elementos de autodeterminación y libre albedrío. Es, en última instancia, un acto volitivo de entrega del propio cuerpo para beneficio pasivo del otro omnipresente; es violación deseada, sujeción buscada y cosificación obtenida, como logro como fracaso al mismo tiempo.

Así, el *aquí*, la Nación Mexicana, en particular Tijuana, aparece convertida en el gueto de los jornaleros del vecino estadounidense, llamados ahora “nodaleros”. Los cibercoyotes son los traficantes de los nodos, que convierten los cuerpos en cibercuerpos. Las infomaquilas son los traficantes de la mano de obra, los negociantes del trabajo, los “dealers” del “nuevo sueño americano” (como reza el slogan en la carátula del DVD comercializado en su momento), el cual queda verbalizado en el voz del jefe de los nodaleros en la Cybermaquiladora S.A de C.V.: “Es el sueño americano, el trabajo sin los trabajadores”.

Según el filme, el sueño americano es un sueño que se sueña de manera compartida: los de allá sueñan su parte,

eliminar la presencia física de los migrantes; los de acá sueñan con pertenecer aunque sea remota y virtualmente a ese mercado laboral: “José está en un matadero en Iowa, y María es niñera de una niñita en Washington. Ustedes tres van a estar en una chambota en San Diego”, dice el capataz a los nuevos trabajadores, mientras voltea a ver a Memo y lo anima: “Muchacho, enchúfate. Tu futuro empieza hoy”.

“Enchufarse”, “conectarse”, “tener nodos”, son los signos que, verbal y visualmente, reiteran los anhelos de Memo y Luz (Leonor Varela), la coprotagonista femenina. Al usar estos verbos, Rivera logra exitosamente transmitir la contradicción inherente a la supuesta “agencia” de estos actos; ya que finalmente se les cosifica, deshumaniza y despoja de autodeterminación.

El diccionario de la RAE (2024) define “conexión” como: 1) “Enlace, atadura, trabazón, concatenación de una cosa con otra”; y 2) “Punto donde se realiza el enlace entre aparatos o sistemas”. Ambas acepciones establecen la conexión como una capacidad de asociación de objetos, de cosas; no de personas. Lo mismo ocurre con “enchufar”, que básicamente se refiere a “acoplar las partes salientes de una pieza en otra” o “establecer una conexión eléctrica encajando una en otra las dos piezas del enchufe”. En este sentido, el pronombre “se”, incorporado a los procesos conectar(se) y enchufar(se), aunque pretende personalizar las acciones, en realidad convierten a los humanos en objetos que tienen que acoplarse, enlazarse, atarse, para ser parte de un sistema que solo les permite la transmisión unidireccional, no interactiva⁶, de sus ideas, sus movimientos y su fuerza. El nodo, entonces, al convertirse en una parte más del cuerpo, semicosifica a los humanos y los subsume en ese sistema “global” de (trans) acción, al que Ramón Grosfoguel (2006) llama “sistema-mundo-Euro-norteamericano-colonial-patriarcal”. El nodo es su

⁶Para el concepto de interacción nos apegamos a lo que Poyatos (1994) define como las formas interactivas generadas por seres humanos en la interacción social, es decir, las conductas producidas por los sistemas somáticos; en oposición, a los resultados de esas actividades las llama formas no interactivas, o sea, los elementos extrasomáticos y ambientales.

materialización encarnada, enemigo silencioso que puede matar o cegar con una descarga eléctrica, metáfora de la anulación del ser humano en esta lógica de la ciber-tecnología posmoderna. Memo identifica finalmente “la verdad”: “Me estaban drenando la energía, mandándola lejos. Lo que le pasó al río me estaba pasando a mí” [00:53:10].

La interacción entre personas, de igual manera, se muestra como un acto siempre mediado por la tecnología, la cual ocurre, entonces, de forma diferida, a destiempo o remotamente. En la película aparecen múltiples elementos que evidencian esto: el *Trunode7* donde Luz registra sus historias de “El otro lado del muro”⁸; las videoconferencias, a través de las cuales Memo se comunica con su familia en Santa Ana del Río; el trabajo en las infomaquilas, cuyo producto se materializa en otros lugares; el ciber-sexo, reiteradamente representado por un gordo que se contorsiona en medio de su goce erótico en la esquina de un bar; el acto mismo de la guerra está despersonalizado: los ataques son ejecutados por drones. Para Memo, esta paradoja cada vez es más evidente; así se lo confiesa a Luz después de mantener relaciones sexuales: “Ya no sé lo que estoy haciendo: trabajo en un lugar que nunca veré; veo a mi familia y no la puedo tocar... Además, el único lugar donde me siento... conectado... es aquí... contigo” [00:53:20].

Como ya vimos, esta imposibilidad de una “conexión real”, se refuerza con un campo semántico que remiten a la separación, la ruptura, el aislamiento, la clausura, el hermetismo, el encierro: muros, enmallados, rejías, etc. Son los dos polos de

⁷Especie de página web que pone a la venta los recuerdos videograbados de “los escritores”. La consigna del sistema computacional que lo administra es verificar en todo momento la veracidad de las imágenes y la narración de los vendedores, de allí el prefijo TRU, en referencia a *true* (“verdadero” en inglés) y NODE, porque para tener acceso a él hay que tener los nodos corporales de conexión. Se anuncia como “*the world’s number one memory market*” (el mercado número uno de memorias en el mundo).

⁸No deja de ser significativo que Luz titule sus narraciones como “El otro lado del muro”, dado que sus historias ocurren en “este lado del muro”. Este “otro lado” se coloca como marcador discursivo y como evidencia de a quién van dirigidas las historias: los estadounidenses.



FIGURA 5. Memo observa el “otro lado” a través de la reja fronteriza (*Sleep Dealer*, 2008).

la paradoja ciber-tecnológica⁹ que plantea el filme: ¿exclusión conectada o conexión excluyente?

Es interesante que el director use la ciencia ficción y la distopía, géneros típicamente estadounidenses, para buscar hacer una crítica a los usos y abusos sobre los migrantes latinoamericanos en ese país. Como hijo de migrantes peruanos formado Estados Unidos, Rivera se apropia de las reglas del mercado filmico, de las retóricas, recursos y estrategias del género para intentar invertir la direccionalidad e intencionalidad del mensaje: el texto se formula desde los estamentos de la producción filmica hollywoodense; toma de los países al sur de la frontera los agravios y abusos que sufren los migrantes trabajadores; y, como un *boomerang*, regresa a sus sistemas de distribución, a sus festivales y salas de proyección.

No obstante, Rivera no logra desmontar y problematizar los aspectos más estereotípicos de representación de los mexicanos y de la realidad sociopolítica y económica de México, que en última instancia funge como una referencia metonímica de toda Latinoamérica. Por el contrario, el filme

reproduce esas imágenes reiteradas sobre los migrantes y sus países de origen: ellos siguen apareciendo racializados, anclados a un territorio rural empobrecido y desertificado, usando tecnologías atrasadas y como una fuerza de laboral que solo está capacitada para el trabajo obrero. Y, por el contrario, Estados Unidos continúa surgiendo como el único espacio donde se puede lograr el éxito económico. ¿Será que los cineastas no pueden imaginar escenarios alternativos que reten las ideas prefiguradas que se tiene sobre la migración latinoamericana hacia Estados Unidos y sobre su idealización como el país de las oportunidades? ¿O será que Rivera deliberadamente amplifica los aspectos más incómodos de esas realidades factuales a través de ficción para generar una llamada de atención?

Ya sea una cosa o la otra, un cine como el de Alex Rivera apela a las emociones de un grupo que percibe elementos de verdad en lo ficcional: la audiencia, así interpelada, acepta como potencialmente realizable lo que observa y se prepara para esos escenarios distópicos por venir. 🤖

⁹Entendemos por cibertecnología los artefactos encaminados al procesamiento, transmisión y manejo de información, a la manera como lo hace el cerebro humano.



FIGURA 6. *Sleep Dealer*
(Alex Rivera, 2008).

Bibliografía

- AMORETTI, H. M. (1983). Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 9(1), 145-154. <https://doi.org/10.15517/rfl.v9i1.16135>
- BARTHES, R. (1970). Par où commencer. *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, (1).
- BATEMAN, J. (2008). *Multimodality and Genre: A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Londres: Routledge.
- BATEMAN, J. y Schmidt, K. H. (2012). *Multimodality Film Analysis. How films mean*. Londres: Routledge.
- BATEMAN, J., Wildfeuer, J. y Hiippala, T. (2017). *Multimodality: Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*. Berlín: De Gruyter Mouton.
- BETHKE, B. (1983). Cyberpunk. *Amazing Science Fiction Stories*, 57(4).
- CLARK, R. (7 de febrero de 1999). Surveillance in Speculative Fiction: Have Our Artists Been Sufficiently Imaginative? *Roger Clark's website* [Sitio web]. Recuperado el 25 de julio de 2024: <http://www.rogerclarke.com/DV/SSF-0910.html>
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2024), 23ª ed., consultado en <https://dle.rae.es>.
- DÍEZ, B. (16 de octubre de 2020). “Cuánto se ha construido realmente del famoso muro de Trump con México y quién lo está pagando”. *BBC News Mundo* [Sitio web]. Recuperado el 28 de julio de 2024: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-54022541>
- ESCOBAR, A. (2005). Bienvenidos a Cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura. *Estudios Sociales*, (22), 15-35. <https://doi.org/10.7440/res22.2005.01>
- FAURA i Homedes, R. (2007). Cibercultura, ¿realidad o invención? *2do Congreso Virtual de Antropología y Arqueología* [Sitio web]. Recuperado el 21 de octubre de 2013: https://naya.com.ar/congreso2000/ponencias/Ricard_Faura.htm
- FLORES, R. *et al.* (11 de noviembre de 2024). “Donald Trump ha prometido una frontera cerrada y deportaciones masivas. Los afectados ya están tomando medidas”. *CNN en español* [Sitio web]. Recuperado el 6 de diciembre de 2024: <https://cnnespanol.cnn.com/2024/11/11/donald-trump-frontera-cerrada-deportaciones-masivas-afectados-medidas-trax/>
- GOLDMACHER, S. y Lerer, L. (11 de noviembre de 2024). “Donald Trump vuelve al poder, abriendo paso a una nueva era de incertidumbre”. *New York Times* [Sitio web]. Recuperado el 6 de diciembre de 2024: <https://www.nytimes.com/es/2024/11/06/espanol/estados-unidos/trump-gana-presidencia.html>
- GONZÁLEZ, R. (7 de febrero de 2010). Cyberpunk, cine y música. Antecedentes de los exponentes del género. *Suite101* [Sitio web]. Recuperado el 25 de octubre de 2013: <http://suite101.net/article/cyberpunk-cine-y-musica-a10459>

- GROSFOGUEL, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, (4), 17-48. <https://doi.org/10.25058/20112742.245>
- JEWITT, C. (2009). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Londres: Routledge.
- KRESS, G. y van Leeuwen, T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- KRESS, G. y van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres: Arnold.
- LEDIN, P. y Machin, D. (2020) *Introduction to Multimodal Analysis*. Second edition, Londres/Nueva York: Bloomsbury Academic.
- MACHIN, D. y van Leeuwen, T. (2007). *Global Media Discourse. A critical introduction*. Nueva York/Londres: Routledge.
- MARTÍN Rojo, L. (1996). El orden social de los discursos. *Discursos. Teoría y análisis*, (21/22), 1-37. <https://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5548>
- PAGE, R. (ed.). (2010). *New perspectives on narrative and multimodality*. Routledge, London.
- PARDO Abril, N. G. (2012). Análisis crítico del discurso: Conceptualización y desarrollo. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (19), 41-62. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/linguistica_hispanica/article/view/447
- POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Itsmo.
- REDACCIÓN AN. (24 de junio de 2013). “Debate EU aumentar agentes y drones en la frontera”. *Aristegui Noticias* [Sitio web]. Recuperado el 20 de octubre de 2013: <http://aristeguinoticias.com/2406/mundo/debate-eu-aumentar-agentes-y-drones-en-la-frontera/>
- VAN DIJK, T. (2001). Critical Discourse Analysis. En D. Schiffrin (Ed.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 352-371). Great Britain: Blackwell Publishers.
- VAN LEEUWEN, T. (2008). *Discourse and Practice. New tools for Critical Discourse Analysis*. EE.UU.: Oxford University Press.
- VAN LEEUWEN, T. y Jewitt, C. (Eds.). (2001). *The Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage Publications.
- WILDFEUER, J. (2013). *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London: Routledge.
- WILDFEUER, J., Paeging, J., Bateman, J., Seizov, O. y Tseng, Ch. (Eds.) (2019). *Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*. Berlín: De Gruyter Mouton.
- WODAK, R. y Meyer, M. (Comps.). (2003). *Métodos de Análisis Crítico del Discurso*. Barcelona: Gedisa.

Filmografía

RIVERA, A. [Director]. (2008). *Sleep Dealer*. Estados Unidos: Starlight Film Financing, Likely Story/This Is That Productions.

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA (México). Profesora investigadora titular de la Universidad de Guadalajara. Doctora en Lingüística General y Teoría de la literatura por la Universidad Autónoma de Madrid. Se interesa por el estudio de los imaginarios y las representaciones sociales, a través del análisis crítico de los discursos cinematográficos, literarios, pictográficos y de los medios de comunicación, desde un enfoque semiótico-discursivo. Entre sus más recientes publicaciones está “Representar y resignificar el espacio social. Sobre *Los reyes del pueblo que no existe*”, en *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, no. 89, 2024, en coautoría con Mauricio Díaz Calderón.

MAURICIO DÍAZ CALDERÓN (México). Profesor investigador titular de la Universidad de Guadalajara. Doctor en Lenguas Romances por la Universidad Paul Valéry, en Montpellier, Francia. Se interesa por el estudio de las representaciones de la marginalidad y la violencia, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional, en medios audiovisuales y literarios. Entre sus más recientes publicaciones está “Representar y resignificar el espacio social. Sobre *Los reyes del pueblo que no existe*”, en *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, no. 89, 2024, en coautoría con Alicia Vargas Amésquita.

Andrés Di Tella, el *self* público y un viaje al interior del documental latinoamericano

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO

<https://orcid.org/0000-0001-6059-7409>

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i30.460](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.460)

*Hemos comprado esta casa hace poco y la hemos
reconstruido por completo, en la medida en que se puede
reconstruir una casa antigua con su estilo caprichoso.*

Franz Kafka (*El desaparecido* o *América*)

Paulo Antonio Paranaguá establece que hay una actitud diversa entre las generaciones de documentalistas latinoamericanos que iniciaron su oficio en torno de la Escuela Documental de Santa Fe, en Argentina, de la institucionalización de la Revolución cubana a fines de los años cincuenta (Sergio Bravo, Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Fernando Birri, Fernando Solanas, Geraldo Sarno, Vladimir Herzog, Raymundo Gleyzer, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Mario Handler, Benito Alarazki, etc.) y el grupo formado o nacido durante las últimas coyunturas de crisis de los gremios políticos de fines de los sesenta, los setenta y el decenio de la redemocratización, los ochenta (Eduardo Coutinho, Nicolás Echevarría, João Moreira Salles, Francisco Taboada, Juan Pablo Rulfo, Ignacio Agüero, Mariana Viñoles, Pablo Spátula, Pedro González Rubio, Betzabé García, Diana Bustamante, Nara Normande, etc.).

Esa transición deflagró la mutación de la militancia y su tótem/tabú, el imperialismo y sus hábitos, con el consecuente debate a propósito de la colonización/descolonización, del subdesarrollo/desarrollo, el nacionalismo/internacionalismo, entre otros. Operó, luego de la difícil desfiguración de la presencia paterna y represora del sustantivo *Imperio*, una voluntad de transgresión en la comunidad regional hablante del portugués o el español (y los idiomas hoy minoritarios). Rezagados por el aparato ideológico leviatánico que emanaba las condiciones sociológicas de dependencia imperial y acorde con los términos de los intelectuales orgánicos de la raza

y la geopolítica, todas las cifras de la imaginación latinoamericana universalizada sufrieron una transvaloración de mayoría. Disidentes antiguos (Jorge Prelorán, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez, Carlos Velo, Joaquim Pedro de Andrade), simpáticos a los referidos más jóvenes, metamorfosearon esa semiosis de agencias morales endógenas en las masas, en signos en apariencia más interiorizados y siempre autorreflexivos, asimismo evitando las vulgatas del individualismo metafísico o estetista. Entre ellos, el rol del cine y de los cineastas-productores-autores, si no se individualizó como alardea la crítica posmoderna, singularizó la interpretación en corporalidades extáticas; el esfuerzo de aparición del mundo interior en la experiencia exterior o viceversa (Bataille, 2021).

Si lo que se tildó de giro subjetivo (Sarlo, 2012) transpiró por la piel de la autobiografía (y de la autoficción, en fin, de la autoimagen), el conocimiento público, a través de la experiencia del yo y su lid con el inconsciente colectivo, se mantiene como protagonista del diálogo con la audiencia contemporánea, compartiendo convenciones con el lector o el espectador. Ocurre otra militancia, en maduración y pasible de liberar fantasías plenas (lo más propio del individuo), de síntesis ortopédicas del pasado de los Estados nacionales autoritarios que eufemísticamente se disponen, ora como oligárquicos, ora como populistas (de izquierda o de derecha), al menos cuando se mantienen los canales de debate político, y cuando son apodados meros tiranos totalitarios o tecnócratas.

Películas de Laura Bondarevsky (*Panzas, un documental sobre H.I.J.O.S.*, 1999) y de Diana Bustamante (*Nuestra película*, 2022) diseñan una modernizada tensión entre el ego y el llamado inconsciente colectivo. La económica incursión de la narradora en primera persona de *Nuestra película* conjetura con el extraño axioma de la sensibilidad militante inclinada a los grandes efectos, los grandes relatos, la autoridad, y la mantiene como *cosa mentale* del pasado al ascender sonoramente tropos mínimos, bisoños. La narradora reitera en *voice over*: “yo, yo no estoy en esta imagen, no soy una de esos niños... pero podría ser”, frente a la violencia espectacular de los noticieros de televisión colombianos de los ochenta (con archivos de Caracol Televisión), cuya transmisión iniciaba y finalizaba con un coro de infantes cantando el himno nacional. Para que se note el transporte de pasiones y humores colindantes, vuelvo a Paulo Antonio Paranaguá (2003) cuando detecta en los documentalistas de los últimos 40 años una gestualidad forajida de la “mera postura militante, típica de los tercermundistas años sesenta” (p. 15).

Ese nuevo orden documental tiene un *exemplum* regional en la figura humana y de realizador de Andrés Di Tella, con amistad nítida con Carmen Guarini y Marcelo Céspedes (directores y productores del proyecto *Cine Ojo*, en el cual Di Tella participó

en dos ocasiones: ***La televisión y yo*** (2003) y ***Fotografías*** (2007), quienes se proponen renovar el documental), y también con Pablo Spátula. A través de una posible colateralidad del grupo de hijos de desaparecidos, Bondarevsky en ***Panzas***. ***Un documental sobre H.I.J.O.S.***, también producido por *Cine Ojo*, recupera las energías políticas por vías de la ascensión del cumplimiento de derechos humanos hereditariamente que percibe un progreso, más allá de las medidas de clase, del mundo laboral.

El motivo de lo hereditario permea toda la obra de Di Tella, contrariando cualquier programa moralista, partidario, delatando una aversión. Quizá por ello el gran mote de su estilo responda a la ausencia de contradicciones o contrapunteos (que no de crítica), en tanto su Argentina particular se apega a una línea filiada a la microhistoria que, tratándose de un personaje (Andrés Di Tella), cuya familia tuvo centralidad en el desarrollo industrial, cultural y político de la nación, abarca una microhistoria de América Latina cuyos duelos no provienen de las secuelas de una tragedia monumental. Con él, se tiene la impresión de examinarse desde lejos, pero nítidamente, cierto laberinto político quizá propuesto por el sistema peronista de cooptación y, por osmosis, tornarlo un destino manifiesto de sociedades coloniales. Tal situación impone paradojas internas, aunque él las tangencia cerebralmente, en muda evaluación. Remueve recuerdos inventados de objetos, de artefactos, de fragmentos culturales, de cronotopos algo marginales en entidades históricas: Ricardo Piglia y su decadencia física antes de la muerte; Claudio Caldini y sus traumas; Marta Minujín y sus excentricidades; William Henry Hudson y su memoria auditiva extraordinaria en contra de su cientificidad como entomólogo; Felisberto Hernández y su pasión por la escritura o la lectura infinitas; el clan de los Yankelevich y el desconocimiento, conveniente o no, de uno de sus miembros; el joven Sebastián, de los negocios de Jaime Yankelevich, primer empresario de televisión en Argentina —previo dueño de la cadena Radio Belgrano—; Ana y su afirmación de vida luego de torturas y desapariciones experimentadas durante los años setenta; los compositores y músicos eruditos de Latinoamérica en residencia en el Instituto Torcuato Di Tella; su madre Kamala y el exotismo provinciano que generaba, anulado por su pulsión de vida.

Los puntos de interés de su obra son conjuntivas, solicitan un cómo, son como las articulaciones de *performances* miméticas que engendran melancolía, lo mismo en el joven Sebastián y su indiferencia por la vida de su bisabuelo, migrante búlgaro y forjador de la radio y la televisión argentinas (***La televisión y yo***), como en Ana y su vivencia desaventurada con los Montoneros (***Montoneros, una historia***, 1998). En el primer caso, hay un tono de suave olvido proporcionado tanto por el temperamento de Sebastián como por la propia técnica de los tempranos registros de

televisión y su reutilización continua por las emisoras (todos los registros del inicio de la televisión en el país fueron apagados por la ausencia de *videotape*, desaparecieron). El segundo está permeado por la desesperada acción guerrillera católica y su vértice mesiánico y materialista. Esta antinomia actúa como una reinterpretación del conflicto político original desde cualquier ángulo que se le observe, y el papel que Ana considera secundario en relación al del padre de su hija, el Negro Juan, quizá más comprometido. Esos son los hechos paradigmáticos de la mimesis que se performa como verosimilitud por el genio del realizador.

Lecturas de Schiller (2002) y Coleridge (2014) barnizan bríos románticos a la obra del director argentino, deflagrando tesis, antítesis y síntesis independientes y volcadas, antes que por la factualidad o los sentidos, por un ideal de naturaleza humana sugerida por la historia nacional y por un entendimiento del yo encarnado en un sujeto enunciador sobredeterminado por la forma autobiográfica; esta por ende está exenta de la unidad óptica del prefijo *auto* y se transfiere conjuntivamente al *como si fuera*, es decir, se instala entre las consecuencias expectatoriales. La primera persona, promovida por fraseos condicionales, es, entre tanto, presentada sin condiciones, quizá por su operación en los meandros de la imaginación y la fantasía, que la lleva a exponer el sujeto enunciador a fin de encontrarse y esconderse entre la parte y el todo, o “*find himself in a series of beings*” (Coleridge, 2014, p. 32) y a promover menos una “estructura del sentimiento”, (*structure of feeling*, Williams, 2014, p. 612) que una “identidad de sentimientos” (*identity of feelings*, Schiller, 2002, p. 15). La secuencia en la que el personaje/informante Andrés Di Tella abre una caja con fotografías antiguas, acompañado por el personaje/informante de su hijo (Rocco) en **Fotografías** tiene connotaciones que soportan lo imposible de la centralidad del sujeto contemporáneo y consignan la naturaleza a la vez individualizada de la manifestación retórica, a despecho de la normatividad social del sistema expresivo. Confina sus asuntos a una tradición filosófica en que Schiller, Coleridge, Marx, Lenin, Gramsci, Williams y Sarlo fungen como agencias que describen esa división del trabajo intelectual y poético improductivo y resbaladizo del que todos ellos participan, como una comunidad espiritualizada, igualmente por Freud, Borges, la antipsiquiatría, el rock argentino, el racismo, Edgardo Cozarinsky, la acción directa, el cine super-8, consignan como “gobernar es poblar, civilización y/o barbarie”, el *Enclosure Act* en versión pampera, en fin, todo encadenado por un realismo ideal (Coleridge, 2014, p. 205), es decir, figuraciones que no terminan de cuadrar como trama o enredo, sino como soluciones éticas y poéticas puntuales y provisionales. El conjunto de sus filmes es como una única e infinita libreta, una agenda o un cuaderno que atestan las partes en el todo y viceversa (*Biographia Literaria*, autoetnografía, autoimagen), la reflexión y la autorreflexión que

el autor promueve en su soberanía representativa y autorrepresentativa, plasmadas en las grandezas de la *performance* absoluta (*absolute performance*), que suelen prometer sus piezas (Williams, 2014).

Al principio del 2024, finalmente nos vimos vía Google Meet y, antes de empezar a conversar respecto de sus ideas fílmicas, prologamos acerca de sus viajes a São Paulo, este año invitado al festival *É tudo verdade* y de la presentación de *Mixtape La Pampa* (2023) allí; también de que, luego de la extinción del Ministerio de Cultura durante los años de Jair Bolsonaro (2019-2022), las cuestiones del audiovisual se estancaron, tal como amenazaba hacerlo Javier Milei con las mismas expresiones. Mientras yo hablaba de nosotros los brasileños en pasado, de repente vislumbré en su semblante las presentes amenazas a los apoyos del Estado argentino a la gran voluntad audiovisual de su nación, anunciadas por su presidente con cortes a rubricas fundamentales. La televisión pública en Brasil sufrió en tiempos recientes los mismos males que suponemos que los argentinos buscan en este gobierno discutir y rediscutir a fin de evitarlos. Se me ocurrió entonces empezar la grabación de nuestro encuentro por la disyuntiva de que, si nuestras dudas aquí en Brasil siempre fueron de los destinos del concepto y de la sociabilidad de lo público: ¿para qué pueblo brasileño se hace audiovisual? y, al fin, ¿qué es lo público? Desde luego, para remediar las dudas, le dije, el hecho de tener una televisión pública es importante, aunque veamos muchas ambigüedades en su *performance*. A partir de ahí, le expresé mi curiosidad acerca de Argentina.



FIGURA 1.
Montoneros, una historia
(Andrés Di Tella, 1998).

ENTREVISTA CON ANDRÉS DI TELLA

Sebastião Guilherme Albano (SGA): No puedo huir de la curiosidad de preguntarte qué te parecen las condiciones del Estado argentino en lo que concierne a los medios y a la cultura. Javier Milei trataba de hacer intervenciones a los medios en enero de 2024. ¿Cómo quedó esa intención?

Andrés Di Tella (ADT): En cuanto a los medios, no sé si es algo muy trascendente. En realidad, los medios públicos aquí siempre fueron partidarios del gobierno, sea el que sea. No cambia mucho; solamente las formas. Lo que hay detrás es una idea de privatizar los medios públicos, en particular la televisión pública. No sé si sería una pérdida tan grande, en lo concreto, salvo por uno o dos programas, como por ejemplo un programa excelente de cine, *Filmoteca*, que pasa películas clásicas que ningún canal comercial pasaría. En general es muy mala la televisión pública aquí, y muy oficialista. Hay otro canal, de cable, que pertenece al Ministerio de Educación, *Encuentro*. Tiene la virtud de producir bastantes documentales, pero, después de un comienzo más auspicioso hace 20 años, últimamente se volvió también muy propagandista del gobierno. Pero me parece que los cambios más trascendentes, y preocupantes, operados por el nuevo gobierno, están en el área de la cultura del Estado, a través de la *desfinanciación* de la cultura. Supongo que es como en Brasil: todo lo que es cine o teatro depende muchísimo del subsidio público, puesto que prácticamente no se puede hacer de otra manera, no hay demasiada financiación privada. Las posibilidades son en todo caso muy limitadas. Ahora te dicen que si tenés un buen proyecto, mejor andá a las plataformas, a Netflix, a Amazon. Pero llegan a concretarse muy pocos proyectos y solo de un determinado tipo, muy pautado, todo cortado con la misma tijera, con ciertos temas muy restringidos. En cuanto a la televisión, como decía, ya no produce películas, y cuando lo hacía se trataba solo de películas muy comerciales con estrellas de la televisión. También existe un sistema televisivo dependiente del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), que tiene su propio canal, Cine.Ar, donde pasan películas argentinas, y también su plataforma de *streaming* propia, que es muy importante. Creo que es el medio por donde mucha gente accede al cine argentino. Mis propias películas, por ejemplo, que llegan con suerte a unos 10 000 espectadores en las salas, cuando pasan en televisión abierta o *streaming*, en cambio, llegan a cientos de miles de espectadores. Hay rumores de que el gobierno de Milei quiere cerrar ese canal. Si eso se llegara a pasar, sería gravísimo. Sería una forma de cortar el vínculo de mucha gente con

«Construyo el personaje de modo que sea un vehículo para que el espectador pueda encontrar algo de él mismo en el personaje. Y de esa manera, iluminar aspectos de su vida. Con las películas autobiográficas, si se pueden llamar así, pasa algo parecido».

el cine nacional. Yo la verdad estoy bastante preocupado por la situación en general. Tengo dos proyectos y no sé aun qué va a pasar. Aunque casi siempre se trata de coproducciones con otros países, sin apoyo del INCAA no sé si serían viables.

SGA: Creo que todos perciben dos grandes intereses generales en tu obra: la biografía y la autobiografía. Si en la primera se encuadran los actores sociales que proyectas a la pantalla —Macedonio Fernández; Ricardo Piglia en *327 cuadernos* (2015); Claudio Caldini en *Hachazos* (2011)—, están tus películas de familia, de tu familia, las que considero naturalmente más autobiográficas —*¡Volveremos a las montañas!* (2019); *La televisión y yo*; *Fotografías*; *Ficción privada* (2019)—. ¿Esos ejes existen, cohabitan, son un mismo proyecto de entretejerle un poco con los sujetos que representas?

ADT: Sí, son dos facetas de lo mismo, en algún sentido. La creación de un personaje a partir de una persona real, como puede haber sido con Claudio Caldini o con Ricardo Piglia, en *Hachazos* o en *327 cuadernos*. Ese personaje tiene que tener un interés humano universal, más allá de la persona concreta. Yo infiero algo propio en ese retrato, encuentro algo mío en ellos. Construyo el personaje de modo que sea un vehículo para que el espectador pueda encontrar algo de él mismo en el personaje. Y de esa manera, iluminar aspectos de su vida. Con las películas autobiográficas, si se pueden llamar así, pasa algo parecido. Mi personaje, este narrador-protagonista que soy yo, pero que también es una construcción, hecha con mi tripa y sangre, pero una construcción que también funciona como vehículo para que el espectador pueda atravesar una experiencia. Y de ese modo encontrar en esa vida ajena cosas propias, o descubrir algo suyo que no sabía. Un ejemplo: en *Ficción privada*, basado en las cartas que se escribieron mis padres, lo que aparece en la película es una fracción ínfima de lo que fue esa correspondencia, para no hablar de la relación de mis padres, o de la vida entera

de ellos. De toda la extensa correspondencia entre mis padres, yo seleccioné apenas unas pocas palabras, muy pocas. Esas palabras no pueden nunca representar una vida entera. Es la famosa punta del iceberg, que tomo de la metáfora de Hemingway: lo más importantes de un cuento es lo que permanece afuera o bajo el agua, invisible. Y, entonces, del mismo modo, esos fragmentos de las cartas son como la punta del iceberg, que al espectador le permite imaginar la vida de mis padres, el gigantesco bloque de hielo invisible que está bajo el agua. ¿Y cómo hace el espectador para imaginar ese bloque de hielo bajo el agua? A partir de sus asociaciones personales, sus propias vivencias, sus propios padres. La película no es tanto sobre mí, o sobre mis padres, sino sobre... si tú eres el espectador, la película sería sobre tus padres, de tu relación con tus padres imaginarios.

SGA: Ocurre un poco de lo que se dice con la fotografía, los lineamientos básicos de tu presencias e historia se vuelven un índice que lleva a algo, lo puedes recrear, un tipo de vida que tú rehaces.

ADT: Yo armo un instrumental que hace que el espectador tenga que hacer este trabajo. Las emociones que trato que circulen en mis películas funcionan al activar esas asociaciones, pensamientos y experiencias del propio espectador.

SGA: ¿Haces un guion muy rígido y lo sigues o eso no es posible en tu caso? ¿Tienes una idea o un argumento básico, con las líneas generales de tu vida, y lo tratas de proyectar de otra manera, en que emociones circulen y se vuelvan empáticas, catárticas o proyectivas? ¿La cuestión del dogma de que el documental no exige un guion sirve para ti? ¿Cómo haces tus guiones?

ADT: Bueno. Yo creo que en realidad escribo y reescribo el guion todo el tiempo: antes de filmar, durante el rodaje y, después, en el largo proceso de montaje. No me acuerdo quién decía que la diferencia entre la ficción y el documental es que en ficción el guion se escribe antes de filmar y en el documental después de filmar. Eso es verdad en la medida en que nunca sabés lo qué va a suceder. Para mí, una regla del documental es que lo que sucede delante de la cámara tiene que estar vivo. Y eso es impredecible: nunca sabés cuándo va a pasar algo delante de la cámara. Por ejemplo, cuando alguien está diciendo algo que en principio es importante, pero te da la sensación de que lo está repitiendo, que ya contó lo mismo muchas veces, como si estuviera poniendo el mismo viejo vinilo. Entonces, por más importante que sea ese texto, no te sirve, porque no tiene vida, no

está comunicando nada. Es muy impredecible eso, nunca sabés de antemano cuándo algo que alguien dice va a tener vida, o cuándo una escena va a tener vida. Escribir un guion muy estricto es imposible en ese sentido. Lo que hago es escribir un proyecto con varios textos, que incluye un guion, pero un guion muy especulativo, que sé que se va a modificar sustancialmente. Ese proyecto también incluye un texto con las ideas acerca de cómo voy a tratar esa historia de vida, cuáles son mis intenciones, el tratamiento cinematográfico. Y ahí todo el tiempo hay una escritura “cinematográfica”, en el sentido de que trato de incorporar la dimensión visual, lo sensorial, lo sonoro, dentro de la escritura, para que quien lea eso se dé una idea de qué es lo que se va a filmar. Después, cuando llega el momento de filmar, lo mejor que te puede pasar es que se quemen esos papeles y que aparezca otra cosa. Se trata, pues, de empezar de vuelta.

Ahí es interesante el rol del montajista, porque aporta una mirada fresca sobre el material. Yo como director no puedo evitar querer ver en el material mis propias intenciones, lo que quería conseguir en determinada escena. Y, a la vez, tengo mucha información acerca de esos personajes, y de esas situaciones, que no necesariamente están en el material. Entonces, el montajista (o la montajista, que en las últimas películas fue Valeria Racioppi) cumple un rol fundamental en esa reescritura, que es el montaje. Entonces se podría decir que, en esa fase final, acontece la verdadera escritura, la definitiva. Lo que no quiere decir que no haya habido una escritura permanente, antes del rodaje, y durante el rodaje. Yo tengo siempre mis cuadernos, estoy escribiendo permanentemente. En el guion, puedo llegar a recuperar algo que escribí en mi cuaderno hace años. Durante el rodaje también trato de llevar un diario, a veces lo grabo en audio, porque son ideas que pueden servir. En ese sentido, estoy todo el tiempo escribiendo. Alguien me dice algo un día, yo lo anoto, y eso que anoté puede cambiar lo que iba a hacer al día siguiente. Siempre debo estar atento a lo que pasa, y tratar de transmitir la misma sensación en la película, la sensación de que algo está pasando de verdad, algo a veces inesperado, no algo “guionado”, como decimos, sino fuera de guion, fuera del plan. Y si en el rodaje llega a pasar algo totalmente inesperado, eso es para mí el mayor regalo de la vida. Eso es algo muy propio del documental.

En **Ficción privada**, que no por nada tiene la palabra *ficción* en el título, hay muchos elementos de ficción. ¡Hay actores! O sea, la definición de lo que es un documental o una ficción pasa por ahí: ¡en el documental no hay actores! Y, sin embargo, aunque Denise Groesman y Julián Larquier son actores profesionales, y mi propia hija, que también está actuando, aunque al mismo tiempo está tratando de disimularlo, la escena se vuelve una zona confusa de qué es lo real y

qué es ficción. Eso me interesa especialmente, no sé si del documental o del cine directamente: me interesa cuando no sabés exactamente qué está pasando. Para mí, en el documental, es fundamental hacer que el espectador se pregunte: “¿qué está pasando? No entiendo”. Me gusta cuando las escenas no se entienden del todo. Para mí, una película está viva cuando te genera esa inquietud: “¿qué carajo es esto?”.

SGA: Tú conoces la tradición del nuevo cine latinoamericano en que tu país se formó como el lugar de la primera institución de enseñanza de audiovisual de la región, la Escuela Documental de Santa Fe, además del Festival de Mar del Plata y los manifiestos “Hacia un tercer cine” de Solana y Getino. ¿Crees que los postulados políticos propuestos por ellos para el sistema filmico que abogaban, con la discusión de si la audiencia debía o no encerrarse como pueblo, una audiencia ideal o idealizada, y la renovación de los temas y las técnicas, aún funcionan hoy? ¿Cómo ves los movimientos de los piqueteros que desde inicios del 2000 actúan un poco anónimamente, pero en pro de una colectividad común?

ADT: Sí, yo creo que sí, pero no es lo mismo, de 1968 a 2001, y 2002 y 2024 han cambiado muchas cosas. Las formas que alguna vez fueron novedosas y sorprendentes se vuelven anquilosadas y, por lo tanto, conservadoras. Lo que fue radical, hoy es conservador. Yo creo que, en el ámbito del cine, la innovación pasa por la forma: una forma que te haga pensar “¿qué es lo que estoy viendo?”. Eso es para mí una obligación. Que te preguntes también: “¿quién está hablando?, ¿por qué?, ¿cuál es la relación del que está delante de la cámara con el que está detrás?”. Buenas preguntas para hacerse frente a cualquier medio audiovisual, sea una película, sea la televisión. Aunque hoy el audiovisual estalló en mil pedazos, ya ni sé lo que es. Está en TikTok, en WhatsApp, en Instagram, qué sé yo, las formas de comunicación son otras. Entonces el cine se vuelve más una reflexión sobre el mismo medio audiovisual y las posibilidades de hacerse preguntas. Cuando una película apela a formas muy transitadas, sobre todo si, además, como decimos en Argentina, “baja línea”, donde hay una certeza de lo que se está diciendo, donde hay una intención didáctica. Yo veo que muchas películas con testimonios, de intención política, supuestamente progresista, muchas veces tienen algo de manipulación. Puede haber algo de empatía, pero también hay un elemento de ventriloquía: pongo frente a cámara a una persona para hablar, “le doy la palabra”, pero la combinación de testimonios termina diciendo lo que yo quería decir de antemano. Los testimonios simplemente ilustran mi idea previa. Estoy

FIGURA 2. *Ficción privada*
(Andrés Di Tella, 2019).



usando a esas personas casi como marionetas. De esa manera, aunque la película sea muy de izquierda, termina siendo conservadora, inclusive explotativa. Quien hizo estallar ese tipo de documental, en su momento, fue Luis Ospina, con *Agarrando pueblo* (1977), un clásico que te hace cuestionar muchas cosas. En su momento, fue bastante incomprendida esa película, que es una sátira sobre lo que Ospina llama “porno-miseria”. Esa tradición del cine revolucionario latinoamericano está muy *museificada*. Me enoja un poco cuando los estudios académicos, hechos sobre ese cine, no reflexionan sobre ese problema. A veces no diferencian entre lo que significó la forma de una película en su momento y lo que esa misma forma significa hoy. Si te pones a ver *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Getino, 1968) y la comparas con *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973, 1976, 1979), como hice en un seminario hace poco, ves que la primera tiene una narrativa en voz en *off* absolutamente autoritaria. No cabe la duda dentro de su planteo, incluso emana una especie de sorna autoritaria muy desagradable: “si no estás de acuerdo con nosotros, sos un fascista”.

Por cierto, hubo una autocrítica por parte de algunos documentalistas de esa época, cuestionando ese tipo de soberbia, cuestionando determinado tipo de relato, y en relación al uso y abuso del testimonio en particular. Para mí, en ese ámbito más crítico están Luis Ospina y Eduardo Coutinho, que son como referentes para mí. Si bien mi cine no tiene nada que ver con el de Coutinho, yo aprendí muchísimo de Coutinho. La idea esencial de que el cine documental es un encuentro entre quien está detrás de la cámara y quien está delante de ella, y lo que sucede en ese encuentro es un intercambio. Me impresionó mucho la película *Santo Forte* (1999), en la que Coutinho muestra como él le paga a las personas que dan testimonio. Me pareció impresionante algo tan básico y simple.

La gente está dedicando tiempo a participar de esta película: Coutinho dice: “si a mí y a los técnicos de la película nos pagan, yo también les voy a pagar a los testimoniantes”. Coutinho sabe también que él no está salvando la vida de nadie en sus *films*. Las relaciones que se establecen en ese momento, registradas por la cámara, son también simbólicas, son escenas de una película, hechas para un espectador. Él no mantenía relaciones posteriores con las personas entrevistadas, no había ninguna demagogia en ese sentido. Ese discurso de la bondad, del documentalista como una especie de buen samaritano... me parece que Coutinho rompe con eso. Pareciera que dijera: “Yo soy un cineasta que va a filmar una película, con estas personas que también, a su manera, están haciendo una película. El sentido de lo que hago, de lo que hacemos juntos, no lo decidimos nosotros, se va a resolver en la cabeza del espectador”.

Yo creo mucho en esta filosofía de Coutinho, por llamarlo de alguna manera. Toda esa escuela de ***La hora de los hornos***, en cambio, me parece que está llena de hipocresía y demagogia. La película en sí tiene un montón de cosas interesantes que yo rescato. En su momento la gente se preguntaba qué es eso, seguramente. Su forma era innovadora: mezclar el lenguaje de la publicidad con el del documental, *slogans* políticos como si fueran avisos publicitarios, pausas para que los espectadores discutan los que están viendo, todo eso debe haber sido impresionante. Pero hoy podemos ver también la semejanza de ***La hora de los hornos*** con una película de Leni Riefenstahl. La propaganda fascista y la propaganda de izquierda en un punto se hermanan. Entonces hay que tener cuidado.

SGA: Aventaste esas indagaciones acerca del público, por ejemplo, en ***Hachazos***, cuando extrañas la ausencia de público en las películas de Caldini y los demás *marginales*. Hay una secuencia en el *film* en la que tú proyectas la película de él y están solo los dos. ¿Es importante para ti saber quién es tu público... o para quién filmas...?

ADT: Bueno, son dos cosas distintas. Hago las películas pensando en los espectadores, están hechas en función de producir algo en el espectador. Hay muchísimo trabajo para crear una narrativa, un arco dramático, un viaje emocional. Pero eso es invisible, porque yo trabajo con la idea de crear un arco dramático en el que circulen esas emociones, pero que, al mismo tiempo, parezca un poco deshilachado, improvisado, sin terminar. Es lo que llamo “la estética del cuaderno de apuntes”. Parece que la película que estás viendo no es la película terminada, sino una especie de borrador. El espectador está asistiendo a una película incompleta,

que se está haciendo mientras la ves. O sea, que tú seas el que la completas en tu cabeza. Por eso hay en la película referencias al proceso mismo de hacer la película. Esa es una cosa: tener presente al espectador en la estructura narrativa, en el armado sensorial. Ahora, pensar en una comunidad concreta es más difícil. Mis películas cada vez mueven menos gente en el cine y, cada vez, más gente en la televisión o en las plataformas. Y ese es un público muy disperso y difícil de imaginar. Me sirve mucho cuando alguien me escribe de la nada, por las redes, y me comenta una película mía que pasó en la televisión o en plataformas. Pero no hay nada como estar en la sala oscura, asistiendo a la proyección de una película. Ahí sí, uno siente que hay una comunidad, aunque se trate de gente anónima en otro sentido. Pero el sector del público que se acerca a ver un documental de arte en una sala es ínfimo, cada vez más reducido. A partir de la sensación de que yo puedo tener en una sala, durante un *Q & A* después de una proyección, o con los mensajes que me llegan, puedo imaginar una comunidad, pero tengo que reconocer que se trata, un poco, de una fantasía en mi mente. Me interesan también esos mensajes que me llegan aislados, a lo largo del tiempo, quizás un año después, o diez años después, eso es muy interesante, comprobar cómo las películas sobreviven en el tiempo. Alguien que ve una película de hace quince años como algo nuevo. Recién estuve en México presentando una retrospectiva de casi todas mis películas en la Cineteca Nacional, y para la gente allá eran todas películas nuevas, se retroalimentaban entre sí, algo que vieron en una película reciente se “repite” para ellos en una de hace diez años. Las películas mutan, cambian de sentido, se transforman con el tiempo... Entonces, yo tengo una comunidad en mi cabeza, hecha a partir de todas esas experiencias, y es lo que le da sentido a lo que hago. Pero una comunidad, en el sentido más político, es más difícil de imaginar. Creo que el efecto concreto que una película puede tener sobre las personas hace que esos individuos sueltos hablen entre sí, y formen de alguna manera una comunidad alrededor de la película, pero también de forma independiente de la película. Para mí es una especie de fantasía, yo no sé qué ven las personas cuando ven mis películas, solo puedo saber algo cuando me cuentan. La persona que menos sabe lo que hizo es el cineasta. Es decir, dedicamos horas, meses, a veces años, en hacer una película, ¿no es cierto? Estamos atentos a cada detalle, con qué lente filmamos cada escena, somos conscientes de cosas que casi nadie sabe. Un plano debe terminar dos fotograma antes o tres fotograma después. Nos va la vida en esa decisión. Y, sin embargo, hay una paradoja: nunca podemos ver la película como espectadores, la vemos apenas como el resultado de un trabajo. Es muy interesante ver una película que hiciste hace veinte años,

«La paradoja es que el cineasta es quien más conoce la película y sin embargo ella es inalcanzable para él, nunca la va a poder ver, nunca va a saber qué hizo».

por ejemplo, ya te olvidaste un poco, y te sorprende. Hace poco vi **Fotografía** en una sala y me sorprendió, había cosas que no recordaba, que no me imaginaba. Eso fue lo más cerca que estuve de ser un espectador de mis películas. Claro que se me disparaban también recuerdos del proceso, y reflexiones sobre cómo está hecha la película: “esa secuencia pasa demasiado rápido, esta escena la tendría que haber sacado”. Es inevitable esa mirada. El espectador no hace eso: simplemente ve la película, de una manera que tú nunca podrás hacer. La paradoja es que el cineasta es quien más conoce la película y sin embargo ella es inalcanzable para él, nunca la va a poder ver, nunca va a saber qué hizo. Tiene que ver con la idea –fundamental– de que finalmente la película es de los espectadores, se trata de qué hacen ellos con la película, también en el sentido político. Ese tipo de cine que pone en cuestión ciertas ideas del documental quizá hace que esos espectadores, la próxima vez que vean un documental, tengan una mirada distinta, quizás más crítica, con menos prejuicios.

SGA: Veo una tendencia en tu cámara de volverse una especie de aparato mítico que recupera o crea pasados, tu cámara tiene una mirada con historia y prisma. Lo noté bien en **Volveremos a las montañas**. Abarcas la cuestión de solidaridad política regional por intermedio de una institución privada, lo que es remarcado por un informante, como una posición de las contradicciones latinoamericanas, que yo situaría entre la metafísica jurídica del liberalismo y las utopías comunistas... ¿Te podrías extender sobre ello? Cuando un crítico lee una crítica de la época, muy ortodoxa, utiliza gruñidos, onomatopeyas, sonidos para criticar la música contemporánea. Creo que ese momento levanta signos políticos regionales en transición, junto con esa crítica novedosa hay alusiones al che y a los desaparecidos, aludiendo indirectamente a la solidaridad intercontinental. Curioso como en Latinoamérica, además, ser de vanguardia es hacer, crear o allegarte a una institución, y no salirte de una institución, como en Europa, las disidencias, etc.

ADT: Es un poco la paradoja de esta institución, casualmente, ligada a mi familia. En ese momento, sobre todo en los años sesenta, fue excepcional todo lo que pasó en el Instituto Di Tella, sobre todo para las artes visuales y la música erudita contemporánea. Tiene que ver con la singularidad. Bueno, me gusta la idea de que la cámara tiene memoria, de que es un repositorio de la memoria. Me provoca angustia la idea de la experiencia que se pierde, como si algo no dejara huella, como si no hubiera existido. Yo creo que eso, en el marco latinoamericano, es especialmente importante, incluso en términos políticos. Alguien que se dedicó a hacer esa música de vanguardia, que fue incomprendido en su momento, pero después, a través de los años, logró tener un tipo de reconocimiento. Ese reconocimiento hace que esa experiencia no se pierda del todo. No para ellos nada más, pero como ejemplo para los que vienen después. Ahí es donde aparece la responsabilidad política y humana del documental, la capacidad de recuperar esas experiencias que se hubieran perdido. Lo mismo pasa en *Ficción privada*. Esa experiencia de mis padres, el matrimonio “mixto”, de un hombre y una mujer de distinta “raza”, en una época en que era muy resistido, tenía una dimensión política en sí mismo. Y pudo ser transmitida en la película de forma emocional. Cuando el espectador hace propias las vivencias de ese músico de vanguardia chileno, o de una mujer hindú, mi madre... son experiencias que se hacen propias, como si ampliara su experiencia personal al conectarse con experiencias del pasado.

SGA: ¿Y esas ideas de la deconstrucción, construcción o reconstrucción de las experiencias son muy notadas por la gente, por los críticos en tus films, son importantes para ti? Como hay contrapuntos estéticos e ideológicos, podría ser más que una curiosidad...

ADT: *Hachazos*, por ejemplo, tiene, si se quiere, algo de película didáctica. Toma un formato didáctico. Por ejemplo: ¿cómo se hace una película de Claudio Caldini? Por si alguien lo quiere hacer en su casa... Antes, cuando te comprabas una cámara de *super-8*, en el estuche venía el manual de cómo usarla: cómo hacer foco, cómo filmar, cómo operar el diafragma, cómo no filmar contra el sol, etc. Entonces, la película tiene algo de esos viejos manuales. Pero, claro, quienes escribían esos manuales estaban pensando en *home movies*, no estaban pensando en hacer cine experimental. Entonces, ese “instructivo” para hacer una película de Claudio Caldini se vuelve conceptual. El cine de Caldini es conceptual y, en

ese marco, **Hachazos** también es conceptual. Te lleva a preguntarte cómo se hace esta misma película, incluso te puede hacer pensar qué cosa es el cine en sí mismo. Caldini y yo tenemos cosas en común y cosas absolutamente opuestas. Los dos hacemos cosas más o menos marginales, él es más extremo quizás. Pero hay una diferencia esencial en lo que hacemos: yo soy un narrador, y a él solo le importa la imagen, la propia estructura de la imagen cinematográfica. No le interesa la narración. Es más, está en contra de la narración. Yo escribí un libro sobre Caldini, e hicimos una serie de *performances* en vivo, que hicimos varias veces en Buenos Aires y una vez también en Curitiba. Entonces, sí hay algo de conceptual, la dimensión *meta*, como se dice ahora, una película que cuenta una historia y a la vez está contando cómo se hizo esa película. La historia va de la mano de la reflexión, narrativa y ensayo en un mismo movimiento.

SGA: En general, tensionas mucho los límites documentales. Usas testigos, *voice over*, *voice off*, explicas, narras con palabras, expedientes considerados conservadores por algunos documentalistas después del *cinema verité* o del *direct cinema*, pero sigues con esas técnicas bajo el signo de la ironía. Impides la consecución del conocimiento público conforme las leyes de la intelección periodística, o ciudadana nada más, y la pasas por nuevos filtros. En **Hachazos** hay secuencias en que Claudio (o Eduardo) te pone en jaque precisamente acerca de tus métodos... de tu proyecto... logras todo con tus yuxtaposiciones discursivas, de voces, de protagonista y sujetos... pero él te dice un poco despectivamente: “Estamos haciendo una película para chicos”... Y en algún momento afirmas que él tiene razón... ¿lo admiras por su heroicidad austera... y sientes que algo de eso te falta...? ¿O no? Él atesta que no sabe contar historias... cuando habla de su *film El nuevo día*, un *film* político, eso es muy impactante...

ADT: Sí, la cosa didáctica, esa idea de películas para chicos. Por suerte, ahora, ese tipo de cine de Caldini se está recuperando. Creo que la película y el libro (*Hachazos*, Editorial Caja Negra, 2011) contribuyeron a que Caldini fuera más reconocido y que este tipo de cine fuera incorporado. Antes era como si no se le reconociera el estatus de cine. En los festivales de cine, por ejemplo, no se programaba cine experimental, aunque parezca mentira. Caldini, que para mí es uno de los grandes cineastas de la Argentina, ni figuraba en los libros de historia del cine argentino. Todo eso cambió muy rápido, por suerte. Hay en curso una recuperación del cine experimental, nombres como Claudio Caldini o Narcisa Hirsch ahora son tenidos en cuenta, vuelven a formar parte del cine argentino.

FIGURA 3. *Hachazos*
(Andrés Di Tella, 2011).



SGA: Aquí en Brasil el llamado cine marginal siempre estuvo dentro de la historia, nunca se necesitó recuperar, hizo parte de una radicalización del *cinema novo*...

ADT: Claro, lo que pasa es que el *Cinema Novo* ya era bastante experimental, Glauber Rocha, por ejemplo. Me acuerdo de la sorpresa que me causó *A idade da terra* (1980) de Glauber Rocha, un film bastante “experimental” si se quiere. En el cine argentino quizá no hubo tanta experimentación, en todo caso no llegó al cine más *mainstream* o a los autores más reconocidos. Hubo excepciones, por supuesto. Edgardo Cozarinsky hizo una película que no vio nadie, llamada “...” [puntos suspensivos] (1971), Alberto Fischerman hizo otra llamada *The Players vs. Angeles Caídos* (1969). O sea, hubo dos o tres cineastas que hacían películas de 35 mm, largometrajes, pero de carácter experimental, pero muy pocos. No había dónde ver esas películas.

SGA: Por eso esa insistencia en el caso de Caldini en la relación entre vida y *film*, vivir es hacer *films*, etc. Bueno, noto que en tus películas logras una espacialidad que se sostiene por una nueva urbanidad, ahora de tipo audiovisual, con deseo y gramática disponibles. Las coordenadas de los archivos, datos, clasificaciones, catálogos, dependientes de máquinas de memorias que alimentan diversas instituciones, fundaciones, empresas privadas, bibliotecas públicas, televisión, lugares de registros, formalizan o figuran un modelo de sociedad desnaturalizado. Todas tus películas son de ambientes clasificatorios, tienes como una especie de obsesión con los archivos. ¿Cómo ves ese dato?

ADT: Los archivos son una extensión de la memoria, de la recuperación de la experiencia, una forma de darle vida a aquel pasado. Te doy el ejemplo de **327 cuadernos**, sobre los diarios de Ricardo Piglia. Piglia estaba en ese momento pasando en limpio, reescribiendo lo que encontraba, o escribiendo algo nuevo a partir de lo que estaba anotado en los cuadernos. La primera vez que Ricardo me mostró uno de sus cuadernos, justo cuando me lo dio en las manos, se cayeron del cuaderno un montón de papelitos que estaban guardados en el cuaderno. Son esos papelitos que aparecen al final: una foto, un pasaje de avión, un programa de box, un programa de cine, una carta. Cuando se cayeron y los recogía, pensé que el “material de archivo” de la película podrían ser exclusivamente esos papelitos. Ricardo me dijo: yo los guardo porque cada uno de ellos dispara algo en mí, un recuerdo, una persona, una situación. Lo mismo le pasaba con algunas anotaciones muy breves en los cuadernos. Cuando trabajaba, por ejemplo, en una novela, agarraba al azar un cuaderno viejo, y lo que aparecía allí le traía un recuerdo, quizá a veces la historia de una persona, pero sobre todo le despertaba una emoción: entonces usaba esa emoción para la novela que estaba escribiendo. Yo quise hacer algo parecido, usar solo los recuerdos de los papelitos, pero al final me di cuenta de que iba a ser muy pobre visualmente. Busqué entonces analogías, como hacen todos los cineastas; analogías visuales de los papelitos. Una línea aparece a través de este personaje que colecciona películas caseras y familiares, generalmente anónimas, lo que se llama a veces “películas huérfanas”. Es un personaje basado en la persona que hizo la investigación de archivo de la película, Andrés Levinson. Una analogía evidente para el diario son las películas familiares, los *home movies*. Si bien son muy formalizadas, remiten un poco a la vida cotidiana, al menos de la familia. En eso guardan un paralelo posible con los diarios.

Creo que la primera imagen de archivo, en **327 cuadernos**, es la imagen de una mudanza en los años cincuenta. En la voz en *off* sobre esas imágenes, Ricardo justo está comentando la mudanza que hizo con la familia cuando tenía 17 años, que fue un poquito el origen de su vida como escritor. El material muestra una mudanza de la misma época, podía ser la mudanza de la familia Piglia, pero la familia Piglia no tenía ningún material filmado. Entonces se trata de algo especulativo. Podrían ser imágenes de la mudanza de la familia Piglia en los años cincuenta. Al principio, en la primera parte de la película, el material de archivo aparece bastante pegado a lo que Ricardo está contando. Después, se van distanciando, cada vez más, empiezan a ser imágenes más metafóricas. Al final, cuando Ricardo está enfrentando la enfermedad y posiblemente la muerte, aparecen esas

imágenes casi surrealistas de los perros cayendo en paracaídas en la Antártida. Y ya es algo que no tiene nada que ver con la vida de Ricardo en sentido literal. Es una imagen más metafórica. El espacio de la Antártida, sin horizontes, todo cubierto de hielo, todo blanco, la caída de los perros, todo es simbólico. Creo que es posible asociarlo con la enfermedad, con la inminencia de la muerte. Al menos crea un clima en ese sentido. Entonces, está por un lado ese uso de las películas familiares.

Otra analogía que encontré... y son casualidades, cosas que pasan que son casi mágicas y producen encuentros. Justo en ese momento que empezamos a buscar material de archivo, casi como por obra de magia, encontraron en la calle un volquete (contenedor de basura) lleno de latas. Alguien avisó y los del Museo del Cine fueron a ver de qué se trataba. Eran latas de un noticiero, que las estaban tirando de un canal de televisión cuando se vendió. Eran en realidad los descartes del noticiero. Hasta 1982 las notas en exteriores de los noticieros se filmaban en 16 mm. Se traían al estudio, se procesaban a toda velocidad, se seleccionaban unos planos, se montaban y se transmitían esa misma noche para ilustrar la noticia. Lo demás, lo que no se usó, se guardaba en las latas. Hasta que alguien decidió tirar todo. Esos descartes, rescatados por Andrés Levinson y la gente del Museo de Cine, son la otra línea de materiales de archivo de la película. La analogía en este caso es como si el cuaderno del escritor fuera el descarte, lo que no entra en la novela, el material en bruto, lo que no ha sido editado.

Esos fueron dos criterios para trabajar con archivo. Y siempre la idea de que los materiales, tanto de archivo como los que yo filmo, tienen un sentido narrativo. Por ejemplo, cuando Ricardo está hablando de lo que significó para él la muerte del Che Guevara, aparece ese fragmento increíble de material de archivo sobre el Che Guevara. En realidad, se trata del hermano del Che Guevara, que hace un viaje a Bolivia cuando se entera de la muerte de su hermano. Es un material descartado posiblemente por razones técnicas, porque está muy oscuro, y el hermano en rigor no dice nada. Pero bueno, como sabemos quién fue el Che, cobra todo un sentido, narrativo y de tonalidad, como si fuera una tonalidad musical. Hay ciertos momentos en que el material de archivo tiene un impacto emocional. Hay imágenes cuyo sentido por ahí se vuelve misterioso con el paso del tiempo, como esa costumbre de fin de año que había en Argentina de tirar por la ventana de las oficinas todos los papeles que se habían archivado en las instituciones públicas. Y eso ilustra, también de una manera metafórica o analógica, la idea de la publicación. Cuando un escritor publica algo, por ejemplo, los diarios basados en sus cuadernos personales, es como que hay en ese gesto algo

de tirar por la ventana, de soltar, de dar. Nos remite también a una época que no existe más, pues ya no hay papeles en las oficinas, pero de nuevo se vuelve una metáfora, también del paso del tiempo, del pasado mismo. Esa es la búsqueda formal con el material de archivo.

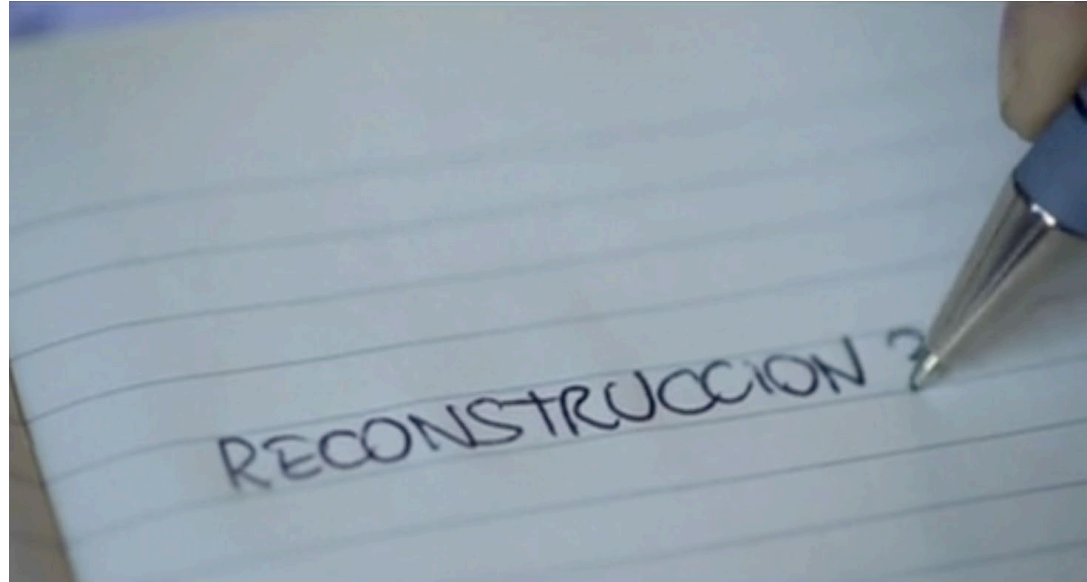
SGA: La música y el *soundtrack* de tus filmes son muy cuidados y con grandeza propia, ¿cierto? ¿Siempre confieres relevancia a ese seguimiento? ***Montoneros, una historia*** es un *film* como ***Hachazos*** en que la música o el *soundtrack* no tiene la relevancia monumental de otras, por ejemplo, es más diegética, ambiental o experimental, como ***¡Volveremos a las montañas!***, ***Ficción privada*** o ***327 cuadernos***. ¿Tienes una serie *De vuelta a la montaña* acerca de la música? ¿No?

ADT: Yo diría que la banda sonora es muy importante. Yo incluyo ahí, en la misma dimensión, la música y los sonidos. Los sonidos, ruidos, voces, ambientes, todo eso es una música. De hecho, yo considero que esos ruidos, voces, etc., constituyen la verdadera música de la película, como el tono de voz de la persona. En ese sentido, el sonido de una película siempre debe ser considerado como algo musical, aun cuando no hay música en el sentido literal. Para mí, montar una película es un ejercicio de composición musical, en todos los sentidos. Ahora más fuerte, ahora más bajo, el tema del principio vuelve al final, repeticiones y variaciones. Hay un clima musical que se genera, una atmósfera, aun cuando no hay música. El sonido en su totalidad es más importante que la música en sí. La música sirve a veces para compensar al espectador, para refrendar la emoción que está sintiendo, no para generarla, sino lo contrario: permitir la salida de la emoción. Sucede algo, alguien cuenta algo, que produce una emoción. Entonces la música legitima ese sentimiento, ayuda a descargar la emoción contenida. Hay toda una dinámica de la música, entre las imágenes y los sonidos, que es muy delicada. Una música mal usada, en un solo momento, puede arruinar toda una película.

SGA: En ***Ficción privada*** eso es muy presente. Hay un momento en que los actores jóvenes (Julián Larquier y Denise Groesman) leen líneas de un guion, o de una carta, y luego esas líneas se vuelven un compás de rap o algo semejante...

ADT: Sí, en realidad es trap. Eso fue una improvisación. Julián Larquier es trapero, hace música trap, y su show aparece en un momento en la película. En un momento en que estábamos arreglando las luces o algo, él empieza a cantar, un poco en broma, un poco por aburrimiento. Yo dije: “háganlo de nuevo, háganlo

FIGURA 4. *Hachazos*
(Andrés Di Tella, 2011).



juntos, improvisen, pero traten de tirar líneas de las cartas”. Salió algo muy interesante y que es propio de ellos, de su universo, no del mío. Yo no escucho esta música, ni es una música que a priori hubiera incluido en la película. Pero lo traje el personaje. Ellos tenían que tener su mundo propio. Denise es actriz, pero también pintora, la vemos pintar, la vemos en el museo estudiando cuadros. Esa escena fue algo que surgió de ellos. Como son muy jóvenes, cuando empezaron a leer las cartas, directamente no las entendían. Literalmente. Yo les tenía que explicar casi línea por línea. O sea, lo que para mí era perfectamente comprensible, para ellos era todo un misterio. En el proceso de trabajo, de la filmación, yo quise capturar cómo ellos llegaban a entender las cartas, desde la incompreensión a la comprensión. Y ese momento del trap representa el momento de la comprensión. Ellos entienden las cartas al hacerlas suyas, al expresarlas, por así decir, en su propio lenguaje. Ellos mismos se sorprenden.

Volviendo a lo del uso de la música y el sonido: yo doy clases y les prohíbo a los alumnos usar música en las películas que hacen. Es para que presten atención a la creación de un ambiente, una atmósfera, a través del sonido, de los ruidos y las voces, sin música. Hay una tendencia a creer que la música hace que todo funcione. Pero es un funcionamiento muy engañoso.

SGA: En *Hachazos*, tú escribes como anuncios de lo que harás: *Reconstrucción 1, 2, 3 y 4...* ¿Por qué? ¿Tratas de hacer lo que aquí se dice una *sueca*, un *remake* de las escenas antológicas de los filmes de Claudio Caldini? Pero tienes consciencia de los ecos semánticos que abarcas, ¿cierto? Te aproximas desde la etnografía y la idea de reconstrucción, deconstrucción. Las energías marginales domesticadas...

ADT: Sí, fue una propuesta que yo le hice, porque en ese momento, cuando filmamos la película, el cine de Claudio Caldini estaba un poco en el pasado.

En ese momento, de hecho, estaba volviendo a filmar. Entonces: ¿cómo hacemos para evocar algo vivencial? Se me ocurrió esa idea, de tomar sus películas y que él tratara de hacerlas de vuelta, como una especie de *remake*. A él le gustó la idea. También porque era algo divertido de hacer. Tuvimos una diferencia en una cuestión que me pareció, más allá de una preferencia personal, algo más conceptual, ligado a los modos de representación. Algo que sucedió una vez, que yo observé, pero no filmé. Yo le pido que reinterprete eso que pasó, que haga, digamos, una especie de *reenactment*. Es lo que estábamos haciendo con sus películas: hacíamos una reconstrucción, un *reenactment*, de cómo las filmó. En este caso, Caldini había llevado todas sus películas en una maleta, en el tren. Yo lo vi, estaba con él. Sucedió de verdad. Él me dijo: “Pero eso sucedió solo una vez. No es lo normal que yo lleve todas las películas en la valija. No sería real”. Y yo le dije: “¡Pero fue real!”. Repetir esa acción sería falso porque sucedió una sola vez, fue una excepción. Me parece que ahí aparece algo interesante del documental, de la representación documental. Hay algo en el documental que es así. El documental tiende a ser representativo. Si llevara siempre las películas en la valija, sería real. Pero si fue una excepción, no es representativo. Es decir, no es verdad, o es menos verdad. Y en algún sentido, tenía razón. Si no, vamos a creer que él siempre hace eso, de llevar todas sus películas en una valija. Y eso no es verdad. Me parece que ahí se dio una discusión interesante acerca de lo que estábamos haciendo. Si pasa algo una sola vez, ¿no es verdad? Es una cuestión interesante: qué es la verdad, qué es un retrato, qué es un documental...

SGA: Voy a pasar a indagarte más asertivamente acerca de tus películas puntuales. Comenzaste tus indagaciones entre memoria, historia y moral con **Montoneros, una historia**, en que tratas del tema del grupo armado del peronismo a partir de testimonios sobre todo de una mujer, Ana, y por la forma en que armaste parece que la cinta nace de una pequeña duda de su hija Paula y de tus famosas coincidencias: en este caso, Paula había recibido una llamada de alguien que pensaba muerto y prójimo al padre de su hija. ¿Ese trazo de tu interés de investigar tu historia y tu memoria en un cruce con la historia y la memoria de Argentina, tuvo inicio ahí? Es algo muy presente en, por ejemplo, **Hachazos**, o **La televisión y yo**, o **Fotografías**, por ejemplo, pero en **Montoneros** mantienes una distancia casi científica, diferente de la que adoptas después a partir de **La Televisión y yo**, más próximos de los del *cinema verité* (**Hachazos**, **Fotografías** y **Ficción privada**, etc.).

ADT: Sí, me interesa mucho la experiencia personal como forma de narrar lo social y lo político. Lo social cobra sentido para el espectador a través de la experiencia singular, individual, personal. Me han cuestionado por qué es Ana Testa la protagonista de la película. Como si no mereciera ser protagonista porque, en la organización, ella no era nadie. Ella misma dice que es una *perejila*, un término que significa alguien insignificante. Pero en algún sentido podría haber sido yo, o tú, o cualquiera. Ana es como si fuera representante del espectador. Yo la elegí porque tenía esa capacidad expresiva para conectar con el espectador, de hablar sin superyó, sin filtro, sin cuidar lo que está diciendo. A muchos militantes que yo me he encontrado, que tenían quizás historias más interesantes que Ana, les costaba mucho salir de una idea previa de lo que debían decir. Ella tenía una actitud más abierta, y más conectada a priori con la idea de transmitir la experiencia. Entonces, a través de la historia sentimental de una chica de pueblo, que se enamora de un chico un poco más grande, y de pronto se ve involucrada en algo grande... Seguramente no fue tan así, había algo más deliberado de su parte. Era verdad que tenía 18 años, qué sé yo, y mi propia hija acaba de cumplir 18 años, ¿cuánta idea tiene de la vida? Igual, ¿cuánta idea tengo yo...? Y fue una película que pegó mucho entre los jóvenes, muchos hijos de activistas o de militantes o guerrilleros por primera vez escuchaban hablar de esa historia que sus propios padres no les contaban. Después alguna gente más militante criticó la película por una aparente falta de un posicionamiento político. Pero yo creo que el posicionamiento político es eso: frente a los discursos, elegir la experiencia. La práctica, no la teoría. Yo veía en muchos exguerrilleros una dicotomía total. Hablé con muchas personas, y cuando hablaban sin la cámara te contaban una cosa, pero después con la cámara te contaban algo distinto. O al final decían “esto no te lo puedo contar en la película”. La verdad, nada menos.

SGA: ¿Siempre partes de una pregunta, una duda? ¿Hay alguna intención filosófica o científica allí? En *Fotografías* pasa lo mismo, en *La televisión y yo*, *Ficción privada*, *327 cuadernos* también. Lo curioso es que nunca hay la solución dialéctica debido quizá a función del autor del cual te invistes siempre. ¿Puedes desarrollar esa hipótesis?

ADT: Mi objetivo es, más bien, terminar con una pregunta. Mi objetivo es llegar a una pregunta, que el espectador llegue a una pregunta. No sé si te acuerdas, pero la película termina con Ana, que sale liberada del campo de concentración.

«Soy buen lector y ese aspecto de mis películas refleja quien soy. Encuentro más inspiración en la literatura para hacer cine que en el mismo cine. Me da otra libertad».

En ese momento, el compañero de Ana todavía estaba libre, y con vida. Pero no la quiere ver porque teme que Ana, por haber pasado por el campo de concentración, ya no fuera la misma persona, la Ana que él conocía, sino una traidora. Y las últimas palabras que ella pronuncia son: “¿quién es Ana?”, y ahí me di cuenta de que esa era la pregunta a la que yo quería llegar. Lo descubrí en ese momento, en que ella dijo “¿quién es Ana?”, y a continuación hizo un silencio. Ahí descubrí que esa era la pregunta a la que quería llegar, sin saberlo. Y no podía creer que ella hubiera dicho eso. Había otro final, que filmé, pero esa pregunta de Ana, y luego el corte a negro, hace que el espectador se pregunte: “¿Quién soy yo? ¿Qué hubiera hecho yo?”.

SGA: Sí, son muchos dilemas que se forman. La cuestión del catolicismo, o de la acción propiamente de tomar en armas. La película está envuelta de ello y Ana es una especie de pivot que irradia esa problemática. Y la película comienza con una pregunta de su hija...

ADT: Comienza en realidad a partir de esa pregunta de la hija: “¿quiénes era los Montoneros?”, que se une al final con la pregunta de Ana. Las personas que vieron la película, especialmente los hijos y las hijas de los exmilitantes, terminaron haciéndole a sus padres la misma pregunta. La película se vio por la televisión. Tuvo un impacto tremendo en esa época, la vieron un millón y medio de personas, y después estuvo dos años en un cine. Tuvo un impacto muy fuerte. Ninguna otra película mía tuvo un impacto así.

SGA: Percibí que tus *films* confrontan literatura y medios técnicos. Pareciera que hubiera un guion literario. Siempre hay un libro al que, si no aludes en el cuerpo del *film*, por lo menos, el espectador puede activarlo por analogía. En **Montoneros**, quizá ecoe (*sic*) *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh. Seguro me perdí algo de tu inspiración para el *film*, pero ¿habría un relato literario sobre el cual desarrollaste la película? En **Fotografías** hablas mucho de *Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes, 1926), en **327 cuadernos...** los diarios de Emilio

Renzi, *La novela de la eterna* en **Macedonio Fernández** (1995). ¿Siempre hay estos espejos...?

ADT: Soy buen lector y ese aspecto de mis películas refleja quien soy. Encuentro más inspiración en la literatura para hacer cine que en el mismo cine. Me da otra libertad. En **Hachazos**, la referencia de Chuang Tzu que hace Claudio Caldini y muchos la encuentran. Yo la veo como una película totalmente *sebaldiana* (W. G. Sebald). Yo leía y releía a Sebald obsesivamente en esa época. Y Caldini es un personaje netamente *sebaldiano*. Se trata quizás de una especie de adaptación literaria secreta. En ese caso, Caldini podría integrar un capítulo de *Los emigrados*, la novela de Sebald. En fin, los procedimientos de la literatura me interesan mucho, me sirven de inspiración.

SGA: **La televisión y yo** puede leerse como un testimonio en primera persona acerca de las fortunas de dos *self made man* (tu abuelo y el de Sebastián) y el entretenimiento, por lo tanto, hay desde luego algo de irónico por acercar dos campos de la vida social de una nación como Argentina de manera familiar. Tus documentales suelen hacerlo. Hay una *performance* del yo como una individualidad, privada, que invierte en un doble que porta conocimiento público por medio de tu cuerpo, tus familiares etc. **Ficción privada, Fotografías, 327 cuadernos...** Incluso en **Ficción privada** te haces la pregunta de si es correcta tu exposición y la de tu familia. ¿Nos podrías explicar cómo lo logras?

ADT: La historia...

SGA: Sí, la nueva historia, la microhistoria o algo...

ADT: Es como un episodio de la historia. En el caso de **La televisión y yo**, la idea fue de recuperar esa prehistoria de la televisión en Argentina, que yo estaba investigando, y asociarla a mis recuerdos generacionales, los primeros recuerdos de la televisión argentina, en los años sesenta. Ese era el proyecto en sus inicios. Cuando empecé a estudiar más a fondo la historia de Yankelevich, y conocí a Sebastián, su nieto, descubrí que él sabía muy poco de su propia historia familiar. En eso nos parecíamos. Me gustó tener como “testigo” a alguien que no sabe casi nada de una historia en la que está involucrado, por razones familiares y también imaginarias. Los dos, en ese momento, él y yo, estábamos ahí a la deriva como naufragos, algo patéticos, sin saber bien de qué hablábamos. En la familia

también pasa eso. Si uno piensa en la propia familia, sabe de la familia como nadie, y a la vez siempre está lleno de preguntas sin respuestas. Yo no sabía muy bien cómo era la historia de mi abuelo, su relación con Perón, por ejemplo. Yo no estaba haciendo la historia de mi abuelo, sino la de Yankelevich, pero pensaba en él todo el tiempo. Inconscientemente o conscientemente. En un momento, me di cuenta de que mi abuelo tenía que entrar en la película. Fue una película que dejé interrumpida durante mucho tiempo, sin terminar, no supe cómo hacerla. Después descubrí que la solución pasaba justamente por hablar de las dificultades para hacerla. En ese momento Ricardo Piglia me pasó un texto de Bertolt Brecht, “Cinco dificultades para contar la verdad”, un texto bastante breve. Me sirvió la idea de las dificultades. Algo que tenía sentido en sí mismo. Mis dificultades para contar esa historia, mis asociaciones imposibles. Si juntaba la historia de Yankelevich con la de mi abuelo, eso podía ser una solución, pero al mismo tiempo abría un nuevo problema, difícilísimo. Era un problema y una solución, y un nuevo problema. Se me ocurrió entonces contar la verdad: el fracaso de mi proyecto documental. En ese sentido, me parecía honesto. Hay voz en *off*, pero es una voz sin autoridad, de alguien que no sabe, no es lo mismo que la “Voz de Dios” de los documentales tradicionales. Casi diría que es todo lo contrario. Fue así que apareció la dimensión literaria, *meta*. Si me interesa la historia de Yankelevich es porque es una forma de hablar de la historia de mi abuelo. Y da la casualidad que todo eso tiene que ver con la historia argentina. Algo parecido pasa también en **327 cuadernos**. La historia personal de un individuo, en este caso Ricardo Piglia, llega a conectar con la Historia con H mayúscula. Es como si alguien abriera la ventana y entrara el aire de la Historia, como un viento que mueve todo, se caen las cosas, hace un revuelo. Me gusta eso, estar en la intimidad de una persona, como si se tratara de música de cámara, y de repente se abre la ventana y entra ese aire de la Historia, como si fuera una sinfonía que está sonando en la calle.

SGA: La ausencia de memoria técnica de los primeros diez años de la televisión en Argentina, en ese caso una fuente primaria perdida por un voluntarismo o por la ausencia de tecnología... Había menos oportunidad de que lo asincrónico se colara por lo sincrónico. Los programas de televisión eran casi una *performance*, un *happening*. Lo curioso es el paralelo que haces entre los siete años que *perdiste* de televisión en tu país y la historia de tu país... ¿No? Como si ya no fuera posible recuperar el tiempo perdido sin la memoria técnica, electrónica o cibernética, siquiera la tuya. Se parece algo al *1984* de George Orwell, un *remapeamento* de la

memoria. Además, ese periodo que se perdió parecería la prehistoria de la televisión, por no haber grabaciones, no hay por lo tanto la narratividad propia de las imágenes para contarse a sí mismas... En tus obras veo siempre ese hueco... aunque seas superdocumentado, la persona por la cual te expresas es alguien un poco desmemoriado, un *nómane* (sic)... Curioso aun como los sentimientos que uno de tus amigos tiene de la televisión son todos un poco melancólicos: depresión, vergüenza, pérdida de memoria... A tu padre tampoco le gusta mucho hablar de televisión... lo ve algo extraño... ¿No?

ADT: Quizás hay una sensación de que algo te perdiste. El camino no tomado. Es universal. La melancolía tiene mala prensa, como si fuera un sentimiento conservador, nostálgico de tiempos mejores. Pero hay algo de duelo, de la experiencia perdida, que no se recupera. La televisión es un emblema de eso. Mi amigo Javier, que aparece allí, se pierde, dice que la televisión le trae depresión; o mi padre cuando dice que no había entendido la televisión. No es entonces lo que se estudia en los *media studies*, la televisión que se estudia en la universidad de medios, pero la televisión como un objeto, un objeto melancólico, como los objetos surrealistas, que disparan las emociones y los recuerdos subjetivos. Me parece que, en ese caso, en la historia del arte lleva a la reflexión sobre la muerte y es algo que está presente allí. Para mí el olvido es un primer sabor de la muerte.

SGA: Pero la televisión establece que hay una sobrevida, a partir de la posibilidad de grabar lo filmado, que la técnica propicia de la vida pública.

ADT: Sí, en ese caso el cine o la imagen. No sé si la tele, aunque me interesaba la tele. Hubo un libro importante para mí, de una investigadora argentina, Beatriz Sarlo, que escribió mucho sobre la “modernidad técnica”. También habla de toda la fantasía que existía en torno de la tecnología en la primera mitad del siglo XX, las revistas de divulgación científica, la ciencia ficción, etc.

SGA: Lo de *Macedonio Fernández* también...

ADT: Sí, yo creo que sí, tal cual. A mí la literatura de Ricardo Piglia me influyó mucho como cineasta, narrador, la mezcla de narración y ensayo, la posibilidad de hablar de dos cosas al mismo tiempo, la necesidad de buscar imágenes. Entonces lo de la televisión no es que me interesa tanto en sí misma, no se trata de hacer

una historia de la televisión. En **La televisión y yo**, la televisión es un objeto mágico, un imán que atrae muchas cosas distintas.

SGA: Y esa cuestión de tu madre también, en **Fotografías** hay un momento en que dices: “mi madre se fue a la India porque quería deshacerse del ego”, siempre hay esa presencia, la cuestión de la vida interior, cómo lo arreglas, como lo distribuyes. Lo que dices acerca de la impresión que tenías de ti o de tu familia es nítidamente diferente antes y después de hacer *films* biográficos o autobiográficos, algo que no aparece en **Montoneros**. Tiene algo de terapia ahí.

ADT: [Risas] O sea, yo creo que cualquier creación artística es un poco terapéutica, pero más que esa palabra, que puede ser equívoca, yo hablaría de transformación. Yo creo que un proyecto personal te tiene que transformar, tienes que estar abierto a cambiar. Cuando hice **Montoneros, una historia**, el encuentro con Ana y su historia, y con todas las historias que me crucé en el camino de hacer la película, me cambiaron. Me cambiaron la idea que yo tenía de lo que eran los Montoneros. No sé todavía qué fueron los Montoneros, en realidad, pero hacer la película me abrió la cabeza. Creo que hablar con la familia de Samuel Yankelevich, conocer las historias confusas y contradictorias de esa historia familiar, también me cambió. Cambiaron nada menos que la comprensión de mi propia familia. Ellos, como toda familia, no conocen muy bien la historia familiar. Conocen anécdotas, pero a veces el sentido de la anécdota se les escapa. Y a mí me pasaba algo parecido con mi familia. Entonces, yo cambié. A través de la familia Yankelevich entendí mejor a mi propia familia. O entendí que a veces es imposible entender la propia familia. Fui a filmar **Fotografías** a la India y esa experiencia de rodaje y de encuentro con mi familia hindú literalmente me transformó. Fue un antes y un después. A partir de esa película, tengo otra relación con mi propia identidad.

SGA: No, no tuviste amarras, dijiste mucho...

ADT: No, siempre es así. Si no, no vale la pena. Trabajar con alguien como Ricardo Piglia, un amigo, aunque pasó lo que le pasó, que se enfermó y murió después de la película, aunque estaba ya preñada su muerte, para mí fue terrible. La idea de hacerle un retrato se hizo trizas, ya no tenía nada que ver con la película que habíamos empezado a hacer. Por eso decidí dividir la película en dos partes: I y II. La segunda parte es a partir de la enfermedad, pues ya no sabíamos qué hacer, eso es parte de la película, es parte de mi experiencia. Ahora no sé, voy a filmar a alguien y quizá mañana esta persona ya no esté, quizá yo no estoy, o sea, tomé

FIGURA 5. *Fotografías*
(Andrés Di Tella, 2007).



una consciencia distinta. Las experiencias son distintas, involucrarse años en un proyecto te cambia y yo espero que al espectador también algo le cambie...

SGA: Una de las secuencias iniciales de *Fotografías* es bastante reveladora. Acabas de enseñar o narrar dos situaciones de racismo. Una más, otra menos consciente, durante los comentarios de una foto de tu familia a una amiga, y la otra una narración en que recuerdas una pelea en el colegio en el que te denominaron *wog*. ¿Es una discusión que haces o nada más la tangencias? También en *Fotografías*, el otro hindú que hay en Argentina y que descubriste fue el hijo adoptivo de Ricardo Güiraldes... en el sur del país. Hamachandra y tú hablan en un barco en el río acerca del racismo, etc. Es un tema productivo, factible de didactismo, o con rendimiento estético... Hay una secuencia en que tu hijo y tú entran a una salita oscura en donde hay una caja dejada por tu mamá. La caja cuenta con objetos exóticos envueltos en papel periódico. Esta secuencia encierra una carga de información que se expande infinitamente... en busca de sujetos... Tú le dices a tu hijo Rocco que hay que entrar en el periódico o abrir el periódico... No hay ahí un lugar común, pero las remisiones de tu vida a la casa de Freud y al trabajo de tu mamá como psiquiatra son nítidas. ¿Escoges esos motivos o luego notas cómo tu inconsciente te lleva a ellos?

ADT: Son temas que están ahí, pero son un elemento nada más. Trato de dejar las cosas un poco por la mitad. Es lo que decía del cuaderno de apuntes, que la película parezca un cuaderno sin terminar. Yo prefiero no sacar conclusiones, prefiero no explicar por qué yo en la adolescencia me volví racista, por ejemplo, prefiero dejarlo como pregunta. Es parte de la vida de ese personaje, que soy yo, de la relación con su madre, pero no es el tema central. El foco ahí es el desconocimiento, el desconocimiento de lo propio. Yo no conocía bien la familia de

mamá, por ahí es un caso especial porque yo vivo en Argentina y ellos en la India. Pero yo estoy seguro de que tú no conoces muchas cosas de tu familia... Estamos imposibilitados de conocer. La mía es una historia singular, o muy extrema, quizás. Sin embargo, **Fotografías** es la película que más identificación ha generado, cada vez que se pasa por televisión, la ve muchísima gente y me escriben. Es una historia muy particular, viajar a la India para conocer a tu familia no es lo que hace todo el mundo. Es una experiencia bastante singular, y yo trato de ser lo más fiel posible a esa singularidad. Y sin embargo, la gente se identifica. Me han mandado largas historias familiares que no tienen nada que ver con mi historia, pero la gente sintió que allí, en esa familia tan diferente, en esa madre aparentemente exótica, estaba su propia familia. Entonces, percibí que puedes contar una historia muy personal, pero hay que dejarla a medias, incompleta, para que la completen los espectadores.

SGA: Sí... logras comunicación... empatía...

ADT: Sin dibujar el círculo completo, sin cerrar la figura, sin sacar conclusiones. Tener conciencia de que las preguntas que te hacés al principio tendrán respuestas distintas a las que te imaginabas. Pero algo más: las respuestas llevarán a más preguntas. Y ese era el objetivo: llegar a preguntas que no te hubieras imaginado. Y esas preguntas, imprevistas, serán las preguntas que se harán al final los espectadores.

SGA: Eso tú logras en la edición, ese tipo de efectos...

ADT: Es algo intuitivo que me habita todo el tiempo. Cuando pienso en la película, cuando empiezo a filmar, cuando empiezo a editar; pero sí, se termina de cerrar en la edición. Pero en verdad no, ni siquiera, porque se abre de vuelta con los espectadores, la comunicación que pueda tener con los espectadores. Cuando finalizo una película, no sé bien qué película hice. Conozco la película de memoria, sé qué traté de hacer en cada plano, pero no sé qué quiere decir finalmente. Hay cineastas que creen saber lo que están diciendo en la película, pero yo creo que se equivocan. Volvemos a **La hora de los hornos**: esa voz *en off* sentenciosa, que baja línea y desconoce la duda... no sabe que está siendo una voz fascista, casualmente. Solanas piensa que hace una película para iluminar al público. Lo cual implica que piensa que el público es ignorante y necesita ser educado. Eso viene de una cultura un poco fascista, o por lo menos despreciativa...

SGA: En *Mixtape La Pampa* ese equilibrio poético entre la técnica narrativa de recuperación de los motivos de la “trama”, digamos (viajes, expediciones, colonialismos, mundo animal, espacios amplios, tradición nacional, civilización y barbarie, ciencia y arte, historia y memoria, etc.), ¿lo logras mediante el montaje? Es decir, ¿filmas con una idea general y luego encuentras al ver cada día de filmación lo que te puede complementar la idea rectora y desde ahí nuevas ideas a partir de las imágenes intuitivamente filmadas o reunidas?

ADT: El proceso de escritura de esta película, como en otras, fue permanente. Hubo una primera etapa de investigación, que en este caso se hizo más largo porque empecé en plena pandemia. No pude recorrer los lugares ni conocer a los posibles personajes, que es una parte fundamental de la investigación, no solo las lecturas y búsqueda de archivos. Suelo, de hecho, empezar por ahí. En esta ocasión, en su lugar, nos encontrábamos a caminar regularmente con Darío Schvarzstein, el fotógrafo de la película, que también hizo la investigación conmigo. De esa investigación salió el primer guion de la película. Esas caminatas fueron, de hecho, el comienzo de la “escritura”.

En la segunda etapa, en la que hicimos varios viajes, empecé a escribir un diario de investigación. A partir de todos esos textos acumulados, escribí el guion que presenté a distintos fondos y compartí con el equipo. Después, durante el rodaje, seguí escribiendo un diario en el cuaderno e incluso grabando “diarios” en audio, con el grabador, por la noche antes de dormir, o temprano por la mañana. El rodaje fue de un mes entero, un viaje casi sin interrupciones, por lo que no tuve oportunidad de ver el material en esa etapa. Por fin, vino la etapa del montaje, con Valeria Racioppi que, a su vez, por razones prácticas, tuvo que ser dividido en dos etapas. La sensación, durante el montaje, es que la película se escribió en el montaje. Pero no sería del todo cierto, ya que en realidad se fue escribiendo durante todo el proceso. Solo que la del montaje fue la última etapa, definitiva, donde por supuesto entraron muchas cosas que no estaban en el guion. Pero, a la vez, muchas cosas ya estaban, solo encontraron su lugar.

SGA: ¿Haces una tabla con las imágenes y las vas secuenciando como en un juego o rompecabezas?

ADT: Esto lo hacemos en algún momento del montaje, cuando ya tenemos un primer armado. Pero ya desde el momento en que empiezo a ver el material, empiezo a armar secuencias. Me aburre ver el material sin hacer nada, enton-

ces la única forma de ver el material crudo es empezar a montar unas primeras secuencias posibles. Empiezo a montar antes de haber visto todo el material, antes de empezar a trabajar con Valeria, entonces llego al montaje con algunas primeras ideas concretas. Antes de montar esas secuencias, es como si no pudiera ver ni saber qué filmamos.

SGA: ¿Sería el montaje para ti un punto fundamental de la creación de los efectos de unidad de esta película?

ADT: Sin duda. Una de las cosas que va apareciendo en el montaje es lo que yo llamo “la música” de la película, como si dijéramos “la voz”, como la voz de un individuo, con grano particular, su tono, su acento, su manera de hablar. No estoy hablando de la música propiamente dicha, ni de la voz en *off*, que son apenas elementos dentro de un todo. Tiene que ver con el ritmo, la atmósfera, el modo en que se despliega la narración, cómo se presentan los personajes y los lugares. En el montaje trato de transmitir la sensación de que la película se está armando sin plan, trato de aprovechar los momentos azarosos, inesperados que aparecen. Sin embargo, el mayor trabajo está puesto en la construcción de la llamada “curva dramática” de la historia. Lo que más me interesa es que la película constituya un viaje emocional para el espectador. Al mismo tiempo, trato de que esa “curva” sea casi imperceptible, que parezca todo más accidentado, y que la emoción agarre al espectador de sorpresa.

SGA: ¿Por dónde empezaste temáticamente para contar esa historia?

ADT: Empecé con el deseo de recorrer los caminos de la Pampa. Sobre todo, a partir del encierro de la pandemia, ese deseo se convirtió en una necesidad. Después apareció todo lo demás: Hudson, mi amigo Javier, la historia, nuestra relación con la naturaleza. Pero esos son temas que aparecen, en todo caso, en la mente de cada espectador. Yo no sé exactamente de qué habla la película.

SGA: Esa generación tiene ese sesgo sociológico...

ADT: No todos. Si ves *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, es diferente. Tiene algo de ese mismo sesgo ideológico, pero insiste en mostrar las cosas como realmente sucedieron, con sus contradicciones. Creo que ahí está la impronta de Chris Marker en Patricio Guzmán. Marker le ayudó a hacer esa película, le

«Una de las cosas que va apareciendo en el montaje es lo que yo llamo “la música” de la película, como si dijéramos “la voz”, como la voz de un individuo, con grano particular, su tono, su acento, su manera de hablar».

regaló material, le ayudó en el montaje, y sin duda dejó su huella en Guzmán, que es una huella de cierto escepticismo, de hacerse preguntas y de no aceptar respuestas fáciles. Lo mismo puedo decir de Raúl Ruiz, que también pertenece más o menos a la misma generación. No sé si has visto alguna de las películas que dejó inconclusas y que su viuda y colaboradora Valeria Sarmiento está terminando ahora. Por ejemplo, *El realismo socialista* (Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento, 2023). Ruiz la filmó en Chile antes de golpe de 1973, quedó inconclusa, y Valeria Sarmiento la terminó hace poco. Y tiene una mirada muy crítica al proceso de la Unidad Popular (UP), y a la vez es claramente desde la izquierda, pero pone en crisis su propia posición, se burla de sí mismo. No es que no exista otro cine, distinto, más crítico, de esa misma época, pero el cine más militante, unilateral, didáctico, lo tapó. Raúl Ruiz es un gran ejemplo. La Cinemateca de Chile recuperó hace unos años también *Palomita blanca* (1992), que es una visión extraordinaria del socialismo chileno, muy diferente de lo que uno espera.

SGA: ¿Y la mano de Valeria Sarmiento tú crees sea muy importante en la obra de Raúl Ruiz?

ADT: Después de muerto, sí. La colaboración entre Ruiz y Sarmiento es casi del orden del espiritismo, es muy raro... La sensación es que ella hace lo que quiere, termina las películas de Ruiz con enorme libertad, como si tuviera la suficiente confianza como para traicionar a Ruiz incluso. Pero al mismo tiempo, sentís que se está comunicando con Ruiz y que Ruiz le está dando indicaciones desde el más allá. Bueno, hace poco vi varias de esas películas y estoy muy impresionado. Valeria hace una cosa increíble, por ejemplo, en *El tango del viudo y su espejo deformante* (2020). Esa fue la primera película que hizo Ruiz, creo. Llegó hasta la mitad y la abandonó, por algún motivo. Se había perdido el guion y todo el audio también, entonces a través de la lectura de labios pudieron recuperar los diálogos originales, o algunos parlamentos, otros los tienen que inventar. El relato llega entonces hasta la mitad del *film*, porque eso es todo lo que filmó. Y lo que hace Valeria Sarmiento es increíble: cuando llega a la mitad de la película,

da marcha atrás, repite todas las imágenes que vimos, pero al revés, y la historia sigue... es algo increíble. Ella también es una cineasta muy especial, por derecho propio, no es solo “la viuda de Raúl Ruiz”. Siempre tuvo un rol muy importante, no sé si en la primera, pero en las posteriores. Ahora que veo lo que hace ella con las viejas películas de Ruiz, como las rehace en el más puro espíritu ruiziano, no es que está haciendo lo que Raúl dejó dicho que tenía que hacer, hace otra cosa... y se nota que ella misma es una cineasta extraordinaria. 🍷

FIGURA 6. *Mixtape La Pampa*
(Andrés Di Tella, 2023).



Bibliografía

- BATAILLE, G. (2021). *A experiência interior* (Trad. A. Hall & L. Júdece). Lisboa: Portugal.
- COLERIDGE, S. T. (2014). *Biographia Literaria*. Edimburgo: Edimburgh University Press.
- PARANAGUÁ, P. A. (2003). *El cine documental en América Latina*. Málaga: Signo e Imagen.
- SARLO, B. (2012). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHILLER, J. C. (2002). *Friedrich. Letters Upon The Aesthetic Education of Man*. Consultado el 10 de noviembre de 2024. <https://opensespaceofdemocracy.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/letters-on-the-aesthetic-education-of-man.pdf>.
- WILLIAMS, R. (2014). From preface to *Film* (UK, 1954). En S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology* (pp. 607-613). Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California.

Filmografía

- DI TELLA, A. (Director). (1998). *Montoneros, una historia*. Argentina: Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2002). *La televisión y yo*. Argentina: Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2007). *Fotografías*. Argentina: Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2011). *Hachazos*. Argentina: INCAA/MC Producciones/Cine Ojo.
- DI TELLA, A. (Director). (2012). *¡Volveremos a las montañas!* Argentina.
- DI TELLA, A. (Director). (2015). *327 cuadernos*. Argentina/Chile: Gema Films/Lupe Films.
- DI TELLA, A. (Director). (2019). *Ficción privada*. Argentina: Gema Films.
- DI TELLA, A. (Director). (2023). *Mixtape La Pampa*. Argentina/Chile: Errante Producciones.

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO. Profesor de grado y posgrado de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Sus más recientes libros se llaman *Ângulos de transição. Ensaio acerca do world cinema latino-americano e português* (Natal: UDUFRN, 2024). Y la coletanea de cuentos *Playtime* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2025).

Alemania en otoño (Deutschland im Herbst). Un filme con- tra el olvido

Germany in Autumn
(Deutschland im Herbst).
A Film Against Oblivion

CARLOS ALBERTO NAVARRO FUENTES

<https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

betoballack@yahoo.com.mx

*Universidad Autónoma
de San Luis Potosí, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
diciembre 11, 2023

FECHA DE APROBACIÓN
noviembre 15, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2025

[https://doi.org/10.32870/
elojoquepiensa.v0i30.440](https://doi.org/10.32870/elojoquepiensa.v0i30.440)

RESUMEN / El objetivo central del artículo consiste en informar sobre el contexto y las circunstancias por los que nació la idea de armar el proyecto cuyo título es *Alemania en otoño* (*Deutschland im Herbst*). Este filme colectivo, que integra segmentos dirigidos por 11 realizadores en 1978 y cuyo líder-organizador fue Rainer Werner Fassbinder, tuvo la finalidad de tratar el tema relacionado con la guerrilla urbana de los años 70 en la entonces República Federal Alemana (RFA) por la “Fracción del Ejército Rojo” [*Rote Armee Fraktion*], Banda Baader-Meinhof, que se extendió hasta finales del siglo XX. Para lo anterior, procedemos a presentar las lecturas que resultaron clave en la formación ideológica del grupo desde sus inicios y su posterior desarrollo hasta la caída del Muro de Berlín. Después, revisamos cada una de las diez piezas en que se divide el filme, comentando de qué trata y en qué consiste cada una de ellas y quiénes participaron en estas. Finalmente, este trabajo se propone dar cuenta de la significativa atención que despertaron los acontecimientos violentos en la opinión pública de la época, en particular en la RFA, mostrando el collage de historias que componen el filme, donde cada director-participante expone el dolor, el sufrimiento y la impotencia de una sociedad dividida por los hechos políticos que suscitaron el surgimiento de la agrupación “terrorista”.

PALABRAS CLAVE / *Alemania en otoño*, Banda Baader-Meinhof, *Deutschland im Herbst*, Nuevo Cine Alemán, Rainer Werner Fassbinder.

ABSTRACT / The central objective of the article is to report on the context and circumstances by which the idea of putting together the project whose title is *Germany in Autumn* (*Deutschland im Herbst*) was born. This collective film, that integrates segments directed by 11 filmmakers in 1978 and whose leader-organizer was Rainer Werner Fassbinder, had the purpose of dealing with the issue related to the urban guerrilla of the 70s in the then Federal Republic of Germany (FRG) by the “Red Army Fraktion” [*Rote Armee Fraktion*] Baader-Meinhof Gang, which lasted until the end of the 20th century. For the above, we proceed to present the readings that were key in the ideological formation of the group from its beginnings and its subsequent development until the fall of the Berlin Wall. Afterwards, we review each of the ten pieces into which the film is divided, commenting on what each of them is about and what they consist of and who participated in them. Finally, this work aims to account for the significant attention that the violent events aroused in public opinion at the time, particularly in the FRG, showing the collage of stories that make up the film, where each director-participant exposes the pain, the suffering and helplessness of a society divided by the political events that gave rise to the emergence of the “terrorist” group.

KEYWORDS / *Germany in Autumn*; Baader-Meinhof Gang; *Deutschland im Herbst*; New German Cinema; Rainer Werner Fassbinder.



FIGURA 1. *Alemania en otoño*
(*Deutschland im Herbst*, 1978).

Si digo que tal o cual cosa no me gusta estoy protestando. Si me preocupo además porque eso que no me gusta no vuelva a ocurrir, estoy resistiendo. Protesto cuando digo que no sigo colaborando. Resisto cuando me ocupo de que tampoco los demás colaboren.

Andreas Baader

Cuando la crueldad ha llegado a cierto punto, ya no importa quién es el responsable, simplemente tiene que terminar.

Frau Wilde, madre de 5 hijos
(8 de abril de 1945)

INTRODUCCIÓN

Hace ya más de 50 años una serie de sucesos terroristas en Alemania Occidental atrajo la atención pública hacia la causa militante de la Fracción del Ejército Rojo (RAF)¹, también conocida como la Banda Baader-Meinhof, por el nombre de los cabecillas radicales del grupo: Andreas Baader y Ulrike Meinhof, en el cual también jugaban un papel de liderazgo Gudrun Ensslin y Jan Carl Raspe. El grupo estaba inspirado principalmente en la teoría marxista-leninista (Federico

¹La “Fracción del Ejército Rojo” (RAF, por sus siglas en alemán) sacudió a Alemania con asesinatos, secuestros y atentados explosivos durante más de dos décadas. Los terroristas causaron la muerte de 34 personas entre los 70 y principios de los 90, incluidas personalidades de la vida empresarial y política alemana. La RAF se conoció primero como grupo *Baader-Meinhof*, por los nombres de sus líderes Andreas Baader y Ulrike Meinhof. Un sector de los estudiantes que se manifestaban en las calles contra la sociedad de consumo y lo que consideraban un Estado represor se radicalizó tras la muerte del estudiante Benno Ohnesorg, que tuvo lugar en una manifestación en junio de 1967 en Berlín, y el atentado al dirigente estudiantil Rudi Dutschke en abril de 1968. Andreas Baader y Gudrun Ensslin, junto a dos cómplices, perpetraron atentados incendiarios contra grandes tiendas de Fráncfort en 1968 como protesta por la guerra de Vietnam, tras lo cual fueron detenidos. La periodista Meinhof se puso en contacto con ellos cuando eran juzgados. En 1970, Baader fue liberado de la cárcel por cómplices y ese hecho es considerado el nacimiento de la RAF. El grupo pasó entonces a la clandestinidad. El terrorismo de la RAF se prolongó a lo largo de tres generaciones. La última acción de la RAF data de 1993, cuando atacó con explosivos un nuevo centro penitenciario en Hesse. Muchos de los delitos de esta generación no han podido ser esclarecidos hasta el día de hoy.

Engels incluido); la revolucionaria de Rosa Luxemburg; el pensamiento materialista revolucionario de André Gorz y André Glucksmann; y los ejemplos y trajines de las guerras de guerrillas rurales exitosas recientes de Mao Tse-Tung y de Ernesto “Che” Guevara.

Andreas Baader en particular citaba a diestra, siniestra y de memoria partes íntegras de obras tales como: “¿Qué hacer?” y “La guerra de partisanos” de Lenin (1981; 2019); “Lecciones de mayo del 68”² (incluyendo “¿Hacia dónde va USA?”) y *El lugar del marxismo en la historia y otros textos* de Ernest Mandel (1968; 2005); [Los] *Grundrisse, El capital, Miseria de la filosofía, La lucha de clases en Francia de 1848-1850* y *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx (2015, 1990; s.f.; 1979; 2023); de Marx y Engels (2011), *Obras escogidas*; “Un paso adelante” y “Problemas estratégicos de la guerra partisana” en *Obras escogidas* de Mao Tse-Tung (1972); “Discurso ante el Congreso de Formación del Partido Comunista Alemán” y “La teoría y la praxis” de Rosa Luxemburg (s.f.; 2018); *Estrategia obrera y neocapitalismo* (en francés, *Réforme et révolution*) y *Adiós al proletariado (Más allá del socialismo)* de André Gorz (1976; 2001); y, *Estrategia y revolución. Francia 1968* de André Glucksmann (2008).

Alemania en otoño (*Deutschland im Herbst*, R.W. Fassbinder, et al., 1978) es una antología, película de episodios, mezcla de documental y ficción o filme-documental (Docufilme) dramático de la Alemania Occidental que ofrece una visión conjunta sobre la Alemania de finales de los años 70, en particular sobre los incidentes terroristas ocurridos durante esa década, conocida con el título que lleva el largometraje. La película está compuesta por contribuciones de diferentes cineastas, 11 en total. Estos son: Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz³,

²Este artículo, fechado el 20 de julio de 1968, fue traducido a muchos idiomas (el original fue escrito en francés: Mandel, 1967).

³Para conocer un poco más sobre el movimiento “Nuevo Cine Alemán”, en general; y, de uno de sus miembros en particular, como es el caso de Edgar

Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel. Se inscribió en el 28° Festival Internacional de Cine de Berlín (1978), donde ganó un premio de reconocimiento especial. El filme se estrenó el 17 de marzo de 1978 (Alemania Occidental). Está hecho a color y en blanco y negro.

Para llevar a cabo las presentes reflexiones daremos cuenta de las situaciones históricas y contextuales en las cuales los cineastas alemanes que participaron en este proyecto se encontraban como creadores, auspiciados por el estado con presupuestos muy bajos. Y, por otro lado, las apuestas estéticas, ideológicas y políticas que les servían de imaginario como creadores, tratando de lograr una identidad propia durante el periodo de la posguerra, en una Alemania dividida y en plena Guerra Fría. Estos cineastas deseaban crear un cine propio que fuese atractivo para el mayor número de gente sin tratar de asemejarse a Hollywood o cualquier otra cinematografía nacional; y sí, en cambio, una que se abocara fundamentalmente a reflejar la realidad y el contexto cotidiano de la Alemania de la época y los alemanes de a pie.

Para ello, explicaremos de manera detallada y fragmentaria cómo partiendo de material documental y de ficción, los directores del filme —algunos de ellos integrantes del “Nuevo Cine Alemán” (también llamado “Joven Cine Alemán”)— dan cuenta de esta época marcada por las acciones subversivas del grupo Baader-Meinhof, el cual, con el fin de lograr la liberación de tres de sus líderes encarcelados, secuestró a un industrial a quien después asesinaron. Describiremos cada uno de los ‘capítulos’ que integran este filme comunitario, resaltando los elementos más significativos de cada uno de estos.

Alemania en otoño no tiene una trama típica o tradicional. Este docufilme mezcla imágenes documentales con escenas de películas existentes para dar cuenta del estado de ánimo de Alemania a fines de la década de 1970. La película cubre o abarca dos meses durante el año de 1977, cuando un

Reitz, recomendando echar un vistazo al artículo “El Nuevo Cine Alemán y la Trilogía ‘Heimat’ de Edgar Reitz” (Navarro, 2021).

hombre de negocios fue secuestrado y asesinado por terroristas de izquierda conocidos como *RAF-Rote Armee Fraktion* (Facción del Ejército Rojo). El empresario fue secuestrado en un esfuerzo por asegurar la liberación de los líderes originales de la RAF. Cuando el intento de secuestro de un avión fracasó, los tres líderes más destacados de la RAF, Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe, se suicidaron en prisión (¡o los suicidó el estado!).

Este documento filmico se ha convertido en un artículo de fe dentro de la comunidad de izquierda, en Alemania en particular, y en Europa en general. Estos tres líderes fueron asesinados por el estado mientras estaban detenidos. La película tiene varias viñetas, incluido un conjunto extenso de escenas con el famoso director Rainer Werner Fassbinder hablando de sus sentimientos sobre la situación política de Alemania en ese momento. Las escenas de Fassbinder casi parecen ser imágenes documentales espontáneas y sinceras, sin plan ni preparación previos aguardando ser captadas por la cámara, pero no lo son. Otras escenas incluyen imágenes documentales del funeral conjunto de Baader, Ensslin y Raspe, en donde gran cantidad de gente se puede ver caminando desde la carretera que conduce al cementerio, hasta el lugar preciso donde los funerales tienen lugar en ambas direcciones, previo al inicio de estos y luego de su término.

LA "FACCIÓN DEL EJÉRCITO ROJO". PROLEGÓMENOS A UN FILME CONTRA EL OLVIDO

Tras el “suicidio” en la cárcel de los líderes de la Banda, el estado alemán fue señalado como ejecutor de estas muertes: un posible crimen de Estado que produjo enorme polémica, así como una profunda fractura social. A partir de esos hechos lamentables, *Alemania en otoño* reflexiona sobre estos sucesos que marcaron una época proponiendo este filme colectivo. En 1977, la guerrilla urbana guevarista perpetró secuestros y asesinatos de personajes de renombre y alto perfil político, económico y social, con la intención de

romper el sistema capitalista de la República Federal de Alemania (RFA), para así hacer progresar, convencer y convocar los intereses de la revolución. De tal suerte que, para abril de ese mismo año, la Banda emboscó y asesinó a tiros al fiscal general del país junto con dos pasajeros. En julio, la Banda mató al jefe ejecutivo de un banco de Frankfurt en su domicilio, como resultado de un intento de secuestro fallido. De mayor notoriedad resultaron los eventos que marcaron lo que retrospectivamente se conoce como el “Otoño alemán” (*Deutscher Herbst*).

El grupo realizaría una nueva emboscada en septiembre del mismo año, atacando al escolta del presidente de la Asociación Alemana de Empleadores (*Deutscher Arbeitgeberverband*). En el ataque, resultaron muertos el chofer y tres escoltas. El ejecutivo, poco después fue secuestrado y asesinado al cabo de un mes, después de que el Gobierno en Bonn —entonces capital de Alemania Occidental (RFA)— no aceptara las demandas del grupo. Sin embargo, lo que pondría realmente al RAF en los medios y el centro de la opinión pública fue el secuestro del vuelo 181 de Lufthansa, un Boeing 737 llamado *Landshut*. Los hechos ocurrieron en octubre con la participación del aliado “Frente Popular para la Liberación de Palestina (FPLP)”, el cual ya tenía experiencia en el secuestro armado de aviones bajo patrocinio soviético, como aquel famoso en Mogadiscio, Somalia.

La trama principal de la película se desarrolla en la semana posterior al 18 de octubre de 1977, la “Noche de la muerte de Stammheim”⁴, en la que tiene lugar el funeral oficial de Hanns Martin Schleyer. Se guarda un minuto de silencio en la línea de montaje de la planta de Daimler-Benz en Stuttgart, en el que se muestran conversaciones con los trabajadores y el funeral de los terroristas muertos de Stammheim (prisión de seguridad donde estos se encontraban detenidos

⁴“La ‘Noche de la muerte de Stammheim’. Estos sucesos que indignaron a la generalidad de la sociedad alemana ocurrieron el martes 18 de octubre de 1977. Los terroristas de la RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe e Irmgard Möller se encontraban encarcelados aquí” [la traducción es mía] (Handlögten, Mathes y Nübel, 2002).

al momento de su muerte). En otras escenas se muestra a un joven profesor de historia enfrentando las consecuencias del decreto emitido, mientras paralelamente se ven pasar en fragmentos a la población histórica en medio de un clima lleno de tensión.

Uno de los episodios, el más extenso e íntimo en el cual Rainer Werner Fassbinder es protagonista, entrevista a su madre Liselotte Eder y a su pareja de entonces, el actor Armin Meier. Esos treinta minutos muestran uno de los trabajos más dolorosos que en su persona experimentará el realizador alemán, dando cuenta críticamente del conformismo político de la pareja. En otro episodio, aparece un hombre herido, tal vez un ‘terrorista’, el cual toca el timbre en busca de ayuda en el apartamento donde reside un pianista. Se pueden ver muchos policías uniformados. Una escena con agentes de aduanas fuertemente armados en un paso fronterizo con Francia del lado alemán. Vemos fragmentos de un documental sobre una serie de maniobras en otoño de la *Bundeswehr* durante el año de 1977. Volker Schlöndorff se interpreta/describe a sí mismo en un episodio diseñado por Heinrich Böll, entre otros, como director de teatro, cuya puesta en escena de *Antígona* de Sófocles se encuentra censurada porque la representación del material podría traducirse en un llamado a la violencia y al terrorismo.

Allende a un *collage* braquiano aparece “*Deutschland im Herbst*”. Los materiales y el ‘modo’ en el que están interpuestos en el espacio y orden de aparición fragmentarios, les dota y les permite autónoma y enteléquicamente presentarse a sí mismos. Esto es, da la impresión de que se eligiera al azar el orden en el cual estos [los fragmentos] se presentarían, sin que por ello dicha aleatoriedad en sí, resultara por ello caótica, dando así como resultado un estado de desorden e incomprensibilidad. El orden no importa, no lo hay, y si lo hay, ni para los autores ni para los espectadores resulta preponderante o prioritario con relación a la riqueza temático-discursiva de lo que se muestra en el filme.

El solapamiento de los fragmentos icónicos con que está manufacturado el filme resulta en la mejor evidencia del trabajo colectivo que realizaron los autores de este. A pesar de sus diferencias estéticas e ideológicas —durísimas algunas de ellas como aquellas entre Fassbinder y Schlöndorff— resulta complicado apreciar y distinguir con exactitud qué pertenece a quién, es decir, reconocer el sello autoral de cada pieza o fragmento y, por ende, igualmente difícil realizar una sinopsis del filme. Lo anterior, sumado a la heterogeneidad creativa que da lugar a la obra y la flexibilidad en el empleo colectivo y solidario de formatos narrativos o argumentales, espacios físicos, ritmos, soportes, entre otras cosas, ofrece evidencia de la complejidad de las intenciones de la realización de este trabajo colaborativo y de su resultado final, tanto como lo fueron las décadas que transcurren entre el año 70 y el término del siglo XX en Alemania.

Fassbinder y compañía —padres e hijos del “Manifiesto de Oberhausen” y del “Nuevo Cine Alemán” como Alexander Kluge y Edgar Reitz, junto con Heinrich Böll y Wolf Biermann— se plantearon en ***Alemania en otoño*** un objetivo: invitar a la reflexión sobre los hechos que convulsionaron a la sociedad alemana de finales de la década de los años 70, en particular los llevados a cabo por la llamada Banda o Grupo Baader-Meinhof. Theo Hinz, una de las principales cabezas que imaginaron llevar a la práctica un proyecto como este, miembro de la *Filmverlag der Autoren* y promotor de esta idea, afirmó que era necesario acometer una obra de esas características porque como autores, pero más aún como simples ciudadanos, tenían la impresión de vivir bajo un histerismo general sobre y en contra de los terroristas, y de todos aquellos que se atreviesen a presentarse como sus simpatizantes. Al criminalizarles el estado y los medios de comunicación, se atentaba en contra de toda la sociedad y no era difícil sentirse también perseguido y sospechoso. Ese era el clima generalizado que se respiraba en toda Alemania por aquella época: atravesada por el temor, la censura y, sobre todo, a la

posibilidad de atraer de vuelta al fascismo como respuesta al “terrorismo” (en contra del estado y desde el estado).

Por otro lado, la mayor parte de la sociedad sólo atinaba a ver histeria en el lado izquierdo del espectro político, de origen marxista-leninista, maoísta, antinuclear, feminista, anarquista (*okupa*), anti-Vietnam, entre otras causas que caracterizaban al grueso indiferente de la sociedad alemana del lado occidental. Estas se traducían como causantes de la inestabilidad social provocada por las revoluciones estudiantiles del 67 y del 68, postura que coincidía con el discurso oficial y la razón gubernamental; por lo que todo desacuerdo acaso debía dirimirse —tratándose de una democracia de partidos— en una contienda electoral (entre partidos y sus respectivas posturas). Sistema y métodos respectivos que venían siendo severamente cuestionados por el ala más radical de la izquierda, como era el caso de la Banda Baader-Meinhof, crítica que se volvería más radical luego de la misteriosa muerte en prisión de los terroristas Baader, Gudrun Ensslin y Jan Carl Raspe, y un año antes de Ulrike Meinhof.

No se han dado —y muy probablemente nunca se darán— pruebas, evidencias y conclusiones definitivas sobre las causas de estas muertes. Es comprensible que muchos insistieran en pensar que fueron asesinados, sobre todo debido al despliegue de medidas legales excepcionales y desproporcionadas que limitaban seriamente los derechos de todos los ciudadanos, con enmiendas a la Constitución de la República Federal de Alemania (promulgada el 22 de mayo de 1949)⁵ y las que limitaron los derechos de los detenidos acusados de actos terroristas, como la Ley de Interrupción de Contactos que acabó con más de cien detenidos que fueron sometidos a un régimen de aislamiento total —reconocido esto oficial y

⁵Modelo de éxito exportado a otros países: la Constitución de la República Federal de Alemania trajo la libertad y la estabilidad tras la Segunda Guerra Mundial —si bien, en un principio, solo para los habitantes occidentales del país dividido hasta 1990—. La primacía de los derechos fundamentales, el reconocimiento de los principios del Estado democrático, federal y social de Derecho y la existencia de un alto tribunal que vela por el cumplimiento de la Constitución son los pilares de la democracia alemana. Ver Gunlicks (2003); Benz y Graml (1986).

legalmente—; y, de tortura en diversas modalidades, espionaje, rastreo de informaciones privadas e informáticas realizadas por unidades de investigación bajo las cuales todo era permitido —conocido extraoficialmente—.

Gran parte de la sociedad alemana —de la RFA al menos— fingió creer la versión oficial, puesto que estaban de acuerdo con que habían recibido su merecido. La madre de Fassbinder comenta en la entrevista realizada por su hijo: “¿Y es democrático asesinar a una persona inocente o secuestrar un avión con 90 pasajeros?”. La respuesta a esa pregunta la ofrece en una entrevista en su celda Horst Mahler (uno de los terroristas fundadores del RAF durante los años 70), a quien le faltaban unos años de condena por cumplir, en la más pedante de las peroratas revolucionarias que se hayan podido escuchar alguna vez, haciendo y rindiéndole un altar apologético a la violencia que justifica todos los medios en aras de alcanzar el fin.

Resulta curioso más no sorprendente —no para mí, al menos— saber que los líderes, miembros activos y dirigentes de la Banda Baader-Meinhof, pertenecían a las capas más cultas, politizadas y favorecidas económicamente. Mahler, fue condenado e internado en prisión en 2009 por la negación del Holocausto. Ingresó a finales de 1998 para incorporarse en las filas del Partido Nacional Alemán (ultraderechista), traicionando y defraudando a sus antiguos compañeros, participando en manifestaciones antisemitas y creando el Movimiento de Reagrupación Nacional para hacer frente e impedir hasta donde fuera posible el ingreso en Alemania de inmigrantes. En uno de los fragmentos de los cuales se compone el filme, escuchamos de unos adultos mayores al interior de lo que parece ser una cervecería tradicional, en la que muy probablemente se reúnen como parte de la comunidad a dialogar, lo siguiente: “Los extranjeros son algo parecido a un poco de sal en la sopa. ¿Pero le gusta a usted la sopa salada?”; o, “La presencia en nuestro suelo de culturas alógenas, representadas por millones de individuos, me parece una amenaza para nuestra existencia. Es un tema que

me preocupa en extremo, y creo que otras personas piensan como yo y luchan para frenar esta evolución”; o, “todas las organizaciones y comunidades judías en Alemania deberían ser clausuradas”. Comentarios como los anteriores son una muestra fehaciente del sentir de una parte considerable de la Alemania que difícilmente podía imaginarse una pronta reunificación entre las dos Alemania(s) en plena Guerra Fría, temporalidad intermedia entre lo que fue el triunfo electoral del Partido Nacional Socialista (NSDAP) [el Partido Nazi] (1933) y el año en que se ha escrito este texto (2023).

DEUTSCHLAND IM HERBST. ¿UN PASADO QUE NO TERMINA POR PASAR?

Alemania en otoño, filme fragmentario que se contrapone en todo momento a dejarse aprehender por una línea argumental y narrativa ordenada, parece aproximarse a lo anterior en el episodio en el cual se muestra el entierro de H.M. Schleyer en la catedral de St. Eberhardt, junto a los funerales de los tres terroristas del RAF muertos en prisión. La pompa, refinamiento y elegancia del entierro de Schleyer se muestran paralelamente con la frugalidad, sobriedad y estrechez del entierro de los terroristas en Stuttgart. Además de la ocultación a la prensa del lugar, fecha y hora del entierro por parte del alcalde de la ciudad, Manfred Rommel, hijo del estratega nazi, general Erwin Rommel.

La música del filme consta de un extracto del segundo movimiento en sol mayor del cuarteto en do mayor, op. 76 N° 3 *L'Empereur* de Joseph Haydn. El *Réquiem* de Mozart en re menor se escucha en la ceremonia fúnebre de Hanns Martin Schleyer, también cuando las banderas de estrellas de tres puntas están a media asta en Daimler-Benz. Tras el funeral de Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe de la RAF, la película concluye con un plano general del equipo de filmación abandonando el lugar en donde los funerales tienen lugar. Los realizadores sortean las innumerables barreras que el dispositivo policial ha dispuesto; alternado con la

imagen de una mujer y su hija abandonando el mismo lugar por otro acceso, para escapar de los disturbios públicos en el cementerio de Dornhalden. Hacen un alto en el que se escucha extradiegéticamente la canción de Georges Moustaki “Here to You”, interpretada por Joan Baez, dedicada originalmente a los anarquistas Nicola Sacco y Bart Vanzetti luego de que, en 1927 tras un polémico juicio, fueron condenados a muerte. También Ennio Morricone utiliza la canción en el filme **Sacco y Vanzetti** (*Sacco e Vanzetti*, 1971), bajo la dirección de Giuliano Montaldo.

Los diez episodios de ficción y documental entrelazados “libremente” en el filme constan brevemente de lo siguiente:

→ HANNS MARTIN SCHLEYER. El servicio conmemorativo estatal de Hanns Martin Schleyer, líder industrial alemán y jefe de la corporación Daimler-Benz, secuestrado y asesinado por miembros de la RAF. Más tarde, vemos a un hombre turco arrestado fuera del servicio conmemorativo por posesión de un rifle; trabajadores de la fábrica de pie en silencio para marcar la muerte de Schleyer y personal hospitalario en servicio que se prepara en el evento conmemorativo para servir los bocadillos cocinados para la ocasión. Dirigida por Alexander Kluge.

→ RAINER WERNER FASSBINDER. Una serie de diálogos entre Rainer Werner Fassbinder y su madre; su exesposa Ingrid Caven, su novio Armin Meier y otros reflexionando sobre la noticia de los presuntos suicidios de los miembros de la RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe en la prisión de máxima seguridad de Stuttgart-Stammheim. Es posible constatar mientras tanto que Fassbinder ya se encuentra trabajando en el guión de lo que será la serie *Berlin Alexanderplatz*. El realizador alemán aparece respondiendo llamadas telefónicas constantes en las que es informado sobre la evolución de los sucesos, por un lado; solicitando droga a un proveedor y arrojándola

después al inodoro por miedo a que la policía irrumpa en el piso, por otro lado. Entre tanto, discute verbal y físicamente con Armin en torno a la crisis política desatada, polemizando de forma exaltada con “Lilo”, su madre, intentando “abrirle los ojos” sobre su visión equivocada y sus razonamientos burgueses en torno a los actos terroristas.

Se trata quizá del episodio más conmovedor y sobrecogedor del filme. Fassbinder expuso con una sinceridad sobrecogedora su impotencia, su temor y su desesperación ante la situación política del país. No obstante, de tratarse de una obra colectiva, la contribución de Fassbinder a la totalidad de los fragmentos de que se compone el todo filmico da cuenta de una manera impactante de la no existencia de una línea divisoria entre el artista y su obra. Un diario vienés de la época llamado *Die Presse* comentó que la actuación del director alemán había sido sencillamente impresionante: en favor de la necesidad de la democracia y el estado de derecho, de una manera tan desgarradora como patética.

→ ALEXANDER KLUGE (Director). La historia siguiente reflexiona sobre la búsqueda de las bases de la historia alemana. Las imágenes de archivo narradas exploran algunas de sus investigaciones, incluido el incidente de Mayerling, el ferrocarril militar alemán, el levantamiento espartaquista y el envenenamiento de Erwin Rommel por el gobierno nazi. Ella cuestiona algunos de los planes de estudio que enseña, lo que genera preocupación entre sus superiores. El metraje documental aparece más adelante en la película de la conferencia del SDP de 1977, en la que los oradores condenan las acciones de los terroristas de izquierda.

Gabi Teichert, de las secuencias anteriores, está entre el público tomando notas con atención durante un discurso de Max Frisch. Así, en determinado momento, podemos escuchar el siguiente comentario ligado a una

serie de imágenes documentales: “desde otoño de 1977, ella duda sobre lo que tiene que enseñar [...] y no sabe bien si excavar un refugio para la Tercera Guerra Mundial o excavar en los fundamentos de la prehistoria”. Después, asistimos a una entrevista con Horst Mahler, un militante de la RAF en sus primeros años: “Estamos intentando hacer un filme sobre el clima político actual en la República Federal... ¿Crisis de la izquierda? ¿Qué es eso?”, se pregunta Mahler.

→ FRANZISKA BUSCH. Una mujer joven recibe un puñetazo en un aparcamiento subterráneo. Otra joven que pasaba por delante del incidente, Franziska Busch, sale de su coche y frustra al agresor. Luego lleva a la víctima a casa y la cuida. La escena va acompañada de una canción de Wolf Biermann.

→ El cofundador de la RAF, Horst Mahler, es entrevistado en prisión por una compañía de televisión y afirma que el fascismo continúa existiendo en Alemania Occidental después de la era nazi. También desentraña las contradicciones morales del terrorismo de izquierda. Franziska Busch mira las imágenes de la entrevista en el auditorio del estudio de televisión donde trabaja su novio. Busch comienza a hacer películas de propaganda con un grupo revolucionario del que forma parte. Filman al cantante alemán Wolf Biermann interpretando “Girl in Stuttgart”, un monólogo que cuestiona la versión oficial de los hechos relacionados con la noche de la muerte de Stammheim. Dirigido por Bernhard Sinkel y Alf Brustellin.

→ **Sombra del miedo** (*Schatten der Angst*). En Múnich, una mujer recibe la visita de un hombre herido que sangra por la frente y le da la bienvenida a su apartamento. Ella ve su rostro en un periódico entre los disparos a la cabeza de terroristas buscados, pero elige no informar sobre él. Dirigido por Hans Peter Cloos y Katja Rupé.

→ **Grenzstation.** Los agentes de aduanas patrullan un cruce entre Francia y Alemania. Se detiene a una pareja soltera que pasa por allí y revisan sus documentos de identificación. El guardia especula que la mujer se parece a uno de los terroristas buscados. Este episodio (sobre un incidente en la frontera de las dos Alemanias) y el anterior (sobre el encuentro casual de una mujer con un terrorista perseguido) despertaron gran controversia dentro del colectivo de directores de **Alemania en otoño** al incluir en un inserto documental sobre los años veinte la siguiente frase de Rosa Luxemburgo: “Sólo hay una alternativa para Alemania: el socialismo o la barbarie”. Finalmente, se les cede el paso. Dirigido por Edgar Reitz.

→ **Bundeswehr.** Imágenes documentales del ejército alemán realizando varios simulacros terrestres y aéreos en el campo alemán. Dirigida por Peter Schubert.

→ La *Antígona* pospuesta. Una junta de productores de televisión masculinos se reúne para discutir la reposición de la *Antígona* de Sófocles en televisión: los realizadores se ven confrontados. Hablan con antelación a su posible transmisión con preocupación y responsabilidad, dada la atmósfera política febril y la exploración de la obra que tiene como tema principal a la muerte, la autoridad y la resistencia política. Después de mucho debate, acuerdan no retransmitir la obra en absoluto ante el miedo de tocar el tema de la violencia y el programa es interrumpido. La escena la escribió Heinrich Böll y la dirigió Volker Schlöndorff.

→ Funeral. La película concluye con las imágenes de Kluge sobre el funeral de Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe, al que asisten cientos de manifestantes, algunos de los cuales son arrestados posteriormente. Dirigido por Alexander Kluge.

La película comienza y termina con la misma cita de “Frau Wilde (madre de cinco hijos)” que ya expusimos como aforismo al inicio de este trabajo. En abril de 1945, Frau Wilde quedó enterrada viva después de que uno de los tantos bombardeos llevados a cabo por los aliados sobrevolando los cielos alemanes. El contenido de la cita fue expresado por ella mientras hablaba con un psicólogo del ejército estadounidense de la Alemania ocupada.

El filme inicia con la superposición de un texto: “*An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören*”. Lo cual podemos traducir como: “En cierto punto de la crueldad, no importa quién la cometió: debería simplemente detenerse” (8 de abril de 1945 - Sra. Wilde, 5 hijos). El filme concluye con el mismo texto, el cual va tornándose difuso hasta desaparecer en su totalidad.

Luego del estreno del filme, la crítica no se hizo esperar. Fue sumamente negativa. Los tiempos eran álgidos. Volker Schlöndorff y Heinrich Böll, luego de ser criticados por la prensa tras el estreno de la película, comentaron que tras haber realizado una película como esta y de las experiencias de todo tipo que se suscitaron durante las diversas fases de su realización, desde la concepción hasta su estreno y las críticas respectivas, ya no te preguntas por qué hay los llamados “terroristas”, sino cómo es que no hay muchos más. ¿Cómo es que no todo el mundo arremete? Todo el equipo recibió el Premio de Cine Alemán en 1978.

La acogida de **Alemania en otoño** osciló entre la alabanza y el recelo. Lotte Eisner considera que en este proyecto logró ver ratificada su teoría sobre que el cineasta alemán se vuelve realmente creativo en situaciones de desesperación y exaltación, sea contra la burocracia reaccionaria o para demostrar su profunda repulsión contra el nazismo inextirpable. Uno de los logros del filme que más ha llamado la atención es su propia estructura, al contraponer el funeral del principio (el del industrial asesinado) con el funeral del final (el de los terroristas): pone al espectador en el papel de abogado del diablo, a la vez que sume al que sueña con la

emancipación humana a través de la lucha armada, en un estado de impotencia y postración ante el peso de la realidad y final seguro de quienes se atreven a desafiar al sistema a través de la lectura de textos filosóficos.

El mundo y toda la injusticia que comporta, mundo por cierto creado y hecho por los hombres y mujeres que lo han habitado a través de los tiempos, queda mejor expresado en la forma en la cual los funerales de ambos lados son llevados a cabo. La seguridad y la solemnidad del primero frente a la sencillez e impotencia que envuelve el entierro al aire libre de los terroristas (“aquello no fue un entierro, sino más bien una trampa de la policía”, llega a decirse), situando al espectador en medio de las tomas de cámara: la de la policía filmando el funeral y la del equipo de **Alemania en otoño** filmando a la policía. De modo que el espectador se convierte en el tercer significado de la historia: todo un conflicto de puntos de vista que convierte a esta obra en el epicentro de la historia del “Nuevo Cine Alemán”; aun cuando para algunos críticos el líder de este proyecto, Rainer Werner Fassbinder, no pertenece a este grupo.

CONCLUSIONES

Alemania en otoño es una gran obra colectiva imprescindible para conocer una parte importante de la historia del arte cinematográfico, en general; y, de la historia de Alemania, en particular. Incómoda, inusual, difícil y, a la vez, una oportunidad única para conocer el estilo y la forma fundamental del “Nuevo Cine Alemán”, logrando argumentar con hechos concretos la idea equivocada de que el cine alemán es escaso en creatividad, originalidad y contenido. Existe una versión filmica más contemporánea sobre este mismo tema y evento histórico de la RFA intitulado **Brigadas rojas** (*Der Baader-Meinhof Complex*, 2008).

Alemania en otoño es una de las películas alemanas más caras que se hayan filmado. En 123 minutos, retrata el desarrollo de la Fracción del Ejército Rojo, explorando el convulsionado clima político de los años 70, específicamente

en Alemania Occidental (RFA). La película combina secuencias dramatizadas con fragmentos documentales, describiendo lo que ocurrió en un lapso de dos meses, desde que el grupo terrorista conocido como Facción del Ejército Rojo secuestra a Hanns Martin Schleyer (hombre de negocios), hasta el brutal asesinato de este, haciendo hincapié en los dramas personales de los protagonistas y explorando su proceso de radicalización. Entre otras cosas, expone la idea de que los radicales no solo están motivados por una ideología que nutre y a la vez es alimentada por sus convicciones, sino también por una búsqueda genuina y plena en propósitos por edificar un mundo mejor, más justo y equitativo para toda la humanidad; en el que, no obstante, y como suele suceder —maldita sea—, las divisiones internas crecen, siendo sembradas por sus propios miembros las semillas de su desintegración. Lo anterior, mientras el filme pasa revista a los principales actos terroristas de la organización que definieron al conjunto de acontecimientos históricos conocidos como el “Otoño alemán”.

Posteriormente, se filmarían otras películas en episodios y por múltiples directores de lengua alemana, como sería el caso del drama-documental de 100 minutos de duración **Neues Deutschland** (1993), dirigida por Dani Levy, Maris Pfeiffer, Philip Gröning, Gerd Kroske y Uwe Janson, estrenado el 3 de julio de 1993. También **Alemania 09** (2009), drama dirigido por Fatih Akin, Wolfgang Becker, Dominik Graf, Sylke Enders, Romuald Karmakar, Nicolette Krebitz, Isabelle Stever, Hans Steinbichler, Tom Tykwer y Hans Weingartner, con 151 minutos de duración y en el cual estos autores y autoras crearon una película de episodios sobre la situación en Alemania en 2009, estrenada el 13 de febrero de 2009 en la Berlinale. Ambos proyectos constan de episodios teatrales y documentales inspirados en la idea de **Alemania en otoño**.

Alemania en otoño es un *collage* inmenso en el que confluyen diversas sensibilidades, perspectivas e ideologías, todas ellas permeadas y aderezadas de convicciones, esperanzas,

dudas e incertidumbres diversas, mostradas fragmentaria y metonímicamente. Estas se proponen y logran exponer de manera articulada sus respectivos referentes de los cuales se desprenden o asocian, sin ideologizar o adoctrinar sobre sus motivos, intenciones o fines. A partir de este filme (documental y ficción) el “Nuevo Cine Alemán” logró ofrecer una visión conjunta sobre la Alemania de finales de los años 70.

Tras el supuesto suicidio en la cárcel de los líderes de la Banda, el Estado alemán fue señalado como ejecutor de estas muertes. Asesinato de Estado que produjo la polémica suficiente para cuestionar al sistema y poner de relieve la profunda fractura social sistémica que no cesaba de abrirse, ni de cerrarse, desde mediados del siglo pasado en el seno de la sociedad alemana. 🎬

FIGURA 2. *Alemania en otoño*
(*Deutschland im Herbst*, 1978).



Bibliografía

- BENZ, W. y Graml, H. (1986). *El siglo XX. Europa después de la Segunda Guerra Mundial 1945-1982* [Tomo II]. Madrid: Siglo XX.
- GLUCKSMANN, A. (2008). *Estrategia y revolución. Francia 1968*. España: Taurus Ediciones.
- GORZ, A. (2001). *Adiós al proletariado (Más allá del socialismo)*. Ciudad de México: Ediciones El Viejo Topo.
- GORZ, A. (1976). *Estrategia obrera y neocapitalismo*. Ciudad de México: Ediciones Era. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/999760/mod_resource/content/1/GORZ%2C%20André.%20Estrategia-Obrera-y-Neocapitalismo.pdf
- GUNLICKS, A. B. (2003). *The Länder and German federalism*. London: Manchester University Press.
- HANDLÖGTEN, G., Mathes W. y Nübel, R. (09 de octubre de 2002). Rekonstruktion: Die Nacht von Stammheim. *Stern*. Recuperado de <https://www.stern.de/politik/geschichte/rekonstruktion-die-nacht-von-stammheim-3510308.html>
- LENIN. V. I. (29 de marzo de 2019). SGM: La guerra de partisanos en el Frente Oriental. Guerra de partisanos en Rusia. *FDRA – Fuerza Terrestre* [Sitio web]. Recuperado de <https://fdra-ejercito2.blogspot.com/2019/03/sgm-la-guerra-de-partisanos-en-el.html>
- LENIN. V. I. (1981). ¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento. En *Obras completas de V. I. Lenin* [Tomo VI] (pp. 1-203). Moscú: Editorial Progreso. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1900s/quehacer/index.htm>
- LUXEMBURG, R. (s.f.). “Discurso ante el Congreso de Formación del Partido Comunista Alemán”. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/luxem/13Discursoanteelcongresodefundaciondelpartidocomunistaaleman_0.pdf
- LUXEMBURG, R. (2018). La teoría y la praxis. *Die Neue Zeit* [vol. 2: 1909-1910]. Valencia: Edicions internacionals Sedov. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/luxem/1910/1910-teoriapraxis-luxemburg.pdf>
- MANDEL, E. (2005). *El lugar del marxismo en la historia y otros textos*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- MANDEL, E. (1968). Lecciones de mayo del 68. *Marxists Internet Archive* [Sitio web]. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/mandel/1968/julio.html>
- MANDEL, E. (1967). Une stratégie socialiste pour l'Europe occidentale. *Revue internationale du socialismo*, (9), 286-287.
- MAO Tse-Tung. (1972). *Obras escogidas*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras. Recuperado de <https://archive.org/details/MaoTseTung-ObrasEscogidas/MaoTseTung-ObrasEscogidas1/page/n3/mode/2up>
- MARX, K. (2023). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. México: Siglo XXI.

- MARX, K. (2015). *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. Alemania: Marxists Internet Archive. Recuperado de <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/grundrisse.pdf>
- MARX, K. (1990). *El Capital* (Tomo I). Editorial Progreso. Recuperado de <https://archive.org/details/el-capital-marx-libro1-cristian-fazio-editorial-progreso/page/n11/mode/2up>
- MARX, K. (s.f.). *Miseria de la filosofía*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1847/miseria/>
- MARX, K. (1979). *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850*. Moscú: Editorial Progreso. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/francia/las-luchas-de-clases-en-francia-marx.pdf>
- MARX, K. y Engels, F. (2011). *Obras escogidas*. Publicado en <http://bolchetvo.blogspot.com> y en Marxists Internet Archive. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/oe/pdf/index.htm>
- NAVARRO, A. (2021). El Nuevo Cine Alemán y la Trilogía de “Heimat” de Edgar Reitz. *Making of. Cuadernos de Cine y Educación*, (158), 51-58.

Filmografía

- GRÖNING, P., Janson, U., Kroske, G., Levy, D. y Pfeiffer, M. [Directores]. (1993). *Neues Deutschland*. Alemania: Philip-Gröning-Filmproduktion.
- FASSBINDER, R. W., Brustellin, A., Cloos, H. P., Kluge, A., Mainka, M., Mainka-Jellinghaus, B., Reitz, E., Rupé, K., Schlöndorff, V., Schubert, P. y Sinkel B. [Directores]. (1978). *Alemania en otoño (Deutschland im Herbst)*. Alemania del Oeste: Hallelujah Film, Kairos-Film, Project Filmproduktion, Filmverlag der Autoren, ABS Filmproduktion.
- MONTALDO, G. [Director]. (1971). *Sacco y Vanzetti (Sacco e Vanzetti)*. Italia.
- TYKWER, T., Akin, F., Becker, W., Enders, S., Graf, D., Gressmann, M., Hochhäusler, C., Karmakar, R., Krebitz, N., Levy, D., Schanelec, A., Steinbichler, H., Stever, I. y Weingartner, H. [Directores]. (2009). *Alemania 09: 13 cortometrajes sobre el estado de la nación (Deutschland 09 - 13 kurze Filme zur Lage der Nation)*. Alemania: Herbstfilm Produktion.
- ULI, E. [Director] y Eichinger, B. [Productor]. (2008). *Brigadas rojas (Der Baader-Meinhof Komplex)*. Alemania: Constantin Film.

CARLOS ALBERTO NAVARRO FUENTES. Posdoctor en Estudios Sociales (Universidad Autónoma Metropolitana); Doctor en Humanidades (Tec de Monterrey); Doctor en Teoría Crítica (17, Instituto de Estudios Críticos); Diplomado en Historia de México (UNAM). Actualmente es profesor de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP, México). Asiduo colaborador de las Revistas “Sincronía” y “Argos” de la Universidad Autónoma de Guadalajara (UDG).

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques

El cine de la sutileza, una aproximación al cine de Sergio Olhovich

KARINA SOLÓRZANO

caterin_arwen@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-7944-8100>

*Universidad Nacional
Autónoma de México, México*

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i30.458](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.458)

En su etimología latina, la palabra sutil (*subtilis*) se refiere a lo fino y lo tenue: es la imagen de lo más delgado, como los hilos de una tela casi invisible. En los estudios escolásticos sobre retórica clásica, la sutileza es una especie de puente entre lo sensible y un entendimiento invisible. La comunicación humana, en su imperfección, echa mano de la sutileza para hacer visibles los contenidos del lenguaje. El poeta, el filósofo o el teólogo sería aquel que conoce el arte de la sutileza para poder comunicar todo aquello que parece inasible, como la belleza.

El 31 de mayo del 2023 visité la casa de Sergio Olhovich para platicar con él sobre sus películas y sobre cine mexicano. Sergio es un gran cinéfilo; conoce los nombres de los cineastas de memoria, mientras que yo tenía que buscar nombres y fechas en Letterboxd, una red social y base de datos. Hablamos de distintos cineastas de su generación y de la anterior, desde Luis Alcoriza hasta Arturo Ripstein o Felipe Cazals. A partir de esa charla pensé en la idea de la sutileza para describir su cine: una forma particular de tratar los temas de su tiempo sin subrayar ni insistir en los “aspectos oscuros” del alma humana como lo hicieron en su momento Ripstein o Cazals, que participaron de esa tendencia del cine de los setentas de “sacudir” o incomodar al espectador poniendo en el centro temas como la violencia. El cine de Olhovich también dista de cierta iconoclastia que reinterpretó las grandes figuras del cine clásico, como Sara García, quien muere de indigestión en la gran comilona de ***Mecánica nacional*** (1972) de Luis Alcoriza, una película que representa también una suerte de quiebre con el cine anterior por su montaje frenético, fundamentalmente moderno. Olhovich estrenó su ópera prima, ***Muñeca reina***, el mismo año; podría decirse que su carrera cinematográfica nació con el cine moderno mexicano, pero sus películas nunca se interesaron por mostrar la crueldad: es un cine que mira hacia lo fugaz, hacia los sueños y lo inasible de la belleza.



FIGURA 1.

El encuentro de un hombre solo
(Sergio Olhovich, 1974).

En ***Muñeca reina*** (1972), pero sobre todo en ***Esperanza*** (1988) —que trata sobre la vida de Vladimir Olhovsky, padre de Olhovich, y su exilio en Rusia junto con su llegada a México—, la puesta en escena parece conciliar el mundo de realidad y el del recuerdo a partir del encuentro entre el presente y pasado. Esta dialéctica entre dos estadios aparentemente irreconciliables es propia del cine soviético —el cineasta estudió en el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú—. En el cine de directores como Larisa Sheptiko, Elem Klímov, Andréi Tarkovski o Kira Murátova, el mundo de las imágenes flotantes e inmateriales como los sueños y recuerdos adquiere la misma importancia que el mundo social. La libertad de la imaginación, con toda su potencia emancipatoria, convive con la realidad social y es crítica hacia ella. Bajo esta idea se puede interpretar ***La casa del sur*** (1976), pero también ***El infierno de todos tan temido*** (1981). En esta última, el manicomio opera como un reflejo de un mundo dividido por clases sociales en el que los poderosos señalan la distinción entre los sanos y los enfermos.

Es a través de la sutileza que el mundo de la imaginación y del sueño son capaces de transformar la realidad social; en esa pequeña revolución es donde se revela la belleza. En una secuencia de ***La casa del sur*** (1976), Genaro (José Carlos Ruiz) sueña con un tren que cruza el mar, es la imagen de la libertad. En el sueño su esposa viste de naranja y está embarazada, ambos ríen. Un corte y la realidad se manifiesta: ella tiene contracciones y da a luz en un tren que no cruza el mar. Están hacinados con un grupo de campesinos recién expulsados de sus hogares y van rumbo a una nueva tierra en el sur del país. La historia parte de un guion del propio Olhovich, basado en

FIGURA 2. *Coronación*
(Sergio Olhovich, 1976).



una nota de periódico sobre un grupo de indígenas yaquis que, por una política del porfiriato, fueron llevados al desierto de Antar. Esto es importante destacar porque gran parte de su filmografía nace de adaptaciones literarias como un cuento de Carlos Fuentes (*Muñeca reina*) o Juan de la Cabada (*Llovizna*, 1978), o una novela de José Donoso (*Coronación*, 1976).

En línea con el uso del tiempo, propio de la literatura latinoamericana moderna, una de las características del cine de Sergio Olhovich es el encuentro entre distintas líneas temporales: la infancia de los protagonistas masculinos como Carlos (Enrique Rocha) en *Muñeca reina*, o Alberto Romero (Jorge Luke) en *El encuentro de un hombre solo* (1974). En *Muñeca reina* el personaje de Enrique Rocha construye distintas ideas sobre Amilamia (Ofelia Medina), a quien amó en el pasado. A través de estas ideas descubrimos distintas variaciones de Amilamia: la de la imaginación, la del recuerdo, la de la fantasía y la real (recuperando las palabras del propio Olhovich). Todas estas Amilamias coinciden en un momento presente: el de la imaginación incansable de Carlos y quizás ninguna se acerca a la de su fantasía, ni siquiera la real. El recuerdo, un tiempo pasado varias veces reimaginado, puede ser fuente de continuo tormento. En *El encuentro de un hombre solo*, Alberto Romero, escritor, quiere reescribir un momento específico de su pasado. Para hacerlo, viaja al pueblo de su infancia; ahí se encuentra con su viejo amigo Ricardo Arriola (Gabriel Retes), que ahora deambula con el rostro quemado por un accidente. Ese momento es el que Alberto quiere reescribir, acaso para expiar una vieja culpa y tener una suerte de redención; acaso por un interés egoísta.

Pero en *La casa del sur* no hay un tiempo pasado que alimente el tormento o la fantasía: lo que existe es la posibilidad de un futuro de hombres libres. La película juega con la anacronía: hacia el final instala a sus personajes, campesinos de la época porfiriana, en el presente de la filmación, en el tráfico de la plancha del Zócalo. Después, los vemos entre ruinas mayas y el mar; el tan anhelado mar. Esta forma de pensar la historia, como una oscilación entre el pasado y el presente, es similar a la que el filósofo alemán Walter Benjamin describe a propósito del implacable progreso lineal que hace perdurar opresiones sistémicas. Para Benjamin, la verdadera revolución está en echar el freno de emergencia. Ante la linealidad del tiempo hay que recuperar la anacronía, hay que dejar de pensar la Historia en línea recta.

En *La casa del sur* la sutileza está en la forma en la que se filma lo material (que son las condiciones de existencia) y la posibilidad de su cambio (la metáfora del mar como libertad). La unión de ambas encuentra una síntesis en los primeros planos de los rostros del pueblo. En este sentido, y para seguir la estela dejada por las ideas de Benjamin, habría que recurrir a las palabras de Georges Didi-Huberman, quien en



FIGURA 3. *La casa del sur*
(Sergio Olhovich, 1976).

Pueblos expuestos, pueblos figurantes escribe: «Aun cuando los pueblos estén expuestos a desaparecer, aun cuando nos demos cuenta, frente a la historia, de que “no hay límite a la destrucción del hombre”, no tendríamos que dejar de asumir la simple responsabilidad consistente en organizar nuestra espera para ver —para reconocer— a un hombre». En los planos de los rostros está dado el reconocimiento a todos esos hombres. Olhovich filma al pueblo de una forma parecida a la de Miguel Littín en *Actas de Marusia* (1976): los filma en grupo, cantando, pero también en planos a detalle. En su individualidad está la potencia de una revolución colectiva; ellos son quienes pueden echar ese freno de mano del que habla Benjamin.

Así, en el cine de Olhovich, existe una preocupación estética que también es política respecto a cómo filmar ciertas cosas: el pueblo, los espacios, los sueños. En este sentido, su cine no solo está hermanado con el del chileno Littín, sino que también se parece al del peruano Armando Robles Godoy, con quien comparte la forma de mover la cámara a partir de desplazamientos lentos y encuadrando en planos medios. La forma de filmar el pueblo o los sueños es muy distinta en el cine contemporáneo:



FIGURA 4. *Llovizna*
(Sergio Olhovich, 1978).

hay una distancia de orden ideológico entre una película como *Heroico* (David Zonana, 2023) y *La casa del sur*. Si en esta última el sueño representa la libertad, en la película de Zonana es correlato de la estetización de la violencia ejercida en contra de un joven recién ingresado en una academia militar. Otra diferencia interesante está entre *Nuevo orden* (Michel Franco, 2020) y *Llovizna* (1978), ambas películas narran el encuentro de dos clases sociales o, más bien, la alucinación a partir del prejuicio de la clase alta respecto a la clase trabajadora. Después de pasar un fin de semana juntos, lejos de la Ciudad de México, Eduardo (Aarón Hernán), un empleado ejecutivo de una agencia de automóviles, y Luisa (Delia Casanova), su amante, discuten y toman caminos separados. Eduardo emprende el viaje de regreso a casa, donde lo espera su esposa, y en medio de una noche lluviosa encuentra a un grupo de campesinos, a quienes les da aventón. En *Llovizna*, los prejuicios de clase que tiene Eduardo presentan el mismo desarrollo que en la película de Franco. *Nuevo orden* bien podría hacer eco de la frase final que pronuncia Eduardo al asesinar a los campesinos debido a un miedo infundido por sus prejuicios: «No te preocupes, nomás eran unos indios. ¿A quién le va a importar?». Sin embargo, en



FIGURA 5. *El infierno de todos tan temido* (Sergio Olhovich, 1981).

Nuevo orden toda crítica social desaparece porque se afirma desde el miedo de sus protagonistas y el conservadurismo de su clase.

El tratamiento de la violencia en el cine contemporáneo mexicano nos invita, como Benjamin, a echar una mirada hacia atrás para pensar cómo se han construido ciertos cánones y genealogías. Cómo algunos nombres se recuerdan más que otros. En la entrevista, Sergio Olhovich me contó que **La casa del sur** estuvo censurada después de su estreno y solo se pudo volver a ver diez años después. Yo pienso en la importancia de esta película para pensar una especie de historiografía a contrapelo en donde la presencia de lo onírico no sea un correlato del sufrimiento más abyecto de sus protagonistas, pero tampoco la fantasía de venganza de las clases altas o de las clases oprimidas que sueñan con ser las opresoras. Las imágenes del sueño y las imágenes de los pueblos, más bien, como una vía para concebir una posible emancipación. La sutileza del cine de Olhovich está en esa forma. A propósito de esto, el crítico Nicolás Ruiz escribe que, en el cine mexicano contemporáneo, lo onírico es instrumental: más literal que poético, didáctico “de la peor manera”. «No se plantean dialécticas, sino que se formulan amenazas, miedos sin propuestas de solución, terrores sin esperanza». Como anacronía, la sutileza nos ayuda a actualizar el cine del presente atrapado en el prejuicio de clase, en el que la violencia es síntoma de la búsqueda de la aniquilación de las clases trabajadoras de la forma más abyecta. En este panorama, ¿en dónde está hoy el arte de la sutileza? 🍷



FIGURA 6. *Bartolomé de las Casas* (Sergio Olhovich, 1992).

Algunos meses después de la entrevista, le pregunté a Sergio Olhovich cuáles son sus películas mexicanas favoritas. Me compartió la siguiente lista que incluye películas propias. He mantenido sus apuntes y el orden que escogió:

- 🍷 ***La sal de la tierra*** (Herbert Biberman, 1954), “con la actuación de Rosaura Revueltas”.
- 🍷 ***María Candalaria*** (Emilio Fernández, 1944), “a pesar de Dolores del Río”.
- 🍷 ***Los olvidados*** (Luis Buñuel, 1950)
- 🍷 ***Él*** (Luis Buñuel, 1953)
- 🍷 ***La sombra del caudillo*** (Julio Bracho, 1960)
- 🍷 ***La Rosa Blanca*** (Roberto Gavaldón, 1961)
- 🍷 ***Longitud de guerra*** (Gonzalo Martínez Ortega, 1976)
- 🍷 ***La casa del sur*** (Sergio Olhovich, 1976)
- 🍷 ***Llovizna*** (Sergio Olhovich, 1978)
- 🍷 ***El encuentro de un hombre solo*** (Sergio Olhovich, 1974)
- 🍷 ***Los albañiles*** (Jorge Fons, 1976)
- 🍷 ***Canoa*** (Felipe Cazals, 1976)
- 🍷 ***Cascabel*** (Raúl Araiza, 1977)
- 🍷 ***La casta divina*** (Julián Pastor, 1977)
- 🍷 ***Actas de Marusia*** (Miguel Littín, 1976)
- 🍷 ***Cuartelazo*** (Alberto Isaac, 1977)
- 🍷 ***El Infierno de todos tan temido*** (Sergio Olhovich, 1981)
- 🍷 ***¡Que viva México!*** (Sergei Eisenstein, 1932);
- 🍷 ***Vámonos con Pancho Villa*** (Fernando de Fuentes, 1936)
- 🍷 ***El Prisionero 13*** (Fernando de Fuentes, 1933)
- 🍷 ***Redes*** (Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann, 1936)
- 🍷 ***Esquina Bajan*** (Alejandro Galindo, 1948)
- 🍷 ***María de mi corazón*** (Jaime Humberto Hermosillo, 1981)
- 🍷 ***Esperanza*** (Sergio Olhovich, 1988)
- 🍷 ***Bartolomé de las Casas*** (Sergio Olhovich, 1992)
- 🍷 ***Rosaura Castro*** (Roberto Gavaldón, 1950)

KARINA SOLÓRZANO (UNAM) es parte del equipo de programación de Documenta Madrid y FICUNAM también es parte de la coordinación del Foro de la Crítica permanente del mismo festival. Ha escrito para publicaciones como la Revista de la Universidad de México y Nexos. Es una de las editoras del sitio de crítica feminista *La Rabia*.

Reseña de **Alberto Isaac** a 100 años de su nacimiento

YOLANDA MINERVA CAMPOS

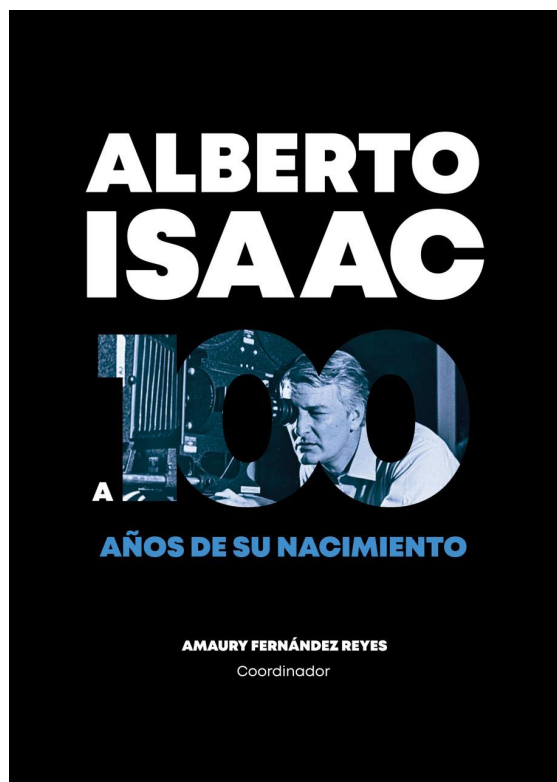
[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i30.463](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i30.463)

El libro que hoy reseñamos está dedicado al director mexicano Alberto Isaac Ahumada. Originario de Ciudad de México, colimense por adopción, Isaac se desempeñó en actividades de lo más variadas: maestro normalista, director de cine, caricaturista y nadador olímpico. Si bien su mayor reconocimiento en las últimas décadas fue en su labor relacionada con el cine, como realizador y un breve periodo como funcionario al asumir la dirección del IMCINE durante su creación en 1983.

El libro aborda en sus once capítulos las diferentes facetas, la mayor parte de ellos son dedicados a su labor como director de cine: se hace un repaso por sus películas, tanto documentales como filmes de ficción. Pero también se aborda en dos textos su perfil de atleta olímpico y cartonista. En su conjunto el libro adentra al lector al conocimiento de un personaje polifacético y bien apreciado por la comunidad en diferentes contextos. También es importante destacar que los textos se escriben con formas narrativas diferentes, algunos desde la academia, otros más periodísticos y algunos más a manera de remembranzas.

Como el mismo título lo indica, el libro es un texto conmemorativo, por lo cual no queda oculto el cariz de homenaje y reconocimiento que se quiere dar y quizá por eso hay una consideración especial a la relación de Alberto Isaac con el Estado de Colima. Lugar al que acudió a filmar varias de sus películas y también al cual se trasladó a vivir en su última etapa de vida.

En el primer capítulo, Eduardo de la Vega se adentra en la filmación de los dos documentales que Alberto Isaac realizó alusivos a magnas competencias: **La Olimpiada en México** (1969) y **Futbol México 70** (1970). El autor hace una breve revisión de las películas internacionales con temas deportivos que anteceden a las de Isaac, y al adentrarse al díptico deportivo destaca sobre todo la gestación de los proyectos para filmar las dos películas y el contexto en que se rodaron ambas. Igualmente hace referencia a los testimonios del mismo Isaac sobre la filmación, el poco margen de acción y el desafortunado resultado.



El segundo capítulo lo firma Alejandro Pelayo con el título “La provincia como discurso filmico. Conversaciones con Alberto Isaac”, que fue originalmente publicado en la revista *Tierra Adentro*, núm. 94 (Oct-Nov 1998). Cabe destacar que algunos de los textos recabados en ese número especial fueron aludidos por el resto de los autores que comprende *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*. Trayendo a colación, sobre todo los comentarios que hizo Isaac sobre su obra, constatando de esta manera lo que Pelayo destaca: el cine de Alberto Isaac es sobre todo autobiográfico. Asimismo, se menciona la filmación de su ópera prima en el contexto del Primer Concurso de Cine experimental, resultando ganador del segundo lugar con su película *En este pueblo no hay ladrones* (1964). Aludir al rodaje de esta película es muy interesante e importante para enfocar una etapa que probablemente definió su vocación por el cine, pues se relacionó y formó parte del Grupo *Nuevo Cine*, guiado por su formación cinéfila. El elenco de extras y participantes en la realización de la película (Gabriel García Márquez, Luis Buñuel, Emilio García Riera, Juan Rulfo, José Luis Cuevas, entre otros) quedó para la posteridad.

“Nostalgia, burlesque y autoritarismo en *Tívoli*” de Salvador Velazco corresponde al tercer capítulo, en el cual el autor contextualiza el momento en que surge el Teatro Tívoli y la cancelación del recinto con la llegada del “regente de hierro”, Ernesto P. Uru-churtu. Es muy interesante la conexión que establece Velazco de la película *Tívoli* con diferentes periodos del cine mexicano en la búsqueda de sus raíces genéricas: el burlesque, una de las expresiones que caracterizaron el teatro de revista; las películas de rumberas del periodo alemanista y con el mismo hilo conductor las películas que Jorge Ayala Blanco nombró de “añoranza porfiriana”. También una aproximación que en su tiempo resultó polémica para el mismo Isaac, su relación contextual con el cine de ficheras.

Por su parte, Daniel Chávez Landeros, en el cuarto capítulo “Intermedialidad e ironía de la Revolución Mexicana en *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac”, analiza la película a partir de las diferentes formas expresivas que se mezclan en ella: la prensa, el

discurso político y la conjunción de imágenes (cine y fotografía). Lo cual lo lleva a profundizar en el contexto histórico de la decena trágica, con el fin el desmontar la historia oficial tantas veces proyectada en las películas mexicanas de la Época de Oro y de las cuales Isaac pretendió tomar distancia.

El capítulo V lo escribe Jorge Galindo: “Alberto Isaac: ***En este pueblo no hay ladrones*** y la caricatura de la provincia”, en el cual profundiza en la celebración del I Concurso de Cine experimental y el contexto de producción de la película de Isaac. Asimismo, ubica la propuesta del director dentro del discurso hegemónico que permeó las películas mexicanas referentes a la provincia, para destacar que Isaac excluyó de su película los contenidos folcloristas y festivos que algunas veces encorsetaron la comedia ranchera. Isaac prefirió retratar la precariedad y desolación de los pueblos mexicanos.

Amaury Reyes Fernández el compilador del libro en coautoría con Marco Antonio Vuelvas Solórzano firman el Capítulo VI, con el texto “Colima como *Espacio sentimental* en Alberto Isaac”. El texto se enfoca a encontrar referentes que visibilicen la relación afectiva que el director estableció con la entidad. A partir del arraigo y lo que nombran “educación sentimental”, los autores identifican lugares de Colima en donde Isaac filmó ocho de sus dieciséis películas. No se centran solo en el contexto de filmación, también insertan pasajes del director con relación a los periodos presidenciales y su hacer como titular del IMCINE. Llama la atención que Colima aparece como un lugar recurrente al cual regresaba eventualmente para filmar. Y no solo el espacio geográfico resultaba importante, también lo confirma las relaciones de amistad con habitantes de la localidad que construyó a lo largo de los años, mismos que el director gustaba invitar a participar como extras.

El siguiente capítulo pareciera que se separa del tema cinematográfico, pero no del todo. En “Los monos de Alberto Isaac”, David Ávalos y Karla Janett Adonegui analizan la faceta de cartonista de nuestro biografiado. Comienzan con una breve descripción de los tres libros publicados por Isaac: *Las noches de Ronda* (1990), *Homo*

Stupidus (1999) y *Recaditos* (1999). Posteriormente analizan algunos cartones a partir de supuestos de teóricos del discurso como Bajtin, Torov, Timanov, entre otros; al mismo tiempo que intercalan comentarios del propio Isaac. Los autores analizan los cartones a partir de cuatro ejes temáticos: cine, literatura, familia y política, destacando sobre todo el humor y la parodia como la forma de comunicación más directa que estableció Isaac con sus lectores.

En el octavo capítulo se analiza su labor como nadador olímpico: “La flecha va por el mundo. Alberto Isaac, atleta colimense”, escrito por Emilio Gerzaín Manzo y Ciria M. Salazar. En este texto más bien periodístico se narra la trayectoria de Isaac como nadador profesional. Se pasa revista a las competencias internacionales donde participó, destacando sobre todo su labor en los certámenes olímpicos al insertar pasajes del contexto histórico y cultural. Los autores también aluden a una de las constantes en el cine de Alberto Isaac: la presencia de los litorales en sus películas, un elemento eminentemente autobiográfico.

El texto de Ma. Irma López, América Anel García y Patricia Lugo, “Alberto Isaac Ahumada: La luminiscencia creativa”, correspondiente al noveno capítulo, es un texto más intimista. Las autoras construyen la biografía de Alberto Isaac con algunos testimonios del propio director. Pero sobre todo se detalla la vida familiar y social, la pertenencia al Grupo Cívico Comala y el proyecto de un cortometraje que apenas se quedó en el arranque y del cual se reproduce un fragmento del guión. Posteriormente se aborda el rodaje de la que fue su última película: *Mujeres insumisas* (1995).

El décimo capítulo “Alberto Isaac Ahumada: Recodando al Güero” fue escrito por Mirtea Elizabeth Acuña Cepeda, quien acude a la metodología de la Historia Oral para escribir una narración a manera de historia de vida. En ella se comparten diferentes anécdotas de los encuentros con Isaac descritos a partir de una amistad que se siente entrañable. Anécdotas curiosas, como cuando la autora presenció que “la flecha colimense” auxilió a una persona que estaba a punto de ahogarse cuando se encontraban compartiendo una comida en una enramada a la orilla del mar. El abordaje

de este tipo de anécdotas revela de manera muy cercana a la persona cálida y generosa que definía a Isaac, y que no siempre está presente en los escritos académicos.

El capítulo que cierra el libro, “Colima en *El rincón de las vírgenes*”, firmado por Lucila Gutiérrez Santana, se enfoca a rastrear los referentes toponímicos del Estado de Colima en la película aludida en el título. Identifica sobre todo las regiones de Cuyutlán y Comala, así como palabras que remiten a comida del Estado o expresiones netamente colimenses.

Con base en lo antes expuesto, consideramos que el libro *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*, compilado por Amaury Fernández Reyes, hace una interesante recuperación de un cineasta que encontró en la provincia un tema de reflexión, no exento de nostalgia y originalidad. El cine de Isaac probablemente no es tan reconocido como el de otros directores de su generación; sin embargo, la revisión de su breve aunque sustanciosa filmografía nos deja ver una autoría de aparente sencillez en la solvencia técnica con una gran dosis de ironía y crítica social en los diferentes contextos que transitó. 🍷

Bibliografía

FERNÁNDEZ Reyes, A. (Coord.). (2023). *Alberto Isaac a 100 años de su nacimiento*. México: Universidad de Colima.

YOLANDA MINERVA CAMPOS. Egresada de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación de Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Estudió la Maestría en Historia de México de la Universidad de Guadalajara y el doctorado en Historia del cine, por la Universidad Autónoma de Madrid. Es miembro fundador de la Red de investigadores de cine (REDIC), de la cual ha sido coordinadora académica. Es co-directora de *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* y co-editora de la revista transdisciplinaria *fiar (forum for inter-american research)*. Se desempeña como profesora e investigadora titular en el Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son: Historia del cine mexicano, historia y análisis de periodismo cinematográfico y las adaptaciones cinematográficas. Actualmente trabaja sobre las manifestaciones contraculturales en México durante los años sesenta y setenta particularmente en cine y cultura musical. Sus áreas de interés en éste último rubro son el Festival de Avándaro, y la revista Piedra Rodante. Imparte materias en el área de Cine Mexicano en el Departamento de Historia y en el Departamento de Estudios de la Comunicación Social.