

*Revista
de Cine
Iberoamericano*

Nº 33

julio - diciembre 2026

ISSN 2007 4999



EL OJO
QUE PIENSA



El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, Año 17, Número 33, Julio-Diciembre 2026, 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. José Parres Arias No. 150,
Col. San José del Bajío, C.P. 45132
Zapopan, Jalisco, México.
Tel. 38 19 33 00, ext. 23311, 23376.
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.

DIRECTORES

Alejandra Sañudo Martín
David Flores Magón Guzmán

COLABORADORAS EDITORIALES

Yolanda Minerva Campos
Annemarie Meier

COMITÉ EDITORIAL

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

ASISTENTE EDITORIAL

Erick Gallo

DISEÑO EDITORIAL, CORRECCIÓN DE ESTILO Y MAQUETACIÓN

Carlos Armenta
Hammurabi Hernández
Marco A. Islas Arévalo

Fotografía de portada: **Ruido** (Natalia Beristáin, 2023).

Diseño de portada: Impronta Casa Editora.

Secciones académicas y científicas

EDITORIAL 5

PANORÁMICAS

Afectos, memoria y violencia: la representación filmica de las madres buscadoras en *La Civil* (2021) y *Ruido* (2023)
Fabiola Alcalá Anguiano & Darwin Franco Migués 9

Personajes cuir. Entre la nostalgia y el anacronismo: representación simbólica y borrado histórico en el *streaming* mexicano
Rubén Rebolledo Macías 21

PLANO SECUENCIA

Del gótico a lo mexicano: la realización de *El esqueleto de la señora Morales* como un acto de lectura
Melinda Estibaliz Quezada Revuelta 41

Secciones de divulgación

PANTALLA

Un lugar más grande: la palabra nos hará libres
Miranda Hazel León Rangel 61

ENFOQUES

Reseña del libro *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein*
Annemarie Meier Bozzo 67

Editorial

Nos complace presentar el número 33 de *El ojo que piensa*, que corresponde al segundo semestre del año 2026. Se trata de un número que refleja temas, propuestas y metodologías interdisciplinarias sumamente relevantes en los estudios actuales del cine. Uno de los elementos que destaca en este número es que se concentra en el cine y la producción audiovisual mexicana a través de análisis comparativos y de representación, con tres artículos científicos y dos de divulgación, lo cual permite distinguir un panorama amplio del trabajo filmico del país.

En el caso del artículo “**Afectos, memoria y violencia: la representación filmica de las madres buscadoras en *La Civil* (2021) y *Ruido* (2023)**” de Fabiola Alcalá Anguiano y Darwin Franco Miguez, en la sección de panorámicas, la investigación analiza comparativamente dos filmes mexicanos contemporáneos que representan a las madres buscadoras en el contexto de las desapariciones en México. Es un texto muy potente que desde un enfoque interdisciplinario articula perspectivas de memoria y violencia con teorías del afecto desde un lente de los estudios visuales, lo que permite señalar regímenes de visibilidad y los imaginarios sociales que se construyen sobre las desapariciones.

Dentro de esa misma sección también se incluye el artículo de Rubén Rebolledo Macías, “**Personajes cuir. Entre la nostalgia y el anacronismo: representación simbólica y borrado histórico en el *streaming* mexicano**”, quien

analiza cómo una serie mexicana en streaming construye la representación cuir a través de un anacronismo sistemático, es decir, evocando a la década de los noventa mientras que referencia posturas contemporáneas, lo cual borra elementos de violencia del pasado y presente. Este acercamiento permite entender cómo la nostalgia funciona como un artefacto estético más allá de la autenticidad, por lo que el autor señala cómo las masculinidades cuir de esas épocas en México no corresponden a ese momento temporal. Este ejercicio audiovisual resulta en una memoria cultural distorsionada que privilegia visiones que tenemos desde el presente.

Por otro lado, en la sección de plano secuencia se incluye el texto de Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta, “**Del gótico a lo mexicano: la realización de *El esqueleto de la señora Morales* como un acto de lectura**”, quien también a partir de un análisis comparativo expone un proceso de tropicalización del cuento gótico que inspira a la película al convertirse en una historia de sátira, que a través de la otredad y el humor refleja el estado de la sociedad mexicana de la década de los años cincuenta.

El primer artículo de las secciones de divulgación, “***Un lugar más grande: la palabra nos hará libres***”, se coloca en la sección pantalla. La autora Miranda Hazel León Rangel presenta un ensayo de crítica cinematográfica con perspectiva sociopolítica que analiza cómo el filme *Un lugar más grande* (2024), dirigido por Nicolás Déffousé, sirve para hacer un énfasis en la manera en que las decisiones formales respecto al lenguaje cinematográfico se vinculan directamente con el discurso de respeto por las comunidades autónomas indígenas.

Finalmente, en la “**Reseña del libro *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein***”, Annemarie Meier Bozzo

recorre el libro de manera generalizada y clara para ayudarnos a comprender cómo, a través de más de 30 capítulos, la obra del director no es solo considerable, sino también compleja. Es una reseña que permite advertir cómo la filmografía completa del realizador ha dejado un legado desde su incompreensión, así como desde su calidad, a partir de una gran diversidad de enfoques y métodos de análisis de su obra.

Con este gran esbozo de buenas propuestas y temáticas relevantes para el cine actual, no queda más que invitar a nuestros lectores a adentrarse en este número. 🍷

EDITORES DE *EL OJO QUE PIENSA*

SECCIONES ACADÉMICAS Y CIENTÍFICAS

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

Afectos, memoria y violencia: la represen- tación fílmica de las madres buscadoras en *La Civil* (2021) y *Ruido* (2023)

Affects, Memory, and Violence: The Cinematic Representation of Mothers Searching for the Disappeared in La Civil (2021) and Ruido (2023)

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO
fabiola.aanguiano@academicos.udg.mx
<https://orcid.org/0000-0002-1200-280X>

DARWIN FRANCO MIGUES
humberto.franco@academicos.udg.mx
<https://orcid.org/0000-0003-2979-2956>

*Universidad de Guadalajara,
México*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 11, 2026

FECHA DE APROBACIÓN
junio 16, 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i33.xxx](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i33.xxx)

RESUMEN / Este artículo analiza comparativamente las películas *La Civil* (Teodora Ana Mihai, 2021) y *Ruido* (Natalia Beristáin, 2023) con el fin de comprender los modos en que el cine mexicano contemporáneo representa a las madres buscadoras en el contexto de la crisis de desapariciones en México. A partir de un enfoque interdisciplinario que articula estudios visuales, teorías del afecto y perspectivas sobre memoria y violencia, se examinan las diferencias y convergencias entre ambas obras en términos de visualidad, afectividad y agencia política. Los resultados muestran que *La Civil* construye un régimen de visibilidad centrado en la soledad, el riesgo y la desprotección institucional, mientras que *Ruido* privilegia la construcción colectiva de memoria, la acción comunitaria y el cuidado como forma de resistencia. El análisis evidencia que ambas películas intervienen de manera decisiva en los imaginarios sociales sobre la desaparición y contribuyen a visibilizar las prácticas políticas, afectivas y narrativas de las madres buscadoras.

PALABRAS CLAVE / Madres buscadoras, cine mexicano contemporáneo, desaparición, visualidad, memoria colectiva.

ABSTRACT / This article presents a comparative analysis of *La Civil* (Teodora Ana Mihai, 2021) and *Ruido* (Natalia Beristáin, 2023) in order to examine how contemporary Mexican cinema represents searching mothers in the context of the ongoing crisis of enforced disappearances in Mexico. Drawing on an interdisciplinary framework that integrates visual studies, affect theory, and scholarship on memory and violence, the analysis explores the films' differing approaches to visuality, emotional registers, and forms of political agency. Findings indicate that *La Civil* constructs a regime of visibility marked by isolation, institutional abandonment, and exposure to risk, while *Ruido* foregrounds collective memory practices, community-based activism, and care as a mode of resistance. Together, the films intervene in the cultural imagination surrounding disappearance and make visible the political, affective, and narrative practices of mothers searching for their missing loved ones.

KEYWORDS / Searching Mothers, Contemporary Mexican Cinema, Enforced Disappearance, Visuality, Collective Memory.



Ruido
(Natalia Beristáin, 2023).

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, el cine mexicano ha consolidado a las *madres buscadoras* como una figura ética, política y narrativa fundamental para reflexionar sobre la violencia estructural y la crisis de desapariciones que atraviesa el país¹. Más que un recurso dramático, su representación evidencia la fractura institucional, la insuficiencia de los mecanismos estatales de búsqueda y la emergencia de formas de agencia colectiva que reconfiguran el espacio público y las prácticas de memoria.

En este contexto, ***La Civil*** (Teodora Ana Mihai, 2021) y ***Ruido*** (Natalia Beristáin, 2023) destacan como obras que permiten examinar cómo el cine contemporáneo articula, disputa y resignifica la figura de la madre que emprende la búsqueda de una hija o un hijo desaparecido.

La presencia creciente de estas narrativas coincide con un escenario nacional en el que las desapariciones forzadas alcanzan cifras históricas y donde los colectivos de

¹Más de 133 mil personas desaparecidas en todo el país (SEGOB, 2026).

búsqueda² se han convertido en actores sociales capaces de producir saberes, disputar discursos y transformar los marcos de visibilidad pública del dolor y la exigencia de justicia (Franco, 2019). Desde la perspectiva de la comunicación y los estudios de la representación, esto plantea interrogantes sobre los modos en que el cine participa en la construcción simbólica de estos sujetos políticos, así como sobre las estrategias estéticas, éticas y discursivas que se movilizan para narrar la experiencia del duelo, la resiliencia y la acción organizada (Alcalá y Franco, 2024).

El análisis de *La Civil* y *Ruido* permite observar la configuración cinematográfica de las madres buscadoras a través de sus recursos narrativos, visuales y performativos, así como las tensiones que emergen entre la intimidad y la denuncia, entre la dimensión afectiva y la acción política, y entre la potencial espectacularización del sufrimiento y la búsqueda de una representación éticamente responsable. Estas obras, situadas dentro de un campo más amplio de debates sobre memoria, justicia y violencia, muestran cómo el cine no solo refleja la realidad social, sino que interviene en la imaginación pública de las luchas encabezadas por las madres en el México contemporáneo.

REGÍMENES DE VISIBILIDAD, TRABAJO DE LA MEMORIA Y REPRESENTACIÓN

En los estudios sobre violencia y visibilidad, la obra de Rosana Reguillo ofrece herramientas conceptuales pertinentes para comprender la presencia pública de las madres buscadoras como un efecto de regímenes sociales de visibilidad y de las “máquinas” políticas que organizan la muerte y la ausencia.

Reguillo ha analizado cómo las violencias contemporáneas producen configuraciones de exposición y ocultamiento que

²Se estima que en todo México existen alrededor de 145 colectivos de búsqueda, los cuales están integrado principalmente por mujeres.

transforman las prácticas sociales y la imaginación pública; en textos recientes se aborda explícitamente la noción de “regímenes de visibilidad” y la articulación entre tecnologías, mensajes y paisajes mediáticos que vuelven legible —o invisibilizan— el sufrimiento colectivo (Reguillo, 2023).

Asimismo, en su colección de ensayos sobre las formas recientes de violencia y desaparición —publicada bajo el título *Necromáquina: cuando morir no es suficiente* (2021)— se problematiza la manera en que la sociedad contemporánea procesa, administra y mercantiliza la muerte y el olvido en contextos de criminalidad y fragilidad institucional, aportando marcos analíticos para pensar la acción de los colectivos de búsqueda como prácticas que confrontan esos regímenes.

Estas aportaciones permiten leer las representaciones filmicas de las madres buscadoras no sólo como relatos individuales de duelo, sino como intervenciones en el orden visual y político que define qué cuerpos y qué demandas son visibilizadas, cuestión a la que denominados *estaciones de búsqueda* (Alcalá y Franco, 2024):

[...] lugares en los que un filme muestra acciones concretas para localizar a una persona desaparecida. Dichas estaciones de búsqueda se conforman del lugar y/o espacio que aparece a cuadro, de la acción que realizan las y los personajes en escena, así como de dos criterios propios de la búsqueda de personas desaparecidas en México: el tipo de búsqueda (en vida y en muerte) y la forma de búsqueda (individual y colectiva) (p.10).

La conceptualización de la memoria como “trabajo” desarrollada por Elizabeth Jelin (2002) ofrece, por su parte, una base teórica sólida para entender la búsqueda y la reivindicación materna como prácticas productoras de memoria social. Jelin entiende la memoria colectiva como un campo de disputa en el que se construyen y negocian significados sobre el pasado y sus conexiones con el presente; concebir la memoria como trabajo permite reconocer las acciones de las madres buscadoras —las búsquedas en campo, las movilizaciones, los ritos y las narrativas mediáticas— como procesos productivos que generan conocimiento, reclaman

justicia y transforman las condiciones de la evidencia pública frente a la impunidad estructural. Desde esta perspectiva, la representación cinematográfica de esas prácticas debe analizarse como una mediación que participa en la producción de memorias públicas y en la reconfiguración de marcos éticos y políticos.

El corpus filmico que interesa aquí —*La Civil* y *Ruido*— se inserta, por tanto, en una doble problemática: por un lado, la necesidad de examinar de qué modo las películas articulan visualmente regímenes de visibilidad que hacen legible la búsqueda y el duelo; por otro, la urgencia de evaluar cómo esas representaciones contribuyen a los trabajos de memoria y a las prácticas de demanda de justicia emprendidas por los colectivos afectados.

Estudios recientes sobre la recepción de *Ruido* documentan cómo algunas buscadoras reconocen en la película recursos interpretativos que reflejan su experiencia y, al mismo tiempo, señalan límites o desajustes en la representación; este tipo de recepción constituye un indicador empírico de que la relación entre pantalla y praxis social es compleja y debe ser estudiada atendiendo tanto a la textualidad cinematográfica como a las prácticas de los colectivos que representan o evocan (Alcalá y Franco, 2024).

A partir de este entramado teórico se orienta la indagación hacia la problemática central del artículo: no sólo interesa describir cómo aparecen las madres buscadoras en la pantalla, sino comprender de qué manera esas configuraciones visuales y narrativas participan en la construcción simbólica de la memoria, la justicia y la agencia política en contextos de desaparición.

En consecuencia, el propósito investigativo se formula de manera integrada: analizar las estrategias narrativas y visuales que constituyen a las madres buscadoras en *La Civil* y *Ruido*, interpretar cómo dichas estrategias inscriben tensiones entre intimidad y exposición pública, y evaluar la capacidad de esas representaciones para articular imágenes de autoridad moral, producción de evidencia y demandas

públicas en un campo social atravesado por la impunidad. Esta formulación integra la dimensión descriptiva (identificar recursos filmicos y simbólicos), la interpretativa (colocar esas formas en diálogo con las categorías de visualidad y trabajo de la memoria) y la evaluativa (valorar la resonancia comunicativa y política de las representaciones en el tejido social de la búsqueda).

MARCO METODOLÓGICO

El análisis de *La Civil* y *Ruido* requiere un enfoque metodológico que permita articular la dimensión visual, narrativa y simbólica de las películas con los marcos teóricos que orientan este estudio: los regímenes de visibilidad implicados en la representación de la violencia (Reguillo, 2023), los modos en que la visualidad organiza lo que puede ser visto y sentido (Mirzoeff, 2011) y el trabajo de la memoria como proceso social y político (Jelin, 2002). Por ello, se adopta una metodología cualitativa basada en el análisis filmico crítico, entendiendo el cine como una forma de producción de sentido que participa en disputas simbólicas sobre la desaparición y sobre las figuras que emergen de ella.

Este enfoque parte de reconocer que las imágenes cinematográficas no son meros soportes estéticos, sino dispositivos de producción de evidencia, emoción y reconocimiento público. En consecuencia, el análisis se organiza alrededor de tres dimensiones interrelacionadas: (1) la configuración visual de las madres buscadoras, (2) la construcción narrativa y afectiva del duelo y la búsqueda, y (3) la inscripción de las acciones de búsqueda en marcos más amplios de memoria, denuncia y agencia política.

La primera dimensión se aborda mediante un análisis de la visualidad de las películas, entendida como el régimen que organiza lo visible y lo inteligible en pantalla. Este nivel implica examinar la composición de los planos, las decisiones de encuadre, los usos de la luz y del color, la gestión del espacio y la representación de los cuerpos de las madres en relación con los territorios marcados por la violencia. Se

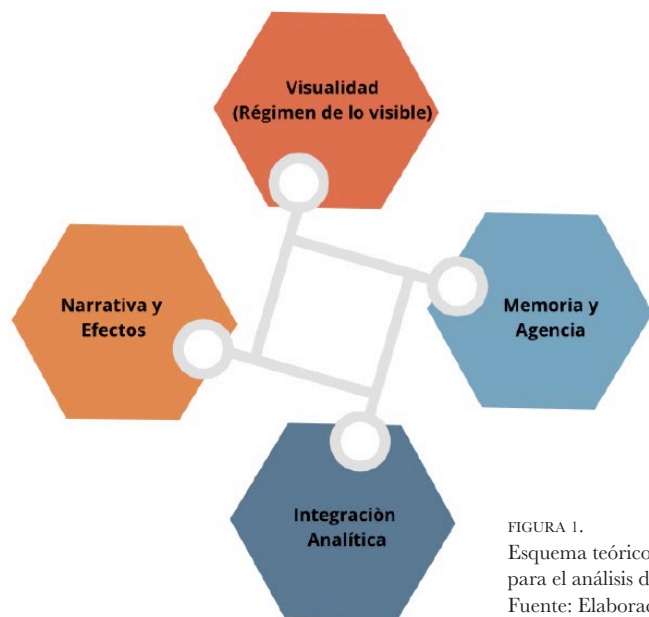


FIGURA 1.
Esquema teórico-metodológico
para el análisis de los filmes.
Fuente: Elaboración propia.

consideran especialmente las escenas en las que los cuerpos y los gestos de búsqueda se vuelven elementos centrales de significación, ya que estas operaciones visuales configuran un marco de visibilidad que hace legibles ciertas formas de sufrimiento y acción colectiva.

La segunda dimensión se analiza mediante la observación de los recursos narrativos y afectivos que articulan las trayectorias de las protagonistas, así como los *paisajes de búsqueda* que transitan dentro del filme. Aquí se examina la estructura dramática, la construcción del punto de vista, el manejo del fuera de campo y la representación de la ausencia como eje narrativo. Este nivel metodológico permite identificar cómo las películas organizan la experiencia emocional del espectador y de qué manera producen un clima afectivo que refuerza o tensiona la visibilidad de la búsqueda. Se presta especial atención a las escenas que movilizan silencios, rituales, interrupciones o gestos cotidianos, entendidos como formas de narrar el “trabajo de la memoria” que las madres realizan dentro y fuera del encuadre.

La tercera dimensión consiste en una contextualización socio-discursiva, orientada a evaluar cómo las representaciones cinematográficas se inscriben en las discusiones públicas sobre la desaparición y sobre el papel de las madres buscadoras como actores políticos. Para ello, las escenas analizadas se sitúan en diálogo con los debates sobre memoria, justicia

y visibilidad que atraviesan a los colectivos de búsqueda en México. Este nivel permite valorar la capacidad del cine para contribuir a la producción de memorias públicas y a la reconfiguración de los marcos éticos desde los cuales se interpreta la violencia.

La integración de las tres dimensiones se realiza mediante un análisis comparativo que no se limita a contrastar las películas, sino que busca identificar patrones de representación, tensiones éticas y posibles desplazamientos en la forma en que se construyen visual y narrativamente las figuras maternas. El objetivo metodológico no es únicamente describir diferencias, sino comprender cómo cada película interviene en los regímenes de visibilidad que definen la presencia pública de las madres buscadoras.

Finalmente, este enfoque metodológico garantiza la congruencia con las premisas teóricas del estudio: permite observar cómo la visualidad filmica interviene en la producción cultural de la memoria, cómo las representaciones de las madres buscadoras cuestionan o reproducen ciertos regímenes de visibilidad y cómo las imágenes cinematográficas pueden participar de los trabajos sociales de duelo y justicia. Así, el análisis se concibe como un proceso interpretativo riguroso que articula estética, política y comunicación para comprender la potencia representacional y simbólica de *La Civil* y *Ruido* en el contexto de las desapariciones en México.

ANÁLISIS COMPARADO DE LA CIVIL Y RUIDO

La Civil (Teodora Ana Mihai, 2021) y *Ruido* (Natalia Beristáin, 2023) son dos obras significativas dentro del cine mexicano contemporáneo que abordan la crisis de desapariciones desde la perspectiva de las madres buscadoras³. Aunque comparten el eje temático, cada película construye una propuesta estética, narrativa y política distinta para interrogar la violencia y las formas de búsqueda, así como los regímenes de visibilidad que hacen posible —o restringen— la comprensión pública de estas experiencias.

La Civil se desarrolla en el norte de México y sigue a Cielo, una madre cuya hija adolescente es secuestrada por un grupo local ligado al crimen organizado⁴. Ante la ineficacia del Estado, la protagonista emprende por cuenta propia una búsqueda que la lleva a involucrarse en redes de violencia y a confrontar la corrupción institucional. La película surge de un trabajo previo de investigación de la directora con madres buscadoras reales, pero propone una puesta en escena más cercana al *thriller social*, donde el territorio, la hostilidad y el riesgo estructural ocupan un lugar central. Su recepción se vinculó a debates sobre la representación del dolor y la espectacularización de la violencia.

Por su parte, *Ruido* narra la historia de Julia, una artista cuyo activismo inicia a partir de la desaparición de su hija, ocurrida meses atrás. La película sitúa su búsqueda dentro de un entramado más amplio de colectivos de mujeres, organizaciones civiles y espacios comunitarios, articulando la lucha individual con la construcción de redes de solidaridad.

³En una revisión filmica, se identificaron 24 piezas cinematográficas que, entre 2013 y 2026, han centrado su mirada en los procesos de búsqueda de personas desaparecidas en México. De dicha identificación es que se eligieron los filmes que aquí se analizan.

⁴Esta película está inspirada en Miriam Rodríguez Martínez, quien encabezó la búsqueda de su hija Karen Alejandra Salinas Rodríguez, desaparecida en enero de 2014 en Tamaulipas. Su búsqueda la llevó a localizar a los captores y asesinos de su hija. Lamentablemente, la madre buscadora fue asesinada el 10 de mayo de 2017.

Beristáin filmó con colectivos reales, y esa cercanía se manifiesta en la centralidad del acompañamiento, los rituales públicos y la construcción conjunta de la memoria. Su estreno coincidió con un momento de amplia movilización feminista en México, lo que fortaleció su resonancia social.

Estas diferencias de origen y enfoque determinan los modos en que cada película representa a las madres buscadoras, y permiten un análisis comparado que ilumina contrastes relevantes en la visualidad, los afectos y las formas de agencia.

LA VIOLENCIA DEL TERRITORIO Y LA AFECTIVIDAD DEL ESPACIO ÍNTIMO

En *La Civil*, la visualidad está atravesada por un territorio que se vuelve casi un antagonista: carreteras desérticas, llanos secos y casas abandonadas enfatizan la hostilidad del entorno. Un ejemplo particularmente elocuente aparece cuando Cielo recorre un terreno baldío en busca de indicios; la cámara, situada a distancia, la encuadra como una figura mínima, absorbida por un paisaje que sobrepasa su capacidad de agencia. Esta representación no sólo subraya su vulnerabilidad, sino que instala una lectura visual donde la desaparición se inscribe en un país atravesado por espacios de abandono, impunidad y descomposición social. La amplitud del plano y la dureza de la luz remiten a un régimen de visibilidad que privilegia la exposición del cuerpo materno frente a una geografía criminalizada.

En contraste, *Ruido* trabaja desde una estética de la proximidad afectiva. La película inicia con un acto íntimo: Julia, acompañada por su familia, se corta el cabello. La cámara se acerca a su rostro y registra la fragilidad del momento. Se establece así un espacio doméstico cálido —iluminado con tonos suaves— que luego será interrumpido por la irrupción pública del dolor. Esta apuesta visual sitúa la búsqueda dentro de un universo relacional donde el afecto, el cuidado y la colectividad constituyen el núcleo de la resistencia. La violencia no desaparece, pero la película decide que su encuadre primordial será la red que sostiene a la protagonista.

FIGURA 2. *La Civil*
(Teodora Mihai, 2021).
Fuente: IMDb.



En ambos casos, las *estaciones de búsqueda* no sólo enfatizan aquellos espacios en los que una madre decide o es obligada a localizar a su ser querido desaparecido, sino que además dan pie al enmarcamiento de las acciones (individuales y/o colectivas) de búsqueda, lo que sirve de texto y pretexto para mostrar cómo es que las madres buscadoras mexicanas aprenden —por dentro y fuera de los marcos institucionales— a buscar a sus familiares.

SOLEDAZ DRAMÁTICA Y COLECTIVIDAD POLÍTICA

Desde la perspectiva narrativa y emocional, *La Civil* construye la búsqueda como un proceso que desintegra progresivamente a la protagonista. Cielo se desplaza de institución en institución sin recibir respuestas; cuando finalmente recurre a actores violentos, su trayectoria se vuelve más solitaria y desesperada. Un momento decisivo ocurre cuando la película la muestra llorando sola dentro de su automóvil, vista desde el exterior a través de un parabrisas sucio. La elección de filmarla desde fuera refuerza la imposibilidad de acceso al consuelo y la desconexión respecto a cualquier comunidad. Este aislamiento narrativo produce una afectividad del desgarramiento, donde la emoción dominante es la desolación individual.

Ruido, por el contrario, articula la afectividad desde la colectividad organizada. La protagonista se vincula rápidamente con otras mujeres que buscan a sus hijas, hermanas o madres. En las brigadas de búsqueda, los cuerpos aparecen

sincronizados en un gesto común: palas, varillas y movimientos coordinados. La cámara les concede un tiempo ritual, marcando la importancia de la acción colectiva como forma de reconstruir sentido y comunidad en medio de la violencia. La emoción que se produce no es la del aislamiento, sino la de una solidaridad que permite sostener el duelo y transformarlo en acción política.

Aunque desde diversos enfoques, ambos filmes sitúan a la madre como anclaje narrativo para comprender tanto el dolor como la esperanza que coexisten en un proceso de búsqueda, pues mientras en *La Civil*, Cielo se coloca como una madre capaz de soportarlo todo con tal de conseguir justicia; en *Ruido*, Julia se muestra como una mujer vulnerable que va recuperando fuerzas al reconocer su dolor en otras mujeres que, al igual que ella, buscan a quienes aman. En ambos casos, los filmes buscan que las *estaciones de búsqueda* no solo sean espacios de tránsito; al contrario, son nodos de sentido en los que la representación de las madres buscadoras se materializan, ya sea desde la rabia o desde el dolor.

MEMORIA ÍNTIMA Y MEMORIA PÚBLICA

Desde el marco de la memoria (Jelin, 1984), las películas también presentan modelos divergentes. En *La Civil*, el archivo que sostiene la búsqueda es fundamentalmente individual: fotografías familiares, recuerdos personales, objetos de la hija. La memoria aparece como un hilo que conecta a Cielo con su pasado, pero no como un repertorio colectivo.

La protagonista no participa en rituales públicos de denuncia; su búsqueda no se inscribe en una acción comunitaria, sino en un duelo obstinado que la lleva a confrontar estructuras violentas sin apoyo externo.

En **Ruido**, en cambio, la memoria es un acto público. Las madres intervienen espacios urbanos, cuelgan pañuelos bordados, escriben nombres y reconstruyen historias en colectivo. La imagen de Julia participando en una intervención en un edificio gubernamental —rodeada de mujeres que colocan nombres de desaparecidas— evidencia que la memoria se produce como acción compartida y como estrategia política. Esta representación dialoga directamente con el concepto de “trabajo de la memoria”: una práctica que no sólo recuerda, sino que demanda justicia, genera visibilidad y disputa significados en el espacio público.

En dichas construcciones de memoria, desde luego, que influye el contexto en que ambos filmes buscaron retratar la búsqueda de ambas madres, pues mientras que **La Civil** se retrata un momento histórico en que los colectivos de búsqueda no eran tan fuertes ni tan comunes en el país; en **Ruido**, los colectivos ya se presentan como actores políticos con gran capacidad de agencia. Esto ofrece dos caras de una mismo fenómeno social, dos estaciones de búsqueda que comparten un mismo escenario de abandono institucional.

TENSIONES REPRESENTACIONALES Y APORTES DE CADA PELÍCULA

El contraste entre ambas obras no debe entenderse como oposición absoluta, sino como la presentación de dos modos complementarios de comprender la experiencia de las madres buscadoras. **La Civil** ilumina la dimensión más cruda de la búsqueda: la soledad, la exposición al riesgo, la desprotección institucional que suelen vivir todas las madres (y familias) al inicio de su proceso de búsqueda. Por lo tanto, la representación que se hace en el filme es un testimonio del desgaste emocional y físico que muchas madres enfrentan en escenarios de violencia estructural.

Ruido, por otro lado, destaca la potencia política de la acción colectiva, el cuidado como forma de resistencia y la memoria como intervención pública, que se ve claramente reflejada no sólo por la existencia de dispositivos de memoria y protesta, tales como los pañuelos bordados con el nombre e historia de las víctimas, sino porque en el filme los propios cuerpos de las madres buscadoras se convierten en artefactos de memoria que visualizan, en la plaza pública o paraje baldío, todo aquello que se hace para localizar a quien se ama.

Ambas películas cuestionan los regímenes de visibilidad analizados por Reguillo (2023): en **La Civil**, la violencia aparece como un sistema que devora la vida cotidiana y borra cuerpos; en **Ruido**, la acción colectiva aparece como una forma de disputar ese borramiento mediante prácticas de visibilización comunitaria. En este sentido, cada obra interviene de manera distinta en la imaginación social sobre la desaparición: una enfatiza la fractura; la otra, la reconstrucción.

CONCLUSIONES

El análisis comparado de **La Civil** y **Ruido** evidencia que el cine mexicano contemporáneo ha desarrollado modos diferenciados, pero complementarios, de representar a las madres buscadoras en el contexto de la crisis de desapariciones en México. Cada película construye un régimen de visibilidad particular, articulado por decisiones estéticas, narrativas y políticas que inciden en la manera en que la sociedad comprende, imagina y siente la violencia. Y que, como señalamos, reflejan dos momentos distintos en la búsqueda de personas desaparecidas en México.

La Civil enfatiza la soledad, el desamparo institucional y la exposición al riesgo en tiempos donde la desaparición de personas se concibe como un mito. Su narrativa, por tanto, dramatiza la búsqueda desde la fractura emocional y desde una visualidad que subraya la vulnerabilidad frente al territorio hostil. La protagonista aparece aislada, rodeada por un paisaje social descompuesto que devuelve un sentimiento

de intemperie. Este tratamiento filmico expone la violencia estructural y evidencia la precariedad en la que muchas madres emprenden sus búsquedas.

Por su parte, **Ruido** articula la búsqueda dentro de un tejido comunitario que hace de la colectividad un agente político. La película se estructura en torno a prácticas de cuidado, rituales colectivos y acciones públicas que reconstruyen vínculos, acompañamiento y memoria. La visualidad íntima y la dimensión ritual del activismo femenino dan forma a un universo donde la resistencia se sostiene mediante la solidaridad y la acción organizada que existe tanto dentro como fuera de los colectivos de búsqueda de personas desaparecidas.

Ambas películas interpelan los regímenes de visibilidad de la violencia desde posiciones distintas: una exhibe la fragmentación; la otra, la reconstrucción. Sin embargo, las dos coinciden en colocar a las madres buscadoras como sujetos

centrales en la disputa por el sentido, la verdad y la justicia. Su representación cinematográfica contribuye a ampliar el imaginario social sobre la desaparición, no sólo mostrando el horror, sino también las formas creativas, afectivas y políticas mediante las cuales las mujeres buscadoras sostienen la vida exigiendo la aparición con vida de sus seres queridos.

Los resultados de este análisis permiten afirmar que la representación fílmica de las madres buscadoras constituye una intervención cultural y política. El cine no solo registra una realidad, sino que crea modos de verla, sentirla y pensarla. En este sentido, tanto **La Civil** como **Ruido** se convierten en espacios de disputa simbólica donde se hacen visibles experiencias, memorias y acciones de un movimiento que ha encontrado en la imagen una herramienta para resistir el borrado y para reclamar, desde múltiples frentes: búsqueda, justicia y dignidad. 🧡



FIGURA 3. **Ruido**
(Natalia Beristáin, 2023).
Fuente: Netflix Latinoamérica.

FIGURA 4. Comparativa política entre *La Civil* (2021) y *Ruido* (2023).

Las Madres Buscadoras en el Cine: *La Civil* vs. *Ruido*

Análisis de cómo el cine mexicano contemporáneo interviene en la crisis de desapariciones. Mientras *La Civil* (2021) retrata el desamparo institucional y la soledad del buscador, *Ruido* (2023) destaca la potencia de las redes comunitarias y la memoria como una herramienta de lucha política.

La Civil: La Soledad ante la "Necromáquina"

Régimen de aislamiento y desamparo.



La protagonista, Cielo, enfrenta el secuestro de su hija sola debido a la ineficacia y corrupción del Estado, es el retrato del inicio de una búsqueda.

Visualidad del riesgo estructural.



Encuadres que muestran a la madre como una figura mínima absorbida por paisajes desérticos y hostiles.

Estaciones de búsqueda volcadas a lo individual.



Espacios donde la madre aprende a buscar por fuera de los marcos institucionales bajo su propio riesgo.

Del duelo individual a la resistencia colectiva

Comparativa Estrategias Narrativas y Visuales

<i>La Civil</i> (2021) Teodora Ana Mihai	<i>Ruido</i> (2023) Natalia Beristáin
Forma de búsqueda: Individual y desesperada	Forma de búsqueda: Colectiva y organizada
Afectividad: Desolación y desgarramiento íntimo	Afectividad: Solidaridad y cuidado compartido
Rol de la Memoria: Archivo familiar y privado	Rol de la Memoria: Acto público y estrategia política

Ruido: La Colectividad como Resistencia

Régimen de la Agencia política comunitaria.



La búsqueda de Julia se transforma al integrarse en colectivos que utilizan el cuidado mutuo como defensa.

Visualidad del "Trabajo de la Memoria" público.

Encuadres que la muestran como parte de un todo, de una colectividad que acuerda la búsqueda.



Estaciones de búsquedas volcadas a lo colectivo



Las brigadas de búsqueda sincronizan movimientos (palas y varillas) para reconstruir el sentido de comunidad.

Bibliografía

- ALCALÁ Anguiano, F. y Franco Míguas, D. (2024). **Ruido**: representaciones mediáticas de las madres buscadoras. Una mirada a través del filme y desde los colectivos de búsqueda mexicanos. *Comunicación y Sociedad*, 1-28. <https://doi.org/10.32870/cys.v2024.8758>
- BUTLER, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Verso.
- BUTLER, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- FRANCO, D. (2019). Tecnologías de esperanza. Apropiaciones tecnopolíticas para la búsqueda de personas desaparecidas en México. El caso de Las Rastreadoras del Fuerte. *Comunicación y Sociedad*, 1-29. <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7280>
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- MIRZOEFF, N. (2011). *The Right to Look*. Duke University Press. Durham.
- REGUILLO, R. (2017). La memoria en los bordes: Violencias, resistencias y narrativas emergentes. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 59, 11–27.
- REGUILLO, R. (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. Barcelona: Ned
- REGUILLO, R. (2023). Ensayos sobre el abismo: políticas de la mirada, violencia, tecnopolítica. *Encartes*, 6(11), 5-36. <https://doi.org/10.29340/en.v6n11.317>
- SEGATO, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN. (2026). Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas. <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/Index>
- SOSA Villada, C. (2018). Representaciones de la violencia en el cine mexicano contemporáneo. *Revista Iberoamericana*, 84(263), 851-870.
- WRIGHT, M. (2006). *Disposable women and other myths of global capitalism*. Routledge.

Filmografía

- MIHAI, T. A. [Directora]. (2021). **La Civil**. México: Les Films du Fleuve, Menuetto Film, Mobra Films Productions, One for the Road, Teorema.
- BERISTÁIN, N. [Directora]. (2023). **Ruido**. México: Woo Films, Agencia Bengala.

FABIOLA ALCALÁ ANGUIANO. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Maestra y Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Master en Teoría y Práctica del Documental Creativo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel I. Coordinadora la Red de Investigadores de Cine de Guadalajara (REDIC). Miembro del Grupo de Investigación en Periodismo (GRP) de la Universitat Pompeu Fabra. Forma parte del Cuerpo Académico “Televisión, historia, producción, contenidos audiovisuales y recepción (UDG-CA-447)” de la Universidad de Guadalajara. Profesora en la Licenciatura en Comunicación Pública, en la Maestría en Comunicación y en el Doctorado en Humanidades de la UdeG, también en la Licenciatura en Comunicación y Artes Audiovisuales del ITESO. Sus principales líneas de investigación son: el análisis cinematográfico, el cine documental y estudios visuales.

DARWIN FRANCO MIGUES es Doctor en Educación y Maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara, además es profesor e investigador en el Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Especialista en violencia social, derechos humanos y apropiaciones tecnológicas. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II.

Personajes cuir. Entre la nostalgia y el anacronismo: representación simbólica y borrado histórico en el *streaming* mexicano

Queer (Cuir) Characters. Between Nostalgia and Anachronism: Symbolic Representation and Historical Erasure in Mexican Streaming

RUBÉN REBOLLEDO MACÍAS

ruben.rebolledo@tec.mx

<https://orcid.org/0009-0000-9302-8907>

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, México

FECHA DE RECEPCIÓN
octubre 30, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
junio 24, 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2026

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i33.xxx>

RESUMEN / Este artículo analiza cómo en la serie mexicana de *streaming Nadie nos va a extrañar* (2024) se construye la representación cuir a través de un anacronismo sistemático, en el que visualmente evoca la década de 1990 mientras inscribe algunas sensibilidades contemporáneas en sus personajes que borran elementos de violencia del pasado y del presente. A través del análisis del personaje Alex como ‘símbolo’ (Eder, 2016) y su relación con la memoria cultural (Erll, 2016), se demuestra que la nostalgia opera como artefacto estético más que como contexto histórico auténtico. El marco teórico articula la tipología del héroe popular mexicano (Bertaccini, 2001) con teorías cuir (Nigianni y Storr, 2009) y el modelo teórico metodológico de Eder (2016) para analizar cómo Alex encarna una masculinidad cuir que no corresponde con las condiciones sociales de México en 1995. Los hallazgos revelan que convenciones actuales, en este caso de una plataforma de *streaming*, priorizan representaciones “corregidas” que, al evitar estereotipos, generan nuevas y problemáticas “enseñanzas utópicas”, pues invisibilizan la discriminación estructural y las estrategias de resistencia características de la época. La serie produce así una memoria cultural distorsionada que privilegia el presente sobre la compleja y dolorosa realidad del pasado. Se concluye que esta operación narrativa, aunque logra una complejidad en la construcción de personajes, no preserva memorias culturales auténticas sobre la experiencia cuir histórica en México.

PALABRAS CLAVE / Representación cuir, memoria cultural, nostalgia, análisis de personajes, *streaming* latinoamericano, anacronismo histórico, identidades sexuales.

ABSTRACT / This article examines how the Mexican streaming series *Nadie nos va a extrañar* [Nobody Will Miss Us] (2024) constructs queer representation through systematic anachronism, while visually evoking the 1990s, it inscribes contemporary sensibilities in its characters that erase historical and present violence. Through the analysis of the character Alex as ‘symbol’ (Eder, 2016) and its relationship to cultural memory (Erll, 2016), it demonstrates that nostalgia operates as an aesthetic artefact rather than an authentic historical context. The theoretical framework articulates the typology of the Mexican popular hero (Bertaccini, 2001) with queer theories (Nigianni and Storr, 2009) to analyze how Alex embodies a queer masculinity that does not correspond to Mexico’s social conditions in 1995. Findings reveal that current streaming platform conventions prioritize “corrected” representations that, by avoiding stereotypes, generate new problematic “utopian teachings”, that render invisible the structural discrimination and resistance strategies characteristic of the era. The series thus produces a distorted cultural memory that privileges the present over the painful complexity of the past. It concludes that this narrative operation, while achieving characterological complexity, fails to preserve authentic cultural memories about the historical queer experience in Mexico.

KEYWORDS / Queer representation, Cultural memory, Nostalgia, Character analysis, Latin American streaming, Historical anachronism, Sexual identities.



Nadie nos va a extrañar
(Amazon Studios, 2024-).

La industria mexicana del entretenimiento opera dentro de fenómenos sociopolíticos y culturales complejos cuyo estudio ha abordado diversos ejes: el imaginario social y la construcción de la nación en cine y telenovelas (Obscura Gutiérrez, 2015); los estereotipos y la representación de México desde Hollywood (Durán, Trujillo y Vereá, 1996); la representación de la pobreza y las imposiciones sobre las memorias culturales (Silva Escobar, 2017); y las visualidades y representación de las mujeres en plataformas de *streaming* (Alcalá, 2020), representación y visibilidad *queer* (Zurian y Vázquez Rodríguez, 2024). Otros estudios recorren históricamente esta industria para analizar identidades y representaciones sociales, ampliando el diálogo con la televisión como repertorio para la memoria o “herramienta que nos ayude a recordar y preservar el pasado” (Hagedoorn, 2013). Sin embargo, estos trabajos revelan cuestiones más cercanas a las imposiciones de carácter normativo que a los efectos de memoria y representación.

Con esto, surge un cuestionamiento relacionado con tales efectos, en específico sobre los personajes cuir situados en contextos históricos mediante el uso de la nostalgia: ¿funcionan estos personajes como símbolos de memoria cultural que preservan las condiciones de violencia y discriminación características de sus épocas

y representaciones, o encarnan sensibilidades contemporáneas impuestas sobre escenarios depurados de sus conflictos reales? ¿Qué revela el análisis de este personaje sobre las operaciones ideológicas de la nostalgia en la representación mediática?

Debido a esto, se sospecha que, además del impacto de los personajes mediados en la memoria (Erl, 2016), se podría trabajar también en la noción sobre las representaciones simbólicas de lo *cuir* y el uso de fragmentos de la historia a través de la nostalgia. Esta perspectiva permitiría identificar cómo la evocación nostálgica del pasado no necesariamente reproduce las condiciones ideológicas de la época referida, sino que funciona como un vehículo para insertar discursos contemporáneos —particularmente en torno a identidades *cuir*— en escenarios temporales de décadas pasadas. Sin embargo, esta operación no es neutral, pues al retro-proyectar sensibilidades actuales sobre el pasado, se corre el riesgo de ignorar o diluir la violencia estructural y la discriminación que caracterizaban históricamente la experiencia *cuir* en esos contextos. El resultado es una ficción que simula mirar hacia atrás pero que, en realidad, no abandona cierta corrección presente desde el cual fue construida, generando una versión ‘suave’ del pasado que privilegia el confort narrativo contemporáneo sobre la complejidad dolorosa de la memoria.

El corpus de este estudio consiste en la primera temporada de *Nadie nos va a extrañar* compuesta por ocho episodios de aproximadamente treinta minutos cada uno, disponibles en Amazon Prime Video. La unidad de análisis es el personaje Alex (Nicolás Haza) ya que su figura protagónica y trayectoria narrativa articulan las tensiones centrales del estudio, identidad *cuir*, nostalgia y memoria cultural. Asimismo, Alex encarna al héroe redimido e implacable que ha superado sus pérdidas y parece encontrar su lugar en la vida.

Para el análisis se utiliza dimensión del personaje como ‘símbolo’ del modelo heurístico de Eder (2016; 2025), aplicada de manera selectiva conforme a los objetivos del estudio, tal como el autor lo permite, “un modelo de análisis que

cubre la interrelación entre los personajes, la comunicación, la recepción y debería usarse como la base para expandir los resultados en la investigación” (2025, p. 117). Este modelo heurístico, nombrado así por su simpleza y por la sugerencia de uso en el sentido de las manecillas del reloj, propone cuatro niveles de análisis en un diagrama circular. Cada uno de ellos estructura elementos de análisis complementarios; sin embargo, el autor especifica la posibilidad de utilizarlos por separado, con base en los objetivos de la investigación. Estos son, ‘artefacto’ para el análisis estético, del diseño y la forma; ‘ser representado’, para su corporalidad, psicología, sociabilidad y comportamiento; ‘símbolo’ para significados superiores; y ‘síntoma’ para causas y efectos contextualizados, socioculturales y comunicativos.

De acuerdo con el autor, los personajes como ‘símbolo’ representan varias cosas, afirmaciones temáticas, virtudes o vicios humanos, roles y grupos sociales, figuras míticas y religiosas, e incluso personas reales (2025, p. 498). También, afirma que los espectadores infieren tales significados a través de procesos de “generalización, abstracción, analogía o asociación” (2025), además pueden transmitir muchos tipos de significados superiores y sirven a varias funciones (2025, p. 495). El análisis se realizó mediante visionados sistemáticos de la temporada completa, con atención a tres niveles. Primero, la construcción audiovisual del personaje —diálogo, puesta en escena, música, gestualidad—; segundo, su posición dentro de la estructura narrativa de cada episodio; y tercero su relación con el contexto histórico evocado —la Ciudad de México en la década de 1990—. Las escenas seleccionadas para mostrar los resultados del análisis fueron aquellas en las que Alex aparece explícitamente como agente de significados simbólicos, escenas de tensión identitaria, momentos de deseo *cuir*, situaciones de visibilidad forzada y espacios de autodescubrimiento. Esta selección no busca exhaustividad sino representatividad argumentativa, pues en ello se problematizan las categorías de la matriz hermenéutica.

Eder (2025) propone su modelo en dos niveles, de análisis y de interpretación. En este caso, la interpretación dialoga con el análisis sociocultural, al entender al personaje no como figura autónoma, sino como construcción mediática situada en condiciones específicas de producción y circulación (Eder, 2010). Por ello, el anacronismo no es un defecto técnico sino un objeto de análisis, la distancia entre el contexto histórico representado y las sensibilidades inscritas en el personaje. Se elige el ‘símbolo’, para analizar cómo podría funcionar Alex como símbolo cultural a través de lo que representa, enmarcado con los conceptos de representación cultural y memoria de Erll (2016), así como la tipología del héroe normativo, de manera concreta el popular, en el cine mexicano de Bertaccini (2001). Para ello, se construyó una matriz hermenéutica [TABLA 1] que constela a Alex como ‘símbolo’ (Eder, 2010), como representación cultural inscrita en dinámicas de memoria (Erll, 2016), y así proponerlo como heredero de una tradición heroica de la industria del cine mexicano (Bertaccini, 2001), insertada en plataformas VoD. El trabajo de Bertaccini (2001), además de recorrer un periodo histórico amplio, se considera vigente por las conexiones contextuales entre las épocas analizadas y la actualidad de la publicación. La autora utiliza el mito como concepto rector de ciertas construcciones culturales enmarcadas en formas racionales, “el mito nació y se desarrolló en sociedades caracterizadas por formas de pensamiento basadas en creencias del tipo tradicional” (p. 139).

Alex resulta particularmente relevante porque se sitúa en la Ciudad de México de los años noventa, lo que permite —por la temporalidad— más allá de pensar la heteronormatividad, se utiliza el concepto de ‘crononormatividad’ sobre la idea del “tiempo *queer* genera una historia discontinua propia, que incluye las iniciativas colonialistas” (Freeman, 2010) para tratar de entender el anacronismo y la memoria a través del personaje como símbolo. El objetivo es determinar si el personaje corresponde a una memoria cultural que preserva ciertas condiciones normativas, hostiles por su naturaleza de

invisibilidad o si encarna nociones contemporáneas que suavizan o borran la violencia estructural a través del tiempo (Freitez Diez et al., 2024). Esta distinción permite evaluar si la nostalgia opera aquí como recuperación histórica o como una serie de motivos visuales (Balló, 2000) que depuran el pasado de sus conflictos reales. Además, se recupera el carácter interactivo que tiene la televisión digital con relación a la memoria y la cultura (Hagedoorn, 2013), y el impacto que tienen en el ‘recordar’ y ‘olvidar’¹.

ALEX COMO HÉROE CUIR. SÍMBOLO, TIPOLOGÍA Y MEMORIA DEL PASADO RECIENTE

La serie está ambientada en la Ciudad de México en los años noventa y narra la historia de un grupo de estudiantes de preparatoria que hacen y venden tareas a otros estudiantes. Alex es un chico popular que inició la organización junto con Tenoch, un estudiante destacado a quien solía acosar. Junto a ellos, Daniela, Mafer y Memo dirigen este negocio clandestino [FIGURA 1].

Son los años 90 y cinco *losers* manejan un negocio ilegal en su prepa: venden tareas y trabajos a sus compañeros. La ventaja: nadie nunca sospecha de los nerds. Su negocio les trae dinero y popularidad. Pero las hormonas y una muerte inesperada amenazan con arruinarlo todo. Si el negocio colapsa están en riesgo sus futuros y su amistad (Prime Video, s.f.).

La ubicación temporal de la serie no parece representar del todo el contexto sociocultural y político² de la época. Más bien, se presenta como un repertorio de artefactos mnemotécnico-estéticos —videoclub, tecnología analógica, fiestas adolescentes— que evocan memorias colectivas bajo la premisa del rescate nostálgico. La década de 1990 opera

¹Modelo que retoma Hagedoorn de Assmann, en el que profundiza la actividad y pasividad en tales efectos de la memoria.

²Se hacen pocas referencias, de manera concreta al gobierno de Carlos Salinas de Gortari previo a la crisis económica sucedida en el término de su mandato.

TABLA 1. El personaje como símbolo y forma cultural.

La memoria en la cultura (Errl)	El reloj del personaje: símbolo (Eder)	Convenciones de los medios de comunicación
Referencias culturales del personaje	Mensajes temáticos de los personajes	El mundo de la historia presentada
Identidad, memorias individuales	Ideas del personaje sobre la vida real	Rol del personaje
Símbolos narrativos recurrentes	Grupos sociales de los personajes	Tipificación de personajes
Conflicto entre el pasado y el presente	Formas temáticas	Conflicto y resolución

Fuente: Elaboración propia.

como escenario estético despojado de sus conflictos históricos reales, es decir la dimensión intra-medial que busca resolver los aspectos de la memoria expresados dentro de la serie (Gambarato et al., 2020), y parece referenciar al pasado de manera parcial.

La sinopsis describe una historia de madurez sobre “nerds, perdedores y muerte”, donde el concepto más cercano a la sexualidad son las “hormonas”, y se colocan de manera vaga. Aunque estas herramientas intertextuales podrían interpretarse como un recurso para evitar *spoilers* o como una decisión vinculada a los mecanismos de distribución de la plataforma. Debido a esto, se propone pensar en la cuestión sobre la tensión entre las prácticas culturales y sociales de ser cuir en los años noventa y la representación de lo cuir de acuerdo con las tendencias actuales de la industria del entretenimiento³.

Para esto, también se recupera el análisis histórico de Bertaccini (2001), en específico del cine mexicano, quien examina la influencia de Hollywood en la industria nacional durante ‘La Época de Oro’ y sus nociones del héroe popular en el melodrama, por lo que, estas “herencias” parecen vigentes en muchos productos culturales contemporáneos del país. Si bien la industria del cine mexicano y la televisión han tenido cambios considerables con la llegada de las plataformas de *streaming*, la herencia del melodrama en el que se enmarca el texto de Bertaccini sigue vigente entre las audiencias mexicanas (Orozco, 2020). Sin embargo, la aplicación de la tipología de Bertaccini a un producto contemporáneo requiere una aclaración epistemológica. El análisis de la autora se realiza en un contexto clásico de la industria de cine, con base en la normatividad ideológica nacional observada, y la influencia del Estado para la construcción de una identidad colectiva. Ese contexto de producción es distinto del de *Nadie nos va a extrañar* —producida para una plataforma transnacional—.

³En los Estudios Visuales, estas dinámicas han sido denominadas “*actos de ver*”. Brea (2005) los aborda como construcciones culturales, en sus connotaciones políticas y acciones relacionadas con la imagen: mirar, mirada y vigilancia (p. 9).

Sin embargo, esto no invalida la comparación, por lo que se utiliza de forma heurística más que taxonómica, ya que no se trata de afirmar que Alex es un héroe popular en el sentido de Bertaccini, sino de examinar qué elementos de esa concepción heroica persisten, se transforman o se invierten en la representación de Alex. En este sentido, la tipología funciona aquí como punto de contraste histórico, no como categoría clasificatoria.

En el marco del cine de la ‘Época de Oro’, Bertaccini (2001) identifica una tipología de tres héroes que influyó en la realización de un cine “más accesible a las masas” (2001). El ‘charro cantor’, el ‘héroe urbano’ y el ‘peladito’, establecidos mediante los personajes interpretados por Jorge Negrete, Pedro Infante y Cantinflas, respectivamente. La autora sostiene que estos héroes fueron normativos, pues operaban como “propositores y/o reproductores de normas de comportamiento social y político que se ajustan a parámetros que podríamos definir institucionales” (Bertaccini, 2001, p. 140). La autora afirma que la normatividad “consistía en aceptar la condición de pobreza” y la forma en que era presentada, por lo que utilizar parte de su tipología a manera de comparación busca reflexionar los tipos de diversidades propuestas en las plataformas de *streaming*. Si las telenovelas mexicanas, históricamente, construyeron personajes que han servido para reproducir el sistema patriarcal y se normaliza lo que es ser mujer, hombre y las creencias dominantes de acuerdo con los autores, los sistemas “VoD han encontrado un nicho representacional” en el que se puede “usar el pasado como un gancho entre la audiencia, la narrativa y una serie de valores a pasados diversos” (González Hernández et al., 2024, p. 242). Así, con la ausencia de ciertas representaciones y mediante este tipo de normatividad nacional, los pueblos indígenas y la pobreza se representaron de modo que se promovía “aceptar la condición de pobreza, presentada como circunstancia no sólo no degradante, sino también positiva para las virtudes de las cuales habría sido vehículo: identidad, honor y orgullo” (Bertaccini, 2001, p. 144). Finalmente, la autora menciona la

FIGURA 1.
Nadie nos va a extrañar
(Amazon Studios, 2024-).



existencia de un tipo ‘eversivo’, encarnado en un boxeador, Rubén ‘El Púas’ Olivares, con ello muestra una constelación de figuras que rebasan los límites de la pantalla en las tipologías anteriores, demostrando la posibilidad de pensar en éstos —de manera situada contextualmente— como ejemplares para el análisis de personajes en la actualidad.

La autora propone una serie de percepciones populares de estas virtudes que, a pesar de las transformaciones que han experimentado ciertos ‘tipos’ de personajes con el paso del tiempo, sugiere que la dinámica normativa en la producción comercial de cine y series de televisión en México sigue buscando la reproducción de “normas de comportamiento”. Según la autora, el héroe popular retrataba las necesidades sociales de su época, una sociedad cansada de las ideas tradicionales y conservadoras, que abandonó la vida en el campo y luchó por su lugar en la gran ciudad —la CDMX— (Bertaccini, 2001). De manera parcial, las encarnaciones de Pedro y Alex dialogan. El primero encarnó un nuevo ‘arquetipo de macho’ que proponía una personalidad de comportamiento masculino más “sensible” y cercano a las audiencias de lo que denominaron ‘provincia’. Por su parte, Alex abandona la violencia, se integra a una nueva estructura social y encarna una masculinidad alternativa más “realista”. A diferencia del primero, cuya redención opera dentro de marcos normativos heterosexuales y cuya masculinidad alternativa nunca cuestiona el orden de género, Alex construye su redención

precisamente a través de un deseo que excede ese orden, transita de ser un matón a un compañero de clase solidario y, finalmente, encuentra su lugar en la vida. Por ello se piensa que la serie hereda la estructura narrativa del héroe normativo-redimido, y la reconstruye con contenidos identitarios que podrían considerarse ‘eversivos’ al rechazar cánones vigentes (Bertaccini, 2001, p. 153). En este punto, se podría pensar en la dimensión inter-medial (Erll, 2016) de la interacción con previas representaciones —o actuales, de época—, entre Alex y otros personajes cuires.

Finalmente, más allá de determinar si Alex personifica una noción contemporánea de lo cuir o representa una forma de memoria cultural de lo cuir en la década de 1990, este análisis busca comprender a Alex como símbolo y la percepción básica de estos signos (Eder, 2025, p. 146) en este contexto. Pues, en su arco de personaje, Alex reflexiona sobre temas de pertenencia y autodescubrimiento, enfatizando su identidad cuir, pues gran parte de la narración alrededor de él se sostiene en su interés romántico por Rafa. Asimismo, se utiliza la tipología de Bertaccini (2001) para situar a Alex dentro de un marco histórico y examinar cómo se alinea o diverge de las representaciones tradicionales de la masculinidad en esta serie de producción contemporánea ubicada en la década de los noventa. Con ello se podría revelar hasta qué punto el personaje encarna valores y conflictos del presente insertados en un escenario nostálgico, o si logra preservar las tensiones

históricas específicas de ser cuir en tal contexto espaciotemporal; es decir, a partir de su dimensión pluri-medial (Erll, 2016) —la forma de colocar la representación y su posible influencia en otros contextos mediados—, ya que se sospecha que esta impacta en la construcción de memorias culturales en las audiencias.

Para comprender cómo este personaje opera como símbolo de estas tensiones, es necesario establecer primero el marco interpretativo que articula lo cuir, la memoria cultural y el análisis de personajes.

*MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO:
LO CUIR COMO SÍMBOLO Y LA MEMORIA CULTURAL*

Esta idea de Alex como heredero del héroe popular mexicano requiere un marco teórico-interpretativo que permita analizarlo como ‘símbolo’ (Eder, 2010) en relación con la memoria cultural (Erll, 2016) y las representaciones cuires (Nigianni y Storr, 2009).

Primero, establecer una definición o interpretación única de lo cuir resulta contradictorio con “la fuerza vital del concepto de queerness” (Nigianni y Storr, 2009, p. 1). Los autores proponen un diálogo creativo entre teorías y mecanismos de interpretación, destacando la diferencia entre lo universal y lo “micro” e “imperceptible” en términos culturales. Por otra parte, este análisis del personaje como símbolo busca profundizar en estas “nuevas formas de agencia política... (y) en lugar de significantes, signos” (Nigianni y Storr, 2009, p. 7), enfatizando tanto la representación del personaje como su realidad representada y sus circunstancias culturales específicas. Estas subjetividades de ser cuir o “convertirse en queer” (Nigianni y Storr, 2009) permiten analizar a un personaje como símbolo dentro del modelo heurístico del ‘Reloj del Personaje’ (Eder, 2016), a la par del concepto de “Memoria en la cultura” de Erll (2016, p. 95). Al conectar estos factores se busca resolver la pregunta central sobre si la representación de este personaje corresponde a referencias culturales de la época presentada o parte de una

contemporaneidad dominante en las concepciones actuales sobre la alteridad sexual.

Para Eder (2010), los personajes forman parte de contextos específicos y “tienen una importancia central para nuestra experiencia cinematográfica, y nos enfrentan a multitud de preguntas sobre su producción, estructuras, significados, efectos, etc.” (p.16). Su investigación sobre los personajes se articula en torno a dos preguntas clave: ¿Cómo se pueden analizar y corroborar sistemáticamente las afirmaciones sobre estos? ¿Y cómo se puede explicar de qué manera los espectadores experimentan a los personajes y reaccionan ante ellos con percepciones, pensamientos y sentimientos? Para responderlas, el ‘Reloj del Personaje’ propone un modelo de análisis con cuatro dimensiones —símbolo, síntoma, ser representado y artefacto— que se complementan entre sí y resultan “de particular importancia para el análisis interpretativo, así como para el análisis sociocultural” (Eder, 2016, p. 87).

Para este estudio se utiliza específicamente la dimensión del ‘símbolo’ pues “los personajes (como símbolos) pueden funcionar como significantes secundarios de otra cosa” (Eder, 2016, p. 76), permitiendo examinar qué representa Alex más allá de su función narrativa inmediata.

Por otra parte, es fundamental considerar que Erll (2016) distingue dos niveles de memoria cultural: la individual y la colectiva (p. 99). Esta diferenciación —entre metonimia y metáfora— permite trabajar en un nivel cognitivo de la memoria dentro de un contexto sociocultural específico, así como examinar la construcción de representaciones de grupos específicos mediante el orden simbólico del medio. Para evitar debates sobre la creación de figuras mentales a partir de subjetividades, es importante establecer que, según Eder (2010), los personajes se construyen —en lo individual— a partir de disposiciones corporales y mentales, de conocimientos compartidos sobre la realidad, y de convenciones mediáticas (p. 18).

Las propuestas de Erll y Eder sobre los medios de comunicación, el conocimiento del pasado y la representación

de los personajes convergen en el análisis interpretativo. La pregunta inicial de Eder (2016) para el análisis del personaje como símbolo es “¿Qué representan los personajes y qué significados indirectos transmiten?” (p. 76). Estos significados se vinculan con las conexiones necesarias entre memoria, narración e identidad propuestas por Erll (2016, p. 100).

En el caso de este estudio en torno a Alex —un adolescente que ha perdido a su madre y a su amigo, que transitó de ser popular a marginado, y que decide explorar su sexualidad; todo esto en la Ciudad de México de la década de 1990—, la hipótesis se articula mediante los significados indirectos que transmite el personaje en su contexto narrativo. Estos operan simultáneamente en tres niveles: la representación de la memoria cultural individual como colectiva; la narración situada en un momento histórico específico —la década de 1990—; y la identidad como representación que, por sostener formas actuales de concebir lo *cuir*, parece borrar situaciones de violencia e imposición histórica y, desafortunadamente, a veces vigentes. La pregunta que emerge es fundamental: ¿así se es *cuir* o así se era *cuir* en los años noventa? Esta pregunta revela tensiones entre la ambientación histórica y la propuesta de realización contemporánea; es decir, partes del pasado no se reconstruyen a partir de sus propios conflictos —lo *cuir*—, sino se proyectan atributos en el personaje, que si bien comparte algunas características del héroe ‘eversivo’ (Bertaccini, 2001), como ‘símbolo’ parece reconfigurarse a partir de preocupaciones y aspiraciones discursivas en la industria contemporánea.

ALEX COMO HÉROE POPULAR-EVERSIVO, REPRESENTACIÓN Y ANACRONISMO. NADIE SE DARÁ CUENTA

De acuerdo con Eder (2025), el tema de los personajes y sus constelaciones funcionan como portadores de temáticas y significados de primer orden se ha tratado históricamente por varias teorías normativas (p. 494). En este caso, para el análisis de la primera temporada, se siguió la recomenda-

ción del autor para responder a los tipos de representaciones involucradas, la manera en que se formaron, y las funciones que desempeñan (p. 495). Con base en ello, el autor propone una serie de cuestionamientos que involucran lo que representan o personifican como símbolo y se trabajó en la matriz hermenéutica a partir de: qué significados sostiene tal representación: rasgos humanos, experiencias, problemas, vicios, virtudes, deseos latentes o reprimidos, ideas generales de la vida, procesos o fuerzas naturales, grupos o roles sociales; arquetipos, figuras míticas o populares; figuras públicas o la vida de los propios creadores; transmisión de mensajes, ideas o temáticas de forma general; relación con un símbolo, personificación o alegoría anclada en la historia; conexiones entre la simbología y la sintomatología del personaje (p. 499).

El primer episodio presenta al grupo de amigos marginados en la escuela. Aunque comparten el peso narrativo en la misma medida y se introducen con sus propios conflictos y tramas, en el transcurso de los episodios subsecuentes, es decir, el conjunto de amigos puede considerarse como unidad protagónica. Se considera el análisis de Alex y su constelación de personajes por su representatividad *cuir*. Alex representa una referencia cultural de un niño popular, pero porta un mensaje claro sobre ser justo y amable con todas las personas. Los conflictos de identidad recurrentes en su caracterización se relacionan con su historia como acosador, hasta la muerte de su madre; sus intentos por convencer a su novia (Marifer) de que la ama; y su enfrentamiento con sus antiguos amigos acosadores. No se ve ni se viste como el resto de sus compañeros de clase; además, se muestra como una persona extrovertida que procura estar presente para sus amigos y familiares.

Por último, la selección de Alex como unidad protagónica responde a las convenciones mediáticas de la serie, que pueden analizarse utilizando la propuesta estructural clásica de Bordwell (1996, p. 157), y con la que se identifican dos líneas argumentativas que permiten analizar a Alex como unidad, su relación en pareja y sus relaciones sociales. En este caso, Alex tiene diferentes “misiones” que se despliegan en tres

espacios fundamentales: la escuela, el hogar y el videoclub. Cada uno de estos espacios, además de las dimensiones mencionadas antes, se relacionan con la tipología de ‘héroe’ y revelan aspectos distintos de su identidad en construcción.

*EL ‘HÉROE JUSTO’ EN TRES ESPACIOS:
ESCUELA, HOGAR Y VIDEOCLUB*

En la escuela, Alex representa al héroe con un honorable sentido de la justicia. Apenas habla de su vida privada y pasa el tiempo con los ‘chicos nerds’, adoptando un perfil bajo a pesar de su antigua popularidad. Como observador silencioso, Alex no reacciona ante los comentarios homofóbicos, manteniendo su posición de testigo que defiende a Memo y otros estudiantes vulnerables. Esta actitud contrasta radicalmente con su pasado como acosador, marcando una primera transformación que dialoga con la tipología del héroe popular de Bertaccini; es decir, debe redimirse y encontrar su lugar en una nueva estructura social.

En casa, Alex cuida de la salud de su hermana y de su padre, y prepara todas sus comidas. Esta dimensión doméstica del personaje lo sitúa en un rol tradicionalmente feminizado —el cuidado y la nutrición— por lo que transita de lo normativo a lo eversivo. Cuando cocina, se involucra emocionalmente y trata de recordar las recetas de su madre, estableciendo una continuidad afectiva que lo vincula con lo materno más que con lo paterno. Este aspecto del personaje sugiere una masculinidad alternativa que, además no encuentra resistencia o cuestionamiento en su contexto familiar más inmediato, desafiando un primer nivel de significados en su constelación principal.

En el videoclub, Alex parece más interesado en el cine y las artes; es el espacio donde se muestra más vulnerable porque sus ideas sobre la vida real están más cerca de lo que está buscando. Este tercer espacio funciona como zona liminal donde Alex puede explorar dimensiones de su identidad que son menos visibles en los otros dos ámbitos. El videoclub no solo representa un lugar especial para Alex, sino que también

constituye un espacio recurrente en el que Marifer descubre a Alex de manera simbólica, especialmente a través del movimiento de sus pies cuando está emocionado o feliz —cuando ve a Rafa—.

*EL DESEO CUIR COMO MOTOR NARRATIVO,
SÍMBOLOS RECURRENTES Y NEGACIÓN*

El videoclub adquiere particular relevancia como espacio de deseo cuando Rafa es contratado. Alex se prepara para trabajar escuchando la canción ‘Vivo’, del grupo Fobia, se rocía perfume y muestra entusiasmo por ir a trabajar un sábado. Cuando va a la escuela, en cambio, se toma su tiempo y no muestra ningún entusiasmo. Después de la contratación de Rafa, Alex parece más interesado en ir a trabajar que en estar con Marifer o sus otros amigos. Este cambio no pasa desapercibido, Marifer sospecha y visita a Alex en el videoclub solo para confirmar que los pies de Alex se mueven de nuevo al hablar con Rafa [FIGURA 2].

Este símbolo recurrente —los pies que se mueven— funciona como indicador somático del deseo que Alex aún no puede verbalizar. Marifer afirma que Alex solo mueve los pies cuando está emocionado o feliz, estableciendo este gesto como código interpretativo para la audiencia. El símbolo se revisita en otro momento clave, cuando Marifer interrumpe el beso entre Alex y Rafa en la sala privada del videoclub, presenciando la primera situación íntima entre ambos.

Rafa había convencido a Alex para ver *Cambio de hábito* (*Sister Act*, Emile Ardolino, 1992) el sábado por la noche, pero olvidó que vería una película con Marifer al mismo tiempo y se quedó con Rafa en la sala privada del videoclub. Sentados uno al lado del otro, las manos de ambos personajes están cerca hasta que se toman y se acercan para besarse. Sin embargo, después de la interrupción, Alex simplemente niega cualquier interés en Rafa y se reconcilia con Marifer. También rechaza la idea de hablar sobre Rafa, incluso cuando su padre pregunta sobre el desempeño de Rafa como empleado. Más tarde, cuando Rafa intenta hablar del beso,



FIGURA 2.
Nadie nos va a extrañar
(Amazon Studios, 2024-).

Alex lo niega todo afirmando que tiene novia y que no le gustan los hombres.

Las ideas de identidad explícita solo están presentes en el personaje de Rafa, quien aclara que le gustan los hombres. Alex, en cambio, es representado en ese aspecto de forma contradictoria. Este cambio constante de opinión o sus ideas ambivalentes sobre la vida constituyen una característica recurrente del personaje. Incluso cuando se reconcilia con Marifer, muestra menos emoción con ella que cuando habla con Rafa, ya que con ella mantiene la persona amable y contenida que exhibe en la escuela. Finalmente, es Marifer quien, de nuevo, “descubre” a Alex en una fiesta al gritar frente a todos que es gay, forzando una visibilidad que él no había elegido.

En esta constelación, se reconoce la posibilidad de evitar o transformar estereotipos también con Rafa. Este simboliza a un marginado de la “vida real” en el universo presentado, y Alex es un marginado de la “vida escolar”. La serie no muestra la sexualidad de una forma moralizante, sino que enfatiza el deseo. Estas formas de resistencia a la categorización fija simbolizan el ser cuir, pues las etiquetas “no serán dadas por la mayoría” (Andermatt, 2009, p. 26). Como lo propone Andermatt (2009), Rafa y Alex podrían ser interpretados como ambos cuir y no cuir simultáneamente (p. 26), escapando de las taxonomías rígidas de la identidad sexual.

ANACRONISMO Y BORRADO HISTÓRICO: ACTITUDES CONTEMPORÁNEAS EN ESCENARIOS NOSTÁLGICOS

Todos los aspectos del análisis propuesto en la matriz hermenéutica [TABLA 1] se aplican a lo largo de los ocho episodios de la serie. Algunos de ellos hacen referencia a los conflictos y tramas de otros personajes; sin embargo, estos aspectos se entrelazan consistentemente con el viaje de Alex a través de la historia completa. Las memorias culturales existen tanto en el mundo representado como en los personajes representados, principalmente como una idea colectiva de puesta en escena de los años noventa. Las creencias o identidades individuales se representan constantemente a través del deseo más que de la identificación explícita.

El conflicto entre el pasado y el presente existe en los roles de Alex, en su familia y en la escuela. Las referencias culturales de los personajes se simbolizan mediante ropa, música y dispositivos externos —artefactos mnemotécnicos que sitúan visualmente la historia en 1995—. Las ideas de Alex sobre la vida cambiaron antes de que comenzara la narración en la serie, ya no es el chico popular, el acosador o el novio de la chica rica. Se le presenta como una persona comprensiva y tranquila que defiende a Memo y representa la justicia. El viaje de Alex tiene que ver con estos cambios, su interés por Rafa en la negación y, eventualmente, la aceptación.

Sin embargo, la tipificación de Alex revela una contradicción fundamental, después del evento en la fiesta donde Marifer lo “descubre”, la caracterización de tres dimensiones (héroe en la escuela, cuidador del hogar, individuo en exploración sexual y quizá identitaria) se convierte en una tipificación dual más simple. Alex se está descubriendo a sí mismo a través de los demás, pero este descubrimiento no parece acompañado de las consecuencias que históricamente caracterizaban la experiencia cuir en los años noventa—y en algunos contextos actuales—. Es decir, a pesar de la complejidad en las representaciones actuales, las plataformas de *streaming* parecen dirigirse a comunidades de gustos, apelando a valores relacionados con igualdad de género e inclusión de la diversidad sexoafectiva (Ramírez, 2025). No hay “hormonas” presentes en la narrativa, solo su genuino interés por Rafa. No parece importarle ser “descubierto” y solo trata de resolver las cosas por sí mismo, con una autonomía emocional y una ausencia de miedo que resultan anacrónicas a violencias históricas presentes en la comunidad LGBTQ+ (Freitez Diez et al., 2023).

En la serie, ser cuir no está rodeado de las relaciones de poder y la heterosexualidad normativa que funcionaban como marcos coercitivos en los medios de comunicación de la época (Peña Zerpa, 2014). El conflicto cuir va acompañado únicamente de una tragedia externa —la muerte del amigo— y no de las formas de violencia social, institucional o familiar características de la experiencia de salir del clóset (Freitez Diez et al., 2023). También se considera que para algunas personas en la vida social, la memoria de la época podría estar rodeada de secreto, juicio estructural y violencia que no está presente en la serie o se resuelve de manera superficial y optimista. Fuera de la representación, el rol y la tipificación de Alex, la discusión sobre la alteridad parece corresponder exclusivamente al mundo adulto, y este mundo adulto opera dentro de estereotipos de personaje que funcionan como representaciones contemporáneas más que históricas. Todos los profesores se reúnen para hablar del tema, incluso

cuando no estuvieron presentes en la fiesta donde Alex fue “descubierto”. Está el profesor que defiende la intimidad de Alex, está el “macho considerado” que pide más sensibilidad, y está el profesor que sugiere un “grupo de conversión” en la iglesia. Esta conversación se asemeja a las nociones normativas actuales sobre debates de sexualidad en contextos educativos, como si a estos personajes se les creó con base en roles estereotipados de “diversidad de opiniones”. Solo hay una profesora que se interesa genuinamente por esta situación y trata de abordarla sin éxito, Ilse, la profesora de inglés quien es la única adulta que parece interesada en los jóvenes sin juzgarlos y que intenta repetidamente cambiar las cosas. A pesar de estas representaciones, ella es también la única adulta que se presenta en su vida privada con su pareja lésbica, y en este sentido, de manera simbólica, funciona como modelo contemporáneo de diversidad sexual [FIGURA 3].

Las referencias culturales de la serie están presentes en la música, la puesta en escena, la indumentaria y el *atrezzo*. Sin embargo, analizar a Alex como símbolo ayuda a identificar una separación relevante de la memoria cultural en el tiempo, ya que los artefactos mnemotécnicos utilizados para representar a la Ciudad de México en los años noventa están contruidos en su dimensión material, pero los personajes no siempre portan prácticas correspondientes en sus dimensiones sociales, emocionales y políticas. Se observa que en términos generales, hablan, piensan y actúan como adolescentes en 2024, y no como referente de jóvenes en 1995.

ENSEÑANZAS UTÓPICAS: ENTRE LA CORRECCIÓN REPRESENTATIVA Y EL BORRADO DE MEMORIA

Bertaccini (2001) reconoce algunas necesidades presentes en la Época de Oro del cine mexicano, cuando se ofrecían modelos de vida para un público específico, y las nombró como ‘enseñanzas utópicas’ (p. 70). Estas enseñanzas funcionaban como pedagogías sociales que proponían formas idealizadas de comportamiento, identidad y pertenencia



FIGURA 3.
Nadie nos va a extrañar
(Amazon Studios, 2024-).

nacional. En el contexto contemporáneo, reconocer nuevas formas de representación y la erradicación de estereotipos mediados —aquellos en los que existe un prejuicio sobre un grupo social (Ramírez-Berg, 2009)— así como la promoción de formas de contravisualidad (Mirzoeff, 2016) son constantes de la producción cultural, y su impacto en la vida social es relevante para múltiples disciplinas.

Sin embargo, los cuestionamientos que se proponen en este análisis apuntan a la posibilidad de que, al evitar estereotipos tradicionales, emerjan nuevas ‘enseñanzas utópicas’ que terminan por borrar la memoria o las realidades históricas, tanto colectivas como individuales. Esto sucede cuando la producción parece olvidar o confundir el recuerdo de una época concreta con una propuesta de evocación a la memoria como artilugio estético-narrativo. La metáfora del nombre de la serie *Nadie nos va a extrañar* termina siendo víctima de sus propios personajes, quienes simbolizan actitudes y pensamientos diversos más cercanos a las representaciones actuales que a las realidades históricas de los años noventa (Ramírez, 2025, p. 194).

La tipificación de Alex, Rafa e Ilse es indudablemente más profunda y matizada que los estereotipos homosexuales presentes en muchas series o películas de los noventa en

México. En el caso presente, los personajes no son reducidos a caricaturas ni funcionan únicamente como alivio cómico o como advertencias morales sobre la “desviación” (Peña Zerpa, 2014). En este sentido, la serie representa un avance significativo en la complejidad de las representaciones cuir en la producción audiovisual mexicana. Sin embargo, estas representaciones mediáticas actuales no funcionan efectivamente como “construcciones colectivas del pasado” (Erll, 2016, p. 99).

Por el contrario, la corrección de estereotipos históricos mediante la inserción de sensibilidades contemporáneas genera un efecto paradójico al “suavizar” la violencia social, la discriminación institucional y el estigma que caracterizaban la experiencia cuir en los años noventa. De esta forma, la serie podría estar impactando negativamente tanto las memorias individuales como las colectivas. Este borrado no es neutral, implica una reescritura del pasado que lo despoja de sus conflictos reales, generando una versión “suavizada” de la historia, que privilegia el confort narrativo del presente sobre la complejidad dolorosa de la memoria.

Paradójicamente, el impacto de estas ‘nuevas utopías’ representacionales en la actualidad puede ser igual de problemático que los señalamientos y estereotipos de la época

representada. Mientras los estereotipos tradicionales dañaban mediante la caricaturización y la patologización de la diferencia, las representaciones “corregidas” que borran la violencia histórica dañan mediante la invisibilización de las luchas, los miedos y las estrategias de supervivencia que caracterizaron la experiencia cuir en contextos hostiles. Ambas operaciones —estereotipar y suavizar— terminan por distorsionar la memoria cultural, aunque mediante mecanismos opuestos. De la misma manera, no se pretende buscar el origen o las intenciones sobre ello, sino abrir la conversación hacia el análisis de otros personaje, productos culturales o constelaciones en las que se observen estas características para reiterar que ciertas tipificaciones, aunque propongan cambios positivos, siguen enmarcando visualidades como un sistema dinámico que ciertamente tendrá consecuencias distintas.

La serie propone, efectivamente, formas de resistencia simbólica no necesariamente contraculturales o a manera de contravisualidad, el deseo no es juzgado moralmente, las etiquetas identitarias permanecen fluidas, y Alex tiene cierta ‘capacidad de conversión’ —convertirse en cuir— sin enfrentar, aparentemente, “la discriminación y el prejuicio” (Freitez Diez et al., 2023) de la ‘salida del clóset’, aun cuando es involuntaria. Sin embargo, estas formas de resistencia representadas en la serie no corresponden a las formas de resistencia disponibles en la época representada. En aquel contexto, la resistencia cuir se manifestaba mediante el secreto estratégico, las redes clandestinas, los códigos cifrados y la creación de espacios seguros en los márgenes de la sociedad normativa. La resistencia era, necesariamente, más sutil, más oculta y más peligrosa de lo que la serie representa. De igual manera, no se propone que las representaciones no estén delineadas por ‘permanentes dificultades’ (Freitez Diez et al., 2023, p. 199), sino más cercanas a la época representada.

Esto lleva a preguntas sobre las decisiones de los creadores, los modelos mentales que sustentan la construcción de personajes y las declaraciones sociopolíticas implícitas en la serie. ¿Están borrando memorias a través de las ideas y

comportamientos de los personajes? ¿O simplemente intentaron representarlos más cerca de las convenciones actuales de los medios de comunicación en las plataformas de *streaming*, privilegiando la identificación de audiencias contemporáneas sobre la fidelidad histórica? (Freitez Diez et al., 2023)

Estas preguntas no pretenden establecer juicios maniqueos ni enunciar ideas de experiencias universales o presunciones esencialistas de representación. Más bien, buscan continuar el diálogo crítico sobre los personajes en la industria del cine y el entretenimiento en México, considerando el impacto de los mecanismos de producción y distribución —particularmente las plataformas de *streaming* con audiencias transnacionales— en las construcciones de los personajes por parte de sus creadores, y su influencia en la construcción de los modelos mentales que inciden en la forma de moldear la vida social por parte de las audiencias.

La nostalgia, en este caso, no funciona como recuperación honesta del pasado sino como un mecanismo que permite insertar sensibilidades actuales en un tiempo anterior, depurado de algunas partes más conflictivas. El resultado es una ficción que simula mirar hacia atrás pero que, en realidad, no abandona el presente, de la industria, desde el cual fue construida, generando así una versión del pasado que es más reconfortante que verdadera, más deseable que real.

A manera de recapitulación y cierre de este apartado de conclusiones, el análisis de Alex como símbolo (Eder, 2016) en *Nadie nos va a extrañar* revela unos mecanismos artefactuales importantes, la serie utiliza la nostalgia como recurso estético e inscribe en sus personajes actitudes, valores y conflictos que más cercanos al presente en sus representaciones. Mientras la ambientación de los años noventa se construye meticulosamente mediante artefactos mnemotécnicos —videoclubs, tecnología analógica, música de la época—, los personajes hablan, piensan y actúan según las sensibilidades contemporáneas (2024-2025). Este anacronismo, en el resultado del análisis se revela como estructural, y sus implicaciones para la memoria cultural son significativas.

La aplicación del análisis como ‘símbolo’ de Eder (2016) en el marco de ‘memoria en la cultura’ de Erll (2016), permitió identificar que Alex simboliza una masculinidad cuir contemporánea, características de plataformas de *streaming* en la actualidad (Ramírez, 2025), insertada en un escenario histórico, que no parece considerar este borrado sistemático de las condiciones de violencia, discriminación y estigma que caracterizaban la experiencia de ser cuir en México en el pasado. Finalmente, la tipología propuesta por Bertaccini (2001) resulta útil para comprender herencias de tradiciones tipificadas en el cine mexicano y sus implicaciones históricas, y revelar que esta tipificación suprime algunos conflictos reales que enfrentaban las personas cuires en la época representada.

Este análisis dialoga con las contribuciones de Ramírez (2025), aunque ubicadas en el contexto Chileno, demuestra que las convenciones mediáticas actuales —particularmente aquellas vinculadas a las plataformas de *streaming* y sus audiencias transnacionales— priorizan representaciones corregidas que evitan los estereotipos históricos pero que, al hacerlo, generan nuevas formas de distorsión, en su caso la repetición de nuevos conflictos que funcionan como una visualidad limitada a procesos complicados y no a la riqueza ‘más presente’ en las vidas de las personas de la comunidad. Se recupera el concepto de ‘enseñanzas utópicas’ de Bertaccini (2001) y la constelación de personajes de Eder (2025), pues la serie muestra, en sus personajes, modelos de comportamiento idealizados que, paradójicamente, pueden ser tan problemáticos como los estereotipos que pretenden superar. Mientras los estereotipos tradicionales dañaban mediante la caricaturización, las representaciones suavizadas dañan mediante el borrado de las luchas y estrategias de supervivencia que caracterizaron la experiencia cuir histórica o bien, se enfocan a conflictos parciales presentes en las personas cuir.

La pregunta central de este estudio encuentra una respuesta clara y se responde al profundizar en ella, ya que sería superficial afirmarlo o negarlo solamente. La serie parece representar varias cosas entorno a lo cuir desde las sensibilidades

contemporáneas; sin embargo, si existe una representación a partir de un proceso de autoconocimiento y relacional con Alex, la tipificación presenta cambios circunstanciales al no estereotipar ni caricaturizar; en sus constelaciones y el propio personaje como ‘artefacto’ (Eder, 2010) se proyecta el borrado de las representaciones en el contexto histórico que pretende evocar. En lo individual, Alex puede descubrirse a sí mismo, expresar su deseo por Rafa, ser “descubierto” públicamente y continuar su vida sin enfrentar consecuencias, quizá, devastadoras. Esta narrativa de autodescubrimiento sin trauma extremo, de visibilidad, sin violencia estructural y de aceptación relativamente fluida contradice, en este sentido, a ciertas condiciones sociales, sistemáticas y culturales de México en la época, reflejando otras más cercanas a la industria contemporánea imperante.

Este hallazgo pretende contribuir a los estudios de memoria cultural y representación mediática. Pues se sugiere que la nostalgia en las producciones contemporáneas de *streaming* funciona como un mecanismo dinámico insertado en los personajes que permite tejer discursos actuales sobre diversidad e inclusión en escenarios históricos al mismo tiempo que los depura de sus conflictos reales, generando así memorias culturales que no preservan, sino que parece que reescriben el pasado. Asimismo, entender que este proceso de reescritura no es neutral, invisibiliza las experiencias de violencia, discriminación y resistencia que fueron parte de la construcción de las identidades y comunidades cuir históricas.

La serie, por lo tanto, no contribuye a la “construcción colectiva del pasado” (Erll, 2016) sino que proyecta el presente sobre un escenario nostálgico. La década de los noventa opera como *atrezzo* más que como contexto narrativo histórico, y permite una mirada simulada hacia el pasado sin abandonar las preocupaciones, valores y aspiraciones del momento de su producción en el presente.

Para una comprensión más profunda de estos mecanismos, se propone seguir la conversación tomando en cuenta los aspectos del ‘artefacto, ser representado y síntoma’ del ‘Reloj

del Personaje' de Eder, ya que, al incorporar estos niveles de reacción, el análisis e interpretación se robustecen y se puede pensar en constelaciones o meta-constelaciones entre personajes y el aparato filmico-visual. Por ejemplo, expandir el análisis a otros personajes de la serie, particularmente Rafa e Ilse, para examinar cómo diferentes posiciones dentro del espectro de representación cuir operan en relación con la memoria histórica.

Desde una perspectiva interdisciplinaria, conceptos como la 'corrección representativa' de Schiappa (2008) y el 'imaginario del futuro' (Ramírez, 2025), contribuyen a la comprensión de cómo las audiencias procesan estas representaciones anacrónicas y qué efectos tienen en la construcción de memorias culturales sobre la diversidad sexual. Asimismo, el modelo analítico de narrativas transmedia de Gambarato et al. (2020) es relevante para examinar cómo estas operaciones de memoria se despliegan a través de múltiples plataformas y formatos en el ecosistema mediático contemporáneo.

Finalmente, este estudio se ha enfocado en una tensión en la producción cultural contemporánea a partir de la importancia de los personajes (Eder, 2025), entre el deseo legítimo de ofrecer representaciones complejas y no estereotípicas de la diversidad sexual, y la responsabilidad de preservar memorias culturales que incluyan las experiencias de violencia y discriminación que fueron constitutivas de esas identidades en contextos históricos específicos. La pregunta que permanece abierta es si es posible construir representaciones cuir contemporáneas situadas en contextos históricos que sean simultáneamente respetuosas de la complejidad humana, abiertas a múltiples experiencias de la comunidad y honestas sobre las condiciones estructurales de opresión que enfrentaban. *Nadie nos va a extrañar*, a pesar de sus logros en materia de tipicidad, trae a la luz esta tensión, en la que parece optar por el confort narrativo del presente sobre la fidelidad al pasado que pretende evocar. 🗣️

Bibliografía

- ALCALÁ, F. (2020). La visualidad de los personajes femeninos en series de ficción mexicanas producidas por Netflix. En G. Orozco (Ed.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una oferta mediática* (pp. 109-126). Universidad de Guadalajara.
- ANDERMATT, V. (2009). Thirty-six thousand forms of love: The queering of deleuze and guattari. En C. Nigianni y M. Storr (Eds.), *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh University Press.
- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Editorial Anagrama.
- BERTACCINI, T. (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. CONACULTA.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós Iberica Ediciones S A.
- BREA, J. L. (2005). Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. *Revista de Estudios Visuales*, 8(25).
- DURÁN, I., Trujillo, I. y Vereá, M. (Coords.) (1996). *México, Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*. UNAM / CONACULTA
- EDER, J. (2016). Analyzing characters: Creation, interpretation, and cultural critique. *Revista de Estudios Literarios*, 4, 69-96. https://doi.org/10.14195/2183-847x_4_3
- EDER, J. (2025). *Characters in film and other media: Theory, analysis, interpretation*. Open Book Publishers.
- EDER, J., Jannidis, F. y Schneider, R. (2010). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Walter de Gruyter.
- Erl, A. (2016). *Memory in culture*. Springer.
- FREEMAN, E. (2010). *Time binds: Queer temporalities, queer histories*. Duke University Press.
- FREITEZ Diez, M., Lozano-Verduzco, I., Mendoza-Pérez, J. C. y Craig, S. L. (2024). La salida del clóset en la familia como momento de crisis en el ejercicio de la violencia simbólica contra jóvenes LGBT de la Ciudad de México. *Debate Feminista*, 67, 189-220. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2024.67.2380>
- GAMBARATO, R. R., Alzamora, G. C. y Tárca, L. (2020). *Theory, development, and strategy in transmedia storytelling*. Routledge.
- GAMBARATO, R. R., Heuman, J. y Lindberg, Y. (2021). Streaming media and the dynamics of remembering and forgetting: The Chernobyl case. *Memory Studies*, 15(2), 271-286. <https://doi.org/10.1177/17506980211037287>
- GONZÁLEZ Hernández, D., Gómez Rodríguez, G., Charlois Allende, A. y Franco Miguez, D. (2024). Narrativas contemporáneas en la ficción. Violencia de género e inclusión en el contexto del crecimiento de VIX. En *Obitel 2024: ¿Qué está pasando con las narrativas en la ficción iberoamericana?* (pp. 219-248). Ediciones Universidad Católica de Chile. <https://doi.org/10.7764/obitel.24.s.mex>

- HAGEDOORN, B. (2013). Television as a hybrid repertoire of memory. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 2(3), 52-64. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2013.jethc032>
- NIGIANNI, C. y Storr, M. (2009). *Deleuze and queer theory*. Edinburgh University Press.
- OBSCURA Gutiérrez, S. (2015). Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy. En *Nation-building en el cine mexicano* (pp. 41-56). Iberoamericana Vervuert. <http://dx.doi.org/10.31819/9783954878291-004>
- OROZCO, G. (Coord.) (2020). *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática*. Universidad de Guadalajara.
- PEÑA Zerpa, J. A. (2014). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón Y Palabra*, 17(85), 22-60.
- RAMÍREZ, R. (2025). Reflexionando sobre el pasado, imaginando un futuro: Jóvenes chilenos y visibilidad LGBTQ+ en plataformas de streaming. *Contratexto*, 44, 191-209. <https://doi.org/10.26439/contratexto2025.n44.7518>
- SCHIAPPA, E. (2008). *Beyond Representational Correctness: Rethinking criticism of popular media*. SUNY Press.
- SILVA Escobar, J. P. (2017). Buñuel en México: Notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *el gran calavera*, *los olvidados*, *el bruto* y *nazarín*. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 61, 63-78. <https://doi.org/10.7764/aisth.61.4>
- VENTURA, R., Blanco-Fernández, V. y Sánchez-Soriano, J. J. (2024). Queer temporalities in TV series *Veneno*: Breaking down the spiral of silence through trans visibility. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15(1), 75-92. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2091>
- ZURIAN, F. A. y Vázquez Rodríguez, L. G. (2024). Comunicación y Cine Queer contemporáneo: Contenidos, narrativas, estéticas y audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 15-21. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2170>

Filmografía

- PELUSI, A. y Portela, G. [Creadores y guionistas]. Aguilar Mastretta, C. y Kishi Leopo, S. [Directores] (2024-). *Nadie nos va a extrañar* [Serie]. México: Amazon Studios.

RUBÉN REBOLLEDO MACÍAS. Mexicano, doctorando en Estudios Humanísticos por el ITESM, Maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara. Director de entrada en la Escuela de Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey, campus Ciudad de México. Ponente en el I Congreso de Cine del Siglo XXI, organizado por Dossier 21 y la Universidad de las Artes de Yucatán, presentando ‘Análisis de personajes, estereotipos y tipificaciones en el marco de los estudios visuales’.

Del gótico a lo mexicano: la realización de *El esqueleto de la señora Morales* como un acto de lectura

From the Gothic to the Mexican: The Making of El Esqueleto de la Señora Morales as an Act of Reading

MELINDA ESTÍBALIZ
QUEZADA REVUELTA

m.estibaliz.q@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1933-8962>

*Universidad Autónoma
del Estado de Morelos, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
enero 22, 2026

FECHA DE APROBACIÓN
junio 12, 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i33.xxx](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i33.xxx)

RESUMEN / Este artículo realiza un análisis comparativo entre el cuento “The Islington Mystery” (1928) de Arthur Machen y su adaptación al cine mexicano, *El esqueleto de la señora Morales* (1959), dirigida por Rogelio A. González y con un guion adaptado por Luis Alcoriza. Exponiendo un proceso de tropicalización en el que un cuento gótico de terror se convierte en una historia con humor y sátira que refleja a la sociedad mexicana de la época.

PALABRAS CLAVE / Gótico, tropicalización, cine mexicano, terror, siniestro, humor.

ABSTRACT / This article offers a comparative analysis of Arthur Machen’s short story “The Islington Mystery” (1928) and its Mexican film adaptation, *El esqueleto de la señora Morales* (1959), directed by Rogelio A. González with a screenplay adapted by Luis Alcoriza. It examines a process of “tropicalization” through which a Gothic horror tale is transformed into a story infused with humor and satire, reflecting Mexican society of its time.

KEYWORDS / Gothic, Tropicalization, Mexican Cinema, Horror, Uncanny, Humor.



El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

El cine mexicano de terror tiene una larga tradición que se considera iniciada, justo después de la grabación del primer largometraje sonoro filmado en México (*Santa*, 1932), con la filmación de *La llorona* en 1933¹, que tiene como motivo la leyenda del mismo nombre y representa un tema del folklor mexicano junto a motivos góticos como fantasmas y otros terrores nocturnos. A partir de esto, como si solo hubiera hecho falta el sonido o un despunte en la industria cinematográfica nacional, comienzan a surgir las siguientes películas de este género, a *La llorona* le siguen otras como *El fantasma del convento* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1937), *La bruja* (1954), *El vampiro* (1957) y *El castillo de los monstruos* (1958).

En 1959, sale a la pantalla *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González)², inspirada en el cuento “El misterio de Islington” (“The Islington

¹Víctor Israel Torres Segura (2012), entre otros, reconoce como la primera representación del género a *Don Juan Manuel* (1919), un largometraje del que, al parecer, el único registro que queda es algún cartel. En la misma, la presencia del terror se infiere que fue una representación de otra leyenda mexicana conocida como *La calle de Don Juan Manuel*. En el relato, un hombre vende su alma al diablo y después comete una serie de asesinatos, con los que continúa incluso ya en forma de fantasma. En esta discusión, lo que tenemos por seguro es que el inicio del cine de terror en México estuvo inspirado por el folklor y la tradición oral.

²No es extraño el surgimiento de esta tradición cinematográfica, las y los mexicanos jugamos con la muerte desde pequeños. A esta breve serie le seguirán otras películas como *Hasta el viento tiene miedo* (1968),

Mystery”, 1928) de Arthur Machen, escritor representativo de la narrativa gótica inglesa. La propuesta de este trabajo es analizar la traslación cinematográfica que realizaron Luis Alcoriza como guionista y Rogelio A. González como director, para convertir ese cuento de terror gótico inglés en una película de terror y humor negro mexicanos, como consecuencia de una lectura tropicalizada de la narración. Para dicho análisis, tomando las teorías de Chatman e Iser, se pone en perspectiva el desarrollo de los personajes como ejemplo de interpretación de los espacios vacíos. Para después centrarse en los elementos de la película que construyen el terror, para lo cual se hará un análisis de la presencia en el filme de lo siniestro, cuya definición ha sido popularizada por el ensayo de Freud sobre el tema. Así se irá analizando la adaptación y tropicalización, provocada por la lectura que se hizo del cuento para realizar el rodaje, llevando el horror gótico de Machen hasta lo irreverente del humor mexicano.

ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA COMO ACTO DE LECTURA

Cuando se lleva la adaptación de una obra literaria al cine, lo que se traslada a la pantalla es en realidad la representación cinematográfica del acto de lectura hecho, es decir, lo que se elige escenificar en el metraje es el resultado de una interpretación del texto literario en cuestión; o incluso de una serie de interpretaciones, que podrían ir desde la lectura que hizo el guionista de la obra literaria, hasta la lectura que hace el director del guion y de la obra literaria misma.

El crítico alemán Wolfgang Iser (1989), en su texto “El proceso de lectura”, indica que para la construcción precisa de un texto literario, el autor no debe mencionar ni más ni menos de lo que es necesario:

El libro de piedra (1969), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las Hadas* (1984). También a partir de aquella época comenzarán a realizarse películas en las que el horror se mezcla con la parodia como sucede en *La nave de los monstruos* (1960) que también fue dirigida por Rogelio A. González.

Autor - lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello solo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente —a lo que ya aludía Sterne— o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación (p. 150).

El teórico de la recepción entiende que el texto sólo existe de manera completa a través del acto de lectura y que dicho acto existe como un proceso dinámico de acciones mutuas. El autor del texto no puede pensarlo todo ni decirlo todo porque así acabaría por excluir cualquier participación activa del lector, y entonces lo aburriría; no obstante, tampoco es conveniente caer en el extremo opuesto, en el que sea demasiado críptico y ambiguo, pues terminaría por llevar al lector a la confusión, e incluso a la frustración. Así es como la construcción del significado del texto es creada por el autor y el lector, y por ello no existen ni una interpretación ni una lectura única para los textos.

Iser también se refiere a la adaptación cinematográfica como la representación de una interpretación y explica por qué a veces nos decepciona, o se tiende a comparar la película de manera recelosa con el texto en el que se basa. Esas impresiones se deben en gran medida a que las imágenes tienen un mayor grado de determinación que las palabras, por lo tanto, nos dan menos libertad imaginativa y, en muchas ocasiones, menos participación para aportar en su construcción. Lo anterior también explica por qué los guionistas y directores se ven en posición de mostrar una construcción propia del texto, tienen que tomar decisiones como el aspecto físico que un personaje que puede ni siquiera tener una descripción física en el texto literario.

Sucede, en consecuencia, que los realizadores cinematográficos están en posición de llenar todos aquellos espacios



FIGURA 1. *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959).

que no podrían dejarse vacíos en la pantalla, y también de elegir lo que consideran necesario decir o no decir. Un ejemplo de ello es la elección del tema y los hechos representados, pues para algunos directores es preferible elegir uno de los temas del texto literario y enfocarse en él para poder explotarlo con un mejor desempeño durante el rodajes.

Planteemos lo dicho hasta ahora en un caso específico: la relación en sentido interpretativo entre el cuento “El misterio de Islington” (1928) de Arthur Machen y su representación cinematográfica en *El esqueleto de la señora Morales* (1959), con un guion escrito por Luis Alcoriza y dirigida por Rogelio A. González. En el relato de Arthur Machen el narrador da inicio cuestionando el gusto público por los asesinatos y hablando de varios ejemplos de asesinatos que llamaron la atención de todos, mismos que refiere en contraposición con otros asesinatos que, a su parecer, merecían más atención. Reflexiona sobre el acto de asesinar como una cuestión de interés para el disfrute del público, como lo son el arte y el espectáculo, al desarrollar una analogía con tintes irónicos en la que compara la figura del asesino con la del comediante:

It is the same tale in all the arts: the low comedian was always sure of a laugh if he cared to tumble over a pin; and the weakest murderer is sure of a certain amount of respectful attention if he will take the trouble to dismember his subject (p. 6)³.

Estos cuestionamientos en torno a la atención que despierta el tema y la serie de casos de asesinato que enumera, son una introducción para dar pie a la narración de un caso específico de asesinato que, desde el juicio del narrador, merecía más atención de la que tuvo. Dicho crimen, titulado por la prensa como “The Islington Mystery” concierne a la desaparición de la esposa del taxidermista Mr. Boale, dicho suceso pasó un poco desapercibido debido a que la mujer no era muy querida en el lugar. Por la misma razón, todos tomaron de buena manera y sin cuestionamientos la supuesta explicación de que ella se había ido de viaje por un tiempo considerablemente largo a Lancashire. La primera persona en cuestionar esa explicación fue Mary Aspinall, la hermana de Mrs. Boale,

³“Es el mismo cuento en todas las artes: el comediante ordinario siempre asegura una risa si procuraba caer sobre un alfiler; y el asesino más débil tiene asegurada cierta cantidad de respetuosa atención si se toma la molestia de desmembrar al sujeto”.

quien no encuentra razones suficientes para la desaparición de su hermana pero tampoco es capaz de culpar a su cuñado, al que considera un gusano pero no un mentiroso⁴, lo que la lleva a solicitar ayuda a la policía, en donde se encargan de publicar carteles de búsqueda.

Resulta que un estudiante de medicina se sobresalta al leer en uno de esos carteles “walks with a marked limp”⁵ pues semanas atrás le había comprado al mismo Mr. Boale un esqueleto que correspondía con ese defecto. Finalmente, Mr. Boale se defiende frente a la corte con un discurso que defiende que la existencia de probabilidades no es lo mismo que tener la certeza, por lo que aquello no podía negarse como una simple coincidencia. Queda entonces libre y feliz por el resto de sus días.

El cuento introduce el tema relatando una serie de asesinatos mientras que en la película deciden usar como tema a desarrollar solamente el último pero principal asesinato que se relata en el cuento, cubriendo entonces lo necesario para que la historia fuera llevada al cine de manera no solo completa y verosímil, sino también atractiva para el público al que iba dirigida.

El primer y gran espacio vacío en el cuento es que tampoco se dice de manera explícita que haya ocurrido un asesinato ni cómo ocurrió, pero los lectores pueden suponerlo. En la película, actuando como un acto de lectura para cubrir esa ambigüedad, sí se muestra un cuándo y un cómo.

Angélica Tornero, en su artículo “Negaciones y negatividad en la estética de la recepción” (2011), reflexiona sobre el concepto de negación propuesto por Wolfgang Iser:

Las negaciones dan lugar a la interacción entre el texto y el lector. Los diferentes tipos de negación evocan lo familiar solo para invalidarlo. Es decir, anulan la validez de aquello de lo que hablan y la manera en que se habla de ello; lo niegan y se produce vacío. Así, lo que el lector sabe sobre algo o sobre

⁴“He was a worm, as she informed him, but he was certainly telling the truth” (Él era un gusano, como ella le había informado, pero ciertamente estaba diciendo la verdad).

⁵“camina con un notorio cojeo”.

la forma en la que habitualmente se expresa eso de lo que se habla, pierde su validez. Esto provoca la diferencia de opiniones y, con ello, se motiva el proceso de comunicación. El lector se preguntará, dudará, cuestionará (Tornero, 2011, p. 43).

Como lectores de “El misterio de Islington” nos encontramos con una historia de asesinato que nos hace cuestionarnos sobre los mecanismos sociales de la justicia, la posibilidad de cometer un crimen tan grave como un asesinato sin ser castigado y vivir en paz después de eso. Los realizadores cinematográficos de *El esqueleto de la Señora Morales*, al actuar como lectores, también se cuestionaron cómo eso sería posible y llevaron a la pantalla su propia representación de ese asesinato “perfecto”. Llenaron los espacios vacíos de la narración de Machen con justificaciones para que el crimen sucediera de ese modo y en el proceso plantearon sus propios cuestionamientos. En ambas representaciones de la historia se brindan elementos para lidiar con esa negatividad sin que llegue a un extremo tal en el que el lector no lo crea posible o la posibilidad de la reacción extrema de que el lector/espectador deje inacabada la obra. De hecho, tanto el cuento como la película buscan otro tipo de reacción extrema, que el lector reflexione sobre su propia opinión, prejuicios e incluso valores y los ponga en cuestionamiento.

Pero el fenómeno más importante de las interrogantes a las que Alcoriza se sometió como lector fue el de realizar una lectura desde la moralidad del contexto al que estaba trasladando la historia. Esto influye en las decisiones tomadas por los autores para construir el desenlace que tiene la vida del presunto asesino en ambas versiones de la historia. En el cuento que es completamente terrorífico, no hay miedo, ni titubeo por parte del narrador al decirnos el destino y las últimas noticias que se tuvieron del personaje: “He was seen by an old friend a couple of years ago. He had emigrated to America, and was doing prosperously in his old craft in a big town of the Middle West. He had married a pleasant girl of

Swedish extraction”⁶, dándole un final lleno de prosperidad y felicidad para el presunto asesino. Esa felicidad después de haber matado a su esposa de manera tan evidente como se muestra en la película es algo que no podía pasar por alto la moral mexicana de la época, de hecho, es algo que en ningún contexto debería tomarse como un chiste, por eso es un cuento de terror y con un misterio no resuelto.

Un espacio negativo de gran relevancia en el cuento es la confirmación o negación del asesinato, por un lado Mr. Boale es declarado inocente por la ley y en ningún momento de la narración se representa el crimen; aunque por otro lado, tenemos una lista vasta de elementos para sospechar que acabó con la vida de su mujer. Machen, con la voz de un narrador testigo que tampoco ha estado tan cerca del suceso, construye la narración de un crimen “perfecto”, a un grado tal que ni el lector puede afirmar con seguridad si se ha llevado a cabo o no.

Alcoriza, en su interpretación decide confirmar que el asesinato sí se efectúa y, atendiendo al sentido moral, también decide que si el personaje logra esquivar victorioso la justicia del hombre, no será capaz de controlarlo todo ni será capaz evadir al azar (al que, como una interpretación posible, incluso podría atribuírsele cierta condición de justicia divina, como seguramente lo habría interpretado la mismísima señora Morales) haciendo que tome por accidente el mismo veneno con el que mató a su esposa justo en el momento en el que celebra su victoria ante la ley.

REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

Como acontece con cierta frecuencia, cuando se realiza la interpretación audiovisual de una obra literaria, los elementos de la narración cuyos espacios vacíos son más cubiertos con más dedicación para realizar el rodaje son los personajes, por eso este apartado se designa a un breve análisis de

⁶“Fue visto por un viejo amigo un par de años atrás. Había emigrado a América, y estaba prosperando en su viejo oficio en una gran ciudad del Medio Oeste. Se había casado con una agradable chica de ascendencia sueca.”

los mismos, tomando como base la teoría propuesta por Seymour Chatman (2013) para definir los tipos de personajes.

Chatman a su vez retoma la teoría propuesta por E.M. Forster en la que hay solo dos tipos de personajes, los “esféricos” y los “planos”. Los segundos son aquellos que están dotados de un solo rasgo o de poquísimos rasgos de personalidad y eso hace que su conducta sea completamente previsible. En cambio, los personajes esféricos son mucho más complejos, “poseen gran variedad de rasgos, algunos de ellos contrapuestos o incluso contradictorios; su conducta es imprevisible, son capaces de cambiar, de sorprendernos, etc.” (Chatman, 2013, p. 141). Esta segunda categoría, hace referencia a esos personajes en los que sus conductas, valores, historia o personalidad están compuestos por una multiplicidad de detalles que no nos permiten colocarlos con facilidad en dicotomías como bueno y malo, bello y feo, valiente y cobarde, héroe o villano; una categoría que, a mi parecer, separa a los personajes más humanizados, gracias a esa complejidad en su desarrollo, de otros más simples.

En “El misterio de Islington” solo cuatro actantes son relevantes para la historia: el esposo, la esposa, la hermana y el joven que dice haber comprado el esqueleto de la señora. Ninguno de estos es descrito con mucho detalle, pues todo el peso de la trama se concentra en las acciones de estos en torno a aquel posible asesinato sin castigo. Por lo que, en la narración, la personalidad de los personajes está construida por sus acciones.

Comencemos por Mrs. Boale, quien se nos describe de la siguiente manera:

Mrs. Boale was a tartar and a scold. The men of the quarter kept out of her way; the women were afraid of her. She led poor Boale the devil's own life. Her voice, often enough, would be heard at the Quill door, vomiting venom at her husband's address [...] Mrs. Boale was a short dark woman. Her hair was a coal black, her face wore an expression of acid malignity, and she walked quickly but with a decided limp (Machen, 2011, p. 58)⁷.

⁷“La señora Boale era temible y regañona. Los hombres del vecindario se mantenían fuera de su camino; las mujeres le tenían miedo. Ella condujo



FIGURAS 2 y 3.

El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

Se da a saber que es una mujer temible e incómoda para quienes la rodean, y su percepción física transmite oscuridad y malignidad. En cambio, fuera de esa breve descripción y de las afirmaciones del mal trato hacia su marido y hacerle la vida imposible, Mrs. Boale no tiene más lugar en escena. En cambio, la señora Morales tiene apariciones suficientes para convencernos de que es una mujer malvada, echando mano de distintos gestos y acciones que se representan en pantalla. Para la realización del guion, el trabajo realizado por Luis Alcoriza explora las posibilidades que el texto de Machen no aborda tan explícitamente, esto al representar qué es lo que haría que una mujer fuera “malvada” ante el juicio de su espectador hipotético, para así desarrollar una secuencia de acciones que no dejarían duda de su maldad. Pero, recordando la teoría de Iser, no se nos entrega ese rasgo de su personalidad como resuelto de manera obvia, por ejemplo, la primera escena es ella en confesión con un sacerdote, señalando lo mucho que sufre con su esposo. En esa primera escena, de su discurso podemos suponer una situación en la que ella es la pobre mujer indefensa y subyugada ante un matrimonio cruel, algo que, desde el ideario del contexto, pone en nuestro imaginario al esposo pintado como un terrible macho mexicano, lo que la colocaría en una situación de víctima. No obstante, esa situación pintada por la subjetividad de la señora Morales quedará pronto contradicha desde la perspectiva omnisciente que nos brinda la mirada narrativa del filme.

Los rasgos malévolos de esta mujer se irán mostrando a lo largo de la película. La actuación de Amparo Rivelles enriquece al personaje con una actitud voluble, que puede ser altiva, severa y cruel, así como en ocasiones finge una falsa fragilidad, pero con una especie de “bondad” que en realidad solo está atada a sus prejuicios morales y religiosos que

al pobre señor Boale a una vida insufrible. Su voz, con bastante frecuencia, sería escuchada en la puerta del Quill, vomitando veneno en la dirección de su marido [...] La señora Boale era una mujer pequeña y oscura. Su cabello era color negro carbón, su cara tenía una expresión de malignidad ácida, y caminaba rápido pero con un marcado cojeo”.

tampoco a ella le permiten ser feliz. Los rasgos definitorios del personaje se revelan a través de sus acciones: las mentiras constantes para difamar a su esposo, los comentarios racistas, el intento de asesinar un ave y el apropiarse de los ahorros de su esposo para regalarlos a la iglesia católica de su comunidad, a pesar de que él los había reunido con mucho esfuerzo para comprar una cámara fotográfica; incluso cuando logra comprársela, ella la rompe a pisotones. Pero, lo que termina por destruir la paciencia del señor Morales, y quizá hasta de quien viera la película, fue haber fingido que el señor Morales la golpeaba, provocando que su cuñado le propinara un mal golpe en la cabeza a su marido.

Como se puede ver, en el personaje de La Señora Morales convergen rasgos de dos estereotipos del cine de oro mexicano, uno es la mujer de casa, abnegada e indefensa, con ese rengo que nos hace asociarla a la bondadosa y asmática Crucita de *Allá en el Rancho Grande* (1936).

Ingrid Lorena Gutiérrez Campos (s.f.) divide la representación de la mujer en el cine de oro mexicano en dos arquetipos principales, una era la mujer sacrificada-sufrida “retratadas como víctimas de la adversidad y la injusticia social” y, el segundo arquetipo, la mujer seductora-provocativa que eran retratadas como “sensuales, exuberantes con un fuerte atractivo sexual... que utilizaban su belleza y encanto para manipular a los hombres”. Por otro lado, Víctor Hugo Martínez Barrera (2024) habla de la mujer abnegada de casa, y su contraparte, la mujer indómita (representada en personajes como los representativos de María Félix). El personaje de la señora Morales se compone por una dualidad, posee rasgos de ambos estereotipos. Sufre constantemente por su vida reprimida y acoirazada por su cojera, ella inventa su propia realidad en su discurso de víctima inocente. Pero, a su vez, es retratada en cuadros seductores, cuando su marido la descubre por accidente bañándose, y en momentos así se comporta como una *femme fatale* inaccesible para su esposo mismo, además de ser cruel y manipuladora. Si la comparamos con personajes como Crucita de *Allá en el Rancho*

Grande, la señora Morales finge ser sufrida, inocente e indefensa como aquella pero en realidad es la antítesis de dicho personaje. Este doble discurso la convierte en una parodia de dichos estereotipos del cine de oro, mientras que las contradicciones la hacen ver todavía más maliciosa.

Pasemos ahora al personaje de Mr. Boale, del cual se nos brinda la siguiente descripción: “So far as can be gathered, the stuffer and articulator was a harmless and inoffensive little fellow. His neighbours liked him”.⁸ Deja un toque irónico al hacer énfasis en su lóbrega profesión antes de decir que era un pequeño tipo inofensivo, ¿será acaso un guiño para hacernos dudar de su bondad? Pasando a la película, la personalidad del señor Morales se va mostrando de manera contrastante, a lo largo de la película, evidenciando que aquellas cosas que cuenta su esposa sobre él no son más que difamaciones. Descubrimos en él a un hombre que ama a los animales, a los niños, que es agradable con la gente. Aunque se dedique a un oficio que horrorice a su esposa y al sacerdote del pueblo. Al igual que en el caso del personaje de la señora Morales, este se ve enriquecido. La actuación de Arturo de Córdova aporta mucho a esa construcción del personaje, el actor tiene un porte y una personalidad que queda por encima de la simple representación de un “hombrecito inofensivo”, en su lugar, le da un porte carismático y una personalidad inocente que despierta simpatía y ternura en el espectador.

Francisco Raúl Casamadrid Pérez (2015) apunta que entre los estereotipos que sobresalen en el cine de oro mexicano se encuentran “los charros cantores caballerosos y su contraparte: los mujerigos, machos y jugadores”. En representación, el señor Morales no encaja con ninguno de estos, pero en la manera en que la señora Morales lo pinta, en esa ficción que construye para convertirse en víctima, encaja perfecto en el estereotipo del macho jugador y vicioso. Aprovecho aquí para introducir a un tercer personaje, el cuñado de la señora Morales, que acude siempre en defensa de la “pobrecita”

⁸“Hasta donde se puede saber, el taxidermista (embutidor y articulador) era un hombrecito apacible e inofensivo. A sus vecinos les agradaba.”

cuñada y que parece encajar en el estereotipo del charro cantor y caballeroso, portando pistola y un bigote a la Jorge Negrete, pero al ser todo un engaño no termina más que siendo una parodia de dicho estereotipo de galán heroico. Así, esta película se burla de aquella figura del macho mexicano que el cine de oro tanto glorificó y propone una nueva figura, la de un hombre sensible y tierno pero que, si se le provoca lo suficiente, también puede cometer actos atroces con una frialdad y determinación atroces. Muy al Rousseau, nos propone a un hombre bueno por naturaleza al que la sociedad corrompe a grado tal de convertirlo en el ejecutor del crimen perfecto.

La construcción a profundidad de estos dos personajes en la cinta está motivada por la intención de profundizar en el tema central de ese asesinato, Alcoriza nos brinda nuevos espacios de negatividad para la historia pues tendremos que responder a la pregunta de cómo un hombre que parece tan bueno e inocente como el señor Morales es capaz de llegar a desaparecer a su esposa, y hacerlo de una manera tan fría y cerebral como para salir ileso en el juicio.

Para llenar las indeterminaciones del cuento⁹ y nutrir la historia, en el rodaje se realiza un nuevo desarrollo de los personajes y enriquece la representación de los mismos. Incluso da lugar a la inserción de nuevos personajes que cumplen funciones como definir mejor el contexto en el que se tropicaliza la historia: un sacerdote, un historiador, dos hermanas que también son obsesivamente religiosas (que la sociedad de la época mal nombraría “solteronas”) y el cuñado (macho protector), a quienes yo identificaría como arquetipos contextuales.

Esa ampliación en el desarrollo puede brindarnos características, hechos y acciones que le den fuerza a ese rasgo único, como sucede con la señora Morales de quien se nos muestra mucho más y dirige de manera más determinante la lectura hacia su personaje, para llevarnos a concluir que es una

⁹Como ya mencioné, dichas indeterminaciones, están concentradas en cómo y por qué es que realmente desaparece la esposa del taxidermista.



FIGURA 4. *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959).

mujer, en definitiva, desagradable, fría y cruel. A la vez, es un personaje que sufre por sus propios prejuicios. Por su parte, el personaje que desempeña Arturo de Córdova adquiere matices más complejos, la bondad, la paciencia y la ternura pueden estar reforzando el rasgo que lo definiría como un hombre agradable para la comunidad y para el receptor de la historia. Y con la profundidad esférica adquirida mientras también se desarrolla ese segundo rasgo, su metamorfosis como asesino, que podría parecer contradictorio con todo aquello que vimos de él antes. El hombre sensible, tierno y aparentemente inofensivo, culmina en la representación de un asesino muy inteligente que logra salir impune de los juicios legales y sociales.

LA CONSTRUCCIÓN DEL TERROR A TRAVÉS DE LO SINIESTRO EN LA PELÍCULA

El cuento de Machen es de un terror gótico en el que se habla de asesinos y cuerpos desmembrados, con un escenario también típicamente gótico por lo que sabemos de la calle en la que se encuentra la casa del taxidermista:

But if the site is strange, the buildings on it are far stranger. They were no doubt set up at the high tide of Sir Walter Scott Gothic, which has left such queer memorials behind it. The

houses of Loyd Street are in couples, and the architect, combining the two into one design, desired to create an illusion of a succession of churches (Machen, 1928, p. 42)¹⁰.

El miedo para muchos es encontrarse cara a cara con “lo otro”, lo oculto o desconocido, y esa confrontación puede pensarse desde ominoso, según la propuesta de Freud, que se relaciona con el surgimiento de algo que antes se encontraba reprimido. Todo esto, es explicado por él en su texto sobre lo ominoso, lo siniestro o lo inquietante (“Das Unheimliche”), en el que se puede ver la existencia de una relación entre dicho concepto y el miedo. De inicio, plantea un concepto que parte de una dualidad, al inicio de su texto, Freud profundiza en el significado del adjetivo “unheimlich” y el sustantivo “das Unheimliche” (lo siniestro, inquietante, lúgubre) (Freud, 1919, p. 225) sobre todo como derivado del adjetivo “heimlich” que indica oculto, secreto pero también está relacionado con “heimisch” o “vertraut” que se refiere a conocido, lo que nos es familiar. Con relación a lo terrorífico explica que es normal que lo no familiar y lo novedoso llegue a implicar eso, aclarando que no siempre sucede así.

¹⁰“Pero si el sitio es extraño, las construcciones ahí son todavía más extrañas. No había duda de que fueron construidas durante el auge del gótico de Sir Walter Scott, durante el que se erigieron unos extraños monumentos. Las casas de la calle Loyd estaban construidas en pares, el arquitecto combinó dos en un solo diseño, deseó crear la ilusión de una hilera de iglesias”.

Andrew Bennett y Nicholas Royle (2004) en el apartado “The uncanny” de su libro *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, resumen que:

has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. More particularly it concerns a sense of unfamiliarity which appears at the very heart of the familiar, or else a sense of familiarity which appears at the very heart of the unfamiliar¹¹ (p. 34).

Así, lo ominoso estará relacionado principalmente con el extrañamiento. En cuanto a la segunda forma de lo ominoso, estaría el ejemplo de cómo, paseando por un centro comercial, nos desconcertamos por la figura de alguien extraño en una vitrina para luego descubrir que es nuestro propio reflejo o un simple maniquí; ahí estaríamos presenciando lo que no es familiar dentro de algo que debería ser familiar, y puede suceder así o en sentido opuesto si por casualidad nos sorprende el movimiento de lo que creímos un maniquí más para descubrir que era otra persona en la tienda que se había quedado quieta por un momento.

En el filme nos encontraremos con varios motivos en los cuales surge lo ominoso, representando escenas donde lo familiar entra en conflicto con lo que no es familiar, provocando que uno surja dentro del otro de manera inesperada. Por ejemplo, el énfasis que se hace en la condición física de la señora Morales, una cojera que nos desfamiliariza con ese cuerpo femenino; que, en suma, si no fuera por ese supuesto “defecto”, y por la manera en la que se enmascara en su actitud dura y sombría, nadie podría ignorar que es una mujer bella. La cojera es un signo que produce un extrañamiento en relación con algo tan simple y convencional como lo es el movimiento de andar en el cuerpo humano. Ese efecto de desfamiliarización, es acentuado en la película al ambientar con una música trágica, que alienta el sobresalto,

¹¹“tiene que ver con un sentido de extrañeza, misterio y lo perturbador. Más particularmente tiene que ver con un sentido de no familiaridad que aparece en las entrañas de lo familiar, o bien, un sentido de familiaridad que aparece en las entrañas de lo no familiar”.

la primera secuencia filmica en la que apreciamos la cojera de la que padece.

Otro ejemplo de la aparición de lo familiar en el corazón de algo que nos es poco familiar es el terror que produce la identificación de una pierna defectuosa en un esqueleto colgado en el taller del señor Morales, porque nos recuerda la cojera de su desaparecida esposa. No solo es ese encuentro de lo familiar en donde no quisiéramos encontrarlo, sino que eso nos lleva a un encuentro con la presencia de la muerte.

Estos autores, posteriormente, explican que lo ominoso suscita lo “incierto”, provoca la sensación de que las cosas no son como deberían ser habitualmente, y puede retar toda lógica y racionalidad. En la película, toda la trama está dedicada a hacer eso, nos coloca en conflicto con la certidumbre que poseemos sobre la diferencia entre el bien y el mal, así como la certidumbre sobre los mecanismos de la justicia. También presenta un conflicto y, por lo tanto, cuestiona los prejuicios morales propios del espectador del contexto en el que se produjo el rodaje. Por ejemplo, la posibilidad de que una mujer mexicana de esa época, que era casada, hogareña y profundamente religiosa, fuera al mismo tiempo a la vez una mujer cruel, capaz de tomar los ahorros de su marido para regalarlos en búsqueda de lo que ella creía un fin más decoroso al donarlos a la iglesia (cabe decir que en la subjetividad del personaje ella creía que hacía el bien). Otro ejemplo está en toda la incertidumbre que despierta la idea de que un hombre con actitudes de carácter sensible y bondadoso pudiera ser capaz de asesinar a su esposa, esta segunda supera lo que podría ser un conflicto para esa época, y trasciende a dilemas de orden ético, lo que permite que el conflicto que se plantea y la sensación de lo siniestro ante esa contradicción sean vigentes más de sesenta años después.

Andrew Bennett y Nicholas Royle (2004), en su definición de lo ominoso, incluyen una lista de formas que éste puede tomar, temas que también son frecuentes en la literatura gótica y en la literatura fantástica, como el animismo, el automatismo, el miedo a ser enterrado vivo, la telepatía



FIGURAS 5, 6 y 7.

El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

y la muerte. El último mantiene una presencia constante en toda la película. Sobre ese tema Bennett y Royle especifican:

In particular, death as something at once familiar — ‘all that lives must die’, as Gertrude puts it (*Hamlet*, I, ii, 72) — and absolutely unfamiliar, unthinkable, unimaginable. As the Anglican Book of Common Prayer declares: ‘In life we are in the midst of death’¹² (p. 38).

Esta concepción de la muerte como algo familiar y, a la vez, algo impensable es un signo que se conecta con la labor del protagonista: la taxidermia, algo que para él es natural y que realiza con el cuidado de un artista; pero a su vez es, en el filme, una tarea de la que su esposa y el sacerdote expresan constante horror y desagrado. El tema de la muerte también está presente como una tentación, una manera de tomar control o de vengarse. Por ejemplo, cuando la señora Morales intenta matar al águila de su marido o cuando aquel la envenena, en ambas situaciones la muerte fue tentadora para los protagonistas pero despertó al mismo tiempo, y naturalmente, reacciones de horror en otros: en la sirvienta que impide la muerte de la mascota y en todos aquellos que sospecharon el asesinato de la mujer, la dicotomía tentación/horror hace referencia a lo familiar/impensable.

La misma presencia ominosa de la muerte se encuentra representada en una conversación de cantina que sostiene el señor Morales con sus amigos, que gira en torno a asesinos. Todos parecen sumamente interesados en el tema y todos parecen tener algo que decir, pero cuando el señor Morales se detiene a relatar a detalle cómo se podría cometer el asesinato perfecto, sus amigos quedan paralizados del susto. En esta conversación tiene algo de metaficcional, en ella hay algo más que un guiño que nos adelanta al desenlace de la película, es la descripción de lo que llevará al protagonista a librarse de la ley después de matar a su esposa.

¹²“En particular, la muerte como algo familiar —‘todo lo que vive debe morir’, como Gertrude lo sostiene (*Hamlet*, I, ii, 72)— y absolutamente extraño, impensable, unimaginable. Como el Libro Anglicano de Oración Común declara: ‘En la vida estamos en medio de la muerte’”.

DEL TERROR GÓTICO AL HUMOR

En esta adaptación, el cuento de terror de Machen se convierte en una historia de humor negro, una mezcla de cine de terror con tintes cómicos. Pasado el tema del terror con relación a la representación de lo siniestro, este apartado adentrará en la presencia del humor y cómo se representa. Con la intención, sobre todo de mostrar que el humor añadido a la historia es consecuencia de leer el cuento desde la cultura mexicana.

Una razón para darle ese tono a la historia puede radicar en que en la cultura mexicana se experimenta un gusto por la irreverencia, una tradición del relajó, como la llamaría Jorge Portilla. La caracterización o el sentido del relajó, según indica Jorge Portilla (1965) en su libro *Fenomenología del relajó*, es “suspender la seriedad” (p. 18), aclarando que tiene relación con el humor pero no es igual a cualquier humor. El autor nos habla de distintas acciones que constituyen ese tipo de actitud, la del relajó, una de ellas es la burla:

La burla y su frecuente instrumento, el chiste, guardan con el relajó una relación instrumental. Pueden estar dominados por la intencionalidad específica de este último: suspender la seriedad en una comunidad. Dentro de esta intencionalidad, el chiste y la burla aparecen como momentos articulados según aquella intención (p. 28).

Este largometraje muestra la intención de suspender la seriedad, no sólo como parte del contexto del cine regional, sino transgrediendo en la misma tradición literaria al darle elementos risibles a la interpretación de un relato gótico. Los principales mecanismos con los que la película rompe la seriedad que implicaba el cuento de Machen son la sátira y la parodia. La diferencia principal entre la sátira y la parodia es que la parodia es intratextual pues solo puede tener como blanco un texto o convenciones literarias mientras que la sátira puede tener como blanco cualquier sujeto o convención social (Hutcheon, 1992, p. 178). Entiéndase por blanco el sujeto u objeto que se imita y se deforma en cierto grado



FIGURAS 8 y 9.

El esqueleto de la señora Morales
(Rogelio A. González, 1959).

para burlarse. La manera en que la parodia está presente es al hacer referencia a un texto gótico inglés y modificar su representación para volverlo chistoso, además de que con ello lo hace a la vez con el género de terror en general. Rompe con toda la seriedad de lo siniestro representado, se burla del miedo y de la muerte.

Dentro de las representaciones satíricas en la película, Alcoriza aprovechó la oportunidad para plasmar estereotipos mexicanos de su época. Añadiendo así a cinco curiosos personajes, ya mencionados antes, que no pertenecían al cuento de Machen. Está el cuñado del cual hablé antes, esposo tradicional dentro del contexto mexicano de la época, el típico macho mexicano que “protege” el honor de su familia al golpear al protagonista por las mentiras de su cuñada. El cuñado de la señora Morales es el típico marido macho mexicano de la época que quiere proteger la honra de las mujeres de su familia y castigar a quien no las respete.

Las dos “señoritas” de edad madura, obsesivamente católicas, son una sátira de lo que en el contexto la gente de la época ubicaría, y mal nombraría, como “cotorritas” o como mujeres que se quedaban para “vestir santos”. La presencia de estas señoritas se vuelve aún más irreverente al acompañarlas con una serie de irrupciones de comicidad escatológica en varias escenas, pues a una de ellas se le atribuye el padecimiento de tener que ir a orinar constantemente. Las dos hermanas son una burla a las típicas señoritas persignadas y mojigatas, siempre llevándose las manos al pecho y temerosas de todo lo que no sea de Dios. Una de ellas tiene un rasgo humorístico particular, la operaron de la vejiga y todo el tiempo tiene ganas de orinar. La representación de los estereotipos nombrados se convierte en sátira cuando lleva el dicho a su personificación casi literal, exagera la personificación de esos juicios de la época hasta ridiculizar aquellos juicios en torno a los estereotipos.

Finalmente tenemos la sátira del sacerdote y del historiador del pueblo. El primero se escandaliza y asusta con facilidad, y cree en todos los juicios falsos de la señora Morales sólo

porque ella es una “buena religiosa”. El historiador que siempre cree tener la razón y el conocimiento social para juzgar lo que es correcto para la comunidad.

Para Linda Hutcheon (1992) la sátira es “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (p. 178). De esa manera, Alcoriza realiza una crítica social a través de estos personajes que ridiculiza para resaltar sus vicios e ineptitudes.

Es posible que en la dirección Rogelio A. González también contribuyera para darle un toque humorístico a la filmación como parte de un estilo propio, pues además dirigió otras películas de terror cómico como *Dos fantasmas y una muchacha* (1959) con Germán Valdés “Tin Tan” o *La nave de los monstruos* (1960) con Eulalio González “Piporro”. El fenómeno causal para el surgimiento de películas como estas en el cine mexicano ha sido definido por Álvaro Mutis con el término “gótico tropical”, el cual:

ha servido para analizar el proceso de hibridación y transformación cultural; a partir de este se ha construido un corpus literario y cinematográfico gótico —incompleto— a lo largo del continente, desde el que se ha potenciado la capacidad del género de hablar de lo otro y representar lo irrepresentable (Eljaiek-Rodríguez, 2017, p. 191).

Tropicalizar lo gótico es hablar de esa otredad que busca representar lo gótico pero desde nuestro modo de representación cultural, con todo lo que pueda implicar como la aparición de luchadores o héroes cómicos. Es llevar atmósferas, situaciones o personajes góticos a un ambiente tropical.

Para poner en relación la tropicalización con esa ruptura de valores que implica la cultura del relajó, Eljaiek-Rodríguez (2017) nos habla de la apropiación un tanto paródica de lo gótico:

El mecanismo que ha transformado a personajes y situaciones permite el reconocimiento de ciertas convenciones del género —formas de comportamiento, poderes sobrenaturales, organización de los personajes—, precisamente para que la transformación sea más evidente y visible, lo que potencia la capaci-

FIGURA 10. *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1959).



dad de afectación y re-presentación del gótico tropicalizado. De este modo, se hace más claro su funcionamiento como un homenaje y reconocimiento de las fuentes -de los maestros y las obras maestras-, al tiempo que una “violación” y burla de estas, una representación de lo que se revela con otro signo en tierras lejanas (p. 192).

En el caso de esta realización cinematográfica se conserva la hipótesis del asesinato perfecto propuesta en el cuento de Machen, y con ella todo lo siniestro que implica, junto a las constantes alusiones a la muerte. Pero a la vez es una parodia de la narración y una sátira de los prejuicios y de los personajes recurrentes en la sociedad mexicana de la época y con lo anterior también una sátira de sus vicios y una crítica de la sociedad de la época. Por ello, como pudimos ver, esa manera de apropiarse y tropicalizar el texto de Machen no sólo implica una ruptura de valores y una sátira, sino que también añade el reflejo de la moral mexicana de la época a dicha historia presente. Sobre todo adopta un posible juicio moral, con ese desenlace que con tintes de justicia divina. Al final de la película se puede reflexionar acerca de que todos “pecamos” de algo, que nadie es completamente bueno ni completamente malo y que es seguro que, de cualquier

manera, todos vamos a tener el mismo fin: la muerte. Si bien, busca el relajó, rompiendo con los valores de la sociedad en cierto momento y burlándose de los estereotipos que la sociedad de la época habría calificado como ejemplares, la obra no se escapa de pertenecer a esa sociedad que parodia. Al final, la realización cinematográfica de la historia de Machen parece someterse a la buena conciencia mexicana, en el momento en que deciden darle una especie de “castigo” al asesino.

El mejor crimen, según se propone en el cuento del galés, es aquel en el que después de cometerlo se es juzgado y se sale ileso de ello. Pablo Morales podría salir ileso ante el juicio del espectador, con esa carisma y cierto carácter de víctima ante el comportamiento de su fría y dura esposa. El personaje genera una simpatía y empatía tal que podría salir bien librado, aun cuando se representa en cámara la clara insinuación de que él envenenó a su esposa. No obstante, el final de la película nos dice que del azar nadie se salva, que la muerte siempre está al acecho y puede alcanzar a cualquiera, sin distinciones, en cualquier momento. 🧠

Bibliografía

- BENNETT, A. y Royle, N. (2004). *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson.
- CHATMAN, S. (2013). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*. Barcelona: RBA.
- CASAMADRID Pérez, F. R. (2015). *Identidades y discursos en el Cine de oro mexicano* [Tesis de Maestría]. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/jspui/bitstream/DGB_UMICH/134/3/FL-M-2015-0963.pdf
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, G. (2017). *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana.
- FREUD, S. (1979). “Lo ominoso (1919)”. En *Obras completas XVII. (1917-1919) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GUTIÉRREZ Campos, I. L. (s.f.) Representación del género femenino, en el cine de oro mexicano. México: IPN. <https://www.scribd.com/document/960460599/Cine-de-Oro-Mexicano>
- HUTCHEON, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (pp. 173-193), México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- ISER, W. (1989). “El proceso de lectura”. En R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- MACHEN, A. ([1928] 2011). “The Islington Mystery”. *The Islington Mystery and Other Stories*. Reino Unido: Oxford City Press.
- MARTÍNEZ Barrera, V. H. (2024, mayo). Machos, indios y marías; reflexiones sobre algunos estereotipos en el cine de oro mexicano. *13 de abril*. <https://13deabril.com/machos-indios-y-marias-reflexiones-sobre-algunos-estereotipos-en-el-cine-de-oro-mexicano/>
- PORTILLA, J. ([1965] 1984). *Fenomenología del relaxo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TORNERO, A. (2011). Negaciones y negatividad en la estética de la recepción. *Inventio*, 7(14), 39-46.

Filmografía

- GONZÁLEZ, R. A. [Director]. Kogan, S. y Espinosa, A. [Productores]. (1959). *El esqueleto de la señora Morales*. México: Alfa Films.

MELINDA ESTÍBALIZ QUEZADA REVUELTA. Mexicana. Maestra en Estudios de Arte y Literatura de la Universidad del Estado de Morelos. Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ha participado como ponente en coloquios como el Congreso Internacional de Narrativa Fantástica, organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Perú. Temas de interés: Terror, Fantástico, Humor e Ironía. Entusiasta de las historias desconcertantes y de esas en las que lo cotidiano sufre una ruptura para dar lugar a lo insólito o lo improbable.

SECCIONES DE DIVULGACIÓN

Contracampo / Travelling / Pantalla
En locación / Enfoques



Un lugar más grande: la palabra nos hará libres

MIRANDA HAZEL LEÓN RANGEL

tatara136@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1279-0403>

FECHA DE RECEPCIÓN
diciembre 1, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
junio 24, 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i33.xxx](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i33.xxx)

Un lugar más grande es un largometraje documental de tipo cine directo¹, dirigido por Nicolás Défossé y producido por su propia productora TerraNostra Films en mancuerna con Tita B Productions. Grabada entre 2017 y 2025 en el municipio de Tila, Chiapas, con fotografía de Xun Sero, oriundo del lugar, da cuenta del proceso de autonomía de un pueblo que desde el 2015 echó al Ayuntamiento debido a sus abusos de poder, registrando las altas y bajas propias de todo intento de autogobierno.

La película rompe el silencio de los créditos iniciales con un altoparlante que reproduce “recordemos esta historia, historia de libertad, de guerrilleros caídos que hoy floreciendo están”, canción que será la única en todo el filme, a cargo de *Los jóvenes zapatistas del Sur*; un grupo musical que apoyaba al movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) contando sus historias de resistencia y lucha.

En el cine documental, y más particularmente en el cine directo, el montaje se convierte en el único elemento capaz de dar sentido al material grabado pues “no se trata de una planificación escrita previamente, ni siquiera de cámaras que

¹Entendiendo el cine directo desde la visión del antropólogo y cineasta Jean Rouch en *La cámara y los hombres*.

establecen un orden de las secuencias, sino de un funcionamiento mucho más arriesgado en el que cada plano del rodaje viene determinado por el plano precedente y determina al plano siguiente” (Rouch, 1979) y Defoussé encontró el hilo conductor: la palabra. Ya sea a través de un altoparlante, un radio, un mensaje de audio o una asamblea, la palabra está siempre presente y su sonidista directo, Martin de Torcy, está ahí para capturarla. Y no es cualquier palabra, pues la mayor parte del largometraje se encuentra en Ch’ol, una lengua indígena propia del sureste de México perteneciente a la familia lingüística del maya; es a través de ella que los habitantes del lugar se comunican y defienden su autonomía. Ch’ol, traducido, significa milpa, milpa que siembran, cosechan y consumen; milpa que nos atraviesa oscura desde los primeros segundos del filme; milpa, donde se da uno de los diálogos más interesantes de la película: “En la ciudad ya están contaminados. Por eso, Chapin, debemos defender nuestra tierra”.

Es así que el sonido se vuelve imprescindible en el largometraje, puesto que es imprescindible en la tradición oral. Una y otra vez a lo largo de las secuencias, el enlace narrativo es algún tipo de dispositivo de comunicación: un altoparlante que convoca a asamblea, un radio interceptado por jóvenes jugando o un mensaje de audio avisando de carros sospechosos. Todos ellos, receptores y transmisores sonoros que promueven la comunicación inmediata, no mediada por escrituras rimbombantes ni silencios sepulcrales. Todo el sonido es diegético y sincrónico, desde el canto de los grillos hasta las oraciones más plausibles: “necesitamos que pase quien quiera hablar, porque cada uno opina diferente”. Las asambleas grabadas, ocupan gran parte del tiempo en pantalla, ¿cómo quitar palabras que revelan tanto de quien las pronuncia como de la comunidad que las recibe?: “Ya nos montamos todos en un jinete, a ver hasta dónde vamos a caminar con ese jinete grande”.

El cine directo parece la mejor opción para documentar un proceso de autonomía indígena; sin intervenciones de entrevistadores paternalistas con preguntas condescendientes ni explicaciones omniscientes de narradores externos. Como lo estableció Rouch (1979): “curiosamente, en vez de aclarar las imágenes, el comentario generalmente las oscurece, las enmascara, hasta sustituirlas: ya no es una película, es una conferencia, una demostración con fondo visual animado, cuando esa demostración debería estar hecha por las propias imágenes”. Parece que los realizadores hacen una especie de observación participante, similar a la técnica de investigación antropológica, pues han atendido a principios determinados desde Malinowski (1973) como el contacto estrecho y sostenido con la población, al filmar durante ocho años consecutivos en la misma población. Sin embargo, como lo dilucida Rouch (1979): “La mayoría de las veces eso conduce un producto híbrido que no satisface ni al rigor

científico, ni al arte cinematográfico”. Se observa al pueblo hablando, entre pares, intentando entenderse y darse a entender con la única herramienta que nunca ha requerido dinero, tecnología ni armas: el diálogo cara a cara. La forma más eficaz de no olvidar que el otro es como uno mismo y que además de pensar, siente: “Es como que me siento culpable. Ese es mi sentir”.

Las pocas veces que vemos lenguaje escrito, parece entorpecer más que ayudar, necesario únicamente para hacerse entender en la burocracia del derecho positivo. Y a este respecto, la película resulta especialmente ilustrativa al dar fe del derecho indígena que es aplicado en muchos de los pueblos originarios. Se nos permite ver al menos cuatro encarcelamientos que no duran más de un día, pues como afirma Elisa Cruz Rueda (2008): “para el campo jurídico indígena el encarcelamiento no es un fin del ejercicio de hacer justicia; tampoco constituye la justicia y más bien es un medio o el primero de los mecanismos para lograrla” (p. 37). Como ellos mismos dicen en una de sus asambleas: “nuestra autoridad es de usos y costumbres, autoridad colectiva, trabajo colectivo. Si hablamos de dinero, ya no es trabajo colectivo...”.

El filme retoma muchos elementos del retrato con encuadres íntimos y exploraciones sensoriales que nos dejan ver no sólo la parte política de la comunidad, sino los espacios que habitan, sus costumbres y fiestas, e incluso sus conversaciones ligeras. En una asamblea mencionan “[aquí] no se pierde nada, no somos rateros. No somos los municipales.”

Las decisiones tomadas en el montaje respecto al ‘Juego de los toros y tigres’ nos permite saborear poco a poco la tradición tan compleja a la que pertenece, es decir, la Fiesta de Carnaval del señor de Tila. Vemos la construcción de los toros con petate y cuero de venado, así como el combate mismo y el rito de término, en el que, según Carlos Uriel del Carpio (1993): “Los ch’oles aseguran que cualquier persona que no pertenezca a los grupos, en caso de asistir al rito del baño, recibe el calor que sale de los cuerpos de los combatientes y se enferma” (p. 107); pero el fotógrafo no ha tenido miedo, y es a través de su lente que podemos ser testigos del rito, porque “si pierdes la cultura, ya no habrá risas, ya no habrá nada”.

La cámara: testigo silencioso que camina recargada al hombro de Juan Antonio Méndez Rodríguez, mejor conocido bajo el seudónimo de Xun Sero. Ésta se convierte en un integrante más del pueblo, otro ‘compa’, que espera expectante el curso natural de los acontecimientos. En una asamblea se queda quieta, pero si es necesario corre junto a los habitantes de Tila. No parece tener pretensiones estéticas buscando grandes encuadres ornamentados y sin embargo obtiene poéticas escenas: la lluvia, una limpia, una conversación en la hamaca. No puede descansar porque siempre está sucediendo algo.

Basta hacer una búsqueda rápida entre las principales noticias para darnos cuenta del sesgo de información que existe sobre el municipio de Tila, repleto de prejuicios y estereotipos; volviendo necesarias estas otras representaciones hechas desde personas realmente involucradas en el contexto sociocultural, como lo son el equipo de realización de *Un lugar más grande*.

Dicha aseveración parece fortalecerse al conocer el largometraje previo del director titulado *¡Viva México!* (2009), donde recorre el país desde el sureste hasta la frontera norte, así como su trabajo en la formación audiovisual de comunidades zapatistas con la Escuela de Cine Documental de San Cristóbal de las Casas desde 2016, donde fue alumno el fotógrafo de *Un lugar más grande*. No se puede pasar en alto la dedicatoria *in memoriam* hacia los compañeros Carmen López y Domingo Parco, que no sólo se ven en cámara sino que participan activamente en varias conversaciones grabadas y dotan al filme de un sentido evocativo a través de su imagen, y por supuesto, sus palabras.

El título de *Un lugar más grande* desde luego no hace referencia a su extensión territorial ni mucho menos a su poderío económico o militar, si no a ese otro poder proveniente de realmente escuchar y ser escuchado. En el contexto sociopolítico actual, parece crucial conocer otras formas de resolución de conflictos, de ritmos de vida, de cosmovisiones ajenas al capital y al supuesto progreso, recuperar un sentido de comunidad; Défossé y su equipo nos permiten hacerlo durante una hora y cincuenta y cinco minutos: “hay que ir con calma compañeros”. 🐼



Un lugar más grande
(Nicolás Défossé, 2025).

Bibliografía

- CRUZ Rueda, E. (2008) Principios generales del derecho indígena. En R. Huber, J. C. Martínez, C. Lachenal y R. Ariza, (Coords.), *Hacia sistemas jurídicos plurales. Reflexiones y experiencias de coordinación entre el derecho estatal y el derecho indígena* (pp. 29-50). Fundación Konrad Adenauer.
- DEL CARPIO, C. U. (1992). La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México. En E. Setzer M., et al. (Ed.), *Anuario 1992 Instituto Chiapaneco de Cultura* (pp. 104-116). Instituto Chiapaneco de Cultura.
- ROUCH, J. ([1973] 1979). La cámara y los hombres. En C. de France (Ed.), *Pour une anthropologie visuelle* (pp. 53-71). Haia; Mouton Éditeur; École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Malinowski, B. ([1922] 1973). *Los argonautas del Pacífico occidental: Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica* (Vol. 1). Península.

Ficha técnica

UN LUGAR MÁS GRANDE



Dirección

Nicolás Défossé

Guión

Nicolás Défossé

Fotografía

Sun Xero

Compañías productoras

Terra Nostra Films,
Tita B Productions,
IMCINE

MIRANDA HAZEL LEÓN RANGEL, de nacionalidad mexicana, estudió la Licenciatura en Humanidades y Producción de Imágenes, actualmente trabaja en la televisora pública TVUAQ como parte del equipo de producción. Ha manifestado particular interés en el análisis cinematográfico desde las ciencias sociales y humanidades. En 2024 publicó una reseña titulada “Ciencia ficción psicológica: la propuesta de Isaac Ezban para el cine mexicano” en la revista HArtes, de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Reseña del libro *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein*

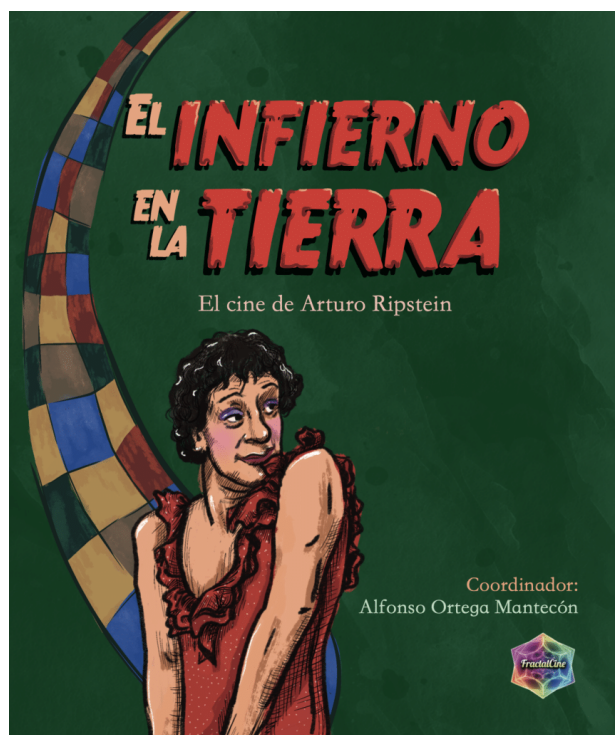
ANNEMARIE MEIER BOZZA

<http://orcid.org/0009-0003-7550-7973>

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i33.xxx>

Con el libro *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein* en la mesa frente a mí me dificulta empezar a formular una reseña fría y objetiva de la publicación. El grosor, peso y los colores de la portada distan de los que, por lo general caracterizan un libro académico o una filmografía comentada de un director de cine. Las 661 páginas, la cubierta en color verde con las letras rojas del título en el que destacan las palabras INFIERNO y TIERRA y el caricaturizado dibujo del personaje de La Manuela de la película *El lugar sin límites*, son impactantes. Solapa y contrasolapa ofrecen la filmografía del director mientras que en la contraportada leemos una breve semblanza de Ripstein y un párrafo que define el contenido del libro: “El presente libro *El infierno en la tierra: el cine de Arturo Ripstein*, reúne 30 capítulos centrados en el estudio de la filmografía completa de este prolífico realizador mexicano. Cada uno de estos apartados se aproxima a una película del cineasta desde diferentes enfoques y aproximaciones, todo esto con el objetivo de preservar, analizar, comprender y promover el valioso legado de una director muchas veces juzgado e incomprensido, pero también reconocido internacionalmente por su calidad dentro del cine mexicano”.

Cité el comentario de la contraportada ya que resume tanto los objetivos, la definición del alcance y los destinatarios como el proceso de investigación, curaduría y trabajo editorial detrás de la publicación coordinada por Alfonso Ortega Mantecón. El impacto que me causó el libro sobre un director mexicano cuya obra admiro profundamente me hizo cometer una imprudencia que no había hecho nunca antes, y que es poco usual o quizás incluso indeseada para la formulación de una reseña de libro: pregunté al coordinador cómo había organizado el enorme trabajo y asumido la responsabilidad de una publicación como la que tenía frente a mí. Alfonso Ortega Mantecón me confirmó que el libro es el resultado de cuatro años de trabajo que incluyeron definir el proyecto, buscar y compartir la filmografía de Arturo Ripstein con investigadores de cine, recibir las propuestas de tres títulos de cada uno, elaborar la lista de capítulos, recibir y mandar dictaminar los artículos a



doble ciego, revisar los textos corregidos y formular como texto una entrevista con Ripstein para agregarla a los textos analíticos como conclusión. Alfonso admitió que fue un trabajo titánico que, por suerte, se convirtió en un tipo de publicación que no corresponde a los acostumbrados libros sobre realizadores de cine. Tiene razón. El resultado de años de trabajo editorial, *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein*, es diferente: ofrece al lector la colección de un texto analítico sobre cada uno de los largometrajes del director siguiendo su filmografía de manera cronológica. Unos párrafos de presentación y un capítulo introductorio acompañan la serie de textos y, como ya señalé, una conversación con el director cierra la publicación a modo de conclusión.

La presentación realizada por el coordinador del proyecto resalta la amplitud, diversidad, calidad filmica y recepción controvertida que ha recibido la obra filmica de Arturo Ripstein. El texto reconoce la importancia de su padre, el productor de cine Alfredo Ripstein, quien introdujo a su hijo al mundo de la producción cinematográfica y lo acercó tanto a reconocidos realizadores —Luis Buñuel, Chano Urueta y Emilio Fernández— como a escritores cuyos textos literarios sirvieron de base para los primeros filmes del joven realizador. Ver el nombre de Arturo Ripstein como director de películas basadas en obras de Gabriel García Márquez, Elena Garro, Manuel Puig, José Emilio Pacheco y Vicente Leñero nos hace reconocer que el mundo artístico e intelectual de la Ciudad relacionó el cine como arte, medio de pensamiento y comunicación a la literatura, las artes plásticas y el periodismo cultural.

Como una segunda etapa de la filmografía de Ripstein, en la presentación se resalta la importancia de la escritora Paz Alicia Garcíadiego quien, a partir de *El imperio de la fortuna* (1986), ha acompañado y marcado la obra de Arturo Ripstein con guiones escritos por ella. “Juntos y por más de 30 años, esta mancuerna director-guionista se ha encargado de continuar explorando un universo complejo, excéntrico y personal, dando como resultado filmes que no pretenden seguir el flujo o las tendencias imperantes

del resto de la producción cinematográfica nacional”, leemos en la presentación formulada por el coordinador del proyecto.

El primer capítulo “Mirada crítica a la obra de Arturo Ripstein, la profundidad humana en su cine” escrito por Mónica del Sagrario Medina Cuevas describe el contexto de época y familiar del director. También comenta acerca de los elementos temáticos y narrativos característicos, su estilo, sus géneros cinematográficos preferidos y la recepción que en México resultó más contradictoria que a nivel internacional.

Para la formulación de los siguientes 30 capítulos que recorren de manera cronológica los filmes realizados por el director, los autores se basaron en algunas pocas indicaciones que les compartió Alfonso Ortega Mantecón: al inicio del texto había que poner la ficha técnica y una breve sinopsis del filme, además de una breve semblanza del autor. Para el título de cada texto, el método de análisis, la estructura y formulación los autores contaron con plena libertad. Son los títulos de los textos, los títulos de las películas con su año de producción y los nombres de los autores los que conforman el capitulado del libro. La ficha técnica al inicio de cada “capítulo” incluye el título de la película, el año de producción, la duración, el país, los productores y la casa productora, además de los nombres del autor del guión, la fotografía, la música, el reparto y el género cinematográfico. Cada texto cierra con la bibliografía —las fuentes consultadas por el autor— y se distingue de los demás textos por la extensión de entre cinco y alrededor de veinte “fuentes”.

Los textos acerca de 30 películas de Ripstein empiezan por lo general con una introducción, que, a manera de *abstract*, define el objetivo y método de análisis que escogieron los autores. La mayoría de los investigadores ubican la película en el contexto de la obra del director y describen el porqué y cómo el filme refleja o se acerca al contexto social de México, muestra las características y los conflictos de los personajes, enfoca y desarrolla historias y temas que marcan la obra de Ripstein. En lo que también coincide la mayoría de los autores es en comentar acerca de la amplitud, riqueza, diversidad e importancia de la obra filmica del director y

la irritación que muchos de sus filmes provocaron en las “buenas conciencias” —y a veces también en las instituciones culturales y políticas— con sus transgresiones e incómodos retratos de personajes, conflictos y acciones alejados de las convenciones y clichés del cine mexicano. Algunos artículos incluso describen medidas de censura que sufrieron varias películas de Ripstein.

Las líneas de análisis centrales que presentan los artículos abarcan diferentes temas y recurren a diferentes métodos de análisis según el contexto, carácter, tema y la narrativa que caracteriza el filme analizado. En los artículos sobre las películas de la primera etapa de la obra, uno de los temas centrales es la adaptación literaria. Varios autores se refieren a estudios teóricos sobre el trabajo de adaptación —traslación, transcripción o traducción de textos literarios— y reconocen distintos tipos. Es interesante reconocer que en esta etapa el director recurrió a textos de experimentados y reconocidos escritores en lugar de a guionistas ligados a la industria cinematográfica de México. Me parece que este hecho subraya la importancia que Ripstein le daba al guion y que la cooperación con los literatas y periodistas acentúa la certeza de que, aún como joven realizador, Arturo Ripstein puede considerarse un cineasta “autor” de sus películas. La percepción de reconocer en la obra de Ripstein una segunda etapa por el hecho de basarse en guiones escritos y coescritos con Paz Alicia Garcíadiego, merecería un trabajo de análisis y un libro aparte. La mayoría de los autores del libro reconocen, en la estrecha colaboración entre la guionista y el director, una especie de coautoría en cuanto a la historia, los personajes, el ambiente, el desarrollo de los conflictos y la curva dramática del filme. No así en las características del estilo visual del director que varios autores describen y analizan a detalle a través del análisis de secuencias, materializadas en series de fotogramas que se integran al texto escrito.

Para reconocer el impacto que la obra de Ripstein ha causado en los investigadores, basta con fijarse en los títulos de los capítulos y el tono con el que los autores reseñan y analizan cada una de las películas del director. La manera cómo muchos deconstruyen el texto

filmico para definir su enfoque, el tema —o temas— que abordan, así como las formas filmicas con las que emocionan al espectador y construyen significado, muestran además de una gran admiración, también el profundo respeto por un director consciente, con una visión crítica del humano y la sociedad. Percibo en varios autores también una profunda sorpresa e inquietud por la claridad con la que la obra de Ripstein reconoce y exhibe “el lado oscuro” del humano y su sociedad. Las debilidades humanas, los desequilibrios sociales, la persecución del diverso, la injusticia, la duda y el dolor que detectan los autores en los filmes, no han perdido actualidad en cuanto a lo que hoy nos ocupa y preocupa como ciudadanos y espectadores de cine. Desde los títulos de sus artículos reconocemos que la condición y desigualdad femenina, el patriarcado, la represión sexual, la lucha por el poder, la desigualdad de clase y la dictadura de las iglesias son temas que Ripstein reconoció y convirtió en base narrativa de sus filmes. Aunque profundamente local y reconociblemente mexicanas, sus historias se narran con un estilo y una estética que las vuelve profundamente universales.

Otro tema que se analiza en un buen número de textos es el género cinematográfico. Como conocedor del cine mexicano desde sus entrañas, Ripstein utiliza y transforma profundamente las convenciones de género. Varios autores tematizan, enriquecen o incluso ponen en duda que la predilección de Ripstein por el melodrama haya marcado su filmografía. Da gusto leer que lo que más reconocen es que Ripstein no sólo “rompe géneros”, sino que provoca la ruptura y utiliza el desarrollo de un filme para moverse a sus anchas entre varios géneros. Para mí, esto significa que los autores reconocen que Ripstein, junto con sus guionistas, cinefotógrafos y actores, juega con las cuerdas del melodrama pero crea filmes autorales que trascienden la clasificación en género. Podemos quizás reconocer toques de melodrama, drama, *thriller*, *western* y filme histórico en sus películas, pero la magistral integración de contenido, forma y pensamiento, evade cualquier clasificación estricta.

Lo que salta a la vista y suena fresco y auténtico en el libro, es también la claridad con la que los autores de algunos textos

“admiten” que en la filmografía de Ripstein aparecen películas que el mismo autor llama “películas alimenticias”, es decir que fueron realizadas por encargo. El director no sólo no se identifica de pleno con ellas sino que prefiere olvidarlas. No así los autores que las tratan y analizan como textos filmicos sin aplicarles comentarios valorativos o críticos.

Puesto que es imposible ofrecer en mi reseña una descripción de cada uno de los textos y el método y estrategia analítica que utiliza cada autor, me limito a formular mi apreciación acerca de algunos temas del trabajo analítico de un pequeño número de investigadores. El libro ciertamente no se lee como novela policíaca de manera fluida y siguiendo el suspenso de un relato con curva dramática o un ensayo. Yo misma admito que, después de revisar el capitulado, revisé primero los textos sobre las películas que conozco, he reseñado y proyectado en mis cursos. De lo que me di cuenta es que, a pesar de haberme considerado una relativamente buena conocedora de la obra de Ripstein, no lo soy. Al revisar los análisis de las 30 películas me di cuenta que me falta por ver un buen número de sus filmes. Las tendré que buscar en los siguientes meses. No será fácil ya que, aunque algunos de sus obras son muy conocidas y se volvieron hasta “de culto”, otras son difíciles de conseguir.

En los textos sobre la primera parte de la filmografía de Ripstein en la que el director adaptó textos de escritores conocidos, no sorprende leer descripciones y análisis acerca de la relación entre una obra literaria y la película. Los autores tematizan y reflexionan acerca del proceso de adaptación al cine, aunque después pasen a otros temas y enfoques. Así, por ejemplo, en los capítulos “Cuando llegue el ocaso” de Mariana Martínez Bonilla, que se centra en **Tiempo de morir** (1966); “Futuro inverso: narrativa femenina desde la óptica de Arturo Ripstein” de Ileana Díaz Ramírez, sobre **Los recuerdos del porvenir** (1969); “Ripstein y Pacheco: ‘las potencias de lo falso’ en las utopías y distopías en **Foxtrot** (1975)” de Virginia Medina Ávila; y “De la literatura al cine: entre *Madame Bovary* (1857) y **Las razones del corazón** (2011)” de Flor de Liz Mendoza Ruiz. Los textos no sólo dan fe de la riqueza de la

adaptación como campo de estudio y la creciente diversidad de enfoques que lo caracterizan, sino también de la madurez que el tema ha adquirido al dejar atrás la eterna y desgastada opinión de que una obra literaria siempre es superior a la película adaptada.

El análisis de los personajes —que tienen su raíz en el guion pero también son creados por los actores, la dirección, puesta en cámara y escena— aparece en muchos artículos. Son en especial los personajes femeninos, las parejas y la familia que se analizan en “Notas sobre la representación de las mujeres, la rivalidad y la sororidad [...]”, un texto de Rocío Isela Cruz Trejo sobre *La ilegal* (1979). También es el caso de los textos “La reconstrucción de la imagen femenina en el cine de Ripstein” de Laura Georgina Ahuactzin Pérez, que se centra en *La virgen de la lujuria* (2002); “Del ‘amor pasión’ a la relación fijada: un análisis de las relaciones de pareja en *Mentiras piadosas*” de Alejandro Jiménez Arrazquito; y “Entre el silencio y la rabia: en el ocaso de la pasión marital y la transgresión del cuerpo”, escrito por Rosa Herlinda Beltrán Pedrín acerca de *El diablo entre las piernas*. La ruptura y crítica del melodrama como género cinematográfico de mucho peso en la historia del cine mexicano que Ripstein provoca y trata a menudo con ironía o en tono de sátira, es un tema importante en artículos que analizan películas que narran acerca de la represión y persecución sexual, los deseos reprimidos y el contexto de una sociedad desigual y machista. Esto en “Feminidad, ironía y censura en *La viuda negra* (Arturo Ripstein, 1977)”, texto de Alfonso Ortega Mantecón; “Des/esperanzas y temores ilimitados” en *El lugar sin límites*, de Francisco Pérez Lence; “El infierno está en este mundo” sobre *Cadena perpetua*, de Armando Casas y Rafael Ángel Gómez Choreño; así como “Homoerotismo y homosocialidad: Un encuentro con el *otro* masculino” en *El otro*, realizado por Francisco Marín López.

Tengo frente a mí también el libro sobre Ripstein de la serie que la Universidad de Guadalajara con el CIEC —el extinto Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas— planeó ser el primer tomo de *Testimonios del Cine Mexicano*. El libro *Arturo Ripstein*

habla de su cine con Emilio García Riera, publicado en 1988, repasa a través de una conversación entre el realizador y el historiador, las películas de Ripstein desde **Tiempo de morir** hasta **Mentiras piadosas**. La publicación *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein* de 2025 no sólo incluye las 14 películas que el realizador ha producido desde **Mentiras piadosas** hasta **El diablo entre las piernas** de 2019, sino que propone el análisis de cada una de ellas. Para los estudiosos del cine, los estudiantes, periodistas y cinéfilos, que en México abundan, la publicación *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein* es un referente que se consultará y citará de aquí en adelante. Un libro que permite una inmersión profunda en la obra del director y muestra, además, la gran diversidad de enfoques y métodos de análisis que hoy caracterizan los estudios del discurso filmico en México.

La edición del libro que estoy reseñando consta de 100 ejemplares. Por suerte, ya también circula una versión digital cuya liga se encuentra al final de la reseña. Sin embargo, urge contar pronto con una reimpresión en libro físico ya que, según Alfonso Ortega Mantecón, los 100 ejemplares se están agotando. Estoy consciente que el tamaño y el blanco y negro de los fotogramas corresponde a la característica de la mayoría de las publicaciones académicas pero en el tema del cine lamento que en el caso de los análisis de secuencias, la importancia de la construcción de la imagen y el color, el cine parece perder su esencia audiovisual si los fotogramas que forman parte de los textos no son claros, de buen tamaño y a color.

Para los lectores que lamentan que el espacio de la reseña no me haya permitido ampliar los comentarios sobre cada uno de los textos, enlisto los capítulos del libro empezando con el título del filme analizado, además del título y autor/a del texto. 🍷

EL INFIERNO EN LA TIERRA. EL CINE DE ARTURO RIPSTEIN (LISTA CRONOLÓGICA DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS)

“Presentación”, ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

“Mirada crítica de la obra de Arturo Ripstein, la profundidad humana en su cine”,
MÓNICA DEL SAGRARIO MEDINA CUEVAS

Tiempo de morir.

“Cuando llegue el ocaso”, MARIANA MARTÍNEZ BONILLA

Los recuerdos del provenir.

“Futuro inverso: narrativa femenina desde la óptica de Arturo Ripstein”,
ILEANA DÍAZ RAMÍREZ

La hora de los niños

“*La hora de los niños* (1969). La incursión de Ripstein en el cine experimental”,
ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

El castillo de la pureza

“La nada que queda”, ROCÍO GONZÁLEZ DE ARCE

El Santo oficio

“El poder de la herejía. Traición y tragedia en *El Santo Oficio*”,
SAMUEL LAGUNAS CERDA

Foxtrot / The Other Side of Paradise

“Ripstein y Pacheco: ‘las potencias de lo falso’ en las utopías y distopías en
Foxtrot (1975)”, VIRGINIA MEDINA ÁVILA

Lecumberri, el palacio negro

“Óyeme, Palacio Negro: imagen, testimonio y disputa por el sentido en *Lecumberri, el palacio negro* (1977) de Arturo Ripstein”, MARIANA MARTÍNEZ BONILLA

El lugar sin límites

“Des/esperanzas y temores ilimitados”, FRANCISCA PÉREZ LENCE

La viuda negra

“Feminidad, ironía y censura en *La viuda negra* (Arturo Ripstein, 1977)”,
ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

Cadena perpetua

“El infierno está en este mundo”, ARMANDO CASAS Y RAFAEL ÁNGEL GÓMEZ CHOREÑO

La ilegal

“Notas sobre la representación de las mujeres, la rivalidad y la sororidad en *La ilegal* (1979) de Arturo Ripstein”, ROCÍO ISELA CRUZ TREJO

La tía Alejandra

“Bajo el signo del dolor”, ALMA DE SAAVEDRA CORONA Y
ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

La seducción

“Juegos de amor, fe y traición”, YOLANDA MERCADER MARTÍNEZ

Rastro de muerte

“Una historia de corrupción política en la posrevolución”,
SIBONEY OBSCURA GUTIÉRREZ

El otro

“Homoerotismo y homosocialidad: Un encuentro con el *otro* masculino”,
FRANCISCO MARÍN LÓPEZ

El imperio de la fortuna

“Del neobarroco decadente al melodrama de la inmovilidad: ***El imperio de la fortuna*** de Arturo Ripstein”, LUCERO FRAGOSO LUGO

Mentiras piadosas

“Del ‘amor pasión’ a la relación fijada: un análisis de las relaciones de pareja en ***Mentiras piadosas***”, ALEJANDRO JIMÉNEZ ARRAZQUITO

La mujer del puerto

“El destino sin escape. Narración, deseo e incesto en ***La mujer del puerto*** de Arturo Ripstein”, JUAN CARLOS REYES VÁZQUEZ

Principio y fin

“El peso de los sueños: la reinterpretación del melodrama familiar según Arturo Ripstein”, ALFONSO ORTEGA MANTECÓN

La reina de la noche

“El reflejo del mito derrotado. Una interpretación histórica”,
ANA MARÍA SALOMA GUTIÉRREZ

Profundo carmesí

“*Amor Fou* a la mexicana: violencia, indolencias e insolencias en ***Profundo carmesí***”, ILSE MAYTÉ MURILLO TENORIO

El evangelio de las maravillas

“Los misterios (y engaños) de la fe”, ADRIÁN ‘POK’ MANERO

El coronel no tiene quien le escriba

“La sinfonía de la desolación finisecular: su retrato latinoamericano”,
ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ

Así es la vida

“***Así es la vida***: del arquetipo al narrativismo histórico”,

HUGO ISRAEL LÓPEZ CORONEL

La perdición de los hombres

“***La perdición de los hombres***: una mirada sórdida a la sociedad mexicana”,

ALEKSANDRA JABLONSKA

La virgen de la lujuria

“La reconstrucción de la imagen femenina en el cine de Ripstein”,

LAURA GEORGINA AHUACTZIN PÉREZ

El carnaval de Sodoma

“Un replanteamiento para la identidad mexicana: el relajo en ***El carnaval de Sodoma***”, ADRIÁN SEBASTIÁN REYES TAPIA

Las razones del corazón

“De la literatura al cine: entre *Madame Bovary* (1857) y ***Las razones del corazón*** (2011)”, FLOR DE LIZ MENDOZA RUIZ

La calle de la amargura

“Un infinito dédalo de espejos”, JOSÉ MANUEL CUÉLLAR MORENO

El diablo entre las piernas

“Entre el silencio y la rabia: en el ocaso de la pasión marital y la transgresión del cuerpo”, ROSA HERLINDA BELTRÁN PEDRÍN

Bibliografía

ORTEGA MANTECÓN, A. (Coord.) (2025). *El infierno en la tierra. El cine de Arturo Ripstein*. México: FractalArte.

ANNEMARIE MEIER BOZZA es docente, investigadora y crítica de cine adscrita al ITESO (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente) en Guadalajara, Jalisco, México. Ha publicado artículos en libros colectivos y revistas. Su libro *El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar* fue publicado por la UAM Xochimilco y la segunda edición por la IBERO de CDMX.