
PUNTO **cu** NORTE

• REVISTA ACADÉMICA DEL CENTRO UNIVERSITARIO DEL NORTE. •



Cine y violencias

Número 8: enero-junio 2019

ISSN: 2594-1852



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

CENTRO UNIVERSITARIO DEL NORTE



EL CENTRO UNIVERSITARIO DEL NORTE OFERTA LAS MAESTRÍAS:

- TECNOLOGÍAS PARA EL APRENDIZAJE
- ADMINISTRACIÓN DE NEGOCIOS
- DERECHO
- SALUD PÚBLICA

INFORMES

www.cunorte.udg.mx/posgrados

CORREOS

maestria.derecho@cunorte.udg.mx
maestria.administracion@cunorte.udg.mx
mta@cunorte.udg.mx
mSP@cunorte.udg.mx

CARRETERA FEDERAL NO. 23, KM 191, C.P. 46200, COLOTLÁN, JALISCO, MÉXICO.

TELS: 01 800 5055 399, (499) 9921333, 0110, 2466, 2467 Y 1170



PUNTO **cu** NORTE



PUNTO **cu** NORTE

Cine y violencias

Número 8: enero-junio 2019



Universidad de Guadalajara

Dr. Miguel Ángel Navarro Navarro
Rector General

Dr. Carlos Iván Moreno Arellano
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. José Alfredo Peña Ramos
Secretario General

Centro Universitario del Norte

Mtro. Gerardo Alberto Mejía Pérez
Rector

Dr. Héctor Cuéllar Hernández
Secretario Académico

Mtro. Efraín de Jesús Gutiérrez Velázquez
Secretario Administrativo

Dra. Noemí Rodríguez Rodríguez
Directora de la División de Ciencia y Tecnología

Mtro. Uriel Nuño Gutiérrez
Director de la División de Cultura y Sociedad

Dirección

Jorge Ignacio Rosas

Coordinación del número

Carlos Belmonte Grey y Juan Alberto Apodaca

Corrección y cuidado editorial

Andrea López Mendoza

Cubierta y contracubierta

Imágenes de la película *Levantamuertos* (2013)
propiedad del director Miguel Núñez

Consejo editorial

Dr. Andrés Fábregas Puig
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en
Antropología Social, unidad occidente, México

Dra. Herminia Alemany Valdez
Universidad de Puerto Rico en Aguadilla, Puerto Rico

Dra. Teresita Quiroz Ávila
Universidad Autónoma de México, unidad Azcapotzalco,
México

Dr. Eduardo González Velázquez
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey, México

Dr. Antonio Luzón Trujillo
Universidad de Granada, España

Mtro. Pablo Ceto
Universidad Ixil, Guatemala

Dr. Antonio Humberto Closas
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Punto CUNorte, año 5, núm. 8, enero-junio 2019, es una publicación semestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través del Centro Universitario del Norte, Carretera Federal 23, km 191, C. P. 46200, Colotlán, Jalisco, México. Tels. +52 (499) 992-1333 / 992-0110 / 992-2466 / 992-2467 / 9921170. <http://www.cunorte.udg.mx/>, jorge.rosas@cunorte.udg.mx. Editor responsable: Jorge Ignacio Rosas. Número de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2018-032314465900-203, ISSN: 2594-1852, otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Licitud de Título y Licitud de Contenido en trámite, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Prometeo Editores S. A. de C. V., Libertad 1457, Colonia Americana, C. P. 44160, Guadalajara, Jalisco, México. Este número se terminó de imprimir en enero de 2019 con un tiraje de 500 ejemplares.

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

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Tabla de contenidos

Introducción	7
Carlos Belmonte Grey y Juan Alberto Apodaca	
Otra posibilidad de lectura a las temáticas fronterizas desde <i>Levantamuertos</i> : propuesta de análisis para la relación personaje-paisaje en el cine de ficción	11
Alba Nidia Sánchez Baltazar	
Familias en guerra: valores neoliberales y la representación mediática de la invasión a Irak	38
Diego Zavala Scherer	
Trascendiendo fronteras en el documental mexicano: la representación del Holocausto en <i>Recuerdos y Los laberintos de la memoria</i>	58
Salvador Velazco	
Narrativas de migración en el cine mexicano: <i>Sin nombre, La jaula de oro y Desierto</i>	78
Álvaro A. Fernández Reyes	
El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de <i>El efecto Iguazú y 200 km</i>	97
Jean-Paul Campillo	

Cherán, Michoacán: la comunidad rebelde que sentipien- sa. Una ecología de saberes contra la violencia en el documental <i>Cherán, tierra para soñar</i>	129
Kathya Geovanna Núñez Martínez	
Madres, abuelas, hijos y herman@s en el cine trans- nacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores	141
David Jurado	
Un espacio para las mujeres en la industria del cine. Re- seña al libro <i>Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI</i> coordinado por Annette Scholz y Marta Álvarez.....	187
Marta Álvarez Izquierdo	

Introducción

CINE Y VIOLENCIAS

En 2018 se llevó a cabo la octava edición del Foro Internacional de Análisis Cinematográfico en la ciudad de Tijuana, Baja California, México, cuyo tema central fue cine, violencias y democracia. A lo largo de tres días se presentaron proyectos audiovisuales, un libro y ponencias sobre representaciones, interactividad y narrativas transmedia, géneros cinematográficos, fronteras, estudios de género, memoria e identidades.

Todo ello fue relacionado con la violencia y la democracia en un mundo convulso, polarizado, cuya política económica atraviesa cada sector de la vida social. Como resultado y muestra de este encuentro se publica este número de la revista PUNTO CUNORTE del Centro Universitario del Norte de la Universidad de Guadalajara: Cine y violencias.

Los siete artículos aquí presentados hacen un recorrido crítico-analítico de fenómenos socioculturales abordados por el cine mexicano, español, argentino, estadounidense, alemán e inglés, así como coproducciones internacionales cuyo común denominador es la violencia.

La violencia queda expuesta en el soporte audiovisual por un deber de memoria tras represiones políticas, por la urgencia de documentar las catástrofes económicas, por la necesidad de sentir la migración y la frontera, por manifestarse contra la colonización de la memoria y la seducción de discursos mediáticos. El objetivo de este número es generar debate y reflexión sobre las formas de violencia que trastocan nuestras realidades desde lo local hasta lo global, y que sigamos utilizando al cine como un recurso analítico fundamental.

El artículo de Alba Nidia Sánchez Baltazar, “Otra posibilidad de lectura a las temáticas fronterizas desde *Levantamuertos*: propuesta de análisis para la relación personaje-paisaje en el cine de ficción”, se centra en el análisis de la película *Levantamuertos* dirigida por Miguel Núñez (2013) y de producción independiente (Osuna Cine, Universidad Autónoma de Baja California).

A partir de la cinta de Núñez y de la noción de transacción entre personajes y paisajes, la autora muestra la violencia de la ciudad de Mexicali que funciona como sinécdoque de las ciudades fronterizas del norte de México. La violencia queda entonces resentida por la combinación de agresión climática, de asesinatos cotidianos y de disposición urbana.

Diego Zavala, en “Familias en guerra: valores neoliberales y la representación mediática de la invasión a Irak”, propone un análisis de los documentales de la guerra de Irak a partir de cómo estos muestran la violencia de una guerra que basó su discurso nacionalista en el chantaje familiar. La familia, considera Zavala, es el lugar que muestra y genera los valores de la política económica neoliberal asociada a la guerra.

Salvador Velazco, en “Trascendiendo fronteras en el documental mexicano: la representación del Holocausto en *Recuerdos* y *Los laberintos de la memoria*”, retoma los documentales *Recuerdos* de Marcela Arteaga (2003) y *Los laberintos de la memoria* de Guita Schyfter (2006) para conocer las estrategias de representación del Holocausto desde las experiencias de exiliados en México.

Álvaro Fernández escribe “Narrativas de migración en el cine mexicano: *Sin nombre*, *La jaula de oro* y *Desierto*”. Desde *Desierto* de Jonás Cuarón (2016), *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez (2013) y *Sin nombre* de Cary Joji Fukunaga (2009) propone construir un mapa, o más un cronotopo del fenómeno de la migración y la violencia.

El recorrido por la filmografía mexicana y estadounidense del tema lleva a Fernández a filtrar estas películas por elementos filmicos y narrativos enlazados. La violencia de los relatos es resentida por el espectador por la esperanza de la utopía realizable y el lado oculto de ese lado no visto y no permitido a los migrantes.

En el artículo “El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de *El efecto Iguazú y 200 km*”, Jean-Paul Campillo analiza ambos documentales desde un punto de vista tanto contextual como formal. El autor dilucida la importancia sociopolítica de la realización de ambas obras como parte de la memoria colectiva española sobre el caso de despido masivo, y sus consecuentes luchas y resistencias, de la empresa Sintel, así como el uso del *flashback* como recurso reflexivo diferenciado sobre lo que el autor llama la *violencia política*.

Kathya Geovanna Núñez Martínez, en su artículo “Cherán, Michoacán: la comunidad rebelde que sentipiensa. Una ecología de saberes contra la violencia en el documental *Cherán, tierra para soñar*”, propone un análisis desde la teoría decolonial de Boaventura de Sousa Santos.

A partir de siete secuencias extraídas del documental dirigido por Sebastián Labaronne (2014), se operacionalizan conceptos como traducción intercultural, pensamiento posabismal, apropiación y violencia. La autora, siguiendo a Antonio Zirión, observa al documental colaborativo como una forma de emancipación del documental cuya lógica investigativa proviene de una raíz colonial.

David Jurado, en “Madres, abuelas, hijos y herman@s en el cine transnacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores”, realiza un recorrido contextual sobre dos temas centrales en el cine de la dictadura en Argentina: las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, y los niños apropiados.

A partir de lo transnacional relacionado con producciones externas a Argentina y al uso deliberado de ciertas estrellas (*star system*), el autor pone en relieve la importancia del terrorismo del Estado argentino en otras latitudes, así como el diálogo que se abre desde afuera con este fenómeno.

Jurado analiza cuatro coproducciones internacionales: *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Imaginando Argentina* (Christopher Hampton, 2004) y *El día que no nació* (Florian Micoud, 2010). En ellas, el autor logra identificar diversos recursos estéticos, narrativos y de mercado que logran conectar con una cultura transnacional de la memoria sobre pasados violentos.

Cierra este número la reseña de Marta Álvarez Izquierdo al libro *Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI*, coordinado por Annette Scholz y Marta Álvarez. Se trata de una recopilación de artículos científicos que abordan desde diferentes ángulos la presencia de las mujeres en la industria del cine.

Carlos BELMONTE GREY
Juan ALBERTO APODACA

Otra posibilidad de lectura a las temáticas fronterizas desde *Levantamue*rtos: propuesta de análisis para la relación personaje-paisaje en el cine de ficción

*Another reading of the border topics from Levantamue*rtos: analysis proposal for the character-landscape relation in fiction cinema

Alba Nidia SÁNCHEZ BALTAZAR*

RESUMEN

En este trabajo se ejemplifican los procedimientos metodológicos a través de los cuales es posible delinear la relación entre los paisajes y los personajes cinematográficos. Esto no es solamente como parte de la narración, sino que su abordaje se enfoca en un proceso de transacción que permite analizarlos como una unidad encaminada hacia la transformación y reconfiguración de sus identidades.

Además de identificar y describir aquellos elementos recurrentes y que forman parte de las representaciones cinematográficas de la frontera, es posible aproximarse a otros elementos que también constituyen, delimitan y permiten explicar la mutua influencia y determinación entre estos espacios y sus personajes.

* Licenciada en ciencias de la comunicación y maestra en estudios socioculturales por la Universidad Autónoma de Baja California, México. Maestra en educación por el Centro de Estudios Universitarios de Baja California. Docente en la Universidad Autónoma de Baja California, especializada en discurso, poder y representaciones. albanidias08@gmail.com

Palabras clave: paisaje cinematográfico, personajes, identidades, frontera, procesos transaccionales, representaciones cinematográficas.

ABSTRACT

In this paper I exemplify the methodological procedures through which it is possible to delineate the relationship between the landscapes and the cinematographic characters, not only as part of the narrative, but its approach focuses on a transaction process that allows us to analyze them as a unit, directed towards the transformation and reconfiguration of their identities.

In addition to identifying and describing those recurrent elements that are part of the cinematographic representations of the border, it is possible to approach other elements that also constitute, delimit and explain the mutual influence and determination between these spaces and their characters.

Keywords: *cinematic landscape, characters, identities, border, transactional process, cinematographic representation.*

INTRODUCCIÓN

La frontera ha sido descrita en el cine de manera recurrente, entre otras cosas, por su atractivo temático, que Norma Iglesias (2006) atribuye a “su riqueza visual, el dramatismo de sus fenómenos sociales —como, por ejemplo, la migración indocumentada y el tráfico de drogas—, así como las posibilidades que esto brinda para los excesos y el sensacionalismo” (p. 1). De tal modo, no es extraño que las imágenes más recurrentes relacionadas con esta zona sean aquellas que refieren a la violencia, al crimen, a la pobreza o al abandono.

Con esto en mente fue como inicié con el proyecto de análisis cinematográfico para mi tesis de maestría en estudios socioculturales, pues intentaba conocer a detalle estas representaciones recurrentes. Sin embargo, al identificar y describir los atributos tanto del espacio como de

sus personajes, y posteriormente abordarlos a ambos como una misma unidad de análisis, fue posible la aproximación a otras áreas que también forman parte de su representación, aquellas que intervienen en su mutua identificación y configuración identitaria. No se dejan de lado los aspectos estereotípicos que también intervienen, pero sí se trata de integrar otra mirada de la frontera y de sus personajes.

De este modo, aunque se trabajó con algunas secuencias y fragmentos de las películas *Zachariah* (Englund, 1971), *The game* (Fincher, 1997) y *Levantamuertos* (Nuñez, 2013), para los propósitos explicativos de este documento el enfoque estará únicamente en lo que corresponde al análisis de *Levantamuertos*.

El propósito es ejemplificar el procedimiento metodológico retomado desde las propuestas de Casetti y Di Chio (1991), Thompson (1998) y Gómez Tarín (2006) —trabajadas posteriormente por autores como Vizcarra (2009), Apodaca (2012) y Maza (2014)— desde la hermenéutica profunda. Esta se conjuga aquí para el logro de los objetivos de la investigación: identificar cómo un entorno tan característico —y caracterizado— como el de Mexicali puede permear en el individuo, y este, a su vez, intervenir en la configuración de su entorno.

Levantamuertos es una comedia negra mexicana del 2013, dirigida por Miguel Núñez y de producción independiente (Esuna Cine y Universidad Autónoma de Baja California), que trata sobre Iván (interpretado por Daniel Galo), sobre Mexicali y sobre el calor de la región. Este personaje trabaja en el Servicio Médico Forense, un trabajo de por sí complicado, pero que se vuelve extenuante en una ciudad con temperaturas que pueden llegar a los 50 °C en verano.

La cinta se ha exhibido en múltiples salas alrededor del país como Monterrey, Durango, Mazatlán, Ensenada y Tijuana, además de la Cineteca Nacional en Ciudad de México. Para el periódico *La Jornada*, el director señaló que, como película independiente y en su intención de retratar el noroeste del país, *Levantamuertos* intenta dejar de lado los clichés del cine mexicano y fronterizo para centrarse en la vida cotidiana de esta zona:

Mi intención era no mostrar más violencia de la que ya vemos en los periódicos y noticiarios de televisión. Se tocan los temas de muertes violentas y circunstanciales, como la de un viejito que tuvo sobredosis de viagra en un motel, sólo que el punto de vista de *Levantamuertos* llega a la escena del crimen, ya que ha pasado lo peor de cada incidente.

Generalmente, las películas que tienen lugar en la frontera se relacionan con el tema de la migración y el narcotráfico. Desde un inicio mi intención fue hacer un largometraje que retrate el calor infernal que hace en Mexicali y que con sentido del humor nos muestra cómo sobrevivimos a la vida cotidiana (Caballero, 2016, párrs. 5, 8).

EJES CONDUCTORES

Para poder delinear los procedimientos metodológicos se debe entender a las películas como unidades significativas, con capacidad comunicativa y que tienen la posibilidad de proporcionar información sobre lo social y, por lo tanto, sobre los entornos específicos de los cuales disponen.

Como lo indican Sharp y Lukinbeal (2015), las producciones cinematográficas pueden abordarse para su análisis como textos codificados, como entidades discursivas, es decir, como sistemas de significación posibles de interpretarse si conocemos el lenguaje con el que fueron escritos.

De este modo, es necesario identificar los ejes sobre los cuales se dirigirá la investigación; ellos corresponden a las descripciones y caracterizaciones tanto de los paisajes como de los personajes que los ocupan, para su posterior abordaje como una unidad paisaje-personaje en proceso de transacción.

Gómez Tarín (2010) propone dos abordajes a partir de la descripción: el primero corresponde al análisis de los *recursos expresivos*, es decir, los elementos propios de la producción cinematográfica a partir de su propio lenguaje y particularidades; el segundo, a los *recursos narrativos*, que tienen que ver más con el trabajo interpretativo.

En pocas palabras, los paisajes y los personajes se describen desde los aspectos técnicos y desde la intención que estos puedan tener. Los recursos no se presentan necesariamente por separado, pero su identificación facilita un seguimiento sin desviaciones del análisis de cada fragmento. Mas adelante se explicarán también los criterios bajo los cuales se hizo la selección de fragmentos.

ACERCA DEL PAISAJE

Como es de suponer, el paisaje de interés de este trabajo es el de Mexicali, ubicado en un amplio y agreste desierto compartido con Calexico, California. Esta región se popularizó en las primeras décadas de 1900 por el trabajo agrícola que despuntaba en los valles tanto de este como de aquel lado de la frontera, lo que propició la afluencia de migrantes de varios puntos del globo.

Aunado a su fama por las oportunidades de trabajo, también se le acentuaron las características que comparten las ciudades fronterizas: permisiva, degenerada, bárbara, peligrosa, violenta... Estos adjetivos de igual modo servían para describir a quienes “osaran” cruzar la “línea” para consumir los atractivos que, se supone, Mexicali ofrecía. Tanto los medios como los rumores propiciaron que se sembrara la semilla de lo que Schantz (2001) llamara “una topografía imaginaria” a partir de las experiencias de quienes la visitaban.

Como explica Lukinbeal (2005), desde su interpretación de Don Mitchell, los paisajes pueden ser entendidos como lugares donde se disputan y negocian los significados. Esta “topografía imaginaria”, que puede llegar a percibirse como natural, es explicada como un sitio en concurso, por un lado, y como un sitio para la afirmación de las narrativas de identidades dominantes, por otro lado. Tanto los elementos visibles como los narrativos o interpretativos ocultos entre líneas constituyen maneras en que se perciben los paisajes y, por lo tanto, en que se sitúa a dichos espacios en la realidad social.

En este sentido, Jeff Hopkins (1994) indica que el paisaje es capaz de analizarse a partir de los elementos que lo constituyen y que hacen posible la ilusión de profundidad, volumen y movimiento, que al combinarse

con el sonido recrean el entorno, otorgando un ambiente de realidad e imaginación.

Al ser una construcción, una constitución de elementos, Lukinbeal (Fletchall, Lukinbeal y McHugh, 2012; Lukinbeal, 2005) describe cuatro funciones que el paisaje puede desarrollar para su percepción e interpretación, es decir, la manera en que llevan a cabo la representación de los paisajes en la construcción narrativa cinematográfica.

La primera es el paisaje como *espacio*, donde queda subordinado al drama de la narración; se minimiza a partir de las tomas, los ángulos de cámara y los tiros, por lo que la atención se mantiene en el espacio social, en el diálogo e interacción entre los actores. En su función como *lugar*, el paisaje refiere a la ubicación en donde se desarrolla la narración (real o imaginaria), pero transformando al paisaje en un espacio narrativo, en una geografía cinematográfica que promueve un “realismo geográfico”.

Así, por ejemplo, *Levantamuertos* inicia con una secuencia de presentación del entorno en planos generales y a detalle, por lo que se logra una introducción de la temática bastante descriptiva: un horizonte bajo sobre un amplio terreno agrícola y desértico, el polvo y el sol brillante en un cielo completamente despejado, los créditos aparecen y se alcanza a escuchar el aleteo de un ave, seguido del título colocado sobre una paloma muerta sobre el suelo agrietado.

En la misma secuencia se retoman elementos propios del entorno y se conjugan con el énfasis en sonidos sugerentes: el viento que corre, los pasos cansados de una anciana, el golpe de algo que azota contra el suelo y que se deduce que es la misma anciana que ha desfallecido; y cierto tipo de tomas: planos generales del horizonte desértico y tomas a detalle de la tierra erosionada y del reflejo del sol en la frente de la anciana, quien trata de cubrirse sin éxito, cuyo rostro denota su lucha contra el calor. Estas tomas y sonidos exponen cuál es el entorno y cuál es la dinámica entre este y las personas que entrarán en interacción: un Mexicali rural y despiadadamente caluroso en un primer vistazo.

La tercera función del paisaje es como *espectáculo*, donde, a partir de sus cualidades estéticas visuales, las imágenes se producen para ser consumidas por el observador; en esta función queda suspendida la narrativa

para dejar el foco en el espectáculo como tal. Finalmente, el paisaje funciona también mediante el uso de la *metáfora*, propiciando que se otorgue significado e ideología a la producción misma dentro de su contexto, y de igual modo puede contribuir a la expresión del estado mental de los personajes.

Para ejemplificar estas funciones, se adelantará un poco la línea narrativa de la película. Retomo una secuencia en la que Iván debe enfrentarse a las emociones que ha estado evadiendo por la muerte de su hermano, quien ha fallecido pocos años atrás. Así, este personaje se dirige a un panteón a las afueras de la ciudad (un lugar tradicional y conocido en la región), justo al amanecer.

Ello permite una exposición de los colores del desierto en cada cuadro, jugando un papel protagónico no solo para el reflejo de la condición emocional de Iván, quien sabemos que está apenas aceptando un proceso de duelo, sino que también apela al espectador y su empatía, estableciendo su función espectacular.

En el sentido metafórico, la secuencia indica una especie de “caída” del personaje; digamos que “ha tocado fondo” y se dispone a levantarse de nuevo. En conjunto con la secuencia anterior, se observa cómo Iván, decaído y nostálgico, limpia y despeja su casa y la tumba de su hermano, que se encontraban descuidadas y saturadas por basura por el evidente abandono. Es a partir de este momento en que el personaje acepta sus propias emociones y será a partir de esto que intentará reencontrar el sentido y significado de sí mismo y de su entorno, como se describe más adelante.

Luego de la descripción de las funciones de los paisajes, continuamos con su caracterización que permitirá una identificación concreta y ordenada de su individualidad. Para ello, se retoma a Eugene Vale (1998), quien proporciona cinco puntos indispensables: el *tipo* de paisaje, es decir, el nombre con que se identifica al lugar (el desierto, la casa, las afueras de la ciudad, la zona centro de Mexicali, el valle); la *clase* de lugar, aquello que lo distingue de otro del mismo tipo y que además ayuda a la caracterización del ocupante (la casa abandonada y desordenada de Iván que define el estado emocional o social del personaje, por ejemplo); el *propósito* del lugar, la función que cumple en la narración (Iván conoce a una

mujer, Rosa, en una cantina de la zona centro, lo que da cierta definición a su relación, que no será ni duradera ni formal, sino un tanto violenta y arrebatada); la *relación* con una o más personas, en donde se establece la conexión social, psicológica o emocional entre el lugar y los personajes (la habitación del hermano fallecido de Iván es el único lugar resguardado de la basura acumulada por Iván y este lo mantiene bajo llave como un lugar sagrado); y finalmente la *ubicación*, que sitúa la narración en un contexto geográfico específico (*Levantamuertos* ocurre en Mexicali) (Maza, 2014).

ACERCA DE LOS PERSONAJES

El segundo eje que dirige este trabajo tiene que ver con los ocupantes de estos paisajes: los personajes. Iván es el protagonista de *Levantamuertos* al igual que lo es el calor mexicalense. Este personaje pasa sus días entre la zona centro (el primer cuadro de la ciudad que corresponde a la zona donde se ubica la garita internacional, caracterizada por el llamado “turismo del vicio” o zona roja), el valle de Mexicali y la colonia periférica en donde se ubica su casa. Se hace notar la normalidad con la que transcurren sus actividades y su rutina diaria, pero al aumentar la temperatura esto cambia, a la par que lo hace la descripción del entorno.

En su trabajo como parte del Servicio Médico Forense, levantar cuerpos expuestos a un sol inclemente modifica su desempeño, sus expresiones y su disposición al respecto. Incluso, en algún momento, Iván proporciona una serie de códigos coloquiales con los que identifican al tipo de levantamiento que harán; por ejemplo, “*chop suey* con arroz” o “ceviche” cuando se trata de “cuerpos putrefactos” o “ahogados” que, al mencionar alimentos comunes en la región, permite fácilmente comprender a qué se refiere y lo que el calor les causa.

Esta normalidad y cotidianidad también se ve interrumpida por Rosa (Sofía Félix), con quien mantiene un encuentro intenso y sexualmente violento en alguno de los tantos moteles de paso que alberga la zona centro de la ciudad. Como consecuencia de este encuentro, Iván está seguro de que ha matado a Rosa, por lo que pondrá en perspectiva toda su vida

y su relación con la muerte; la que enfrenta diariamente en su trabajo y la de su hermano, que ha estado evadiendo.

Para abordar el análisis de estos personajes, es necesario considerar que, tanto en el mundo cinemático como en la vida cotidiana, somos individuos en constante adaptación. Stuart Aitken y Elaine Bjorklund (1988) señalan que el individuo se somete constantemente a perturbaciones en el entorno ante las cuales intentará, al menos, cuatro cosas: cambiar, adaptarse, retirarse o verse superado por ellas.

Así, como parte del paisaje, los individuos constituyen un elemento en diálogo constante con el entorno en que se encuentran y en el que se desarrollan. De este modo, la configuración de los entornos sociales depende de las relaciones que en ellos se llevan a cabo y viceversa. Estas relaciones se encuentran mediadas por las representaciones que bien pueden ser reproducidas desde la cinematografía que, desde sus narrativas, posiciona a los sujetos en entornos particulares a partir de los cuales se forman y se transforman, y a su vez forman y transforman sus entornos.

En este sentido, Gilberto Giménez (1997) señala que las identidades de los individuos se limitan al espacio y al lugar social que ocupan, y que se configuran a través de un proceso subjetivo de autorreflexión a través de la semejanza, pero también de su autonomía con respecto a los demás. El autor explica que las identidades contienen lo que compartimos socialmente, es decir, lo que destaca nuestras semejanzas con los grupos en que tenemos parte, pero también contiene lo que nos hace únicos y que nos constituye como diferentes: “ambos se relacionan estrechamente para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual” (Giménez, 2004, p. 6).

De este modo, se retoma esta doble serie de atributos distintivos que participan en la configuración de la identidad para abordar el análisis de los personajes, de Iván en este caso. Los *atributos de pertenencia social* son aquellos que hacen al individuo formar parte de grupos sociales en donde pueda ser reconocido, como la familia, su trabajo o profesión, y la clase social.

En un primer momento, se presenta a Iván en su ámbito laboral, donde se acompaña de Paul (Felipe Tututi), a quien trata con confianza y familiaridad.

Después se presenta a su jefe (Roberto Medina); por ser además su tío, permite el acceso a su grupo familiar y a través de él se explica que sus padres ahora viven en Ensenada, ya que su mamá no puede vivir con el calor de Mexicali.

También se muestra el trayecto que Iván recorre para llegar a su casa, dejando ver su colonia y a sus habitantes en interacción, y a través de imágenes cotidianas, como las de la tienda que frecuenta o el sonido del coro de la iglesia, se caracteriza también a su comunidad.

Además de estos, están los *atributos particularizantes*, los que nos diferencian del resto, que pueden ser caracteriológicos, de personalidad, hábitos de consumo, de red de relaciones íntimas, el conjunto de objetos entrañables o la biografía o proyecto de vida.

Entre estos atributos, para Iván, por ejemplo, podemos mencionar una larga lista: ha perdido a su hermano y mantiene bajo llave la habitación que ocupara cuando vivía, donde atesora sus pertenencias y las fotografías familiares; manifiesta no tener buenas relaciones con su padre desde el accidente de su hermano; suele frecuentar las cantinas del centro de la ciudad, lo que más adelante negará para no ser asociado con esta zona; pone empeño en su higiene personal, debido a su trabajo, lo que se evidencia al verlo aseándose en varias ocasiones en contraste a la falta de atención que tiene su casa; es asiduo a coleccionar recortes de nota roja del periódico; conduce un Volkswagen rojo que se ve transitar por la región en no pocas ocasiones; su mejor amigo será un cerdo que se ganará en una rifa de la iglesia de su colonia.

Además de estos atributos, se hace necesario, tal como con el paisaje, abordar a los personajes desde su caracterización. Al respecto, Jens Eder (s.f.) señala que es indispensable entender a los personajes como “seres representados identificables con una vida interior que existen como artefactos construidos comunicativamente” (p. 73), es decir, seres construidos, pero aun así con percepciones, pensamientos, motivos o sentimientos que los llevan a moverse dentro de la trama.

Para su estudio, entonces, Eder (s.f., 2010) propone un modelo al que llama *the clock of character* (el reloj del personaje). Este reloj se compone de cuatro etapas o estadios en que se presenta al personaje y que, señala, corresponden a los niveles de recepción que se tiene del mismo.

Primero, el personaje es concebido como mero *artefacto* cinematográfico remitiéndose a los aspectos técnicos de su configuración y a la información que estos elementos proporcionan: las propiedades que se le otorgan como el realismo o la complejidad; las concepciones que se tienen de él a partir del género cinematográfico del cual se trate, de su línea comercial o de distribución, desde cierta época, estética o línea de pensamiento, entre otros.

En un segundo momento, el personaje como la *representación de un ser* que, aun sabiendo que se trata de ficción, es posible asumir como *real*: el personaje ha adquirido modelos mentales y se considera su corporeidad, género, edad o habilidades; su vida interna o introspectiva; su aspecto social; su comportamiento; la manera en que estas relaciones se llevan a cabo; sus actos discursivos; sus expresiones faciales.

Así, como ejemplo, se nos presenta a Iván primero desde su contexto, que además se distingue en el uso del lenguaje: las frases que utiliza y su entonación, así como las palabras en inglés y propias de la región como “echarse unas cheves”, pedir cerveza “roja o *light*” —refiriéndose a la marca Tecate—, bautizar a su cerdo como “el Homie”, decir que le “cagan” ciertos lugares o enfrentarse a otro sujeto con frases como “pinches teporochos”.

Lo vemos desempeñando su trabajo y relacionándose con Paul y con su tío, para seguir a una descripción de su cotidianidad a través de su rutina y su camino a casa, e incluso de los productos que consume. Posteriormente, se llevará la narración hasta su espacio más personal e íntimo, su casa, desde el patio hasta llegar a su habitación poco iluminada, en donde termina su ritual diario con los recortes del periódico. La forma y seguimiento en que se presenta a Iván en un primer momento nos da cuenta de su caracterización como artefacto que permite su aceptación o credibilidad como la representación de un ser.

Seguido de esto, el personaje puede entenderse como *simbólico* cuando no solo es presentado a partir de la cámara o de sus características como parte de cierta ficción, sino que, articulando los dos estadios previos, es posible que el personaje signifique o adquiera sentido como representación del mundo a partir de las formas en que es descrito: si se le

hace portador de cierto tema, si es parte de una metáfora, personifica algo más o ejemplifica ciertas situaciones; y desde los tópicos de referencia: problemáticas que encarna, figuras míticas, ciertas realidades de interés.

Finalmente, el personaje puede entrar en un cuarto estadio, como *síntoma* a partir de sus relaciones contextuales y referencias culturales: la alusión a cierta agenda, mentalidades, las condiciones de su producción, su intertextualidad; además, se dará también con base en las habilidades de recepción, así como en los efectos que produce.

En este sentido, en articulación con el aspecto sintomático que encarna Iván, el calor se posiciona a lo largo de la película como el elemento que caracteriza y define a la ciudad. Aun con otros aspectos como la prostitución, el crimen organizado y sus posibles causas, que se retoman como parte del entorno tanto local como nacional, lo que es recurrente y propio del paisaje es este constante enfrentamiento entre los individuos y el entorno, la violencia con que puede llegar a atacar el calor mexicalense a sus habitantes.

Incluso, de manera breve, pero muy clara, se menciona la incomodidad de los pobladores por los cobros y cortes de luz de la Comisión Federal de Electricidad, que también se relaciona con las necesidades y riesgos que genera el calor y la falta de equipos de refrigeración o aire para refrescarse.

Estos estadios o funciones tanto del paisaje como del personaje no necesariamente se presentan como independientes o de forma cronológica, sino que, a lo largo de su configuración, se puede presentar el predominio de un aspecto sobre otro a partir de las necesidades mismas de la trama. Aunque un aspecto no pueda entenderse en solitario o aislado de los otros, para su abordaje metodológico será necesario partir de la identificación de los objetivos de la investigación de modo que se pueda poner especial atención en ciertos elementos.

LA TRANSACCIÓN PAISAJE-PERSONAJE

Hasta ahora, se han señalado los elementos que intervienen como unidades de análisis para iniciar con su abordaje: aquello correspondiente a la

configuración y funciones del paisaje y lo que refiere a la configuración y descripción de los personajes. Ahora, es necesario identificar cómo se articulan para permitir un acercamiento a la identificación del proceso en que ambos configuran su identidad. Para ello, se recurre a la *teoría de la transacción*. Desde este enfoque, paisaje-personaje se constituyen como unidad en su dinámica y, por tanto, en su abordaje metodológico.

Tanto en los sujetos sociales como en los personajes ficticios, el entorno juega un papel primordial para la generación de los discursos o narraciones sobre sí mismos. Las transacciones que entre ambos se desarrollen serán determinantes para la configuración de las identidades que nos interesa identificar. El paisaje y los personajes se develan en la trama en relación y diálogo constante: puede ser como un recipiente del drama que sostiene los diálogos o los conflictos, o como parte del desarrollo de estas interacciones interviniendo en el resultado de las mismas.

EL ABORDAJE

La fragmentación y selección filmica para el análisis deberá realizarse, entonces, en relación con los procesos de transacción entre los paisajes y los personajes, bajo las propuestas de Stuart Aitken y Elaine Bjorklund (1988). Estos autores explican que, al trabajar bajo este enfoque, se debe iniciar con la identificación de un evento, una situación de perturbación en el entorno a partir de la cual el individuo intentará cambiar, adaptarse, retirarse o someterse.

Iván y Mexicali pasan por un proceso de transformación que es necesario identificar. Para ello, se recurre al punto de quiebre de su personalidad identificable a partir de los cambios o choques sociales que, como indican los autores, se ponen en evidencia en la pantalla a través del ritmo y la secuencia, y que desde la técnica cinematográfica convierten en una unidad a la serie de imágenes proyectadas, que permiten dar cuenta de aquellos eventos que ponen en desequilibrio a los personajes.

Aitken (1991) retoma el término *evento-imagen (image-event)* —desde Sol Worth— y lo define para su trabajo en el análisis cinematográfico desde la transacción como una “secuencia de tomas que violan o mejoran el ritmo

de la película” (p. 106). Estas, además, desencadenan una serie de situaciones que encaminan hacia la transformación del personaje, y al personaje entendido como ocupante de un espacio, lo que, además de generar una estructura rítmica, dota a la narrativa de continuidad y de vida.

Aunque al personaje lo pueden atravesar diversas cuestiones dentro y fuera de cuadro que propicien un cambio en su identidad, acá, con propósitos explicativos, se retoma solamente un evento que permite la observación del proceso de transformación: el supuesto asesinato de Rosa por parte de Iván en un motel de la zona centro de la ciudad derivado de su encuentro sexual.

Con la ocurrencia de dicho evento-imagen, la unidad paisaje-personaje entra en un proceso que llevará hacia un paisaje-personaje distinto al inicial. Casetti y Di Chio (1991) definen esta transformación como un cambio de escenario o la modificación de la situación de fondo y señalan que para analizarse es necesario abordar los extremos, es decir, una situación de partida y otra de llegada.

Para comprender la relación del paisaje con los personajes y viceversa, y no solo el proceso de transformación, se sugiere incluir un momento intermedio, el correspondiente a la acentuación de las características que van poco a poco permeando en el personaje para su configuración, aquel en que podemos identificar su resistencia, resignación o aceptación al cambio.

Así entonces, para el análisis se consideran los fragmentos referidos a una *situación inicial* que da cuenta de los personajes y el entorno que ocupan en una especie de presentación; el *evento de la imagen*, el momento desencadenante; una *situación transitoria*, en que la unidad paisaje-personaje se resiste o cede al cambio; la *transformación*, en donde se puede dar cuenta de una reconfiguración en la identidad de la unidad paisaje-personaje, y una *situación final* que permita realizar un contraste entre el personaje y el paisaje iniciales, y el personaje y paisaje producto de su tránsito por este proceso transformador.

SITUACIONES INICIALES

Las situaciones iniciales no necesariamente son las secuencias de inicio, sino que se deben considerar aquellos fragmentos, previos a la perturbación, que permitan una presentación y caracterización de la unidad.

Para *Levantamuertos*, sí se inicia con una presentación del entorno que posteriormente se intercala con la presentación de Iván. En las secuencias iniciales, se muestra a Mexicali desde varios paisajes: vemos el valle a las afueras de la ciudad, desierto y sequía.

Posteriormente, conocemos a Iván en su entorno más próximo: desde el valle y las vialidades, la garita internacional, la zona de trabajo, la tienda de la colonia, la cuadra y finalmente la casa con el espacio de regadera y su habitación. Al mismo tiempo, se va describiendo la relación entre el entorno social e Iván a través de su rutina diaria, para pasar a aspectos más íntimos con las imágenes de abandono y oscuridad de su casa.

Esta presentación continúa hasta aspectos más personales luego de que Iván se encuentra con Rosa en una cantina en la zona centro, a unos pasos de la garita internacional. En este lugar, él debe intervenir cuando otro sujeto intenta obligar a Rosa a bailar y de este modo comparten una caguama en la que se dejan al descubierto dos aspectos: es algo “raro” que ocurra el altercado violento con el sujeto de la cantina en ese lugar, según lo indica Rosa, e Iván se encuentra en un proceso de duelo por la reciente muerte de su hermano menor Dani, que se pone en evidencia con la actitud del personaje ante el tema.

Después de un altercado más serio en donde Iván golpea al mismo sujeto en la cantina, ambos deben salir de ahí e inician camino hacia un motel en la misma zona, lo que Rosa define como algo “perverso”. Ya en el motel, mientras se desvisten y se besan impulsivamente, Rosa le pide a Iván que la golpee como condición para continuar. Aunque se muestra renuente al inicio, sale a su carro regresando con una botella de algún licor de la que ambos beben, volviendo así a la excitación inicial. Con la frase: “Ahora sí, cabrona, ¿dónde quieres el primer putazo?” acaba esta primera parte.

EVENTO DE LA IMAGEN

Con esto como antecedente, se da pie al siguiente fragmento marcado por la terminación del día y que, además, a partir del cambio de ritmo, el empleo de otro tipo de música para la banda sonora y los ángulos de cámara permite su identificación como el evento imagen que servirá de punto de partida para el proceso transaccional de Iván y Mexicali.

A la mañana siguiente, en un plano general, el cuarto del motel está completamente iluminado con la luz del sol. Como es recurrente en la película, se escucha la refrigeración encendida y, en segundo plano, algunos pájaros y el tráfico del exterior. Iván se sienta en la cama tocándose la cabeza y examinándose las manos demostrando la molestia física de la resaca.

En primer plano corto, Iván se dispone a revisar a Rosa. Este instante toma otro sentido con la entrada de la banda sonora anunciando la tensión del personaje; el rostro de Iván mantiene un gesto de preocupación. Al descubrir el rostro de Rosa, la música, en un efecto de sorpresa, emite un estruendo, y es entonces que se aprecia su rostro ensangrentado.

A lo largo de este fragmento se intercalan insertos de los recuerdos de la noche anterior, de los golpes que le propinó a Rosa y que no se habían mostrado. Camina por el cuarto dándole dinamismo al fragmento y dejando al descubierto la tensión por la que pasa. Luego de respirar profundo, limpia algunos objetos queriendo quitar sus huellas, recoge sus cosas y al borde del llanto abandona el motel y a Rosa.

De este modo, al conocer a Rosa se dejan en evidencia los procesos emocionales por los que Iván está pasando y nos acercamos a una descripción del entorno en la que se encuentran: la zona centro presentada como relativamente segura al considerar que el acoso que sufrió es algo raro de ocurrir, pero a su vez una zona perversa al planear su encuentro sexual en un motel de ahí.

Desde la formación de la ciudad, la zona centro ha sido descrita con adjetivos relativos a la prostitución, el crimen y la precariedad derivados de su cercanía a la garita internacional y su apertura al llamado turismo del vicio cada vez más próspero. Pese al tiempo transcurrido, estos adjetivos continúan vigentes, aunque los esfuerzos por erradicarlos también lo están.

Como se observa en *Levantamueertos*, aún se considera “perverso” e incluso “excitante” un encuentro en este cuadro de la ciudad apelando a lo moral, y al mismo tiempo se le niega el aspecto violento o peligroso. Una vez que estamos ubicados como espectadores en la zona en que transita Iván, podemos identificar cómo su percepción de este entorno empezará a cambiar una vez que ocurre el evento descrito.

SITUACIÓN TRANSITORIA

La secuencia identificada como transitoria es aquella en que Iván se resiste al cambio; esta ocurre el mismo día en que se percibe a sí mismo como un asesino al ver el rostro de Rosa ensangrentado. El personaje se desenvuelve en dos espacios: su trabajo y nuevamente un motel en el centro.

Estos espacios sostienen el desgaste físico al que ha entrado Iván, que manifiesta tanto en su imagen y comportamiento como en los diálogos que mantiene. Este malestar forma parte de la transición entre el personaje al inicio de la película y el personaje en el que se convertirá posteriormente, que se pondrá en evidencia en su transacción con el paisaje.

Iván, entonces, por órdenes de su jefe, debe ir al centro a recoger un cadáver, pero teme que se trate de Rosa y quede así al descubierto como un asesino. En punto de vista subjetivo y música de tensión, Iván conduce por el centro, la misma zona de secuencias previas, pero ahora de día, lo que permite observar con mayor detalle el entorno.

Se alcanza a escuchar en primer plano al locutor de la radio que habla de las condiciones de violencia por el crimen organizado en diversos estados del país. La toma cambia dejando ver el rostro nervioso de Iván, mientras intenta cubrirse para no ser reconocido.

Haciendo referencia a la prostitución característica de esta zona, una mujer intenta explicar lo sucedido a un oficial señalando que “solamente le estaba haciendo el sexo oral” y que posteriormente el viejito le cayó encima, refiriéndose al hombre fallecido que va a recoger Iván.

Dentro del motel, con un plano inclinado desde el suelo, se observan los pies del cadáver, la base de la cama y los pies de Iván al entrar en cuadro. En primer plano corto, y con el sutil sonido de estática se evidencia el malestar de Iván que, con un gesto de mareo en un fondo desenfocado y el movimiento desorientado e inestable del personaje, observa los pies del fallecido estableciendo una conexión entre lo que ve y su estado anímico.

La toma se abre a plano medio donde Iván le pregunta al policía que lo recibe si puede entrar al baño mientras se enfoca su rostro con un gesto descompuesto. El policía le confirma: “Simón, ahí no hubo nada de acción”, así que entra a vomitar.

Luego de que el policía aclara que el anciano era cliente habitual del lugar, Iván le pide ayuda para levantar el cuerpo. Seguido de esto, y orillando al espectador a empatizar con el impacto de Iván hacia el cadáver, en un primerísimo primer plano vemos el rostro del anciano fallecido, e inicia nuevamente la música de tensión.

Ya afuera, con la cámara en contrapicado a lo largo de la secuencia, Iván camina empujando la camilla. El policía de forma reiterada cuestiona a Iván sobre sus visitas a la zona, poniéndolo cada vez más nervioso, lo que se nota en las respuestas cortantes y su énfasis en que no frecuenta el centro. Ante la insistencia, Iván no puede seguir evadiéndolo y confirma que anteriormente trabajaba por ahí.

Con esto se establece la situación en que Iván se encuentra, tanto física como emocionalmente. Luego de conocerlo en una secuencia inicial y verlo desenvolverse en su trabajo levantando cadáveres sin ningún problema, se deja claro que ahora el nerviosismo y la tensión se han apoderado de él al punto de enfermarlo físicamente: se le ve desgastado, ojeroso, cansado.

En cuanto al paisaje, queda establecido y descrito con un seguimiento coherente el trayecto por la zona del centro y se observan los elementos propios, quedando reforzado, como a lo largo de toda la película, por el lenguaje utilizado en las diferentes conversaciones.

Ahora se le añade otra característica de la que no se había hablado: la criminalidad y la violencia que se destaca a lo largo de toda la secuencia. Primero, previo al levantamiento del viejito en el centro, Paul en el trabajo hace un conteo extenso de lo que ocurrió en una sola noche, manifestando lo pesado que resultó hacer los levantamientos de los cadáveres: “Un picado, en una volcadura fallecieron dos, un descabezado, dos quemados, un colgado... Estuvo fuerte”.

Después, en la radio se hace un nuevo conteo para hacer una crítica a la situación del país: “Tres cuerpos fueron encontrados en una fosa clandestina cerca de los Mochis. En Durango se encontraron once cadáveres, siete de ellos decapitados”. Por último, el policía le comenta a Iván que no es raro acudir a la zona a atender situaciones relacionadas con la violencia: “Cuando no es uno por congestión alcohólica, es uno filereado, ¿no?, puras de’sas”.

Estos argumentos funcionan en dos sentidos: como caracterización de la zona y como configuración del personaje. Primero, hay que volver al inicio de la línea narrativa en donde Rosa pone cierto contraste al negarse a la adjetivación del centro de forma negativa.

Ahora, Iván bajo las condiciones recientes prefiere negar su relación con ese entorno particular e incluso intenta pasar inadvertido. Se empieza a plantear un sentido del lugar más evidente con estos conteos que se aderezan con la presencia de la joven prostituta como elemento propio de la zona y como elemento cinematográfico.

Por otro lado, con su articulación con la música de tensión se refuerza el nerviosismo por el que está pasando Iván, que coincide con esta caracterización violenta y corrompida del entorno, propiciando el desarrollo del proceso transaccional por el que pasan como unidad: en el mismo sentido en que Iván comienza a sentir los efectos de su angustia, se presenta una cara también angustiante del entorno.

LA TRANSFORMACIÓN

Con la siguiente secuencia llegamos finalmente al punto opuesto de la situación inicial en que se nos presentó a la unidad paisaje-personaje: la que corresponde a la transformación, en donde se puede dar cuenta de una reconfiguración en la identidad de la unidad de análisis.

A lo largo de la película apenas y es posible apreciar el interior de la casa de Iván, aun cuando se desarrollaron varias secuencias ahí. Siempre se presentaba oscura y saturada de desechos acumulados desde hace tiempo. Otro detalle que tampoco pasó desapercibido fue la tensión que provocaba en Iván la puerta cerrada, que después se anuncia que corresponde a la del cuarto de su hermano fallecido. Así, luego de los recientes acontecimientos con Rosa, Iván decide que va a abrir esa puerta enfrentándose a su nueva realidad, la que había estado evadiendo.

Contrario al resto de la casa, la habitación de Dani se deja ver como un santuario, notoriamente iluminada y ordenada, lo que permite apreciar con mayor claridad la composición del espacio y la contrariedad con el resto de la casa. En esta habitación Iván expone sus emociones sujetando una máquina de toques eléctricos, al mismo tiempo que grita hasta quedarse dormido.

No solo se deja la habitación al descubierto, sino también aquellos factores que lo han conformado como el Iván que se nos ha presentado desde el inicio y que vemos ahora, luego de su evidente desgaste físico, consumido también emocionalmente.

La casa de Iván ha sido enmarcada en cuatro tomas principales que nos permiten una familiaridad con su imagen: la del exterior, la de las escaleras de la entrada, la cocina y su habitación.

Desde planos generales se da una idea de la relación que tiene con estos espacios y en planos a detalle, enfocando aquellos elementos que pudieran ser más significativos, como los recortes del periódico, las fotografías, e incluso la comida. Se hizo hincapié en su entorno directo a partir de varios detalles como la saturación de objetos basura en todos lados, la falta de iluminación y en general el desorden y el deterioro.

Luego de esta confrontación en la habitación de Dani, y movido por una pesadilla en donde se encuentra atado del cuerpo por una soga sujeta al suelo del desierto, Iván se dirige a la cocina y enciende la luz por primera vez en toda la película. Es difícil identificar espacios vacíos o libres de desechos y basura, hasta que abre el refrigerador donde únicamente hay una botella de agua.

Desde la mesa en un plano medio se ve a Iván enfocado en limpiar y despejar, dándole un respiro al entorno. Finalmente, como parte del proceso transaccional, es posible relacionar cómo la casa de Iván y él mismo se habían ido configurando uno al otro: el personaje en su ensimismamiento y evasión emocional mantenía el entorno como un acumulado de basura que lo iba aislando cada vez más hacia el único espacio libre: su cama.

Al mismo tiempo, él mantenía prohibido para sí mismo el santuario en que se convirtiera la habitación de Dani, como metáfora de sus propios sentimientos. Ahora hace una limpieza general que inicia con su espacio más inmediato, pero que continua hacia sí mismo.

El siguiente y último fragmento para esta secuencia corresponde al enfrentamiento de Iván con su lado más sensible. Al amanecer, él se dirige al panteón Centinela, a las afueras de Mexicali, mientras canta para sí. Una vez ahí, camina entre tumbas en un plano entero con la luz violeta de la mañana continuando con la canción. La toma se cierra mientras se acerca a la tumba de su hermano. En plano detalle se pone en evidencia el abandono en que —como la casa— se encuentra la tumba; retira la basura y las velas viejas entre flores artificiales cubiertas de polvo.

Rosas pálidos y violetas dominan la secuencia que combinan con los adornos de la tumba de su hermano y que se utilizan después en los reflejos de luz en la cámara, generando un impacto desde su composición visual hasta su ambientación con el acompañamiento melódico de Iván. Finalmente, como consecuencia de creerse un asesino, Iván se enfrenta a un evento todavía más grande y que había evadido hasta ahora: el duelo por la muerte de Dani.

SITUACIÓN FINAL

Una vez identificada la transformación, el siguiente par de secuencias para el análisis corresponden a la situación final, la que posibilita el contraste entre la unidad de análisis inicial y la final, producto de su tránsito por este proceso transformador. Ya a estas alturas, Iván se ha enterado de que no es un asesino luego de encontrarse a Rosa afuera de la tienda que suele visitar, lo que no cambia la experiencia por la que pasó ni la muerte de Dani. Su actitud ante la muerte sigue manifestándose distinta, reservada y renuente en su trabajo diario.

Él se ha ganado un cerdo en la rifa de la iglesia de su colonia al que llama el Homie y que describe como su *carnal*. Aunque se ha encariñado y se ha convertido en su compañero, sabe que el calor arrecia y que de mantenerlo en su casa corre el riesgo de morir. Así, decide llevarlo al Valle, a la granja de su madrina, donde recibe una llamada del trabajo, indicándole que debe acudir a levantar tres cuerpos que encontraron amordazados al fondo de un barranco cerca de la zona.

Con esto inicia la primera parte. Un par de policías esperan apoyo dentro de una patrulla mientras se quejan de su situación, señalando que están “a raíz”, “como policía de rancho” —señalan—, es decir, desarmados. A la llegada de Iván, los policías explican que no hay prensa ni ministeriales porque también ejecutaron a otras personas en La Salada, una zona desértica en dirección opuesta e igualmente alejada de la ciudad.

Tal ubicación queda descrita tras las quejas de los oficiales, quienes comentan que deben recorrer largas distancias para atender este tipo de llamados e incluso señalan que estas zonas son propicias para el crimen organizado que aparece nuevamente en la narración.

Iván, sorprendido, asegura ver a uno de los hombres con vida y exaltado inicia su descenso al barranco para asistirlo. Cubierto de polvo, se acerca y repite una y otra vez “está vivo”. Iván detiene sus gritos y deja la sonrisa al percatarse de una paloma blanca que se encuentra parada frente a él. Un ligero sonido de viento realza este momento, el rostro de Iván refleja su intento por tratar de entender esta imagen.

Desde arriba, los policías observan y comentan —refiriéndose al amordazado, pero apropiadamente para Iván—: “Regresó del infierno”. Mientras, abajo, Iván revisa al hombre con cuidado y detalle, fuera de cuadro se escucha el aleteo de la paloma que sugiere haber volado.

Esto remite hasta la secuencia inicial que se explicó anteriormente, en que igualmente se dejó escuchar el aleteo de un ave y luego un golpe, poniendo en cuadro a una paloma muerta en el suelo, que se entiende que ha caído por el calor. La muerte al inicio y la esperanza al final: la paloma vuela e Iván podrá asistir a alguien vivo, en una especie de tregua que le da el entorno y que simbólicamente sugiere cierto descanso.

Hemos visto a Iván hacer su trabajo en repetidas ocasiones evidenciando las etapas por las que ha transcurrido: de inmutable al inicio a un estado renuente y, finalmente, vulnerable. Ahora, por primera vez, hay un hombre vivo y su exaltación y entusiasmo no se dejan esperar, marcando una diferencia en su estado de ánimo luego de todo por lo que ha pasado.

Vuelve aquí el tema del crimen organizado y las muertes violentas, pero ahora no solo escuchamos al respecto, sino que se hacen visibles. Al ver a los cuerpos amordazados se descubre esta cara violenta de la ciudad que se venía exponiendo cada vez más, pero que no terminaba de mostrarse, y al mismo tiempo se da un respiro al anunciarse que uno de los tres no está muerto, por lo que, en conjunto con la imagen de la paloma que levanta el vuelo, supondría un cese a la confrontación entre Iván y Mexicali.

Con esto como antecedente, se aborda la última secuencia para el análisis que a su vez corresponde a la última de la película. El cierre conclusivo. En un plano general, vemos al cerdo que Iván se ganó en la rifa de la iglesia en el rancho de su madrina con algunos sonidos ambientales de otros animales de granja. En un fundido a negro se observa el atardecer en un paisaje a contraluz.

Con el cerdo en primer plano se escucha la voz de Iván que le canta: “Homie, Homie”. El cerdo se aproxima a la cerca donde Iván lo acaricia y en voz en *off*, sirviendo de narrador, se escucha al personaje dirigirse a él: “Homie, no tengas miedo, que ya bajó el sol y tú eres un chingón”. Iván rodeado de los cerdos a los que alimenta, con una sonrisa, permite su representación en un estado final para su transformación.

Esta frase y su actitud remiten a la tregua anunciada, en varios aspectos: consigo mismo, con la muerte (la de su hermano y a la que debe enfrentar en su trabajo) y, por supuesto, con el entorno que en su función metafórica el descenso de la temperatura significa, incluso, ya no tener miedo. Regresa a Iván la certeza y culmina con esto el duro proceso de transformación, dando otro sentido a la transacción entre él y Mexicali.

CONCLUSIÓN

Es importante insistir en la relevancia del estudio de las representaciones cinematográficas como contenedoras y reproductoras de las visiones del mundo y en su contribución en la configuración de paisajes y de los perfiles identitarios de quienes los ocupan. Ciudades y espacios como las calles comerciales de Hong Kong, Central Park, los tranvías de San Francisco han sido reproducidos una y otra vez, por lo que no son difíciles de identificar; esto también ocurre con la frontera y sus ocupantes.

Por su riqueza visual y la espectacularidad de las temáticas que implica, los paisajes de las ciudades fronterizas como los de Mexicali han adquirido características y se han definido desde una estrecha dicotomía, en lucha constante entre el bien y el mal, entre el crimen y el castigo, entre este y el otro lado.

A través de la metodología propuesta, además de identificar las representaciones recurrentes, es posible rasgar la superficie e integrar al análisis la relación e influencia que puede existir entre los personajes y los espacios, lo que da luces a aspectos que, al menos para las temáticas fronterizas, van más allá de la violencia, de la pobreza y demás adjetivos, permitiendo un panorama más amplio y profundo de estos elementos.

Para este caso particular, Mexicali e Iván en *Levantamueertos* conviven con la violencia, con el crimen, la precariedad y la pobreza, pero estos se pueden entender como herramientas que ayudan a sostener el proceso de transformación o accesorios que delinear el camino hacia la definición de sus identidades.

Otros aspectos como el trabajo, las relaciones sociales que se desarrollan, el duelo y las emociones, la comunidad y las dinámicas que

establece, los colores y sonidos del entorno, las descripciones y aspectos que se destacan, los trayectos y distancias, los cambios en el clima y sobre todo el calor y sus implicaciones pueden tomar un lugar más determinante en el desarrollo de la trama y, al final, son estos los que se adhieren en la unidad paisaje-personaje para dirigir este proceso de transformación y reconfiguración.

REFERENCIAS

- Aitken, S. (1991). A transactional geography of the image-event: The films of Scottish director, Bill Forsyth. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 16(1), 105-118. doi: <https://doi.org/10.2307/622909>
- Aitken, S. y Bjorklund, E. (1988). Transactional and transformational theories in behavioral geography. *Professional Geographer*, 40(1), 54-64. doi: <https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1988.00054.x>
- Apodaca, J. (2012). *La construcción ideológica de Tijuana en el cine de México y Estados Unidos* (Tesis de maestría, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, México). Recuperado de <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/2010928/>
- Caballero, J. (1 de agosto de 2016). *Levantamuertos*, tragicomedia sobre las víctimas del verano en Mexicali. *La Jornada*. Recuperado de www.jornada.unam.mx/2016/08/01/espectaculos/a12n1esp
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- Eder, J. (s.f.). *Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique*. Universidade de Mannheim.
- Eder, J. (2010). Understanding characters. *Projections*, 4(1), 16-40. doi: <https://doi.org/10.3167/proj.2010.040103>
- Englund, G. (Director). (1971). *Zachariah* (Película). Estados Unidos: MGM Home Entertainment.
- Fincher, D. (Director). (1997). *The Game* (Película). Estados Unidos: PolyGram Video.
- Fletcher, A., Lukinbeal, C. y McHugh, K. (2012). *Place, television, and the Real Orange County*. Stuttgart, Alemania: Franz Steiner Verlag.

- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18), 9-28. Recuperado de <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/viewFile/1441/891>
- (2004). Culturas e identidades. *Revista Mexicana de Sociología*, 66, 77-99. doi: <https://doi.org/10.2307/3541444>
- Gómez Tarín, F. (2006). El análisis del texto filmico. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- (2010). *El análisis de textos audiovisuales: significado y sentido*. Santander, España: Shangri-La.
- Hopkins, J. (1994). A mapping of cinematic places: icons, ideology, and the power of (mis)representation. En S. Aitken y L. Zonn (Eds.), *Place, power, situation and spectacle: a geography of film* (pp. 47-65). Estados Unidos: Rowman & Littlefield.
- Iglesias, N. (2006). Frontera a cuadro: representaciones y autorrepresentaciones de la frontera México-Estados Unidos en el cine. *Revista Todavía*, 15.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23(1), 3-22. doi: <https://doi.org/10.1080/08873630509478229>
- Maza, M. (2014). *Miradas que se cruzan: el espacio geográfico de la frontera entre México y Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo*. México: Bonilla Artrigas.
- Núñez, M. (Director). (2013). *Levantamuertos* (Película). México, Estados Unidos: Alhaville Cinema.
- Schantz, E. M. (2001). All night at the Owl: the social and political relations of Mexicali's red-light district, 1913-1925. *Journal of the Southwest*, 43(4), 549-603. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40170171>
- Sharp, L. y Lukinbeal, C. (2015). Film geography: a review and prospectus. En S. P. Mains et al. (Ed.), *Mediated geographies and geographies of media* (pp. 21-35). Dordrecht, Países Bajos: Springer Netherlands. doi: https://doi.org/10.1007/978-94-017-9969-0_2

- Thompson, J. B. (1998). La metodología de la interpretación. En *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (pp. 395-474).
- Vale, E. (1998). *Vale's technique of screen and television writing*. Oxford, Inglaterra: Elsevier.
- Vizcarra, F. (2009). *Representaciones de la modernidad en el cine futurista: el caso de Blade Runner*. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

- Sánchez, A. (2019). Otra posibilidad de lectura a las temáticas fronterizas desde *Levantamueertos*: propuesta de análisis para la relación persona-paisaje en el cine de ficción. *Punto CUNorte*, 5(8), 11-37.

Familias en guerra: valores neoliberales y la representación mediática de la invasión a Irak

Families at war: neoliberal values and the media representation of the invasion of Iraq

Diego ZAVALA SCHERER*

RESUMEN

El presente artículo explora las formas de representación de las familias de los soldados a través de cuestionar los mecanismos del registro de lo real, donde se utilizan los documentales de guerra como caso ejemplar sobre el contexto de la invasión en Irak. Los dos polos teóricos de los cuales se origina esta lectura de los valores familiares como bastión del modelo bélico neoliberal estadounidense son los trabajos de Melinda Cooper (2017) y Peter Wolin (2008).

El cuestionamiento del ensayo explora cómo la violencia sistémica del neoliberalismo, en un contexto de guerra, se acaba plasmando en el nivel individual o en el institucional como la familia. El interés de esta lectura

* Doctor en comunicación social (con especialidad en comunicación audiovisual) por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Profesor investigador de la Escuela de Humanidades y Educación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, adscrito al Departamento de Cultura Digital y Medios, donde imparte los cursos de Televisión, Historia de la industria cinematográfica y Realización documental. Profesor de televisión digital en la Maestría en Comunicación Digital e Interactiva de la Argentina, y del módulo de Documental subjetivo en el Máster de Documental de Creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños, Cuba. Miembro de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia de la Universidad Nacional de Rosario y del Grupo de Investigación Museum I+D+C de la Universidad Complutense de Madrid, España. diego.zavala@tec.mx | <https://orcid.org/0000-0002-7362-4709>

hermenéutica es crear el puente entre el nivel macro (sistema neoliberal) y el nivel micro (las decisiones de los soldados y sus seres queridos).

Palabras clave: documentales de la guerra de Irak, documental y valores familiares, no ficción estadounidense, representación y neoliberalismo, representación familiar.

ABSTRACT

This article explores the forms in which the families of soldiers are represented in the documentaries about the Iraq War, through questioning the mechanisms of how reality is registered. The two theoretical poles that work as the origin of this reading of the family values as bastion of the neoliberal military model are Melinda Cooper's (2017) and Peter Wolin's (2008) works.

This essay, therefore, explores how the violence generated by the neoliberal system, in a context of war, has an impact at a personal or familiar level. The interest of this hermeneutic perspective is to create an interpretative bridge between a macro-level (the neoliberal system) and a micro-level (the decisions of the soldiers and their loved ones).

Keywords: *Iraq War documentaries, documentary and family values, American non-fiction, representation and neoliberalism, family representation.*

INTRODUCCIÓN

El presente texto explora, a partir del trabajo de Melinda Cooper (2017), el papel que juegan las familias de los soldados estadounidenses en los documentales de la invasión a Irak. El interés del texto es cuestionarse sobre cómo se construye el nuevo sujeto político estadounidense frente a la guerra contra el terror y cómo la familia funciona como espejo del individuo, origen de las motivaciones y criterio rector de las decisiones de los soldados desplegados.

Todas estas funciones de la institución familiar en tiempo de guerra dan constancia de la materialización del modelo neoliberal más allá del

individuo (soldado) como centro de la acción política. De hecho, este es un descentramiento del lugar común del neoliberalismo como sistema exacerbador del individualismo para hacer visible el filtro familiar que funciona como institución configuradora y censora de las decisiones políticas del familiar que decide desplegarse como soldado.

Es así como se conforma el marco interpretativo que guiará la reflexión de este texto. Lo que interesa aquí es ver cómo un evento histórico, como la guerra de Irak, se representa en piezas documentales, productos mediáticos que la tradición suele asociar más con el discurso político que con el entretenimiento. Por lo tanto, ello nos permite usar esta forma audiovisual para pensar lo público en tiempos en que el neoliberalismo ha cobrado especial importancia.

Recordemos brevísimamente la caracterización de Boaventura de Sousa Santos (2006) sobre el neoliberalismo como el consenso de Washington. Este engloba cuatro características principales que sirven para entender la globalización a la que nos enfrentamos: 1) el consenso de la economía liberal (o neoliberal); 2) el consenso del Estado débil; 3) el consenso de la democracia liberal, y 4) el consenso de la primacía de las leyes y el sistema judicial.

Finalmente, nos interesa establecer la conexión del neoliberalismo con la institución familiar, comúnmente asumida como uno de los espacios simbólicos privilegiados para la reproducción social y cultural de los valores políticos y económicos, que impactarían directamente sobre al menos dos de los puntos perfilados por De Sousa Santos (2006).

Siguiendo a Cooper (2017), al analizar las formas en que los documentales muestran y visibilizan las relaciones entre las personas (soldados y sus seres queridos), se argumentará cómo es precisamente en la familia donde estos valores de política económica neoliberal, asociada a la guerra, son generados y reproducidos (y, por tanto, donde la violencia es negociada, reproducida o desestimada).

El análisis recorrerá la filmografía documental asociada a esta invasión que es parte de la estrategia del totalitarismo invertido (Wolin, 2008) tras la caída de las torres gemelas, el 11 de septiembre de 2001, que derivaría en la invasión de Irak en marzo de 2003. Utilizar el texto de Wolin (2008)

nos permite reconocer el componente económico dentro del argumento estadounidense de intervención militar en defensa de la democracia.

Este marco de referencia macroeconómico encajado en un contexto de política exterior nos permite utilizarlo como punto de partida para, de ahí, bajar a la perspectiva micro, donde jóvenes estadounidenses deciden ir a defender a su país del enemigo terrorista, aun a costa de dejar a sus prometidas, esposas e hijos pequeños. Lo que parece una decisión política individual se acaba convirtiendo en una cuestión económica.

Esta razón se fortalece cuando en las historias vemos relatado una y otra vez que los jóvenes lo hacen con la esperanza de asegurar un mejor futuro (económico) para su familia. El discurso ha sido construido con las promesas condicionadas a causar alta —al momento en que las personas se enlistan o ingresan al ejército— (los seguros médicos, los estudios universitarios, los sueldos suficientes, las comunidades de apoyo y un largo etcétera).

Cabe mencionar que, a falta de espacio y en espera de un nuevo texto donde se pueda profundizar de manera pormenorizada en el análisis secuencial de las películas, este ensayo intenta proponer claves hermenéuticas, una perspectiva sobre cómo mirar el ciclo narrativo generado entre el soldado que parte a la guerra y su familia que se queda en casa. Y, particularmente relevante parece pensar en la agencia que desde la retaguardia la institución familiar posee, incluso en la toma de decisiones en el campo de batalla.

CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN

Para iniciar el análisis dentro del horizonte teórico propuesto, podemos comenzar por mostrar la transformación de los valores nacionales modernos en discursos de encubrimiento de los intereses económicos de los Estados Unidos. Estos se han usado para intervenir en una zona estratégica por los beneficios del negocio que representa, más que por una intervención geopolítica, como solía ser durante todo el periodo de la Guerra Fría.

Este accionar es herencia directa de mantener un ejército permanente en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. La economía de ese país ha entrado en un bucle que los fuerza, cada cierto tiempo, a reactivar el negocio de la producción de armas y tecnologías para reequilibrar la creación de empleos y el flujo de dinero, aunque para hacerlo deba crear un conflicto armado nuevo. Este último argumento es explicado de forma elocuente en el documental *Why we fight?* (Jarecki, 2005).¹

Esta dualidad (de lo político vuelto económico) se extrapolará al nivel de los individuos-soldados, quienes pasan de afirmar que se han enlistado para proteger a su nación a solo hablar de cuánto quieren volver a casa con su familia y de lo distinta que es la realidad de la invasión frente a sus expectativas.

En los dos niveles se pasa de los valores épicos (de la nación y su héroe) a la realidad neoliberal de la invasión por motivos económicos y a la necesidad de los soldados de replegarse en la familia como estrategia de supervivencia y conservación de la lógica social en la que están inmersos.

La familia es el punto de fusión del conservadurismo neoliberal, los valores nacionales y la identidad del sujeto político. Para comenzar, nos parece útil establecer una línea de reflexión que podemos extraer de este trabajo seminal sobre la invasión de Estados Unidos a Irak en 1991:

Es útil distinguir entre cinco diferentes contextos en los cuales los esfuerzos bélicos de Estados Unidos en Oriente Medio pueden ser analizados y criticados:

¹ Patricia Aufderheide (2007) analiza este documental y entabla una conexión fundacional para comprender la tradición del cine de no ficción sobre Irak. El filme de Jarecki (2005) retoma el título de la serie clásica de la Segunda Guerra Mundial y trastoca su sentido al escribirlo en modo de pregunta. Así, pasa de *Why We Fight* a *Why We Fight?* Este giro plantea el fondo de su obra: cuestionar cómo se pasó de una serie que quería informar al público americano sobre por qué estaban participando de la guerra al control mediático e informativo en Irak que quería evitar a toda costa que el público se informara sobre los motivos de la guerra. Así, se evidencia la importancia del negocio de los medios para el modelo neoliberal y el encumbramiento de los corporativos transnacionales en la guerra por la información.

1. Políticas de poder a largo plazo de Estados Unidos, así como objetivos imperiales de dominación, que incluyen intervenciones en el Tercer Mundo para asegurar económica y estratégicamente recursos importantes. Las publicaciones de Noam Chomsky y Joel Benin pueden considerarse las más conocidas y efectivas entre estas críticas.
2. Inconsistencias e hipocresías en la legitimación de la ‘moral’ oficial de la guerra, lo que traería preguntas como las siguientes: si la política exterior estadounidense es guiada por la moral, ¿por qué Estados Unidos no interviene —incluso diplomáticamente— cuando miles son asesinados por Suharto, en Timor Oriental, o Pinochet en Chile? ¿Acaso no debemos parar a pensar por un momento que imágenes, por ejemplo, de niños kurdos gaseados, que han sido usadas para demostrar el desdén de Saddam Hussein por la vida, daten del tiempo en que era ‘amigo’ de los Estados Unidos contra el entonces tirano popular Khomeini?, ¿por qué estas imágenes no fueron diseminadas por los medios antes?, ¿por qué el asombroso número de civiles y tropas enemigas muertos durante la guerra del golfo (aproximadamente 150 000) no entran en el discurso ‘moral’ de nuestros debates públicos?
3. Campañas de desinformación en casa y en el extranjero, como lo discutiera Chomsky, Edward S. Herman, entre otros.
4. La relación de la subida al poder de Hussein, y acciones subsecuentes, con un proceso histórico a largo plazo de modernización en Medio Oriente y, de manera más general, los esfuerzos en el Tercer Mundo por parte de los Estados Unidos por frustrar tales desarrollos si no permanecían subordinados a su agenda.
5. Finalmente, la importancia de experiencias estetizadas de unidad colectiva y superioridad para la reproducción cultural de la sociedad estadounidense, y de la guerra como medio para simular un cuerpo político unificado (Schulte-Sasse y Schulte-Sasse, 1991, pp. 67-68, traducción propia).

En un trabajo previo (Zavala, 2009), el análisis desarrollado a partir del texto de Jochen y Linda Schulte-Sasse (1991) planteaba los primeros cuatro contextos señalados por los autores como elementos separados del último, que servía para hablar de las experiencias documentales como experiencias estetizadas de unidad. Las otras cuatro se asumían como parte de la lectura sociohistórica del periodo y el conflicto.

Ahora, lo que el texto de Cooper (2017) permite es analizarlos unidos y, tomando el punto cinco no como al margen, sino precisamente como origen de las otras cuatro, vemos cómo las inconsistencias de las acciones políticas del gobierno estadounidense en realidad integran una serie de decisiones coherentes bajo el modelo neoliberal.

De igual manera, en el trabajo previo se asumía que la decisión de conformar una unidad colectiva y reproducir la cultura estadounidense se alimentaba de los relatos heroicos de los soldados en los documentales narrados en primera persona. Todo ello colaboraba al simulacro de unificación del cuerpo político, pero decidido por los propios combatientes. En esta ocasión, el enfoque se descentra para preguntarnos por la unidad colectiva usando a la familia como punto de partida de la toma de decisiones para unificar y reproducir.

PENSAR LOS VALORES DENTRO DE LOS FILMES DOCUMENTALES

El corpus de películas y series documentales de la guerra de Irak ronda, aproximadamente, los cincuenta productos. No es ni remotamente tan representada como la guerra de Vietnam o la Segunda Guerra Mundial. Y un número significativo de producciones se enfocan más en los prolegómenos de la guerra o en el contexto político que le da lugar, lo que Pat Aufderheide (2007) llamaría, usando el documental de Jarecki como referente, los *Why-We-Are-in-Iraq docs* (los documentales de por qué estamos en Irak).

A pesar de ello, esta segunda invasión a Irak ha tenido una cobertura mucho mayor que la llamada “tormenta del desierto” de los años noventa. En parte, el regreso a la representación y la creación de productos estetizados para construir el simulacro de unidad, parafraseando a los

Schulte-Sasse (1991), se debe al regreso de las tropas estadounidenses a tierra, a diferencia de la primera invasión que basó su estrategia en los bombardeos por aire y la primera generación de bombas inteligentes.

La representación es completamente diferente y las implicaciones también. El regreso de soldados al terreno, y a los camposantos, obliga a reacomodar las narrativas, a sofisticar las formas de hablar de la guerra y de cómo se experimenta en el frente y en casa.

Digamos que para la conformación del corpus se abandonan los productos documentales que intentan referirse a los cuatro primeros contextos planteados por los Schulte-Sasse (1991)² y se retoman las piezas documentales que justo son formas de estetización que simulan la unidad, pero ya no desde la política, sino desde una mirada económica. Y, sobre todo, se recuperan los ejemplos en los que se revelan las relaciones de los soldados con sus familias en busca de espacios interpretativos de esta conexión.

También se debe hacer notar que las obras referidas abandonan las formas más históricas, políticas o propagandísticas (en tanto aparato de Estado) y se recargan más en las narrativas, historias personales, epístolas y formas subjetivas de hacer documental. El nexos indicativo y la representatividad de las piezas son más débiles y se soportan mucho más en la opinión, la experiencia y la vivencia subjetiva; su intención no es la constatación de los acontecimientos, sino la exploración de los mismos a través de voces testimoniales.

Dentro de la literatura especializada dedicada a los documentales de la guerra de Irak, estas obras son definidas por Aufderheide (2007) como *Grunt Docs*, o documentales de soldados. Estamos frente a una forma clásica de documental bélico que, como señala la autora, tiene como pieza fundacional en el cine estadounidense *La batalla de San Pietro* (*San Pietro*, Houston, 1945).

La cámara se vuelve testigo directo de las acciones de despliegue, encuartelamiento y combate de los soldados; y, particularmente importante para este texto, la vuelta a casa ya en calidad de veteranos. Testimonios,

² Dos textos fundamentales para explorar los documentales de corte histórico, político y propagandístico son los escritos por Deepa Kumar (2006) y Jaine M. Gaines (2007).

seguimiento y visiones personales son algunos de los elementos recurrentes de este formato documental.

Aún con este desbroce de las subcategorías, subtipos o subtemas que abordan las obras documentales, el corpus es bastante amplio. Podríamos todavía subdividir la filmografía a partir de los diferentes momentos de la estetización, las voces utilizadas para narrar la experiencia o, incluso, a partir de la relación del soldado (y su familia) con la narración. El criterio central de búsqueda y selección en este caso se basó en las representaciones (escenas, diálogos y apariciones) de las familias de los soldados.

En *La poética del sujeto y el mito democrático americano: los documentales televisivos de la guerra de Irak* (Zavala, 2009), los nexos que se analizaron eran los de los soldados con su comunidad después de la experiencia de la guerra. Particularmente, interesaban las manifestaciones de aprendizaje, incorporación del trauma y superación personal por parte de los soldados en su paso a convertirse en veteranos.

La hipótesis en ese texto era que se establecían narrativas neorománticas cercanas al género de *Bildungsroman*³ en literatura y que esta era la manera de construir el simulacro de unidad nacional. En su forma más especializada, cuando los veteranos a través del programa *Operation Homecoming*⁴ creaban algún producto artístico para lidiar con el trauma, se podían considerar como productos representativos del *Künstlerroman*.⁵

Estas narrativas y el paso ritual del soldado a veterano se pueden pensar como una historia de crecimiento (*coming of age*) y su función parece ser evidente para efectos del simulacro unitario nacional. El sufrimiento

³ El *Bildungsroman* se corresponde con lo que en inglés se denomina *coming of age*; en castellano, las narrativas vinculadas a la madurez y crecimiento, habitualmente a través de un evento que sirve como ritual de paso entre la edad adolescente y la edad adulta. Michael Minden (1997) ofrece una definición más detallada de este género alemán y su importancia para la novela contemporánea.

⁴ *Operation Homecoming* fue un proyecto del National Endowment for the Arts de Estados Unidos y consistía en una serie de talleres de escritura iniciados en 2012 como parte del protocolo de tratamiento para lidiar con el proceso de reinserción y duelo de los soldados al volver a casa.

⁵ El *Künstlerroman* es una forma especializada del *Bildungsroman* donde el personaje principal es un artista. Por lo tanto, estamos frente a una narrativa de un artista que logra la madurez en su trabajo.

familiar es, aunque menos evidente su función, mucho más potente como elemento conformador de narrativas de unidad nacional.

Si el soldado o veterano activa imaginarios de sacrificio y entrega claramente contruidos desde la épica o el crecimiento romántico (si se piensa una forma menos heroica o solar), cuando la familia se constituye como elemento de movilización de los imaginarios nacionales, estamos frente a formas míticas y arquetípicas del regreso al hogar, de la protección de la sangre, del sacrificio y paciencia de quien espera; metafóricamente hablando, el retorno de Odiseo.

Si a partir de esta nueva categorización descartamos películas y acotamos el corpus, dejaremos fuera los documentales que se enfocan en el proyecto *Operation Homecoming*, así como los que se enfocan en la experiencia de los veteranos sin considerar a las familias y cómo les afectó a ellas.

De esta manera, películas como *Combat diary*, de Michael Epstein (2006); *Alive day memories*, de Jon Alpert y Ellen Goosenberg Kent (2007); *Ground truth*, de Patricia Foulkrod (2006); *Operation Homecoming*, de Richard Robbins (2007), y *Muse of Fire*, de Lawrence Bridges (2007), pueden ser dejadas de lado para este análisis.

Las películas que se alinean de forma más consistente con los criterios de selección son *Off to war*, de Brent y Craig Renaud (2005); *War tapes*, de Deborah Scranton (2006); *Gunner Palace*, de Michael Tucker y Petra Epperlein (2004); *Lioness*, de Meg McLagan y Daria Sommers (2008); *Last letters home*, de Bill Couturié (2004); *Home Front*, de Richard Hankin (2006), y *The Short Life of José Antonio Gutiérrez*, de Heidi Specogna (2006).

Estos documentales pueden ser vistos como una unidad, como un viaje del héroe en toda regla. Las piezas relatan todo el ciclo por el que pasa un soldado cuando causa alta, desde que se alista (y se separa de su mundo ordinario, casi siempre del núcleo familiar), hasta que vuelve, vivo o muerto.

Los primeros dos filmes (serie documental y documental de largometraje) se dedican a los preliminares del despliegue de las tropas y a cómo los soldados abandonan su lugar junto a sus familias para irse a Irak. Los hermanos Renaud (2005) acompañan a sus amigos de infancia y del bachillerato, enlistados al ejército, durante todo el proceso de preparación para ir a Irak, y terminan la serie con la vuelta a casa. Del mismo modo,

Deborah Scranton (2006) recoge grabaciones cotidianas de tres soldados (Pink, Moriarty y Bazzi) durante su despliegue.

Los dos siguientes son sobre la vida en combate. En el primer caso, los soldados han tomado uno de los palacios de Saddam Hussein y desde ahí se organizan las operaciones diarias, al tiempo que disfrutan de la piscina y las comodidades de su nuevo cuartel.

El segundo documental centrado en el combate, *Lioness* (McLagan y Sommers, 2008), se entrevista a un pelotón de mujeres soldado desplegadas para realizar acciones de especialista (revisiones en puntos de control, apoyo en comunicación, ingeniería, logística), pero que según las reglas del ejército no deben tener nunca contacto directo con el enemigo en una situación de combate. Al final, acaban teniendo enfrentamientos cuerpo a cuerpo en su paso por la ciudad de Ramadi.

Finalmente, las últimas tres películas abordan el tema de los soldados que han vuelto a casa. En estos últimos, lo que vemos es cómo las familias participan de las consecuencias del despliegue de sus familiares en la operación *Iraqi Freedom*. En dos casos, *Last Letters* (Couturié, 2004) y *The Short Life of José Antonio Gutiérrez* (Specogna, 2006), los soldados han vuelto a casa después de fallecer; en el otro, la historia que se narra es la crisis del veterano Jeremy Feldbusch y su familia, al volver a casa herido (Hankin, 2006).

Igualmente, vistos todos estos documentales como un grupo, casi como partes de una misma historia, como parte de un discurso patriótico homogéneo, estas siete películas parecieran relatar una historia antiépica, donde los soldados vuelven afectados o muertos. El escenario es en apariencia sombrío sobre cómo narrar la guerra de Irak.

A pesar de ello, ya en las particularidades de los filmes podemos ver que, en realidad, las historias son recuperadas para la unidad nacional. La tragedia y el dolor son conjurados a través de rituales de sacrificio por un bien mayor. Los caídos son narrados como héroes y entonces son vistos como parte del simulacro nacionalista.

La crítica a la guerra y sus consecuencias se hace cuando sobreviven, y se cuenta desde la dimensión individual, fragmentada, casi desde la mirada única de quien vio el horror y ha vuelto del infierno. Aquí se diluyen

los criterios económicos y se reincorporan como discursos políticos y morales asociados a los valores de la nación.

La familia padece, pero justifica el dolor y todo lo que han pasado. Así se perpetúa la importancia de la guerra y son las familias en el espacio privado quienes deciden convalidarla, apoyarla y permitir que sus seres queridos la sigan padeciendo. Esta tensión se conformará como la paradoja neoliberal fundamental que opera en el núcleo familiar: el soldado roto intenta hacer sentido del horror al reintegrarse a su vida normal. Su conciencia del desfase que representa el simulacro nacional en la guerra choca frontalmente con su deseo de una vida mejor en compañía de su familia, ahora que son veteranos.

Pero es justo ante esta suspensión del argumento del dolor y el trauma que nos damos cuenta que otra lógica subyace a estas decisiones y visiones. Es como si el mundo en el que vivimos (globalizado, corporativo, hipercapitalista, superconectado y comunicado) moviera a los individuos y a las familias a refrendar su pacto nacional.

Si esto es así, entonces la frase emblemática de que la guerra de Vietnam fue perdida en las casas de los estadounidenses, que resumía el poder de los medios y su nueva influencia sobre la democracia, ha puesto el énfasis todo el tiempo en el factor equivocado.

Esta nueva lectura nos permite, en un sentido, romper este paradigma y volvernos a preguntar por los responsables de este cambio y dotar a las familias, a las personas sentadas en los sofás, de agencia y de responsabilidad en esta presión al sistema para terminar la guerra.

Y es esta misma acción desde los sofás y estos mismos actores quienes convalidan, 30 años después, la invasión a Irak y permiten que sus jóvenes otra vez vayan al frente. Hasta aquí el paréntesis sobre la función de los medios; veamos las otras instituciones neoliberales y su impacto en la vida de los soldados y las familias.

Es desde la expansión mercantil, desde el comercio internacional (segunda frontera, según John F. Kennedy) que podemos comprender *this change of heart* (este cambio de idea), este paso de querer a los muchachos de vuelta en casa a permitir otro despliegue masivo de tropas en un país

lejano. Es comprensible cuando leemos a Sheldon Wolin (2008) y explica que en el totalitarismo invertido, política y nación quieren decir en realidad economía; es, sin más, el paso de los Estados nación al corporativismo.

Entonces, nos percatamos sobre cómo las narrativas bélicas documentales siguen abonando a la construcción del simulacro, de la nación como punto de unidad y espacio de protección de los ciudadanos, como forma de hablar de ello y representarlo cuando la realidad es otra.

En el caso de las piezas que cuestionamos desde esta perspectiva, es increíble ver cómo cobrar conciencia de esta diferencia desestructura su vida entera, cómo fractura su percepción del miedo y el peligro terrorista; y de su propio rol dentro de la invasión unilateral a Irak.

Este cambio macro de la política a la economía como centro del conflicto no es nada fácil de gestionar en el plano micro, al nivel emocional y de proyecto de vida de los soldados y sus familias. Este desfase entre el significado y el uso del discurso nacional arriba y abajo es lo que finalmente propulsa este cuestionamiento de las películas.

No deja de impresionar el nivel de ingenuidad y cómo el discurso del miedo ha penetrado en la población (aquí la otra función de los medios, casi opuesta a la pretendida por la televisión en la era de la Segunda Guerra Mundial). El perfil de Fox News y su estilo editorial ha sido largamente comentado y analizado (desde el documental de Robert Greenwald [2004] hasta textos académicos, como el de Deborah Jaramillo [2009]).

En una primera fase, la motivación de los ciudadanos para enrolarse y servir a su país es el motor que los lleva a tratar de defender la democracia y a su nación para, después de 18 meses de despliegue, darse cuenta del nulo impacto que tiene su paso por las trincheras.

En casi todos los casos vemos cómo vuelven transformados, otros, distintos. Somos testigos, a través de los documentales que, hacia el final de su servicio, ya no hay discurso sobre la paz, sobre la defensa de los valores democráticos. Ya solo hay necesidad, casi compulsión por volver a casa, por volver con su familia.

Es insólito cómo no hay un solo discurso nacionalista de algún soldado en los filmes analizados que *soporte* un “tour por Irak”. Todos transforman su manera de pensar y referirse a la guerra, de ahí la idea de que el

paso ritual es tan brutal que cambian de etapa de vida, de perspectiva, de sentido de la identidad y su rol en la sociedad en la que viven.

Pero es igual de interesante ver cómo en los casos de los soldados caídos, muchos de sus familiares sí mantienen, pareciera que por transferencia, el discurso épico de Estados Unidos como defensor global de la democracia. Es como si la muerte del soldado se volviera depositaria de los valores nacionales a la familia. Y desde allí, el ciclo se vuelve a renovar. Tal vez por eso son tan importantes los mártires y el combate cuerpo a cuerpo, por la necesidad de movilizar y transferir estos valores a otros miembros de la comunidad.

Si Irak no se ha encargado de diluir esa ilusión de la participación; la reinserción laboral, los problemas físicos y emocionales, el síndrome de estrés postraumático y las promesas económicas y educativas no cumplidas a los soldados se encargan de destruir ese vínculo, esa conexión personal del soldado con el simulacro.

Ello los sume en el ciclo de explotación, de recurso prescindible de la maquinaria bélico-corporativa; y, a partir de ese momento, la mayoría de las negociaciones sobre lo que significa para ellos y sus familias será decidido en privado, en las charlas de sobremesa, en el camino a ver al doctor, en la espera de que los hijos salgan del colegio.

Si acaso, días memoriales, eventos de veteranos y reuniones con otros compañeros de armas serán los primeros espacios para cuestionar o reafirmar en comunidad su visión del trance sufrido. Lo que no queda claro, por lo menos desde la lectura de estos filmes, es cómo todo ese dolor, ese esfuerzo titánico fallido por recuperar la normalidad después del trauma los convierten en gente que está nuevamente dispuesta a validar una guerra, a enlistarse, a permitir que sus familiares vayan a arriesgar la vida lejos de casa.

Estos documentales centran su atención en el tiempo del conflicto y mezclan los espacios de la representación; por un lado, el frente de batalla y, por el otro, el hogar que aguarda el regreso del soldado. Este montaje paralelo del mundo ordinario y extraordinario del héroe es en toda regla un ciclo que muestra cómo es que en la familia finalmente se crea el sentido de la experiencia bélica.

En el sentido más *vogleriano*,⁶ es en el regreso con el cáliz que el periplo se ordena y asume como una experiencia colectiva. Es el núcleo familiar el que depura y organiza para comprender y prosperar. A pesar de las aporías, a pesar de las incongruencias, a pesar de la falta de orden, a pesar del abismo que crea la experiencia bélica.

CONCLUSIONES

Podemos trabajar las conclusiones en dos sentidos. Por un lado, la dimensión individual del impacto de la guerra en los soldados tiene una lectura neoliberal clara. Ello nos llevaría en la mayoría de los casos a reflexionar sobre la precarización laboral, el ataque sistemático a la juventud y la crisis de las masculinidades, puntos torales del pensamiento neoliberal.

En los registros de lo real, en los documentales, estos componentes se revelan en todo su esplendor, son todos casos límite planteados desde la guerra como contexto histórico, pero ejercidos (focalizados representacionalmente) todos sobre el cuerpo del combatiente, padre de familia y proveedor.

Aun así, es muy interesante también mencionar al menos que la presencia de mujeres soldado es un iniciador importante de nuevos discursos, representaciones y, por supuesto, formas de explotación. Y también resulta interesante esta fractura de la representación de casos femeninos por considerarse una variante inusual de las historias de *Bildungsroman*, donde los personajes casi siempre son hombres.

Igual que con los ejércitos, la novela germánica centraba su interés en el género masculino como protagonista predilecto. Pensar en las mujeres soldado, como en *Lioness* (McLagan y Sommers, 2008), es un síntoma del cambio *epocal* que implica mandar mujeres al campo de batalla y, sobre todo, por las condiciones de la guerra, que acabarán en combate cuando las reglas del ejército estadounidense lo prohíben.

Nuevas realidades como esta significan nuevas historias, nuevas formas de representación, nuevos mecanismos heroicos y, por supuesto, nuevas

⁶ Christopher Vogler (2002) haría una lectura de *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell y aplicaría el viaje épico al formato del cine de Hollywood y al guionista de estas obras.

relaciones sociales. Pero desde la perspectiva neoliberal, ver mujeres en documentales de la guerra y que, además entraron en combate, también sirve de constatación de cómo el neoliberalismo ha expandido su velo de explotación incluso a las mujeres y las ha puesto en una situación límite.

Por el otro lado, a través de la revisión y cuestionamiento de documentales como productos culturales predilectos, se puede constatar cómo este momento histórico de guerra ha colaborado en la consolidación de la institución familiar como la unidad básica del neoliberalismo.

Así, el conservadurismo, los despojos de los valores nacionales de la modernidad y las épicas masculinas pueden pervivir, a pesar de que están permanentemente bajo el ataque del propio modelo. Este ahora simula el progreso y la salud de la nación desde la alabanza al individuo, el emprendimiento personal y el hiperconsumo.

La guerra televisada cambió el foco de la representación. Ya no interesan los motivos del conflicto, ni la invasión como evento histórico, ahora los dramas a relatar son los de las alcobas vacías y los niños que esperan a sus padres para jugar béisbol en el jardín. El ciclo se ha completado, la guerra ya no está más en la trinchera, ahora está en los correos electrónicos a los seres queridos y las videollamadas por Skype en fiestas navideñas.

Aquí es donde podemos constatar la centralidad de la familia como institución de reproducción de los valores neoliberales; particularmente, claro, se revela al analizar productos mediáticos vinculados a los soldados de la guerra de Irak.

Los tropos del regreso a casa, vivo o muerto; el hacerse cargo de sus seres queridos; el viaje épico para escapar del pueblo y ver el mundo; comprometer su presente y su vida a cambio de un futuro mejor se vuelven todos ellos mecanismos narrativos, argumentos arquetípicos que conectan la figura del combatiente con un contexto social e histórico específico.

Y así es como se traslada la perspectiva macro al nivel micro; de este modo, la violencia que el sistema ejerce sobre el individuo se transfiere a la toma de decisiones de una familia, se filtra en las emociones y los dilemas del día a día.

Las escenas en los documentales del último corpus mencionado siguen esta estructura arquetípica del viaje al mundo extraordinario y el retorno de manera muy precisa. Las figuras solares, heroicas, son constantes en estas narrativas, pero esto no es de sorprender. Lo que es interesante es que entre escena y escena de combate, entre una redada y una vuelta al cuartel, se van filtrando progresivamente comentarios, referencias o escenas del contraste.

Se nos invita a pensar en la familia. El soldado en un comentario habla de cuánto extraña a su mujer e hijos. Las fotografías de los que se han quedado en Estados Unidos evocan la distancia, la separación, el dolor de la guerra encarnado en estos hombres y mujeres. Estos momentos de recordar a los otros, a los seres queridos, son la otra parte del círculo neoliberal que faltaba desbrozar.

El soldado atraviesa una narrativa de madurez. La pregunta a la que se intentaban acercar elementos interpretativos es qué pasa en la familia y cómo funciona como mecanismo reproductor de valores; cómo ayuda a completar el mecanismo estadounidense de la economía basada en la guerra y cómo interpela a los individuos y sus núcleos familiares.

Parece poderoso y fértil el considerar esta conexión personal como un elemento fundamental de cómo el soldado interpreta lo que vive en la trinchera, mucho más en tiempos en que el nacionalismo y los férreos ideales de los Estados nación están a la baja. Estas claves permiten pensar la guerra y la violencia económica ejercida sobre los ciudadanos (convertidos en soldados) desde una perspectiva posmoderna de los conflictos bélicos; permiten revelar mecanismos, agentes y factores que en otras épocas no eran contemplados como relevantes.

REFERENCIAS

- Alpert, J. y Goosenbert Kent, E. (Directores). (2007). *Alive day memories* (Película). Estados Unidos: Attaboy Films.
- Aufderheide, P. (2007). Your country, my country: how films about the Iraq War construct publics. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 48(2), 56-65.

- Bridges, L. (Director). Wieringa, J. y Childers, M. (Productores). (2007). *Muse of fire* (Película). Estados Unidos: National Endowment for the Arts, Boeing, Arts Midwest.
- Cooper, M. (2017). *Family values. Between neoliberalism and the new social conservatism*. Boston, Estados Unidos: MIT Press.
- Couturié, B. (Director). Bornemeier, J. et al. (Productores). (2004). *Last letters home* (Película). Estados Unidos: HBO, Life Books, The New York Times.
- De Sousa Santos, B. (2006). Globalizations. *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 393-399.
- Epstein, M. (Director). Epstein, M., Yellen, J., Dubuc, N. y O'Hearn, D. (Productores). (2006). *Combat diary* (Película). Estados Unidos: A&E.
- Foulkrod, P. (Directora). Evans, J. et al. (Productores). (2006). *The ground truth: after the killing ends* (Película). Estados Unidos: Plum Pictures, Radioaktive Films.
- Gaines, J. (2007). The production of outrage: The Iraq War and the radical documentary tradition. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 48(2), 36-55.
- Greenwald, R. (Director). Busby, L., Gilliam, J., Greenwald, R., McArchie, K. y Smith, D. (Productores). (2004). *Outfoxed: Rupert Murdoch's war on journalism* (Película). Estados Unidos: Carolina Productions, MoveON.org
- Hankin, R. (Director). Lavitt Williams, M. (Productora). (2006). *Home front* (Película). Estados Unidos: Looking Glass Films, Swirl Productions, Showtime Independent Films.
- Houston, J. (Director). Houston, J. y Kapra, F. (Productores). (1945). *San Pietro* (Película). Estados Unidos: US Army Pictorial Services.
- Jaramillo, D. (2009). *Ugly war, pretty package*. Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Jarecki, E. (Director). Ackerman, R., Robert, H. y Fraser, N. (Productores). (2005). *Why we fight?* (Película). Estados Unidos: Arte, BBC Storyville, CBC, Charlotte Street Films, TV2 Danmark.

- Kumar, D. (2006). Media, war, and propaganda: strategies of information management during the 2003 Iraq War. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 3(1), 48-69.
- Matthew Syrett McLagan, M. y Sommers, D. (Directoras). Barrett, D. et al. (Productores). (2008). *Lioness* (Película). Estados Unidos: Room 11 Productions, Chicken and Eggs Pictures.
- Minden, M. (1997). *The German Bildungsroman: incest and inheritance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Renaud, B. y Renaud, C. (Directores). Alpert, J., Renaud, B., Renaud, C., Schiller, V., Smee, B. y Sperrazza, D. (Productores). (2005). *Off to war* (Película). Estados Unidos: Discovery Times Channel, Downtown Community Television Center.
- Robbins, R. (Director). Yellin, T. (Productor). (2007). *Operation homecoming* (Película). Estados Unidos: The Documentary Group.
- Schulte-Sasse, J. y Schulte-Sasse, L. (1991). War, otherness, and illusory identifications with the State. *Cultural Critique*, (19), 67-68.
- Scranton, D. (Directora). James, S., Lacy, Ch., LaMagna, D., May, R., Singer, A. y Timmons, L. (Productores). (2006). *War tapes* (Película). Estados Unidos: SenArt Films, Scranton/Lacy Films.
- Specogna, H. (Directora). Volmer, C. (Productora). (2006). *The short life of José Antonio Gutiérrez* (Película). Estados Unidos, Suiza, Alemania, Italia: PS Film Zürich, Specogna Filmproduktion, TAG/TRAUUM Filmproduktion, Televisione Svizzera Italiana, Télévision Suisse-Romande, Zweites Deutsches Fernsehen, arte Geie.
- Tucker, M. y Epperlein, P. (Productores y directores). (2004). *Gunner palace* (Película). Estados Unidos: Palm Pictures.
- Vogler, Ch. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona, España: Robinbook.
- Wolin, Sh. (2008). *Democracy Inc. Managed democracy and the spectre of inverted totalitarianism*. New Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Zavala, D. (2009). *La poética del sujeto y el mito democrático americano: los documentales televisivos de la guerra de Irak* (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España). Recuperada de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/7262>

Zimmermann, P. R. (1995). *Reel families, a social history of amateur film*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Zavala, D. (2019). Familias en guerra: valores neoliberales y la representación mediática de la invasión a Irak. *Punto CUNorte*, 5(8), 38-57.

Trascendiendo fronteras en el documental mexicano: la representación del Holocausto en *Recuerdos* y *Los laberintos de la memoria*

Transcending frontiers in Mexican documentaries: the Holocaust's representation in Recuerdos and Los laberintos de la memoria

Salvador VELAZCO*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es comentar dos documentales que van más allá del contexto histórico mexicano para abordar un asunto de carácter transnacional como lo es el Holocausto o la *Shoah*, el genocidio perpetrado en contra de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial: *Recuerdos* de Marcela Arteaga (2003) y *Los laberintos de la memoria* de Guita Schyfter (2006). Entendemos por un filme del Holocausto la *re-presentación* cinematográfica que se hace de este evento histórico, no tanto el acontecimiento en sí mismo.

En este trabajo se examina la manera en que el tema del Holocausto se representa, evaluando las estrategias retóricas y los dispositivos empleados para poder establecer algunos elementos de la poética de estos filmes. Sus propuestas estéticas tienen la función de acentuar la complejidad emocional de la experiencia del Holocausto y el exilio. Este es, a fin de cuentas, un cine que enfatiza la dimensión subjetiva y afectiva del acto de la memoria.

* Doctor por la Universidad de Michigan y maestro por la Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos. Egresado de la Universidad de Guadalajara. Profesor-investigador en Claremont McKenna College (California, Estados Unidos) en donde dicta cursos de cine, literatura y estudios culturales en América Latina.

Palabras clave: documental, exilio, memoria, *Shoah*, Holocausto.

ABSTRACT

The objective of this work is to comment on two documentary films that go beyond the Mexican historical context to approach the transnational matter that is the holocaust or Shoah, the genocide perpetuated against the Jewish people during World War II. The first being, Recuerdos directed by Marcela Arteaga (2003), and the second, Los Laberintos de la memoria, directed by Guita Schyfter (2006). Through films about the Holocaust, we understand the cinematic representation that is made of this event rather than the historicity of the Holocaust itself.

In this work, the way in which the theme of the Holocaust was presented is explored, focusing on evaluating the rhetorical strategies and the mechanisms employed in order to establish some of the elements of the poetics of these films. Their aesthetic approaches serve to emphasize the emotional complexity of the Holocaust and exile as a result. This is after all, cinema that accentuates the subjective and emotional realms of remembering.

Keywords: documentary, exile, memory, Shoah, Holocaust.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar dos documentales que van más allá del contexto histórico mexicano para abordar un asunto de carácter transnacional como lo es el Holocausto o la *Shoah*, el genocidio perpetrado en contra de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

El primero, *Recuerdos*, de la mexicana Marcela Arteaga (2003), toma como eje narrativo la vida de Luis Frank, un inmigrante lituano que es hecho prisionero en un campo de concentración nazi, del que logra sobrevivir para irse a refugiar en México. El segundo, *Los laberintos de la memoria*, de la cineasta Guita Schyfter (2006) radicada en México e hija de inmigrantes judíos de Europa oriental, nos lleva al lugar de origen

de los padres de la realizadora (Ucrania y Lituania), quienes vinieron a América huyendo del antisemitismo y del nazismo.

El término *Holocausto*, que se origina del griego y hace referencia a un sacrificio consumado por el fuego, ha venido a significar la destrucción sistemática de los judíos en Europa durante el régimen nazi (Kerner, 2011). El vocablo hebreo *Shoah*, que algunos prefieren usar, como es el caso del cineasta Claude Lanzmann (1985), autor de un célebre documental sobre el tema, tiene una connotación similar. En estas páginas usaré ambos términos.

Se entiende por un filme del Holocausto la *re-presentación* cinematográfica que se hace de este evento histórico, no tanto el evento histórico en sí mismo. Por ello, más que indagar la historicidad de los episodios sobre la *Shoah* contados en estos trabajos, interesa examinar la manera en que este tema se representa. En otras palabras, la intención es evaluar las estrategias retóricas y los dispositivos utilizados por estas cineastas con el propósito de definir algunos elementos de la poética de sus filmes.

Ambos documentales están concebidos no solo para argumentar sobre una determinada posición ideológica, sino, principalmente, para evocar de una manera afectiva lo que pudo haber sido la experiencia de quienes sobrevivieron el Holocausto. Las propuestas estéticas tienen la función de acentuar la complejidad emocional de la experiencia del exilio (la ruptura, la dislocación) y de la *Shoah* (¿cómo representar lo irrepresentable?). Este es, a fin de cuentas, un cine que enfatiza la dimensión subjetiva y afectiva del acto de la memoria.

RECUERDOS: ARS MEMORIAE

La cineasta mexicana Marcela Arteaga egresa del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1987, institución en la que se especializó en realización cinematográfica. En 1998 recibe el apoyo de la Fundación Rockefeller para el desarrollo del largometraje que sería su ópera prima, *Recuerdos*, el cual se estrena cinco años más tarde en 2003.

Este documental gira en torno a la figura de Luis Frank, un judío lituano nacido a fines del siglo XIX. Frank emigra a los Estados Unidos a

principios del siglo xx; más tarde participa en la Guerra Civil española (1936-1939), para después internarse en Francia, en donde es capturado por los nazis y puesto en un campo de concentración en Alemania. Frank sobrevive al campo de concentración y viaja a México, en donde pasará el resto de su larga vida.

¿Cómo surge el proyecto de este documental que toma la vida de Luis Frank como eje narrativo? Durante su estancia en España, Frank se dedica a filmar episodios de la guerra desde la perspectiva de la causa republicana. Estos materiales estaban destinados a conformar un documental que tendría como título *Amanecer sobre España* o *La voluntad de un pueblo*.

A la muerte de Luis Frank, uno de sus hijos, José, se acercó a Marcela Arteaga para pedirle que terminara el documental que había dejado inconcluso su padre. Arteaga propuso algo distinto: usar el material de archivo sobre España como parte de un nuevo documental que abordara la vida de Luis Frank.

Además, se integraría una serie de entrevistas realizadas en México, Lituania, España, Francia e Inglaterra con otras personas que, al igual que Frank, combatieron en la Guerra Civil española o sobrevivieron al Holocausto. Entre ellos figuran los propios hijos de Frank (José, Susana, Evelyn y Miriam), Ziuta G. de Kerlow, Ishie Gilbert, Sonia Stolarska, Czila Siburkenie, Lojan Sagorski, José Borrás, Antonio Zapata, Mary Elmes y Sidney Heisler.

Tres son los dispositivos que sobresalen en este trabajo documental de Marcela Arteaga (2003), a saber: las entrevistas, el pietaje realizado por Luis Frank y una serie de materiales filmados por Marcela Arteaga. La realizadora se propuso trascender el mero uso de “bustos parlantes” o *talking heads* en su documental. Asimismo, no tenía mayor interés en ilustrar estas entrevistas con material ya filmado (aparte del metraje sobre la Guerra Civil) porque lo que Arteaga quería hacer era precisamente filmar.

En este sentido, apunta: “Más que reconstruir paso a paso la vida de Luis, intenté recuperar a los individuos, lugares, hechos, sentimientos y atmósferas que lo fueron marcando. Haciendo cada uno su historia para entrelazarse y contar al fin, la historia de todos nosotros” (*Recuerdos*, s.f., Texto de la realizadora, párr. 6).

En otras palabras, estamos en presencia de una propuesta documental que, en gran medida, se cuenta como si fuera una ficción. Este elemento ficcional que conforma la historia busca crear atmósferas y espacios que a la vez sean una suerte de materialización visual de los testimonios o recuerdos de los actores sociales convocados en el documental. Aquí es donde entra la participación de la primera mujer que se tituló en el CCC en la especialidad de fotografía, Celiana Cárdenas, quien tendrá a su cargo la ejecución de estos segmentos ficcionales.

Antes de seguir adelante, se señala un antecedente de *Recuerdos*: la ópera prima de Juan Carlos Rulfo (1999), *Del olvido al no me acuerdo*—quien es también egresado del CCC—, en la que hay una propuesta documental similar a la de Marcela Arteaga (2003). Mientras que Juan Carlos Rulfo hace un viaje al sur de Jalisco buscando rehacer la historia de su padre, el escritor Juan Rulfo, a través de los recuerdos de los ancianos que lo habían sobrevivido, Marcela Arteaga (2003) intenta reconstruir la vida de la figura de Luis Frank a través del testimonio de personas que vivieron circunstancias semejantes.

Del mismo modo, ambos cineastas buscan redimensionar las posibilidades creativas del documental haciendo uso de mecanismos propios de la ficción en el marco de sus producciones documentales. A propósito *Del olvido al no me acuerdo* (Rulfo, 1999), Jorge Ruffinelli (2003) señala:

El *leit-motiv* del cielo nublado de las más diversas formas pero siempre activo, moviéndose ligero y desapareciendo sin irse del todo es el símbolo central de su película, uno de los ‘documentales’ más emotivos y una de las ‘ficciones’ más ‘documentales’ surgidas en el cine mexicano (p. 257).

Además del cielo nublado, hay una imagen en el documental de Juan Carlos Rulfo (1999) que muestra dos sillas en un desierto que se antoja interminable. Tal pareciera que una de ellas ha sido jalada por el viento para llevarla al escenario de *Recuerdos* (Arteaga, 2003). La imagen recurrente de esa silla (que en algún momento veremos en llamas) forma parte de los materiales ficcionales del documental de Marcela Arteaga.

Jorge Ayala Blanco (2010) ha acuñado el nombre de *docu-ficción* para denominar a esta sinergia de documental y ficción. Pero no debemos olvidar que desde los mismos orígenes de la tradición documental, en la década de los años veinte del siglo pasado, se han incorporado a los documentales técnicas específicas cinematográficas que asociamos con el cine de ficción (reconstrucciones, iluminación, puesta en escena, planos subjetivos, entre otros). Es decir, el cine de no ficción y el de ficción siempre han tomado prestados elementos de ambas tradiciones.

El filósofo Paul Ricœur (2004), en su libro *Memory, history, forgetting*, trae a presencia el tema del *eikōn*, el fenómeno de la representación de algo que está ausente, y lo que sería su huella o marca, *tupos*, una temática vigente ciertamente desde Platón y Aristóteles. La representación de una cosa ausente (*eikōn*) se imprime en una especie de bloque de cera (*tupos*) para poder materializarse.

El documental de Marcela Artega (2003) es una suerte de *ars memoriae* (arte de la memoria) o puesta en escena de los *eikōn* y los *tupos*, esos segmentos ficcionales creados por Celiana Cárdenas bajo la dirección de Marcela Artega que tienen como función principal el ser inscripciones visuales de una realidad ausente.

Llamémosles *recuerdos-imagen* a estas evidencias visuales (ya no bloques de cera, sino de película) de las experiencias de vida evocadas por los actores sociales, los cuales han pasado por una situación límite (la guerra, el Holocausto, el exilio). Estos recuerdos-imagen son puentes de la memoria y vendrán a concretarse de diversas maneras en el documental.

Por ejemplo, paisajes en los que sobresalen algunas tomas aéreas del mar y la playa, de campos nevados, de bosques y desiertos; ciudades como Nueva York, Barcelona, Londres, Ciudad de México que vemos en planos generales; iglesias y casas en ruinas; cementerios y pueblos judíos desiertos; trenes y vías, entre otros.

Estos recuerdos-imagen tienen la función primaria de externar los estados interiores de los entrevistados: la nostalgia, el dolor, la pérdida, la esperanza. Señala Artega: “Siempre traté de buscar, quizás con demasiado ímpetu, un sentido en las imágenes que acompañaran lo que se estaba

diciendo, pero que a la vez fuera más allá. Encontrar eso fue muy difícil pues se trataba de algo totalmente subjetivo” (Herrera, 2003, párr. 9).

En estos planos se manifiesta ese sentido buscado por la cineasta para darles forma a las experiencias subjetivas y personales de los actores sociales. Con todo, descifrar o interpretar ese sentido finalmente está a cargo de cada espectador, puesto que se busca superar la mera ilustración del contenido de las entrevistas.

Veamos ahora un par de ejemplos de estos recuerdos-imagen con relación al tema que nos ocupa, la *Shoah*. Tenemos en cuadro a Ishie Gilbert, sobreviviente de un campo de concentración, que comienza a relatar la historia de su padre que fue ahorcado dos veces por los nazis en la plaza de un pueblo judío (*shtetl* es la palabra en yiddish).

Escuchamos solo su voz ahora en *over* y en el plano visual viene el recuerdo-imagen: calles vacías del *shtetl*, casas con las ventanas cerradas, calles con charcos de agua que reflejan árboles y viviendas; se escuchan unas suaves y pausadas campanadas. No hay imágenes de archivo ni fotografías que pudieran visualizar a los miembros de la Gestapo o de los escuadrones de la ss en su labor de exterminio, aunque fueran tomadas del cine ficcional. No. Solo vemos calles vacías que cambian de golpe a unos colores sepia.

Gilbert termina su relato y en el encuadre vemos a un hombre y a un niño caminando en una tarde lluviosa. Es como si pudiéramos entrar a la memoria del actor social, al espacio más íntimo de su recuerdo y poder conjeturar que ese hombre es el padre y ese niño es él mismo (imagen 1 y 2).

Imagen 1. Ishie Gilbert



Fuente: Arteaga, 2003.

Imagen 2. El hombre y el niño



Fuente: Arteaga, 2003.

La escena del horror de la ejecución del padre de Gilbert se transfigura en ese pasaje interior de la memoria del actor social del hombre y el niño caminando, cuyo sentido final se presta a diversas posibilidades interpretativas. Pero, sobre todo, esa superposición de la voz en *over* relatando

la atrocidad de los nazis con esas imágenes que rezuman una profunda nostalgia tiene como objetivo crear emociones en la audiencia.

En otro ejemplo, tenemos el testimonio de Czila Siburkenie, a quien Marcela Arteaga (2003) entrevista en Lituania. Siburkenie recuerda el día 22 de junio de 1941 cuando el ejército alemán ataca la ciudad de Kaunas con lo que se inicia la invasión nazi a la Unión Soviética. Czila Siburkenie da su testimonio sobre los bombardeos de los aviones alemanes, así como de las hostilidades desatadas en contra de los judíos y el largo camino que tienen que emprender para intentar ponerse a salvo.

El recuerdo-imagen consiste en una larga toma sobre el río Niemen que atraviesa la ciudad de Kaunas, en un helado invierno, en el que sobre el agua vemos pequeños pedazos de hielo. Justamente ese río se podría convertir en una metáfora visual del exilio en la inteligencia de que los espectadores decidan conferirle ese sentido (imágenes 3 y 4).

Imagen 3. Czila Siburkenie



Fuente: Arteaga, 2003.

Imagen 4. Río Niemen

Fuente: Arteaga, 2003.

Los recuerdos-imagen, en suma, constituyen parte esencial de la puesta en escena del documental: por un lado, cristalizan los estados emocionales de los entrevistados; por el otro, materializan las heridas y los recuerdos del pasado, y metaforizan lo que está ausente, haciéndolos visibles en los paisajes, poblados y ciudades, entre otros espacios reales e imaginarios.

En este aspecto, podríamos hacer una asociación entre el documental de Marcela Arteaga (2003) y la célebre obra de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), acerca del exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Lanzmann (1985) tiene una puesta en escena que consiste en hacer hablar a los lugares para extraer de esa geografía toda la fuerza posible de la reminiscencia. François Niney (2009) afirma:

Lanzmann hace un trabajo memorable al poner nuestra memoria espectadora en el trabajo, tras las huellas de aquello que se quería una borradura histórica: la de los judíos por parte del nazismo. Son el silencio de la tierra y de las piedras las huellas máximas de esa borradura que dicen la muerte sin frase. Las imágenes de *Shoah* extraen de esta topografía frecuentada por fantasmas su fuerza de evocación inconcebible:

la repetición obsesiva del *tráveling* de entrada a Treblinka, el recorrido del camión de gas, el bosque que recubre el osario, el surco que separa arbitrariamente el campo de la muerte respecto del campo polaco... (pp. 424-425).

De manera similar, los recuerdos-imagen son la parte material, la huella, de un evento pasado que se actualiza. La repetición perturbadora del *travelling* de entrada a Treblinka en *Shoah* de Lanzmann (1985) es equivalente a la silla que aparece y reaparece a lo largo de *Recuerdos* de Marcela Arteaga (2003).

Esa silla en llamas es una metáfora del Holocausto, de la guerra, del exilio, como ese *travelling* también metaforiza el exterminio judío. En suma, los recuerdos-imagen se convertirán en el sello distintivo de la poética del filme de la cineasta mexicana y su directora de fotografía Celiana Cárdenas.

LOS LABERINTOS DE LA MEMORIA: UNA TUMBA FÍLMICA

La cineasta Guita Schyfter, hija de inmigrantes judíos de Europa oriental, que se vieron en la necesidad de escapar a América frente a la amenaza del nazismo, radica en México, país en el que ha hecho su carrera profesional. Se da a conocer con su ópera prima, *Novia que te vea* (1993), una de las películas que mejor retrata la comunidad judía en la ciudad de México y por la cual la cineasta obtuvo diversos premios.

El origen de *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) tiene que ver con el deseo de su realizadora de presentar la historia de Maité Guiteras, una niña de Chiapas, México; quien, al ser adoptada por la etnóloga cubana Calixta Guiteras Holmes, crece en la Cuba revolucionaria de Fidel Castro de la década de los sesenta. La cineasta se encuentra con Maité Guiteras en la Habana y, atendiendo a la petición de esta, se compromete a buscar a su madre biológica.

En el proceso de la búsqueda, Schyfter se da cuenta de que comparte algo muy especial con Guiteras: la necesidad que tenemos los seres humanos de encontrar nuestros orígenes, de saber quiénes somos y de dónde

venimos. Así, el trabajo documental termina contando la historia de estas dos mujeres.

A través del uso del montaje paralelo (relato organizado en secuencias entrelazadas que suceden en diferentes lugares y sin que exista necesariamente una relación cronológica entre ellas), Guita hilvana su propia indagación del pasado familiar con la búsqueda de la familia biológica de Maité.

Se va creando un contrapunto de distintos referentes geográficos (Chiapas, La Habana, Nueva Jersey, Costa Rica, Lituania y Ucrania) captados en su mayoría por la cámara de Sebastián Hiriart (hijo de la directora, quien acompaña a su madre en esta travesía). El espectador va conociendo las historias familiares conforme se van desplegando en el tiempo y en el espacio.

Este es un documental que organiza su contenido bajo el esquema de una *pesquisa* o *investigación* que al final aportará sus dividendos al espectador. Al ir entrelazando y fragmentando las dos historias, se le otorga al documental un sentido de suspenso y de aplazamiento de los sucesos narrados, propios del cine de ficción. *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) ilustra muy bien el tema de los exilios, desplazamientos, dislocaciones, orígenes, lugares donde pertenecer.

La vida de Maité Guiteras ha estado marcada por las separaciones familiares. Imelda Urbina Trujillo —su madre biológica— la entrega en adopción a Roberta Montague, una antropóloga estadounidense que muere de forma repentina. Calixta Guiteras Holmes, la famosa etnóloga cubana que estuvo exiliada en México por su oposición a la dictadura de Fulgencio Batista, era la madrina de bautismo de la niña chiapaneca. Calixta regresa a Cuba cuando triunfa la Revolución, pero se siente obligada a volver a Chiapas por su ahijada después de la muerte de Montague.

Maité Guiteras, muchos años más tarde, regresará a México en busca de su madre biológica, de sus raíces, de los añorados paisajes de su infancia. El regreso a su país natal se convierte para ella en una experiencia doble: por un lado, el reencuentro material con su familia biológica es un motivo de profunda alegría; pero, por el otro, es una nueva dislocación, ya que estando en México no puede dejar de pensar en Cuba, a la que re-

torna. El viaje de Maité Guiteras es una abigarrada experiencia de pérdida y alienación, de recuperación y esperanza.

Guita Schyfter, por su parte, hablando en primera persona, hace un viaje al lugar de origen de sus padres (Lituania y Ucrania) para ponerse en contacto físico con esa geografía y recibir su huella. Es decir, visitar la mítica casa familiar, abrazar sus puertas y ventanas, hablar con los ancianos que conocieron a sus familiares, respirar el aire del “bosquecito” que tanto recuerda su madre, encontrar el pozo de agua donde todavía están los inquietos patos, entrar al diminuto escondrijo donde su tía Udel se ocultó de los nazis, besar la tierra del sitio donde están algunos de sus muertos sacrificados en el Holocausto.

Este filme le dio la oportunidad a su realizadora no solo de conocer y sentir el mundo perdido de sus antepasados, de recordarlos, sino que también le dio la posibilidad de reconciliarse consigo misma y sus fantasmas. Dice Schyfter (2006): “Explorar el pasado de la familia es como entrar en un laberinto de espejos donde nos vemos reflejados. Pero el viaje va paralelamente acompañado de una travesía interior que puede finalmente hacernos sentir alivio”.

Como señala Enrique Krauze (2008): “Siente que ha reparado una falta, que ha cumplido un ciclo. Ha honrado a sus muertos interpretando a su modo, creativamente, la sagrada plegaria del *Yizkor* que reza el huérfano de cualquier edad por el alma de sus padres” (párr. 6). Así, parte de esta reconciliación tiene que ver con el deber cumplido al honrar a los familiares que no sobrevivieron la *Shoah*.

Para ilustrar épocas pretéritas, Guita Schyfter (2006) utiliza algunos fragmentos de películas caseras y algunas escenas dramatizadas. Ejemplos de estas escenas son cuando vemos a la madre de Guita, de 92 años, en la estación del tren en Costa Rica mirando pasar a una mujer joven que es ella misma cuando llegó de la lejana Lituania, o cuando vemos a Maité de niña corriendo por aquel largo pasillo para encontrarse con su madrina Calixta que vino para llevársela a Cuba. Estas escenas recreadas muestran el oficio de la directora en el terreno del cine ficcional. Su función en el documental es la de ayudar al espectador a visualizar el pasado.

Asimismo, el documental cuenta con escenas hechas en cine directo que tienen la finalidad de capturar en vivo los gestos y los diálogos tanto de Guita como de Maité a lo largo de su viaje a los orígenes. Pero el dispositivo que interesa destacar aquí es el uso de una serie de álbumes de fotografías.

Si el dispositivo de los recuerdos-imagen le da un tratamiento poético y artístico al documental de Marcela Arteaga (2003) para su propósito al representar el Holocausto, en *Los laberintos de la memoria* ese dispositivo será sobre todo el uso de fotografías como una evidencia de la existencia de familiares de Schyfter antes de que fueran aniquilados por los nazis.

Andrea Liss (1988) trae a cuento en su libro *Trespassing through shadows: memory, photography, and the Holocaust*, a propósito de una exhibición de más de mil fotografías de judíos del pueblo de Ejszyszki (Lituania), que está en el United States Holocaust Memorial Museum (Washington D. C.), a los escuadrones de la muerte de los nazis: *Einsatz-gruppen*.

Este *shtetl* tenía aproximadamente 3 500 judíos cerca de 1939 que habían estado viviendo ahí por más de 900 años. Pero en 1941 esta comunidad judía fue arrasada por los *Einsatzgruppen*. Se cuenta que fueron sacados de la sinagoga para ser luego conducidos al campo en donde serían asesinados (esta forma de operar haría que millones de judíos fueran exterminados durante la *Shoah*).

La exhibición del museo, The Tower of Faces, da forma a un gigantesco retablo con las fotografías de los habitantes judíos de Ejszyszki tomadas entre 1890 y 1941. Se trata de momentos felices donde las familias se reunían, como las bodas, las fiestas o los paseos. Son fotografías de grupo o individuales. Pero muchas de estas fotografías —antes de formar parte de los museos— fueron usadas para integrar libros de memorias que tenían la finalidad de recordar a los que no sobrevivieron en la *Shoah*. Escribe Andrea Liss (1988):

Yisker Biher, literalmente ‘tumbas de papel’, hace referencia a la obligación histórica y religiosa de recordar comunidades aniquiladas, así como a los libros memoriales colectivos e individuales producidos de forma espontánea por los sobrevivientes que realizan esta obra conmemorativa (p. 33, traducción propia).

Generalmente, estas memorias tenían una introducción histórica de la comunidad en cuestión, seguida de historias individuales, con la inclusión de fotografías. Muchas de estas fotografías se convertirían en el único testimonio que podría dar fe de la existencia de una determinada persona (“tumbas de papel”). Guita Schyfter utiliza las fotografías de sus antepasados que no sobrevivieron a la *Shoah* para hacer una remembranza de sus muertos, para darles una “tumba de papel” o acaso —deberíamos decir— una *tumba filmica*.

En *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) no hay una exposición detallada del Holocausto ni una mínima cronología para que la documentalista se aproxime a la imposible tarea de representar el exterminio de su familia. La primera estación de su recorrido es Kruk, Lituania, la aldea judía de su familia materna, los Lepar.

Comenta Schyfter (2006): “Mi viaje también es un regreso... un regreso a la región de los muertos”. Quiere específicamente saber qué fue lo que sucedió un día de agosto de 1941. Pregunta a la gente del pueblo. Aparentemente, nadie sabe o recuerda los hechos. Finalmente, con una gran suerte, encuentra a la mujer más vieja de Kruk, la cual recuerda muy bien el día en que fueron aniquilados los judíos del lugar.

Relata a Guita, a través de una intérprete, los pormenores: los judíos fueron obligados a subir a unas carretas que los llevaron al bosque en las inmediaciones de Kruk; los hicieron cavar una gran zanja y luego los ejecutaron a sangre fría. Eran familias enteras.

A lo largo del testimonio de la anciana, en el montaje de la secuencia, se habrán ido incorporando al plano visual diversas fotografías de los familiares de la directora, mismas que funcionan como metonimias de la muerte. Hombres, mujeres, niños, que son abuelos, tíos, primos. En fin,

rostros de personas que nos miran desde el tiempo aprisionado por fotografías anteriores a agosto de 1941.

Y luego viene la segunda estación: Tluste, el pequeño pueblo en Ucrania que la conecta con su línea paterna, y que también fue arrasado por los escuadrones de la muerte nazis (imágenes 5 y 6).

Imagen 5. Familiares por la línea materna de Guita Schyfter, los Lepar, en Kruk, Lituania



Fuente: Schyfter, 2006.

Imagen 6. Familiares de Guita Schyfter por la línea paterna, los Schyfter, en Tluste, Ucrania



Fuente: Schyfter, 2006.

De este modo, el documental de Guita Schyfter (2006) se convierte en un álbum fílmico que da fe de la existencia de esas personas. Así, el filme se inscribe en la tradición del *Yisker Biher* (tumbas de papel), la práctica de las comunidades judías que consiste en producir libros de memorias para hacer una crónica de la masacre de los judíos y para dejar un testimonio de la vida anterior a la destrucción.

En las fotografías, la directora se toma el trabajo de dar individualidad e identidad a los retratados para hacer un último rescate de su condición de anonimato (“ese es mi abuelo, esa es mi prima, esa es mi tía”). Estas fotografías, como zonas fantasmales, serán la única tumba que los preserve más allá de la muerte. En resumidas cuentas, esta película es para Schyfter un ritual de remembranza de sus muertos; es un abrazo de tipo espiritual.

CONCLUSIÓN

Diremos, a guisa de conclusión, que en este texto nos hicimos cargo de dos obras documentales que abordan el tema del Holocausto desde diferentes perspectivas. En *Los laberintos de la memoria* (Schyfter, 2006) se confecciona un archivo visual de algunos miembros de la familia de la cineasta antes de que perecieran en uno de los mayores genocidios que ha experimentado la humanidad. Estas fotografías —evidencia sensible— nos interpelan directamente para pedirnos una respuesta emocional sobre estos materiales que intentan representar lo que es irrepresentable.

Por su parte, en el caso de *Recuerdos*, Marcela Arteaga (2003) construye la historia de los sobrevivientes de la *Shoah* que se dan cita en el filme haciendo un mayor uso de estrategias de *ficcionalidad* condensadas en los recuerdos-imagen, los cuales son la parte visible que trasmuta un evento traumático del pasado.

En el dossier de esta revista, cuyo tema es la violencia en el cine, cabe destacar que en estos dos trabajos documentales la violencia asociada con la aniquilación del pueblo judío no se presenta en forma explícita ni gráfica, sino como un tratamiento artístico que acentúa la dificultad de representar el horror del Holocausto. Responden, en todo caso, a la responsabilidad ética de recordar una de las mayores tragedias del siglo xx.

Debemos también hacer hincapié en que ambos trabajos se producen en México, por cineastas que residen en este país, con algunos actores sociales que han encontrado un refugio en esta nación. Esto es indicativo de una realidad que no debemos olvidar: México ha sido un país solidario con aquellos que han tocado sus puertas para huir del nazismo o de los horrores de la Guerra Civil en España durante la primera mitad del siglo xx; más tarde, en la década de los setenta, llegaría otro grupo importante de refugiados que venían huyendo de los golpes militares en el Cono Sur.

Por otra parte, puede llamar un poco la atención a los espectadores que estos documentales aborden una problemática que rebasa las fronteras estrictamente nacionales. Sin embargo, debemos señalar que se inscriben en una tendencia que se observa en el México de principios del siglo xxi

en la que los cineastas están trabajando cada vez más temáticas de carácter transnacional.

Los cineastas, sin dejar de ocuparse de temas nacionales, están viajando a otros países para realizar sus obras trascendiendo sus propios confines geográficos. Sin ánimos de ser exhaustivos, podríamos mencionar otras producciones que apuntan en esta dirección.

Carlos Bolado y Carolina Rivas (2006) ofrecen una mirada al conflicto palestino-israelí en *Promesas* y *El color de los olivos*; del tema de la Guerra Civil española hay varios trabajos como el de *Los niños de Morelia* de Juan Pablo Villaseñor (2004) y más recientemente *La maleta mexicana* de Trisha Ziff (2012).

Sobre la frontera de México y Estados Unidos contamos con una larga serie de obras como *Mi vida adentro* de Lucía Gajá (2007); la frontera sur mexicana ha sido tema en producciones como las de Juan Manuel Sepúlveda (2007), *La Frontera infinita* y *Lecciones para Zafirah* de Carolina Rivas (2011). Existe, entonces, mucho material para todos aquellos que estamos interesados en las perspectivas transnacionales del documental mexicano de nuestros días.

REFERENCIAS

- Arteaga, M. (Directora). Castro, A., Rodríguez H. y Montiel, G. (Productores). (2003). *Recuerdos* (Película). México: Alhaville Cinema, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ayala Blanco, J. (2010). Los confines del cine. En A. Casas, A. Constante y L. Flores Farfán (Eds.), *Los (con)finés del arte* (pp. 71-77). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Herrera, G. (7 de diciembre de 2003). Guerra y exilio de los cuales parecemos no aprender: Arteaga. *La jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2003/12/07/08an1esp.php?printver=1&fly=>
- Kerner, A. (2011). *Film and the Holocaust. New perspectives on dramas, documentaries, and experimental films*. Nueva York, Estados Unidos: Continuum.

- Krauze, E. (9 de noviembre de 2008). Contrapunto de la memoria. *Reforma*. Recuperado de <http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/index.php/opinion/96-art-critica-cultural/353-contrapunto-memoria.html>
- Lanzmann, C. (Director). (1985). *Shoah* (Película). Francia: Les Films Aleph, Historia Films, WNET.
- Liss, A. (1988). *Trespassing through shadows: memory, photography, and the Holocaust*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. (Trad. M. Bustos García). Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Recuerdos*. (s.f.). Recuperado de <https://www.elccc.com.mx/prensa/2003/Recuerdos/>
- Ricœur, P. (2004). *Memory. History, Forgetting*. (Trad. K. Blamey y D. Pellauer). Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Ruffinelli, J. (2003). Juan Carlos Rulfo. En P. A. Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 254-260). Madrid, España: Cátedra.
- Rulfo, J. C. (Director). González Padilla, A. y Suarez, M. F. (Productores). (1999). *Del olvido al no me acuerdo* (Película). México: La media luna producciones.
- Schyfter, G. (Directora y productora). (2006). *Los laberintos de la memoria* (Película). México: Producciones Arte Nuevo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

- Velazco, S. (2019). Trascendiendo fronteras en el documental mexicano: la representación del Holocausto en *Recuerdos* y *Los laberintos de la memoria*. *Punto CUNorte*, 5(8), 58-77.

Narrativas de migración en el cine mexicano: *Sin nombre, La jaula de oro y Desierto*

Migration narratives in Mexican cinema: Sin nombre, La jaula de oro and Desierto

Álvaro A. FERNÁNDEZ REYES*

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es abordar algunos de los problemas más severos por los que pasa nuestro país: la violencia, la inseguridad y la migración. Estos temas serán analizados a través de películas que se acercan desde distintos ángulos a la realidad social del migrante. Trataremos las ficciones *Desierto* de Jonás Cuarón (2016), *La jaula de oro* de Diego Quemada-Diez (2013) y *Sin nombre* de Cary Joji Fukunaga (2009). Donde se termina un relato comienza otro. Interesa, pues, entablar un diálogo entre la realidad social y estas películas.

De tal manera, partimos de las preguntas: ¿Cómo se trata el tema de la migración en las narrativas de viaje del cine mexicano? ¿Cómo se reconstruye la lógica del espacio y del tiempo que tejen los eventos en estos modelos narrativos? ¿De qué manera se proyecta la inseguridad y la violencia tanto estética como temáticamente? ¿Cómo dialogan las películas? ¿Cuáles son las mitologías y utopías, o bien las distopías que proyectan?

* Doctor en ciencias humanas por El Colegio de Michoacán, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Coordinador de la Red de Investigadores de Cine. Profesor investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, México, dedicado a las líneas de análisis e historia del cine. Desde 2011 forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

Palabras clave: cine de migración, violencia, representación del espacio, narrativas de viaje.

ABSTRACT

The objective of this paper is to address some of the most severe problems that our country is going through: violence, insecurity and migration. These topics will be analyzed through films that approach from different angles to the social reality of the migrant. We are going to analyze the fictions Desierto (Jonás Cuarón, 2016), La jaula de oro (Diego Quemada-Diez, 2013) and Sin nombre (Cary Joji Fukunaga, 2009). Where one story ends, another begins. I am interested in establishing a dialogue between social reality and these films.

In this way, we start with the questions: How is the topic of migration treated in the travel narratives of Mexican cinema? How is the logic of space and time that weave events in these narrative models reconstructed? In what way do they project insecurity and violence, both aesthetically and thematically? How do the movies dialogue? What are the mythologies and utopias, or, dystopias that project?

Keywords: *cinema migration, violence, representation of space, travel narratives.*

UN TEMA PREDOMINANTE EN EL CINE MEXICANO

Entre una amplia gama de problemas por los que pasa nuestro país, la migración se ha convertido en uno de los temas de la agenda política y de la representación audiovisual en el siglo XXI. Se ha escrito que “el siglo XXI será la centuria de las migraciones [...] si reuniéramos a todos los migrantes en un solo país, sería el quinto más poblado del planeta” (Íñiguez Ramos, 2016). Actualmente, la migración se ha incrementado:

De los 175 millones de individuos que en el año 2000 vivían fuera de su país de origen, hoy padecen esa situación unos

280 millones, cifra que incluye a 60 millones de refugiados solicitantes de asilo o desplazados internos por conflictos locales” (Íñiguez Ramos, 2016).

Aunque en los últimos años ha disminuido el flujo México-Estados Unidos y ha aumentado el de Estados Unidos-México, la necesidad global de visualizar el fenómeno¹ ha cobrado relevancia desde que Donald Trump prometió, desde su campaña electoral, que construiría un muro en la frontera. Este sería de entre 10 y 15 metros de altura y 1 600 kilómetros de largo, con un costo de USD 25 000 000 000 que pagaría el gobierno de México (*Vanguardia*, 2017).

Ya en 2017, cuando él tomó la presidencia, pese a que aún no ha construido el muro físico, sí levantó un muro simbólico con una política de nacionalismo extremo de visión antiinmigrante. Las manifestaciones en contra proliferaron entre intelectuales, políticos, ciudadanos y artistas, incluso de migrantes centroamericanos que formaron una caravana que cruzó el territorio mexicano para solicitar asilo político en Estados Unidos (Jordan y Romero, 2018).

La caravana llegó el 3 de mayo de 2018 a Tijuana, donde se esperaba que 150 de las 300 personas solicitaran su entrada como asilo político, con mínimas posibilidades de tener éxito. Pronto se formaron otras caravanas que marcan una nueva era del fenómeno migratorio y exponen los problemas derivados de las políticas neoliberales, del crecimiento de la xenofobia y el impudor de la extrema derecha.

Si bien “el fenómeno Trump” ha movido sensibilidades relacionadas con la identidad, la economía, la cultura, la raza o el género; su énfasis en la migración dentro de la agenda política solo ha sido el resultado de inercias sumadas en el tiempo.

Por ahora habrá que esperar la futura reacción de los cineastas. Simplemente pensemos en la instalación de realidad virtual *Carne y Arena* de Alejandro González Iñárritu (2018), que ofrece la experiencia de cruzar

¹ Esto incluso llevó a la Embajada de México en la República Checa a realizar en 2012 el Festival de Cine sobre migración mexicana a Estados Unidos, y a Argentina a realizar el Festival de Cine de Migrante, por mencionar un par de casos.

el desierto a través de un proceso de inmersión que simula la emoción negativa del paso del migrante.

Más allá de manifestaciones en las distintas disciplinas artísticas, lo que sí podemos ver son las visiones recientes que han ofrecido al respecto algunos directores, que muestran a la migración —además del narcotráfico— como una de las principales preocupaciones de la agenda cinematográfica mexicana.

Tal es el tema transnacional y global por excelencia, que en la realidad social transforma la geopolítica planetaria. En nuestra tradición narrativa ha estado siempre presente, sobre todo en el documental que ha llevado la vanguardia en las formas y los fondos; mientras que, en términos generales, el cine de ficción continuó siendo más conservador, tratando la migración desde el sentimentalismo y la comedia.

La preocupación en nuestro país por la migración rumbo al norte y sus dramas no ha dejado de cuestionarse desde que Alejandro Galindo (1953) realizó *Espaldas mojadas* hasta que recientemente María Novaro (2001) filmó *Sin dejar huella*. Luis Mandoki (2012), en *La vida precoz y breve de Sabina Rivas*, como otros, ha ampliado la mirada hacia la migración del sur del país.

Entre los títulos que van del melodrama a la comedia podemos citar *La misma luna* (Patricia Riggen, 2007), *El viaje de Teo* (Walter Doehner, 2008), *Un día sin mexicanos* (Sergio Arau, 2004), *Acorazado* (Álvaro Curiel, 2010), *Siete soles* (Pedro Ultreras, 2008) y, con una pizca más de originalidad, *Norteados* (Rigoberto Pérezcano, 2010).

Sería justo reconstruir un mapa, plantear un panorama general y analizar casos específicos en una investigación de largo aliento, con una cartografía sobre temas y subtemas como el de la vida de los migrantes en el país vecino, tratado por otros estilos, géneros o acercamiento a lo real.

Esto se ha abordado en *Los bastardos* (Amat Escalante, 2008), con su lenta y cruda mirada sobre los trabajadores, *Abel* (Diego Luna, 2010), *Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo, 2008) y *Al otro lado* (Gustavo Loza, 2007), que mira a los niños y familias que se quedan de “este lado”.

Incluso, si pretendiéramos ser exhaustivos, sería injusto no citar producciones estadounidenses que garantizan una audiencia latina con

cuadros de actores mexicanos que representan la vida del otro lado, como el drama *Padre nuestro (Sangre de mi sangre)* (Christopher Zalla, 2007) o el *thriller Una vida mejor* (Chris Weitz, 2011).

De la problemática de migración pueden surgir un sinnúmero de preguntas, sesgos y aristas. Para este acercamiento partimos de una serie de cuestiones que giran en torno al viaje del migrante: ¿Cómo se trata el tema de la migración en las narrativas de viaje del cine mexicano? ¿Cómo se reconstruye la lógica del espacio y del tiempo que tejen los eventos en estos modelos narrativos? ¿Cómo dialogan las películas? ¿Cuáles son las mitologías y utopías, o bien las distopías que proyectan? ¿De qué manera se proyecta la inseguridad y la violencia tanto estética como temáticamente?

Si tratamos la lógica del espacio y el tiempo en ciertas películas de migración, conviene acudir a lo que Bajtín (1981) ha llamado *cronotopo*, que es una categoría de la forma y el contenido de la obra artística. El cronotopo organiza los acontecimientos de cada género, define los tipos de eventos que se narran, así como la forma y la naturaleza de los personajes. Se trata de los espacios que identifican y son comunes a cada género, pero también del tiempo entendido como otra dimensión del espacio que fija los eventos en determinadas secuencias.

Es el lugar donde se atan y desatan los nudos argumentales [...]. Puede decirse sin problema que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna [...]. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer [...]. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos (Bajtín, 1981, p. 250).

Partimos de la idea de que, desde la apropiación de las narrativas globales y de la memoria narrativa de espectadores y cineastas, estos gé-

neros, aparentemente importados del país vecino, se han convertido en parte de la producción y del consumo que han crecido expuestos a estos modelos narrativos.

De tal manera, nos interesa la asimilación de una práctica de producción nacional que representa y reconstruye el concepto de migración desde las narrativas de viaje con sus particulares universos emocionales y sus propios cronotopos.

Se trata de películas no propias de la larga tradición melodramática, de la reciente comedia o de la moda del estilo contemplativo que alarga la media de duración de los tiempos de los planos: hablamos de *La jaula de oro* de Diego Quemada-Diez (2013), *Sin nombre* de Cary Joji Fukunaga (2009) y *Desierto* de Jonás Cuarón (2016), que acude a principios del *road movie* y del *thriller*.

Las primeras dos películas abordan el tránsito de migrantes centroamericanos que cruzan en tren el territorio mexicano para llegar a la frontera con Estados Unidos. *Desierto* (Cuarón, 2016) —que coincide con *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) en el modelo argumental de perseguido-perseguidor— trata la historia de un grupo mayoritariamente mexicano que intenta cruzar la frontera y alcanzar el mito del *American way of life*, pero en medio del desierto uno a uno es cazado por un ejemplar de las llamadas autodefensas.

Estas son representadas bajo la óptica de una violencia cruda y explícita que, mientras expone el sadismo del victimario, muestra la concepción sobre la raza, la supremacía, el espacio simbólico de permisividad y la cultura depredadora.

Los filmes tuvieron impacto en la crítica, en premios de la academia y más de una en el público. *Desierto* (Cuarón, 2016) obtuvo el premio Coral a la mejor película y mejor música original en el Festival de La Habana; en el Festival Internacional de Cine de Toronto 2015 ganó el premio de la Federación Internacional de Críticos de Cine, y ganó también los premios Luminos en el Festival Internacional de Cine de Morelia como mejor director y mejor actor para Gael García.

Sin nombre (Fukunaga, 2009) ganó en el Festival de Cine Sundance los premios a la mejor dirección y mejor fotografía, y tuvo varias nominacio-

nes más. *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013) fue la más galardonada con decenas de premios entre los que destacan Un Cierto Talento en el Festival de Cannes; un Ariel a la mejor película, guion, sonido, entre otros; el premio Golden Gateway en el Bombay International Film Festival, y la mejor ópera prima en el Festival Internacional de Cine de Morelia.

En este camino de los datos no está por demás mencionar esta idea del cine *glocal* y su condición transnacional desde los directores implicados. Diego Quemada-Diez, por ejemplo, nació en España y se nacionalizó mexicano, *La jaula de oro* es su ópera prima.

Cary Joji Fukunaga, el más famoso a nivel internacional, es un director, fotógrafo y productor estadounidense de alto presupuesto que gusta de temas escabrosos, y fue conocido por la exitosa serie de televisión *True Detective*. Jonás Cuarón, el único mexicano, se conoce más por su participación en el guión de *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013).

EL CRONOTOPO EN LAS NARRATIVAS DE VIAJE

Teóricos coinciden en que —como ocurre en ocasiones con el *thriller*— *el road movie* estadounidense ha tenido como trasfondo social la desintegración familiar (Laderman, 2000). En el siglo XXI nuestros road movies y narrativas de viaje, de igual manera, refieren a la desintegración familiar: *Por la libre* (Juan Carlos de Llaca, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Voy a explotar* (2001), *Sin dejar huella* (María Novaro, 2001). Pero en la temática de migración también hablan del desmoronamiento económico y social del espacio geográfico que va de Centroamérica a Norteamérica latina.

Se trata de los estragos del neoliberalismo, una forma de razonamiento y de sentido común ligado a lo que se ha llamado necropolítica y necrocorporación, y a una compleja red de relaciones de poder:

A la represión violenta de Estado se le une el gobierno de opinión por medio de los medios masivos de comunicación, junto con la criminalización de la disidencia, la precariedad laboral como una forma de sujeción, miedo ante la inseguridad

causada por el crimen organizado, un totalitarismo oligarca reforzado [...]. Mientras que las fuerzas políticas han impulsado una redistribución de la riqueza enfocada en la esfera privada [...] en detrimento del sistema público de salud y educación, las políticas neoliberales ejercen violencia sobre los cuerpos y las formas de vida (Emmelhainz, 2016, pp. 15-16).

Lo anterior, sumado a la precariedad de los sujetos no solo de México, sino de países sobre todo centroamericanos, obliga a la huida de la delincuencia organizada que toma ciudades y pueblos, y al intento de la reintegración familiar en Estados Unidos, núcleo social fragmentado por las políticas antiinmigrantes.

Ello motivó a que la población de mexicanos en ese país descendiera en México en los últimos 10 años y ascendiera a más de un millón “de niños y jóvenes norteamericanos, que son mexicanos por necesidad, los cuales fueron retornados con sus padres [a México]” (Durand, 2018).²

Moisés (Gael García Bernal), protagonista de *Desierto* (Cuarón, 2016), podría haber sido uno de los tres millones de deportados, según estadísticas en la última década (Schiavon, 2018).³ Pero él se empeña en regresar para estar con su hijo, a quien le prometió volver a Estados Unidos.

Moisés y Horacio (Gerardo Taracena) de *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) son los únicos personajes que conocen el espacio arquetípico del otro lado. Ambos han regresado, uno a México y otro a Honduras, por dichas políticas. Willy el Casper (Edgar Flores) huye de los conflictos con la mara, pandilla transnacional de la que forma parte.

El líder de la mara, Lil' Mago (Tenoch Huerta), asesinó a su novia Martha Marlene (Diana García). Por ello, el Casper venga esa muerte en el momento en que, junto con su puberto amigo Smiley (Kristyan Ferrer), asalta a los migrantes arriba de La Bestia, y Lil' Mago quiere violar a Sayra (Paulina Gaitán), una pasajera.

² Durand, J. (9 mayo de 2018). Conferencia magistral impartida en el marco de la Cátedra de Estudios Migratorios Jorge Durand. Universidad de Guadalajara, México.

³ Schiavon, J. (9 de mayo de 2018). Conferencia impartida en el marco de la Cátedra de Estudios Migratorios Jorge Durand. Universidad de Guadalajara, México.

Con el asesinato, el Casper firma su sentencia de muerte que será perpetuada por Smiley y tendrá lugar al final del argumento, justo antes de ayudar a Sayra, quien ha perdido a su familia en el trayecto, al cruzar el río Bravo. Otra de las motivaciones la vemos en Sayra, quien es llevada por su padre para encontrarse con su nueva familia.

La motivación más común es la de los tres jóvenes de *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013), quienes son rillados a emprender el viaje por la miseria y la violencia en la que viven, pero también por la emoción de cumplir el mito de la tierra prometida, como dicta un diálogo de Juan (Brandon López) en una de las últimas secuencias de la película: “Siento como si tuviera un zoológico en mi estómago, como si un montón de animales estuvieran corriendo por todo mi cuerpo, de la emoción de que vamos a ir al otro lado” (01:28:16).

Para estos personajes, “el otro lado” se convierte en el espacio arquetípico del paraíso que prometen algunas religiones, en el lugar utópico de un sistema social justo como en el momento ucrónico donde se depositan las mitologías y que se basa en la pregunta ¿qué hubiera sucedido si estuviera *allá?*: el éxito, el bienestar, la seguridad; en todo caso, la tierra prometida.

Son “utopías [dice Foucault cuando habla de los espacios] que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen [...] un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días” (Foucault, 2018).

Es clara la representación del espacio y tiempo que hace Horacio en *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) cuando, sentado en un vagón del tren, muestra un mapa con una ruta trazada que comienza desde Honduras hasta la frontera sur de México y termina en la frontera del noreste, mientras asegura: “Esto es lo que hemos recorrido hoy. Si no hay *migra* estaremos hasta acá en dos semanas [...], a lo mejor tres”. Sayra pregunta: “¿Y dónde está Nueva Jersey?”; él responde: “No aparece en el mapa” (00:21:05-00:21:15), señalando con su dedo un espacio fuera del margen de la hoja.

Se trata de “ese espacio otro” (o el lugar de los otros) que Foucault (2018) llama heterotopía, lugares de la otredad que “están ligados a cortes

singulares del tiempo [...] tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea”.

En ese sentido, estos espacios son lugares reales fuera de todo lugar, donde se yuxtaponen varios espacios que deberían ser incompatibles entre sí, como los burdeles o lugares de fiesta donde se vive de distinta manera el tiempo y el contrato social.

Son *contraespacios* donde se sitúan las utopías como los cementerios con su idea de eternidad, como el tren de La Bestia, que tiene sus lógicas del tiempo y el espacio, donde se articulan con los recorridos, donde se desplazan los sujetos que migran hacia la tierra prometida.

También el espacio otro puede ser un espacio reservado para grupos privilegiados, contraespacios a los que difícilmente podrán acceder los marginados: campos de golf, clubs privados, entre otros. Desde este punto de vista, La Bestia, las estaciones del tren como La bombilla en Chiapas o los albergues son el espacio otro de la cultura hegemónica del otro México que lo rodea.

Pero también “el otro lado” se convertirá en un contraespacio para nicaragüenses, salvadoreños, hondureños y mexicanos que protagonizan la travesía por la enorme franja fronteriza llamada México, pues acordamos con Veronique Pugibet (2017) que “la frontera con los EE. UU. empieza verdaderamente en Chiapas” (p. 25).

Una parte de los espacios otros del cine de migración, como insistimos, se han posado en la cronotopía del *road movie*. Este género cinematográfico consiste en “un tipo específico de itinerario narrativo (la carretera) y un tiempo específico de producción de la imagen (el cine)” (Correa, 2006, p. 294).

Se trata del *cronotopo del camino* constituido por el traslado hacia la búsqueda específica de una meta, que de igual manera funciona para otras narrativas de viaje y travesía migratoria como *Desierto* (Cuarón, 2016). Cabe decir que la naturaleza de la travesía del migrante tiende hacia un mundo de peligros y entorno siempre amenazante. Por anotar un año representativo:

Tan sólo en el 2011 hubo 767 muertos en la frontera México-Estados Unidos, 85% fueron jóvenes, hombres y mujeres de entre 15 a 29 años, de estos 652 decesos fueron por ahogamiento, deshidratación, insolación, persecuciones e incluso algunos baleados por la Border Patrol, 62% del total fueron mujeres (Morales García, 2018).

Volviendo al *cronotopo del camino*, habrá que anotar que ahí se definen los temas y las imágenes arquetípicas que se visualizan en y a través de los autos, motocicletas y ahora otros vehículos como trenes. Este cronotopo articula los recorridos en autobús, en camioneta, lancha, balsas, a pie a través del desierto o la selva.

Se define por un bagaje iconográfico propio: mapas, espejos retrovisores, gasolineras, incluso vías, sus paisajes, el río Suchiate, puentes, túneles, más vías y los cinturones de pobreza que las rodean, regularmente vistos desde la superficie del tren.

Son imágenes-tiempo construidas por una técnica recurrente: *steady-cam*, grúas, *travellings*, panorámicas, cámara en mano, planos aéreos, entre otros. Todas generan patrones de estilo, de emociones y sus propias lógicas del tiempo y del espacio.

Ponemos acento en que el automóvil, elemento básico del *road movie*, ha cedido lugar a otros contextos y vehículos que ruedan como el tren, en los que viajan sujetos que cargan historias propias y se enfrentan a otras historias, obstáculos y peligros.

Estos acontecimientos forman lo que llamamos *cronotopo de los eventos paralelos*, donde se involucran microhistorias que se articulan con el entramado de la historia central, y va cobrando forma en acontecimientos que se oponen o ayudan a los protagonistas.

Este se compone de secuencias tipo y personajes tipo tejidos en la trama: los descansos en albergues para inmigrantes, fronteras de corrupción policiaca para el caso de la frontera sur, en la deportación de México a Guatemala, personas que suministran víveres, naranjas, botellas de agua, o bien en ocasiones pedradas que lanzan niños a los migrantes en distintos puntos del trayecto.

Todos son eventos como las largas esperas en espacios estereotipados como estaciones, la selva o los puentes, momentos de introspección y compenetración, la subida a los vagones, las persecuciones de “la migra”, los secuestros perpetuados por el crimen organizado y sus espacios exteriores e interiores, las violaciones, los asaltos.

No obstante, también se configuran en las historias de los personajes, en sus relaciones y los eventos que desencadenan; en las vidas de los antagonistas, en sus rituales y acciones como las de la mara, los coyotes, los traficantes o las autodefensas. En todo caso, es la experiencia de toda suerte de violaciones normalizadas a los derechos humanos por parte del Estado y del crimen organizado.

En esta versión de la narrativa de viaje existen ciertas zonas de fijación y zonas de silencio. Ya hemos hablado de ciertas zonas de fijación en el *road movie* de migración. Pero entre las zonas de silencio, fuera de los diálogos de esperanza de algunos personajes, está “el otro lado”: “¿Y vos qué querés allá?”, pregunta Sara (Karen Martínez), “Si te digo no se cumple”, contesta Juan en *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013, 00:10:15). Los espectadores vemos que la imagen de “el otro lado” apenas se materializa.

En estos casos, el itinerario narrativo se dirige hacia el cronotopo del encuentro, que se trata del espacio arquetípico localizado al final del trayecto; “que implica el sueño quimérico, el espacio final, donde acaba el camino y aguarda un paraje de purificación, pero también de dolor, que lleva a los personajes a alcanzar cierto grado de autodescubrimiento y madurez existencial” (Fernández Reyes, 2012, p. 193).

Estos casos forman una imagen ominosa en un tiempo abstracto que mezcla el sueño y su realidad. El primer plano de *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) retrata un bosque otoñal que remite a los típicos paisajes del norte de Estados Unidos. El lento desplazamiento del *dolly in* y la música de bajas frecuencias contrastan con un contraplano de Willy Casper sin camisa, sentado de frente en una habitación miserable.

El montaje hace juego de plano contraplano para, en *over shoulder*, integrar al cálido paisaje y al personaje tatuado por la mara que se levanta y camina hacia el tapiz de boque. Al final de la película el sueño quimé-

rico se materializa en el cronotopo del encuentro. No se trata del bosque otoñal, sino de una plaza comercial a la que llegará Sayra, la única sobreviviente del trayecto y de los eventos paralelos.

En *Desierto* (Cuarón, 2016), el otro modelo narrativo de viaje será la imagen de las luces de autos en la carretera que el protagonista divisa a lo lejos, luego de ser perseguido por Sam (Jeffrey Dean Morgan) —así, como el tío Sam—. Acompañado de un rifle de largo alcance y un perro feroz llamado Trigger, caza y asesina a un grupo de 14 soñadores en la primera parte del argumento: “Welcome to the land of free... My home”, dice.

En *La jaula de oro* el director Quemada-Diez (2013) muestra intermitentemente una imagen onírica a lo largo del argumento compuesta por un plano cerrado donde cae nieve, cuyo trasfondo es un cielo oscuro. La imagen es un *flash forward* que funciona como premonición.

A lo largo del argumento, el espectador recibirá la imagen en cuatro ocasiones: cuando por primera vez suben al tren y cae la noche, y cuando, tras ser robados por la policía mexicana y deportados a Guatemala, deciden continuar Juan, Sara y el indígena chiapaneco Chauk (Rodolfo Domínguez), y esperar de nuevo a La Bestia.

La tercera vez aparece luego de que Sara es secuestrada por miembros del crimen organizado, que podría ser para “la trata de blancas”. Finalmente, llega la utopía que tiene —como decía Foucault (2018)— un lugar preciso y real que podemos situar en un mapa.

La imagen revela el secreto al final en la última secuencia, cuando en plano general la nieve cae sobre un camino forrado de blanco de cuyo fondo oscuro aparece Juan caminando hacia la cámara, hasta quedar en primer plano en picada. El piano que suena torna triste la atmósfera ya de por sí opresiva.

Ahora una panorámica muestra árboles deshojados al lado del camino y Juan queda parado bajo un farol; vuelve en primer plano al mismo rostro enrojecido por el frío mirando hacia arriba. En subjetiva contrapicada, la nieve cae durante 25 segundos.

Es el plano intermitente mostrado a lo largo de la película ahora el más largo de la escena y con el que concluye la historia. La imagen que ama-

rra y clausura el trayecto, la que desvanece la utopía y niega la ucronía: un paraje de purificación a la vez que de dolor y nostalgia.

Previamente, las últimas secuencias han mostrado a Juan en un frío lugar o un contraespacio. Se trata de un rastro o matadero de reses, una empacadora estadounidense de carne en la que un ejército de obreros de piel morena, seguramente ilegales, vestidos de uniforme blanco manchado de sangre, trabajan con movimientos mecánicos como las bandas y cadenas que cargan y transportan cuerpos despedazados, cuyas vísceras y sangre tapizan el piso. Juan impresionado observa la monotonía con profunda tristeza, la realización del sueño quimérico, su jaula de oro.

PALABRAS FINALES

Así se devela el cronotopo del encuentro en la imagen metafórica del *American way of life*, como una jaula de oro, sea una fábrica, unas luces en la carretera, o un teléfono en un centro comercial. Al final, se trata de la experiencia distópica del “sueño americano” que experimenta Sayra en uno de los templos del consumo del sistema neoliberal, aunque como Moisés, que encuentra la esperanza en la carretera, queda su esperanza en una voz que contesta en castellano al otro lado del teléfono. Son las imágenes simbólicas que los personajes y espectadores experimentan en tanto sentimiento de soledad y aislamiento.

Como podemos ver, las narrativas de viaje y migración pueden tejer sus eventos y componer en términos generales un triángulo cronotópico compuesto por el cronotopo del camino durante el viaje del migrante, con los eventos paralelos, con el del encuentro; todos definen los eventos de la historia que tienen una estrecha relación con *la historia*, es decir, con la realidad social de cierta heterotopía.

Ello podría deberse a que previamente hay una intensa investigación de la realidad social por parte de los cineastas en la que coinciden sus historias. Quemada-Diez trabajó en el tema durante seis años y recogió 1 200 testimonios (Veronique, 2017). Él intenta ser fiel a los hechos, incluso el padre Alejandro Solalinde, conocido por ayudar en los refugios de migrantes, hace un cameo en la película.

Cary Joji Fukunaga previamente realizó el cortometraje *Victoria para Chino* (2004), basado en un hecho real, en el que dos decenas de latinos mueren dentro de un trailer abandonado en el estado de Texas. El director de alguna manera preparó su ópera prima teniendo como base una serie de entrevistas con migrantes, viajó en dos ocasiones en La Bestia y convivió con un grupo de maras.

Fui a platicar con antropólogos, con jefes de seguridad en Chiapas, a las cárceles, también con trabajadores sociales y albergues de inmigrantes, igual con padres y monjas, y finalmente viajé con inmigrantes en trenes. Crucé a Chiapas una vez y luego otra a Veracruz (Proceso, 2009).

Quizá por ello estas ficciones dialogan estrechamente con la realidad social que también reconstruyen documentales con los que la ficción igual podría dialogar, y que constituyen otro campo de investigación. *La bestia* (Pedro Ultras, 2010) trata sobre el trayecto del tren que une la frontera sur y norte de México; el *thriller* documental *Tierra de cárteles* (Matthew Heineman, 2015), aunque de producción estadounidense, presenta una impactante visión sobre el narcotráfico y las autodefensas en Michoacán y Arizona.

Hay quienes no temen echar mano de estrategias narrativas de la ficción, como el híbrido policiaco *Who is Dayani Cristal?* (Gael García Bernal y Marc Silver, 2014), que intenta construir la historia de una migrante muerta en el desierto de Arizona; o *Los invisibles* (Gael García Bernal y Marc Silver, 2010), basado en entrevistas a migrantes.

Si el documental *La bestia* (Ultras, 2010) se concibe como la versión de reportaje o documental de los *road movies* citados, *Tierra de cárteles* (Heineman, 2015), en una de las líneas argumentales, penetra en la mentalidad de los defensores del desierto estadounidense a punta de pistola. Son los sujetos que en la ficción fulminan a Chuk de *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013) con un disparo “anónimo”, cuyo origen se pierde en los confines del desierto; a este grupo pertenecería Sam, el asesino de *Desierto* (Cuarón, 2016).

Juan y Moisés —sin contar a Adela (Alondra Hidalgo), su compañera malherida que lleva en hombros— son los únicos sobrevivientes de las autodefensas. Con una intensidad emocional pocas veces vista en el cine mexicano, Jonás Cuarón presenta con *Desierto* (2016) un esquemático, pero poderoso manifiesto antiracista con revancha simbólica, que comienza donde se termina la tensión del trayecto de La Bestia de *Sin nombre* (Fukunaga, 2009) y *La jaula de oro* (Quemada-Diez, 2013).

El trayecto cruza la primer frontera, que es todo el territorio mexicano, para llegar y ver a sus sobrevivientes atravesar la segunda, que es el desierto, una de las zonas simbólicas llenas de las adversidades. La violencia se mantiene contenida en los relatos de principio a fin, pero se expone con una crudeza gráfica en determinados momentos de los argumentos.

A fin de cuentas, decíamos que cada clave genérica concibe sus propias lógicas del tiempo y el espacio, sus propias distopías o utopías, su propia representación de las heterotopías y su propia formación de las cronotopías, pero sobre todo sus propios diálogos entre la realidad y la ficción. Estos fijan temas en este caso de migración, violencia e inseguridad, mientras paradójicamente se normaliza la mirada, los eventos y los sujetos.

REFERENCIAS

- Arau, S. (Director). Artenstein, I. (Productor). (2004). *Un día sin mexicanos* (Película). México, Estados Unidos: Videocine.
- Bajtín, M. (1981). *The dialogical imagination. Four essays by M. M. Bakhtin*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Correa, J. (2006). El road movie: elementos para la definición de un género cinematográfico. *Cuadernos de Música, Artes Visuales Artes Escénicas*, 2(2), 270-301.
- Cuarón, A. (Director). Vergara, J. (Productor). (2001). *Y tu mamá también* (Película). México: Producciones Anheló.
- (Director). Heyman, D. (Productor). (2013). *Gravity* (Película). Estados Unidos: Warner Bros.
- Cuarón, J. (Director). Cuarón, A. (Productor). (2016). *Desierto* (Película). México: Esperanto Kino.

- Curiel, A. (Director). Lozano, A. (Productor). (2010). *Acorazado* (Película). México, Cuba: Jaibol Films, Lemon Films.
- De Llaca, J. (Director). Roth, A. (Productora). (2000). *Por la libre* (Película). México: Altavista Films.
- Doehner, W. (Director). Urquiza, L. (Productor). (2008). *El viaje de Teo* (Película). México: Astillero Films, IMCINE, FOPROCINE, Argos Cine, Estudios Churubusco Azteca, EFD.
- Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común*. Ciudad de México, México: Paradiso.
- Escalante, A. (Director). Romandía, J. (Productor). (2008). *Los bastardos* (Película). México, Francia, Estados Unidos: Mantarraya.
- Fernández Reyes, Á. A. (2012). El road movie en México: hacia el cronotopo del viaje. En W. Raussert y G. Martínez-Zalce (Eds.), *Rediscovering 'America'* (pp. 190-202). Phoenix, Estados Unidos: Arizona State University.
- Foucault, M. (2018). Michel Foucault. Topologías (Dos conferencias radiofónicas) (Trad. R. García). *Fractal. Revista trimestral*, (48), 39-64. Recuperado de www.mxfractal.org/revistaFractal48MichelFoucault.htm
- Fukunaga, C. (Director). Nuncio, G. (Productor). (2004). *Victoria para Chino* (Película). México, Estados Unidos: Magnolia.
- Galindo, A. (Director). Elvira, J. (Productor). (1953). *Espaldas mojadas* (Película). México: Atlas Films.
- García Bernal, G. y Silver, M. (Directores). García Bernal, G. (Productor). (2010). *Los invisibles* (Película). Reino Unido, México: Pulse Films, Canana Films.
- (Directores). García Bernal, G. (Productor). (2014), *Who is Dayani Cristal?* (Película). Reino Unido, México: Pulse Films, Canana Films.
- González Iñárritu, A. (Director y productor). (2018). *Carne y Arena* [obra interactiva]. Estados Unidos: Legendary Pictures.
- (Director). Kaufman, A. (Productora). (2009). *Sin nombre* (Película). México, Estados Unidos: Canana Films, Creando Films, Primary Productions, Scion Films.

- Heineman, M. (Director). Bigelow, K. (Productora). (2015). *Tierra de cárteles* (Película). México, Estados Unidos: Our Time Projects, The Documentary Group.
- Íñiguez Ramos, M. (18 de diciembre de 2016). El siglo XXI será la centuria de las migraciones: académico. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/466801/siglo-xxi-sera-la-centuria-las-migraciones-academico>
- Jordan, M. y Romero, S. (3 de mayo de 2018). ¿Es suficiente ser víctima de la violencia para obtener asilo en EE. UU.? *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/es/2018/05/03/pedir-asilo-estados-unidos/?em_pos=large&emc=edit_bn_20180504&nl=boletin&nid=75234575edit_bn_20180504&ref=headline&te=1
- Laderman, D. (2002). *Driving visions. Exploring the road movie*. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Luna, D. (Director). García Bernal, G. (Productor). (2010). *Abel* (Película). México: Canana.
- Mandoki, L. (Director). Zabłudovsky, A. (Productor). (2012). *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (Película). México: Churchill y Toledo, Gobierno del Estado de Chiapas.
- Morales García, A. A. (25 de febrero de 2018). Migración, gran tema en el México del siglo XXI. *4 Vientos, periodismo en red*. Recuperado de <http://www.4vientos.net/2013/01/09/migracion-gran-tema-en-el-mexico-del-siglo-xxi/>
- Naranjo, G. (Director). Cruz, P. (Productor). (2001). *Voy a explotar* (Película). México: Canana Films.
- Novaro, M. (Directora). Besuievski, M. (Productora). (2001). *Sin dejar huella* (Película). México: Tornasol Films, Altavista.
- Pérezcano, R. (Director). San Juan, E. (Productor). (2010). *Norteados* (Película). México: Tiburón Filmes.
- Proceso*. (14 de abril de 2009). “Sin nombre”, retrato de los maras. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/114363/sin-nombre-retrato-de-los-maras-2>
- Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez. *Comunicación y Medios*, (36), 20-

32. Recuperado de <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/45754>
- Quemada-Diez, D. (Directora). Payán, I. (Productora). (2013). *La jaula de oro* (Película). México: Animal de luz Films.
- Riggen, P. (Directora). Riggen, P. (Productora). (2007). *La misma luna* (Película). México, Estados Unidos: Creando Films Potomac Pictures, The Weinstein Company.
- Rulfo, J. C. (Director). Vale, N. (Productor). (2008). *Los que se quedan* (Película). México: Focus Features.
- Salinas, E. (Productora). Loza, G. (Director). (2007). *Al otro lado* (Película). México: IMCINE.
- Ultreras, P. (Director). Brown, J. (Productor). (2010). *La bestia* (Película). México, Estados Unidos, Salvador, Guatemala: Ultreras.
- (Director). Decerega, I. (Productor). (2008). *Siete soles* (Película). México: Cuadrante Films.
- Vanguardia*. (25 de enero de 2017). El muro de Trump será construido; cuánto costará, cuánto medirá... y quién pagará. Recuperado de <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/el-muro-de-trump-sera-construido-cuanto-costara-cuanto-medira-y-quien-pagara>
- Weitz, C. (Director). Witt, P. (Productor). (2011). *Una vida mejor* (Película). Estados Unidos: Summit Entertainment.
- Zalla, C. (Director). Aufiero, A. (Productor). (2007). *Padre nuestro (Sangre de mi sangre)* (Película). Estados Unidos: Panamax Films.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Fernández Reyes, Á. A. (2019). Narrativas de migración en el cine mexicano: *Sin nombre, La jaula de oro y Desierto*. *Punto CUNorte*, 5(8), 78-96.

El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de *El efecto Iguazú* y *200 km*

Documentary political cinema as a social violence sound box: the example of El efecto Iguazú and 200 km

Jean-Paul CAMPILLO*

RESUMEN

El cine documental cumple con una misión política cuando, al filmar la violencia social, denuncia los fallos de la democracia. Las condiciones de trabajo, los recortes, los cierres de empresa, la cesación de una actividad, los procesos de desindustrialización o las reorientaciones económicas son el revelador de la violencia política.

Para ilustrar dichas afirmaciones, nos proponemos estudiar dos documentales españoles que giran en torno del caso Sintel, una filial de Telefónica liquidada en el año 2000. Se trata de *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002) y *200 km* (Discusión 14, 2003). Ambos documentales utilizan el *flashback* como medio para reflexionar acerca de los procesos de destrucción social y las formas que adopta la violencia política.

Palabras clave: cine español, documental, cine social, cine político, cine militante, planes de reestructuración, movimiento social, violencia social.

* Doctor en lengua, literatura y civilización española con especialidad en cine español. Titular en la Universidad de Aviñón, Francia. Miembro del Laboratoire Interdisciplinaire Récit Cultures Sociétés de la Universidad de Sophia Antipolis, Francia, y del laboratorio Identité Culture Texte et Théâtralité de la Universidad de Aviñón.

ABSTRACT

Documentary cinema fulfills a political mission when, filming social violence, it denounces the failures of democracy. Working conditions, cutbacks, company closures, the cessation of an activity, deindustrialization processes or economic reorientations are the revealing of political violence. To illustrate these statements, we propose to study two Spanish documentaries that revolve around the Sintel case, a subsidiary of Telefónica liquidated in 2000. It is El efecto Iguazú (Pere Joan Ventura, 2002) and 200 km (Discusión14, 2003). Both documentaries use the narrative as a means to reflect on the processes of social destruction and the forms that political violence takes.

Keywords: *Spanish cinema, documentary, social cinema, political cinema, activist cinema, social plans, protest movements, social violence.*

INTRODUCCIÓN

El documental político¹ trata a menudo de las manifestaciones de violencia que se dan en democracia. Los documentales españoles que nosotros estudiamos se centran esencialmente en los procesos que afectan a los trabajadores. Las condiciones de trabajo, los recortes, los cierres de empresa, la cesación de una actividad, la desindustrialización o las reorientaciones económicas conforman una serie de temas recurrentes.

La particularidad de estos metrajes es que no se contentan con hacer un inventario de dichas situaciones; también denuncian a los responsables y, en particular, la complicidad entre políticos e instituciones privadas. Empeñados en desvelar lo oculto, en desenmarañar lo que ha sido pacientemente enredado, en establecer responsabilidades, en determinar causas y procesos que muy a menudo se repiten en el tiempo, suelen cuestionar los fallos de la democracia española nacida en la transición.

¹ Llamamos *políticos* a los documentales que denuncian las malas prácticas políticas y llevan una reflexión acerca de las alternativas a un ejercicio del poder considerado como nefando.

Este es un cine que cumple con una misión social y política. Apunta problemas surgidos en la estructura misma de la sociedad a la par que cuestiona el orden establecido. Es un cine que se posiciona como defensor de las libertades (Català y Cerdán, 2007).

Pero ¿qué se entiende por el término *violencia*? Por un lado, existe la violencia producida por los trabajadores, la cual suele ser como una brutal explosión, un brote, una erupción descontrolada de furor. No son pocos los ejemplos de destrucciones, quemas del mobiliario público, enfrentamientos violentos con la policía o agresiones físicas hacia tal o cual representante.

Por otro lado, está la violencia ejercida por las que se podrían denominar las instancias de poder. Esta violencia es de otra índole. Es un movimiento sordo que toma la forma de una coacción: se destruyen empleos, o bien se cambian las condiciones de trabajo para empeorarlas.

Dichas devastaciones tienen consecuencias obvias para los asalariados: paro,² degradación del nivel de vida, cambios en la estructura familiar, incertidumbre, dificultades para integrarse al mercado laboral —en particular cuando los despidos afectan a los mayores de 50 años—, dificultades para integrarse en condiciones idénticas a las anteriores, reorientaciones profesionales, pérdida de un buen nivel de calificaciones, sentimiento de inutilidad, sensación de vivir bajo control y con obligación permanente de resultados.

Para ilustrar esas reflexiones preliminares, nos centraremos en el estudio de películas de no ficción (Weinrichter, 2004) españolas que giran en torno al conflicto laboral surgido a raíz de la liquidación de la empresa Sistemas de Instalaciones de Telecomunicaciones (Sintel), un filial de Telefónica. Seis documentales se hicieron sobre este caso. Cuatro de ellos son casi simultáneos, ya que se centran en diferentes episodios de lo que sería el primer momento de la lucha.

Ellos son *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura, 2002), *200 km* (Discusión14, 2003), *La mano invisible* (Isadora Guardia, 2003) y *Alzados del suelo* (Andrés Linares, 2004). Los dos últimos son más bien un balance

² Sinónimo de desempleo.

de una lucha que duró más de diez años: *Nosotros* (Adolfo Dufour Andía, 2012) y *El interregno* (Francisco J. González, 2015).

Elegimos concentrarnos en las dos primeras cintas porque permiten observar las dos formas de violencias definidas. *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) es el relato de una destrucción social profunda. Trata del episodio de la ocupación del paseo de la Castellana de Madrid tras la liquidación de la empresa. *200 km* (Discusión14, 2003) sigue ahondando en esta destrucción, pero también es el relato de una agresión perpetrada por uno de los trabajadores.

Los directores, cuando deciden filmar dichas violencias, se ponen del lado de las víctimas. Ellos se sirven de las diferentes formas de violencia social para revelar las aberraciones de una democracia tentada por la corrupción, formas de oligarquía o relentes autoritarios, sin eludir las exacciones de los trabajadores.

El cine se vuelve un instrumento de reflexión sobre los acontecimientos filmados en directo. Al no obedecer a lógica de directo de las televisiones, al disponer de más tiempo, puede imponer otro relato (Gaudreault y Jost, 1990; Niney, 2009). El cine con su capacidad de síntesis y su poder narrativo sirve para poder entender, denunciar y recordar.

Estos actos son en realidad consubstanciales. Recordar lo que había pasado, mantener la memoria viva de lo que acababa de pasar, era una forma de resistencia contra uno de los peores males que afecta a los trabajadores: el olvido. El tiempo pasa. Los hechos se acumulan. Personas, testigos, desaparecen, haciendo cada vez más difícil —por no decir imposible— comprender.

Al emprender un camino de lo más visible a lo invisible, los brotes de violencia o las manifestaciones permiten penetrar procesos de destrucción social. Ambas obras usan la narración como un medio para poner en perspectiva y se valen en particular del *flashback*. El final de la historia sirve como introducción.

Pere Joan Ventura filmó el “campamento de la esperanza” a partir de mayo y hasta el 4 de agosto. Su película empieza y termina el 4 de agosto. Los directores que conforman Discusión14 empezaron a grabar hacia el 20 de mayo y terminaron el 1 de mayo; el filme empieza y termina aquel

mismo día. Alteran entonces levemente el orden cronológico. Lo más consistente de la narración se hace en *flashback*.

Nosotros postulamos aquí que el relato decronológico es un instrumento que permite poner de realce acontecimientos clave para una comprensión distanciada de los hechos. Las excavadoras del principio de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) como el cordón policial que encierra a los caminantes de *200 km* (Discusión14, 2003) son evidentemente simbólicos. Son precisamente los reveladores de una forma de violencia del sistema.

CONTEXTUALIZACIÓN

El caso de Sintel, una empresa encargada de mantener y ampliar la red de telecomunicaciones en España, se puede resumir de la manera siguiente: 1 800 trabajadores de la que era la mayor filial de Telefónica se encontraron en el paro después de que la sociedad fuera vendida, por sorpresa, en 1996.

La venta ocurrió tras un proceso de reducción de plantilla que había empezado mucho antes (Hernández, 2001). Esta correspondía a una voluntad de reorganización del sector de telecomunicaciones tras la entrada de España en el mercado común. En la segunda mitad del siglo xx Telefónica, grupo fundado en 1924, se encontraba en una situación de monopolio y podía absorber pequeñas empresas presentes en el mercado de las telecomunicaciones (Hernández, 2001). Cuando España entró en la Unión Europea y adoptó una economía de mercado, progresivamente se puso fin al monopolio.

Sin embargo, la venta de la empresa se produjo en condiciones algo turbias. Los datos aportados por las películas son algo fragmentados. Para tener una idea mas exacta de lo que pasó, es necesario recurrir a la película *El interregno* (Francisco J. González, 2015), dirigida por los propios extrabajadores. Este documental es una colección de documentos que tiene como vocación denunciar la venta de la empresa.

La tesis que defienden los directores es que la venta ha sido el resultado de una operación política. Cándido Velázquez, entonces presidente de Telefónica, con el aval de Felipe González, vendió Sintel por 4 500 000 000

de pesetas (Hernández, 2001) a MasTec, consorcio dirigido por el disidente cubano Jorge Mas Canosa.

Este último podría haber financiado la campaña política de José María Aznar, candidato en 1996 a las elecciones generales (Sembrero, 1996). Esta venta puede que fuera una manera de devolverle un favor a Jorge Mas Canosa. Su grupo conocía en aquel entonces dificultades financieras; gracias a la compra de Sintel logró recapitalizarse en la bolsa (Horcajo, 1997).

Por su parte, Telefónica redujo progresivamente la cartera de trabajo para Sintel. Lógicamente, la empresa que no tenía otro cliente más que el operador de telefonía se endeudó. MasTec, que no tenía ningún interés en mantener la actividad de Sintel, decidió entregar la gestión de la empresa a un grupo de ejecutivos que la llevaron hasta la quiebra.

Entre ellos estaba Juan Antonio Casanovas, acusado en el 2009, junto con otros, de corrupción y de haber vaciado la empresa de todos sus bienes (EFE, 2009). Los tribunales, a los cuales habían recurrido los trabajadores, dieron la razón a los trabajadores engañados por la empresa y el gobierno. Pero eso fue trece años después.

EL EFECTO IGUAZÚ: ECONOMÍA DE SUBSISTENCIA CONTRA ECONOMÍA DEL DERROCHE

El efecto Iguazú es el primer metraje que aborda el caso Sintel. Fue dirigida por Pere Joan Ventura (2002) y escrita por Georgina Cisquella. Los dos entraron tarde en el campamento de la esperanza, hacia mayo, en plena primavera, cuando ya los trabajadores tenían ocupado el paseo desde hacía cinco meses sin haber recibido respuesta alguna tanto por parte de los dirigentes de Telefónica como por miembros del Gobierno.

Estrenada casi un año después de la ocupación, la cinta no cumplía con la necesidad de una visibilidad inmediata. Es más bien el soporte de una reflexión acerca de las orientaciones políticas tomadas por el gobierno de José María Aznar. El documental aprovecha la distancia temporal y juega con ella.

El desfase temporal inicial

El documental empieza por imágenes que nos sitúan el 4 de agosto, después de la asamblea general que confirmó el abandono del campamento. Empieza al día siguiente de este gran acontecimiento que permitió cerrar seis meses de ocupación de una de las vías centrales de Madrid. Se inicia en el momento en el que barren el campamento, cuando las excavadoras tiran las barracas y llenan los contenedores.

Pere Joan Ventura subordinó el relato de la ocupación de la Castellana a un plano cenital de la avenida y a una serie de tróvelin de avance. Con estas primeras imágenes, tenemos la sensación de remontar el tiempo. En efecto, entre el plano 3 y el 7 existe una diferencia notable: en el primero nada queda ya de las cabañas cuando en el segundo todavía siguen en pie. Con las ruinas coexisten dos tiempos. Progresamos desde lo que fue a lo que ha sido hace poco.

El movimiento de la cámara indica que vamos a recordar. Prueba de ello es la presencia de un hombre (00:02:14) que está tecleando en el ordenador. Este señor es como la última huella de la presencia de los extrabajadores de Sintel. Aparece en el plano después de una panorámica vertical hacia abajo. Está escribiendo en medio de la barahúnda de las máquinas, apenas audibles fuera de campo.

Aquel testigo, sin embargo, quedará mudo. Es una voz en *off* la que habla o, mejor, la que se habla a sí misma: “Si nos hubieran dicho hace unos años que íbamos a ocupar el Paseo de la Castellana, durante seis meses, para defender el puesto de trabajo, no lo hubiéramos creído”.

La frase inicial utiliza un *nosotros*. El enunciador relaciona el *hic et nunc* con lo que pasó seis meses antes. Notemos, sin embargo, que lo hace utilizando un subjuntivo pluscuamperfecto. La narración empieza por una extrapolación, una hipótesis (el subjuntivo pluscuamperfecto es utilizado en una subordinada de condición): el locutor, desde el presente de enunciación (el 4 de agosto), se transporta hacia un pasado completamente terminado (“hace unos años”).

Podemos imaginar que el locutor se refiere al periodo anterior a la venta de la empresa, a un momento del pasado en el que el futuro parecía seguro. A partir de este pasado, formula una suposición. Pero lo hace en discurso indirecto, como si no fuera suya, como si fuera imposible siquiera formularla todavía (“nos hubieran dicho”). Sin embargo, se trata de un hecho real, factual, que acaba de pasar, que pasó, como lo prueba el imperfecto (“íbamos a ocupar”).

Esta frase algo retorcida señala la dificultad de admitir lo que pasó. Lo improbable se ha vuelto tangible y al mismo tiempo ya no está. De ahí la necesidad de recordar y de contar para encararse con lo inconcebible. El relato no es más que esto: las palabras, al poder ser transmitidas, leídas o escuchadas; las imágenes, al ser una huella de lo que pasó, vuelven a dar una realidad a lo que era impensable y permanece aún inverosímil. Por cierto, los verbos vuelven pronto al indicativo:

Pero nos obligaron a ello porque ahora, en estos tiempos de globalización salvaje, alguien desconocido decide apretar un botón y eliminar de golpe tu empleo, tu historia y tu futuro. Nosotros, los 1 800 trabajadores de Sintel, hicimos todo lo posible por romper el silencio y no ser arrastrados por el efecto Iguazú.

El recurso posesivo *tu*, impersonal, reclama la atención del espectador. El presente de indicativo con valor absoluto (“decide”) vincula los hechos pasados con los hechos presentes y por pasar. El discurso se ancla en la realidad, una realidad que el locutor es capaz de elucidar gracias a los análisis del propio Adolfo Jiménez. Este último es en efecto el autor de la metáfora del “efecto Iguazú”.

Al final de este documental, que se terminó de montar casi un año después de que terminara la ocupación, era imprescindible encontrar una nota acerca de lo ocurrido una vez concluido el acuerdo. En efecto, entre el remate del rodaje y el de la finalización de la película todavía no se había cumplido el acuerdo. La información acerca del incumplimiento de lo pactado cambia

la interpretación de las imágenes finales y seguramente de la película. Ya no puede ser el relato de una victoria, sino el de una resistencia.

Además, el documental, al filmar a personas que existen de verdad, al intervenir en sus vidas de manera muy limitada, nos une a ellos y crea una espera. Durante más de una hora y media, en el condado de cuatro meses de rodaje, se recogieron testimonios. Los participantes manifestaron su ira, sus miedos, sus disgustos y al mismo tiempo su anhelo y sus esperanzas. Los vimos resistir y, según parecía, triunfar. No decir nada hubiera sido traicionarlos. También hubiera significado una forma de negación.

El cartón nos brinda una información a la vez muy precisa e incompleta: los trabajadores cobraron sus pagas atrasadas, pero 1 200 de ellos no recuperaron un empleo. Solo los mayores de 50 años se beneficiaron de un plan de jubilaciones. He aquí el balance de la película: si las cámaras estuvieron presentes para filmar una lucha acérrima, la narración termina con un vacío imposible de colmar.

Se abrió una llaga profunda. La euforia se transmutó en desesperación. Las imágenes vistas unos segundos antes ya no tienen sentido. Y no habrá más imágenes para contar las esperanzas traicionadas, para mostrar a aquellos trabajadores esperando cualquier tipo de proposición que pudiera solucionar su futuro. El tiempo sigue pasando y la historia sigue escribiéndose, pero en un sentido diferente de lo que se esperaba.

El cine, arte que juega con lo visible y lo invisible, no puede colmar este vacío. Sin embargo, este tiene la posibilidad de dejarse llevar por él para luego darle sentido (Comolli, 2004). Lo puede poner de realce. En esta cinta, los segmentos que enmarcan el *flashback* tienen como objetivo evidenciar un desfase entre dos gestos, dos formas de actuar que remiten simbólicamente a dos posturas ideológicas bien identificadas: por un lado, la producción de residuos y, por otro, la economía de la subsistencia.

La estructura narrativa

El filme bien puede ser considerado como un largo *flashback* que, adoptando la terminología de Yannick Mouren (2005), se puede describir de la siguiente manera:

- Externo. Cuenta acontecimientos anteriores a los que el relato fijó como punto de partida: la destrucción del campamento acaecida el 4 de agosto, al día siguiente del voto.
- Continuo. Expone los acontecimientos sin volver al tiempo primero. Las dos intervenciones de la voz en *off* anónima, acompañadas de una visualización del que escribe, no remiten al 4 de agosto.
- Racordante. Se vuelve al tiempo de referencia a 01:21:55, cuando la destrucción del campamento. Entonces se oye por última vez la voz en *off*.
- Completivo. Cuando se vuelve al tiempo de referencia, todos los acontecimientos que tenían que ser contados (desde el punto de vista diegético exclusivamente) lo han sido. La película termina igual que empezó.

Al principio, el documental adopta una estructura que copia el paso de los días. A 00:02:27 empieza lo que constituye, diegéticamente hablando, el día uno. Un breve plano de detalle en un calendario nos deja ver la fecha: estamos a 10 de mayo del 2001. Llegado muy tarde al campamento, Pere Joan Ventura no quiso colmar artificialmente su ausencia mediante archivos o reconstituciones (De la Fuente Soler, 2016). El filme debuta con la primavera. El campamento ya está bien implantado.

Todos tienen sus rutinas y el horario está bien organizado. Se ve la alternancia de los gestos más cotidianos y de las manifestaciones diarias. El resumen de este primer día no desentona con los reportajes publicados por las mismas fechas en la prensa: todos ya tenían sus quehaceres. Este día uno, que no es más que el condensado de numerosas jornadas, termina con la venida del programa de radio *Horas 25* de la cadena SER.

Después de este primer tramo, la película no cambiará ya de ritmo. El documental, paradójicamente, *sumariza* —resume unos meses de ocupación en 74 minutos— y al mismo tiempo nos da la sensación de que el tiempo se estira (Gaudreault y Jost, 1990). Adopta un ritmo propio gracias a la restitución del cotidiano de los miembros de Sintel ocupando la Castellana.

El segundo día, tercera secuencia filmica (00:15:08-00:21:54), se encadena con el cuarto mediante un simple corte (27:39). La distinción

entre los diferentes días funciona igual que anteriormente. Las secuencias se abren con planos que filman las costumbres mañaneras y se cierran con un plano de noche de la Castellana.

La organización del contenido es estrictamente idéntica a la primera secuencia: tenemos imágenes rutinarias, manifestaciones y entrevistas explicativas. Durante los días dos y tres todo es elipsis. Imposible identificar en qué día estamos.

La quinta secuencia, que también inaugura la segunda parte, se dedica al periodo estival. Mientras la cámara inicia un *trávelin* lateral hacia la derecha —movimiento que recuerda los primeros planos de la película—, la voz en *off* nos ubica en el tiempo: “Ya pasó el invierno, pasó la primavera y llegó el verano” (00:27:51).

La organización de la secuencia no cambia. Los gestos cotidianos tales como afeitarse, preparar algo de comer, reparar, mejorar, jugar a los naipes, se repiten. Solo han cambiado la luz y el atuendo de los hombres. Visten más ligero. Apenas una secuencia viene a perturbar la sucesión casi imperceptible del tiempo: el *happening* en el momento de la reunión de los accionistas de Telefónica. Este deja entrever la capacidad de organización y de agitación del comité intercentros.

La sexta secuencia es igual a las precedentes. Se suceden los planos que describen las rutinas. La voz en *off* solo insiste en la dificultad de mantener una vida familiar normal en este contexto de ocupación del paseo y anuncia el episodio de la visita al parque de atracciones.

La séptima secuencia (00:45:20) sintetiza acontecimientos muy diferentes: tenemos a la vez la visita al parque de atracciones, momento de intimidad; la visita de José Saramago al campo, momento de comunicación pública; la participación en el día del orgullo gay, sorprendente ejercicio de convergencia de las luchas por las calles de Madrid, y el viaje a Génova de Valeriano Aragonés, colíder con Adolfo Jiménez de la resistencia.

El viaje a Génova, lugar de encuentro de los antimundialistas con ocasión de la reunión del G8 entre el 20 y el 22 de julio de 2001, abre la tercera parte, la que anuncia el final de la ocupación. El relato del viaje se alterna con el del principio de la resolución del conflicto.

Este paralelo entre las manifestaciones del G8 y la ocupación de la avenida madrileña se hace evidente si se los relaciona con la metáfora del “efecto Iguazú”. El líder del movimiento equipara el “capitalismo globalizador” presente en el G8 y el que responsabiliza de la liquidación de la empresa.

La penúltima secuencia, la número nueve, se dedica en gran parte a seguir los pasos de Valeriano Aragonés por Génova, cuando los enfrentamientos violentos con la policía. Termina a pesar de todo por una breve incursión en el campamento, al anochecer. De esta forma, se mantiene el paralelo entre los dos acontecimientos.

La décima secuencia arranca con la tercera intervención de la voz en *off* (01:09:11). El computo de los días (178) nos sitúa a finales de julio, justo después del G8 y a unos pocos días de la resolución final del conflicto (4 de agosto). Toda la atención se focaliza entonces en las reuniones y en el resultado de las negociaciones.

El propio Adolfo Jiménez sustituye entonces a la voz en *off*: resume la situación y abre hacia el momento decisivo de la votación final. Todo termina con un voto a favor de la aceptación del plan propuesto por el Gobierno. Termina entonces el *flashback* y volvemos a las imágenes de la destrucción del campo.

Tabla 1. Orden del relato

Secuencia	Fecha	Contenido	Tiempo
Secuencia inicial: la destrucción del campamento de la esperanza			
1	4/8/2001	Las excavadoras	00:02:27
Primera parte: la primavera			
2	10/5/2001	Las rutinas del campamento	00:02:27-00:15:08
3		Las rutinas del campamento	00:15:08-00:21:54
4		Las rutinas del campamento	00:21:54-00:27:39
Segunda parte: periodo estival			
5		Las rutinas del campamento	00:27:39-00:39:51
6		Las rutinas del campamento	00:39:51-00:45:20
7		La convergencia de luchas	00:45:20-00:54:18

Tercera parte: la resolución del conflicto			
8		El viaje a Génova	00:54:18-01:02:24
9	20-22/7/2001	La estancia en Génova	01:02:24-01:09:11
10	3/8/2001	La resolución del conflicto	01:09:11-01:21:51
Secuencia de clausura: la destrucción del campamento de la esperanza			
11	4/8/2001	Las excavadoras	01:21:51-Final

Valoración de una economía de subsistencia

El hecho de elegir un relato estrictamente cronológico apenas marcado por unos cuantos acontecimientos relevantes es importante. Ritmar la narración mediante escenas matinales y escenas nocturnas —aunque entendamos rápidamente que las secuencias no equivalen a días— también es significativo.

El entramado visual enfatiza los gestos menudos, rutinarios: lavarse, ir a por comida, cocinar, comer, organizar el campamento, construirlo, mejorarlo, delimitar espacios, adoptar reglas de vida, divertirse, pasar el tiempo, charlar, estar entre amigos o con la familia. De cierta forma, ello restituye la vida de este pueblo nacido en mitad de la ciudad, en el corazón mismo del centro político-económico de la capital:

Y lo que no es menos chocante: el poblado sindical de la ex filial de Telefónica ha emergido en el kilómetro y medio orgánico de las finanzas y el consumismo españoles. Alrededor de 130.000 vehículos circulan en un día laboral cualquiera por el tramo de la Castellana en que se han apostado. En la zona tienen su sede cinco ministerios: Ciencia y Tecnología, Defensa, Fomento, Trabajo y Asuntos Sociales, y Medio Ambiente. La Secretaría de Estado de Comercio y Turismo, el Instituto Nacional de Estadística y el Instituto Nacional de la Seguridad Social también están radicados en un área que concentra a más de 4.000 empleados públicos, aproximadamente uno de cada 500 de los que hay en toda España.

A escasos 100 metros de los acampados de Andalucía, los que están más al sur también en el campamento de la esperanza, está el complejo de Azca, una especie de Wall Street o de City a la madrileña. El BBVA, el banco de Santander, el Banco Guipuzcoano, el Banco Zaragozano, la compañía de seguros Mapfre, la propia Telefónica a la que los hombres de Sintel culpan de la situación que les tiene sin cobrar desde el pasado mes de noviembre y con siete nóminas colgando unos 2.000 millones de pesetas en total hacen pavonear sus nombres en lo alto de los pequeños rascacielos de la capital (Rodríguez, 2001).

Pere Joan Ventura filma esta ciudad dentro de la ciudad de manera paradójica. Si todos aquellos gestos menudos tienen un carácter privado, se dan en realidad en el espacio público, en este caso en medio de un paseo que divide la ciudad en dos. A menudo, en el momento de concluir una secuencia, termina con planos de la avenida que bordea el paseo.

De esta manera, nos percatamos de que la vida de estos hombres y mujeres se ofrece a la vista de los conductores de coche o a la de los empleados de las grandes instituciones banqueras o financieras. Se filma entonces la normalización de un movimiento, una rutina en un espacio no adaptado. Allí todo es precario, improvisado.

Nada de lo que había sido construido debía durar. Al contrario. El campamento, que al principio no era conformado más que por unas cuantas tiendas de campaña alineadas, debía desaparecer enseguida. Pero se enquistó. La ciudad en la ciudad es una protuberancia, una excrescencia, una anomalía filmada como normal.

Pero esta ocupación, con todo lo que implica (la construcción el campo, las manifestaciones cotidianas, la voluntad de hacerse visible y audible), aparece a pesar de todo como frágil. Se les amenaza permanentemente con desaparecer. Mientras los extrabajadores de Sintel se manifiestan, equipos municipales de limpieza barren detrás de ellos.

Votan el 3 de agosto y el 4 las excavadoras destruyen las chozas. El documental, como ya indicamos varias veces, enfatiza estos dos gestos,

los cuales son muy simbólicos. Según nosotros, pueden ser interpretados como un discurso implícito vehiculado por el documental.

El barrer y el destruir tienen algo que ver con la producción de residuos. Como lo recuerda José Luis Pardo (2010), los residuos son el revelador de un estado de la sociedad y en particular de su riqueza. Cuanto más rica y avanzada tecnológicamente sea, más produce desechos:

Porque riqueza significa despilfarro, derroche, excedente y al contrario, las sociedades sin basura —las ciudades tradicionales de las que acabamos de hablar— revelan una economía de subsistencia, de escasez, en la cual nada sobra y todo se aprovecha (Pardo, 2010, p. 164).

La película sintetiza esas dos visiones del mundo. El campamento de la esperanza es precisamente el lugar de la organización de la subsistencia, del ahorro, un lugar donde no sobra nada y donde todo es utilizado para crear un espacio autosuficiente. Santiago Hernández (2001), en su reportaje publicado en el diario *El País*, ironizaba:

El campamento de la esperanza sale adelante con cinco millones de pesetas diarios. Todos los acampados aportan 100 pesetas diarias, pero la mayoría del sustento proviene del apoyo de las secciones sindicales de otras empresas y hasta de particulares. Una panificadora de San Cristóbal de Los Ángeles les regala 1.000 barras diarias, uno de los bares cercanos les ha entregado hasta siete jamones en los casi dos meses de protesta, el hueso del último de ellos aún colgaba el pasado miércoles de uno de los árboles de la Castellana, trabajadoras de L'Oréal donaron 34 kilos de productos de higiene... Y suma y sigue hasta conseguir que la caja de resistencia haya registrado sustanciosos superávits.

No deja de ser irónico que el balance resulte más equilibrado que el de la empresa. Sintel adeuda a sus trabajadores más de 2.000 millones de pesetas. Paradójicamente, Telefónica con

416.764 millones de beneficios netos en 2000, dueña de Sintel hasta su venta a Mas Canosa en 1996, debe a la empresa de instalaciones 6.000 millones de pesetas, según denuncian los sindicatos. Ningún directivo de Sintel se ha dirigido a Telefónica para cobrarlos.

La película opone esta economía de la subsistencia a la producción continua de desechos por reciclar, de residuos que todavía no han encontrado su función y esperan poder renacer para encontrar una nueva y, por ende, una nueva identidad. Esta dinámica de producción de basura/reciclaje resume el ideal de la modernidad. Su fantasma absoluto es que no se produzcan pérdidas:

La bestia negra del empresario es justamente el desgaste, al comprobar cómo en cada ciclo productivo el activo se convierte en pasivo, en deuda, en carga, en números negativos que es preciso compensar con las ganancias y que requieren nuevas inversiones, y por lo tanto su ideal es el de un negocio sin pérdidas, el de un balance de resultados siempre equilibrado; en tiempos de inflación galopante ese es también el infierno del comerciante, que ve cómo cada ganancia obtenida —cada vez que vende un producto a cambio de dinero— se convierte inmediatamente en pérdida, porque la moneda se desprecia de inmediato, y tiene que gastar inmediatamente lo ganado en un nuevo producto para vender, con el que le sucederá implacablemente lo mismo; y es también la pesadilla del consumidor, que experimenta cómo todo lo que compra comienza a perder valor desde el momento preciso en que es adquirido, a perder actualidad, a pasar de moda y a exigir ser rápidamente sustituido por la pendiente de la obsolescencia en cuanto pase del escaparate a sus manos (Pardo, 2010, p. 168).

La gran diferencia entre la economía de la subsistencia y la economía del derroche radica en esto: la primera, a sabiendas de que es frágil, in-

tenta producir objetos perennes, mientras la otra se perenniza al producir permanentemente desechos infinitamente reciclables: “La cosa reciclada ha de ser entendida más bien como la cosa convertida en reciclable, es decir, apta para recibir cualidades que sólo pueden ser cualidades basura, inmediatamente reciclables, y reformables, transformables en cualesquiera” (Pardo, 2010, p. 178).

Los análisis de José Luis Pardo (2010) apenas esconden el paralelo con el ser humano. La película de Pere Joan Ventura (2002) hace explícito este paralelo. Apenas los trabajadores votan el acuerdo, las excavadoras entran en escena. Entonces se les pone de lado. Se quedan a la espera de nuevas propuestas de trabajo. De repente se han vuelto reciclables. Así lo expresa Adolfo Jiménez al inicio del documental:

Esto nada más que es un estercolero de parados, de seres humanos que llevan todos los meses el sello de la marginalidad. El sello de la exclusión social. El sello de que somos parados. Por lo tanto, somos seres humanos de segunda categoría, somos ciudadanos de tercera. Para vernos a nosotros, a las víctimas de ese capitalismo, a sus víctimas, nos van a ver en la Castellana. Tenemos rostros, tenemos cara, tenemos ojos, tenemos manos, tenemos mujer, tenemos hijos, somos los braseros de este sistema esclavista. No nos pueden ver desde estos edificios, BBVA, Banco Santander, Caixa, Caja Madrid. Sí, ministerios, sois cómplices, vais a ver a vuestras víctimas, queráis o no queráis (00:09:37).

Se nos muestra el cotidiano insignificante de personas normales que ofrecen una resistencia descomunal a una violencia que se ejerce contra ellos. El documental interroga la destrucción de su vida y deja como patente la actuación violenta de empresas privadas que actúan con el beneplácito de las autoridades públicas, cuyas reacciones fueron el silencio, las falsas promesas y la destrucción. El edificio democrático se encuentra profundamente alterado: los intereses privados, disfrazados de librecambismo, premian sobre el interés público (Tussell, 2004).

200 KM: VIOLENCIA SOCIAL CONTRA VIOLENCIA POLÍTICA

200 km (Discusión14, 2003) es una película dirigida por un colectivo de 14 directores jóvenes. Es la exacta y trágica continuación de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002).³ Ambas siguen las andanzas de los trabajadores de la empresa Sintel desde la liquidación de su empresa en el año 1996.

La primera narra la ocupación de la Castellana durante seis meses. Habiendo sido despedidos y sin tener ya medio alguno de presión sobre el principal cliente de una empresa en proceso de desestructuración, los extrabajadores decidieron presionar a los políticos para que mediaran en el asunto. De ahí el nacimiento de lo que se llamó “el campamento de la esperanza”.

Después de seis meses de silencio, Gobierno, sindicatos y Telefónica llegaron a un acuerdo: prometieron un plan de prejubilaciones y de recolocaciones. Si las prejubilaciones fueron efectivas, las proposiciones de recolocaciones nunca llegaron. Dos años pasaron hasta que los extrabajadores de Sintel decidieran organizar otra acción. Pensaron en efectuar una marcha desde seis carreteras nacionales de España hacia el corazón de la capital. Terminarían su recorrido el día 1 de mayo, tradicional día de protesta, concentrado en el Paseo de la Castellana.

La marcha fue una prolongación de la guerra mediática iniciada a raíz de la liquidación de la empresa. Se trataba de hacerse visible, de existir y en particular de desmentir el discurso oficial, el del Gobierno y los dirigentes sindicales consistente en afirmar que los trabajadores sí habían recibido en su casa ofertas de trabajo —las mismas que se prometieron a finales de agosto de 2001—.

Pero esta misión resultó difícil, por no decir imposible. Además de no disponer de un acceso a los grandes medios de comunicación, la justicia quiso entorpecer su marcha y la policía intentó provocar un acto de violencia que ya haría evidente la necesidad de prohibirla. Se trataba de hacer que desaparecieran, otra vez. Las autoridades no lo consiguieron más que de forma indirecta.

³ La idea de entregar el proyecto de película a 14 jóvenes aspirantes a directores fue idea de Pere Joan Ventura y Georgina Cisqueña (Torreiro, 2005).

Harto de mentiras y de provocaciones, un trabajador le dio al secretario general de Comisiones Obreras (CC. OO.), José María Fidalgo, un bastonazo. Entonces, políticos, responsables sindicales y medios de comunicación se concentraron en este acto de violencia, repetido en todas las cadenas de televisión. El bastonazo focalizó la atención en un gesto violento y deslegitimó la ira de los que esperaban que se cumpliera el plan acordado dos años antes.

El filme, a pesar de todo, no es el relato de un bastonazo y entonces de un fracaso. El sentimiento de que en un instante el esfuerzo de dos años se esfumaba ya lo habían experimentado los de Sintel. No era ya cuestión de repetir las imágenes del golpe, de darles más importancia, sino de relativizarlas, de darles otro giro. Era imprescindible contar de otra manera, cambiar el relato de los hechos. Era preciso recordar las violencias padecidas para contextualizar el bastonazo.

La película se centra en el cotidiano de la marcha y a través de ella transmite valores como la capacidad de organización, de resistencia, de solidaridad, de movilización. En vez de hurgar metódicamente en los motivos del silencio de las autoridades, de sus mentiras, restituye la incompreensión, la irritación, el miedo, la angustia, las fatigas morales. Esas emociones son las que dan sentido a un gesto reprehensible y autorizan interrogar la actitud de los poderes públicos. Narrativamente, la cinta es un acto de recapacitar.

La violencia invirtió los papeles. Las víctimas ya no eran los trabajadores, sino José María Fidalgo. Mediante el relato existía una posibilidad de retomar el hilo, hasta de reconstruirlo. Ya era posible hacerse dueño de nuevo de una cosa que se les había quitado: su dignidad. Contar era poner en orden. De nuevo, el *flashback* es un instrumento esencial en este proceso.

El desfase temporal inicial

Este filme se diferencia de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) por presentar un *flashback* externo, continuo, *racordante*, pero no completo. Este último detalle tiene importancia. La primera secuencia, la que sirve de

tiempo de referencia, nos sitúa el 1 de mayo, en el momento en el que los extrabajadores de Sintel confluyen hacia la Castellana. En aquel momento, cuando ya penetran en la avenida, la policía les impide avanzar.

Después de un breve intercambio con un representante del delegado de Gobierno, que les recuerda que no pueden seguir porque se los prohíbe una orden de justicia, y después de movimientos de irritación; Adolfo Jiménez, el portavoz de los trabajadores, da como consigna ignorar a la policía andando con las manos arriba.

El primer tramo termina aquí, después de cinco minutos algo difíciles de entender, es decir, cuando se disponen a franquear el cordón policial entonando: “Manos arriba, eso es un atraco” (00:05:10). El relato conecta con este tiempo primero después de 01:22:55, gracias a un racor de diálogo. En la secuencia inmediatamente precedente, Adolfo Jiménez estaba repitiendo que todos tenían que conservar la calma:

No tenemos nada que perder, tenemos que hacerlo todo pacíficamente, nosotros nunca podemos utilizar la violencia, la violencia es el sistema, son mucho más violentos que nosotros; por lo tanto, con violencia no, pero resistencia pasiva y firme sí. Independientemente de lo que ocurra. Así que lo que he dicho siempre: la lucha se pierde porque uno la abandona o porque se para, y los de Sintel hemos echado a andar...

En el momento en el que pronuncia la palabra *andar* se produce un corte. Cambiamos de tiempo y de lugar. Adolfo Jiménez está de nuevo movilizándolo a sus tropas. El racor de sonido une los dos discursos, que pasan a formar una misma frase: “Los de Sintel hemos echado a andar.../ de uno en uno”. “De uno en uno” corresponde a la consigna dada por Adolfo Jiménez en la Castellana de andar de uno en uno para poder salvar la interdicción de manifestarse. Es así como se vinculan el primer y el último tramo de la película.

Sin embargo, como lo hemos indicado, la historia no estaba completa. Faltaba un acontecimiento clave. La película sigue unos diez minutos

más para narrar el bastonazo. Mientras se ven imágenes del desfile del 1 de mayo, brotan gritos e insultos contra CC. OO., acusado de colusión con el Gobierno.

La violencia, cuidadosamente evitada, firmemente rechazada, resurge, brutal, en una fracción de segundo: un hombre pega con una estaca al secretario general de CC. OO. El discurso alternativo, pacientemente construido, es anulado. No quedan más que las imágenes de la sangre que brota y una ávida persecución del culpable. Lo sensacional se impone a lo racional.

El *flashback* que ocupa casi todo el espacio de tiempo entre los cinco primeros minutos y los quince últimos minutos debe ser considerado como un esfuerzo para dar sentido al gesto excesivo de un hombre desquiciado. Pero el documental, al no ser un reportaje de televisión, no es ni una encuesta sobre las razones de dicho gesto ni una investigación prejudicial destinada a confundir a los responsables sindicales.

Los trabajadores de Sintel, al ser muy organizados, disponían de una táctica. Tenían estrategias de comunicación con los medios para hacerse visibles, una estrategia judicial para denunciar irregularidades y una estrategia económica para hacer posible una lucha que iba a ser larga.

Al cine le tocaba otra misión. El cine dispone de una ventaja con respecto a la televisión: no tiene obligación de difundir imágenes casi en directo. Los directores de *Discusión14* disponían de tiempo; disponían de cientos de horas de grabación, de múltiples entrevistas, de cantidad de documentos y sobre todo tenían el lujo de poder tomar algo de distancia con los acontecimientos.

La estructura narrativa

En el documental, los días pasan lentamente, las distancias se alargan, las paradas se multiplican. Es como si se intentara recular el instante fugaz de la confusión. La película se articula alrededor de cinco segmentos narrativos subdivididos en secuencias con duraciones variables.

Ellas nos permiten seguir simultáneamente los acontecimientos en las seis nacionales. Solo el primer segmento presenta una duración equilibrada. Se dedican tres o cuatro minutos a cada grupo y, para ubicar al espectador, cartones indican el lugar de salida y las distancias recorridas o por recorrer.

Tabla 2. Cuadro que sintetiza el orden del relato del primer segmento

Segmento 1 dividido en seis tramos		
Nombre de la nacional	Indicación del trayecto	Tiempo del tramo narrativo
Carretera N.IV	Andalucía-Madrid	00:05:36-00:09:53
Carretera N.II	Catalunya-Madrid	00:09:53-00:12:42
Carretera N.I	Euskadi-Madrid	00:12:42-00:16:40
Carretera N.III	Comunitat Valenciana-Madrid	00:16:40-00:21:00
Carretera N.V	Extremadura-Madrid	00:21:00-00:24:19
Carretera N.VI	Galicia-Madrid	00:24:19-00:28:40

Más adelante, la narración toma más libertades. Ya no señala al espectador de manera explícita los cambios de lugar. El paso de una carretera a otra, de una zona geográfica a otra, se hace de manera más intuitiva, gracias a la correspondencia de las acciones.

Todas las rutinas que ritman el día (comidas, pausas, paradas nocturnas) al ser casi idénticas en todos los lugares autorizan saltos temporales y saltos espaciales. El montaje manda. La enunciación domina. Le toca al espectador estar atento a las banderas, a los acentos, a las caras, a los carteles que indican los lugares.

Las cuatro secuencias que siguen la primera respetan un orden cronológico sin dar indicaciones temporales precisas. Paradójicamente, los ocho días se diluyen progresivamente hasta formar una continuidad temporal vaga, pero regular. El sol barre las nubes y la lluvia. Los zapatos, mal adaptados para una marcha intensiva, producen ampollas.

Los hombres beben un trago de agua y siguen andando. Descansan después de la comida en los espacios públicos. Pasan la noche en polideportivos anónimos donde se dan una ducha. Así pasan los días en las seis carreteras nacionales. La cinta estira el tiempo, en oposición a la excitación mediática. Le da tiempo al tiempo. Se dedica a observar acontecimientos minúsculos, los que nadie conserva en la memoria.

200 km (Discusión14, 2003) sigue la vía abierta por *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002). Valora la lógica de la subsistencia y de la solidaridad. Los trabajadores reciben la ayuda económica modesta de estudiantes, pan

por parte de un panadero afín a su lucha; se les preparan comidas tradicionales en pequeñas aldeas, se les permite dormir en recintos municipales.

La lucha por la visibilidad

En la película de Pere Joan Ventura (2002), las excavadoras estaban arrasando el campamento. El mensaje era muy claro: se trataba de restablecer el orden y de seguir la orientación dada por el gobierno. *200 km* (Discusión14, 2003) propone una situación idéntica, lo único es que ahora la lucha se da en los medios de comunicación. La película muestra una guerra de opinión en la cual no todos disponían de las mismas armas.

José María Fidalgo, por ser el líder de CC. OO. tenía acceso a TVE, al plató del programa de debate que sigue el parte de la mañana, *Los desayunos de TVE*; los trabajadores de Sintel no gozaban de este privilegio, o no en las mismas condiciones. Un periodista actúa como su portavoz, pero la respuesta del secretario general no se enfrenta a ninguna contradicción:

Legítimamente protestan porque dicen que no tienen un empleo adecuado, después de que su empresa quebró. Les ofrecieron empleos que ellos rechazaron y, pues, evidentemente no hago más que respetar su protesta, pero ellos aceptaron la solución que este sindicato y la Unión General de Trabajadores consiguió para su colectivo (01:12:17-01:13:41).

Es más, al no recibir ninguna oposición, la versión de José María Fidalgo se impone como versión oficial y eso a pesar de que él tome muchas libertades con los hechos. Afirma que la empresa quebró cuando no fue el caso. La llevaron a la quiebra. Explica que los trabajadores aceptaron propuestas de trabajo cuando queda demostrado que estas nunca existieron. Su colega de la Unión General de Trabajadores, interrogado también por la televisión en vísperas del 1 de mayo, decía exactamente lo mismo:

La mayoría de los trabajadores de Sintel eran de Comisiones, pero conjuntamente con UGT se negociaron una serie de cuestiones sumamente especial porque era un tema especial para buscar, en principio, las recolocaciones en empresas subcontratadas de Telefónica. Pero, bueno, ellos han seguido sin querer apuntarse a las empresas que les habían ofrecido la recolocación como consecuencia de aquel acuerdo que se firmó entre el Gobierno y Telefónica y los sindicatos (00:43:12).

La película, que recoge dichas afirmaciones, juega con ella. Después de un primer corte, deja la palabra a un trabajador de Sintel, que insiste: “Vamos a ver, ellos no optaron a la recolocación en aquellas empresas, no quisieron optar, no optó prácticamente nadie; algunos sí, pero muy poquitos” (00:44 :06).

Después de un segundo corte, el líder sindical confirma sus declaraciones, pero ya se nota algo de nerviosismo. Las preguntas de los periodistas (inaudibles, pero comprensibles) le molestan. Se le pregunta si las ofertas de empleo pasaron por el servicio de empleo estatal y esa es su respuesta:

Es que no pasó por el INEM porque era un acuerdo específico entre Telefónica, el Gobierno y los sindicatos. No era una oferta de empleo que pasaba por el INEM, sino que era directamente... eso es obvio, eso es querer poner una cortina de humo a lo que ha pasado en realidad. Se han equivocado y, bueno, como consecuencia de eso están en una situación..., pues muy mala situación.

Lo más relevante en su respuesta es que afirme que se han equivocado. ¿Se habían equivocado de verdad o habían resistido? Equivocarse hubiera consistido en desconocer su futuro, y el hecho es que ellos lo conocían perfectamente; el campamento de la esperanza sí que había resistido.

En el momento de la marcha ya no les quedaba más opción que reivindicar estos empleos contra los cuales habían resistido. Se quería que

los trabajadores de Sintel, que habían acumulado en su inmensa mayoría veinte o treinta años de experiencia, fueran a trabajar para compañías subcontratadas, en condiciones laborales inferiores a las que habían conocido. Lo rechazaron. Resistieron. Pero el tiempo pasaba y los medios de subsistencia ya terminaban.

Todos estaban agotando el paro. La guerra mediática es también una guerra de agotamiento que debía llevarles en este mundo de las subcontrataciones en las que se les ofrecían empleos precarios. Las excavadoras ya no estaban, pero el proceso de liberalización de la economía seguía. El objetivo continuaba siendo idéntico: hacer que entraran en el sistema de la oferta y de la demanda permanente.

Desmentir el discurso oficial

En esta película el espectador está sucesivamente colocado en tres posiciones diferentes (Comolli, 2004). El momento del primer tramo narrativo, el que corresponde al tiempo primero, es muy difícil entender. No tiene informaciones. Se sitúa exactamente a nivel de los actores del movimiento y en su descubrimiento conforme van llegando a la policía colocada para prohibirles el paso.

En este momento, tampoco ellos entienden nada. Los movimientos bruscos de la cámara, los temblores, el montaje *cut* restituye algo de su incomprensión, de este sentimiento de miedo y de impaciencia. El corte antes de la ruptura narrativa deja todos aquellos elementos pendientes.

Después, a lo largo del *flashback*, se mantiene la proximidad con los caminantes. Se les filma de cerca (en primer plano, con planos de detalle) y en movimiento (con *trávelin* de avance o de retroceso, o bien con panorámicas). Además, las entrevistas, así como las escenas de grupo que ritman la narración colman los vacíos y desvelan las estrategias del gobierno. Estamos muy cerca de ellos, físicamente, moralmente, compartimos sus penas, su indignación. Vemos a través de sus ojos las consecuencias de la actuación de los políticos. Se obliga al espectador a ver lo que no quiere ver:

[200 km] muestra y fija los rostros (ajados, cansados, cabreados, exaltados) de quienes sufren directamente los desequilibrios del engranaje económico y productivo para el que trabajan y, sobre todo, traza un recorrido muy poco complaciente por algunos de los rincones más siniestros de la a veces irónica sociedad del bienestar (Lombardo, 2006, p. 65).

Cuando al final volvemos al tiempo de referencia, el del primer tramo, después de más de una hora de película, ya estamos en condiciones de comprender la agitación, la ira y la violencia del bastonazo. El distanciamiento con las imágenes de televisión, colocadas muy al final de la película, es ya total: no podemos ya verlas como espectadores inocentes. El documental colmó este vacío inherente al torrente de informaciones más o menos catastróficas del cual habla Jean Louis Comolli (2004).

La denuncia del autoritarismo

Al dar visibilidad a los trabajadores, al dejarles la palabra, ambas cintas también dejaban patentes los ataques a la libertad de reunión y de manifestación. Dichas libertades quedaron definidas dentro de la Constitución española de 1978, y eso a pesar de la amenaza que representaban para el control del orden público (Cruz, 2015).

Aquel derecho fundamental fue precisado por la Ley Orgánica de 15 de julio de 1983 (citada en Cruz, 2015). Se estipulaba que una simple comunicación a las autoridades competentes bastaba para que una manifestación fuera considerada como legal (Cruz, 2015). Aquella disposición tenía como consecuencia que se daba el poder a los ciudadanos: “La ley significaba un auténtico haraquiri del Gobierno y el establecimiento de la prioridad del derecho de los ciudadanos frente al derecho estatal a la defensa del llamado orden público en los últimos doscientos años” (Cruz, 2015, p. 240).

A pesar de todo, las instancias públicas no dudaron en volver sobre dicha disposición, tomando como argumento la defensa del orden público.

Así es como prohibieron manifestaciones cuando estimaban que entorpecían la circulación de los coches, la tranquilidad del vecindario o cuando degradaciones fueron observadas (Cruz, 2015).

Al no poder cambiar ni la Constitución ni la Ley de 1983, Felipe González promulgó la Ley de Protección de la Seguridad Ciudadana de 1992 y dio a la policía el poder de llevar pesquisas en los domicilios de las personas identificadas como líderes de manifestaciones no autorizadas. Era una manera de disuadir.

200 km (Discusión14, 2003), al ser una película que cuenta cómo se intentó negar el derecho fundamental a manifestarse, ilustra muy precisamente este marco legal y sus ambigüedades. La marcha fue planificada y comunicada a las autoridades locales, las cuales acogieron a los caminantes.

A veces se pueden divisar agentes de policía acompañando a los grupos dispersos por las seis carreteras nacionales. La participación en la manifestación del 1 de mayo también fue comunicada, pero fue prohibida. El motivo fue “un ejercicio excesivo del derecho de huelga” (Campillo, 2019, p. 191).

Esta decisión de justicia explica la intervención de la policía. Tenía la orden de parar a los trabajadores de Sintel; sin embargo, no lo hicieron. No intervinieron. Adolfo Jiménez conoce perfectamente la ley y consecuentemente sus límites. Sabía que cualquier gesto de violencia, además de desacreditarlos, provocaría la detención de los manifestantes. Al pedir la calma, el modelo blando se impuso (Cruz, 2015). Los dejaron pasar.

Sin embargo, otra arma más potente actuaría contra ellos: el silencio. El gobierno de Aznar no prohibió la manifestación; consideraba que no tenía por qué hacerlo. En *El interregno* (González, 2015) se cita un fragmento de la intervención de José María Aznar en el Congreso después de un intervención de Gaspar Llamazares:

Señor presidente, tiene usted capacidad y responsabilidad para solucionar el problema de Sintel, tiene a los trabajadores en la Castellana, por suerte más cerca —quizás los tenga en los palcos de esta cámara—. Haga, haga algo por favor [...]. Como sabe su señoría, Sintel no es una empre-

sa pública, es una empresa privada; como sabe su señoría, el Gobierno no tiene ninguna responsabilidad en la gestión de Sintel y, como sabe su señoría, el Gobierno no tiene por qué hacerse responsable de las condiciones en las cuales otro Gobierno privatizó Sintel, ni mucho menos a quién privatizó ese Gobierno Sintel. Estamos con una empresa que está en suspensión de pagos, en la cual hay un expediente de regulación de empleos, y en lo cual hay que instar. Y creo le corresponde al Gobierno el diálogo entre las partes, para que en un diálogo constructivo gestores y trabajadores puedan alcanzar un acuerdo de viabilidad, un plan de viabilidad, y si hay un plan de futuro para la empresa, un plan de viabilidad alcanzado por este acuerdo es cuando la administración, es cuando el Gobierno puede poner encima de la mesa unos instrumentos legales, las herramientas legales y todos los apoyos para intentar ayudar y lo que significa el plan de futuro de esa empresa.

El jefe de gobierno no se considera responsable. Desde su punto de vista, es la responsabilidad del gobierno de Felipe González, quien autorizó la venta de Sintel. Además, ya no es una empresa pública, sino privada. Ya que Telefónica era una empresa que estaban privatizando, el Estado no podía ser el interlocutor de los trabajadores. Como mucho podía hacer de árbitro. Así justificaba su silencio.

Sin embargo, los trabajadores se habían granjeado la simpatía de los medios de comunicación. Por eso era necesario encontrar una estrategia para que desaparecieran. Las promesas de agosto del 2001 lo consiguieron. Es fácil entender por qué: después de 178 días de ocupación todos necesitaban creer en algo. Fueron traicionados. Pero se hicieron otra vez visibles. Y de nuevo fueron silenciados.

CONCLUSIÓN

Los directores de *El efecto Iguazú* (Ventura, 2002) y *200 km* (Discusión14, 2003), cuando intervinieron en la crisis generada por la venta de Sintel, lo hicieron para dar una visibilidad a estos trabajadores que fueron despojados de su trabajo, y también para que se pudiera recordar y entender lo que había pasado. Pero, además, muestran los fallos de una democracia que, cediendo a formas de nepotismo o de autoritarismo, ratifica las violencias sociales descritas a lo largo de este estudio: recortes, cierre arbitrario de una empresa con buena salud económica, planes sociales no cumplidos.

Los documentales cumplen entonces con una misión política: denuncian a los responsables políticos, sobre todo cuando congenian con las altas esferas económicas. Los nombran. Dejan a las claras sus mentiras. Evidencian la violación de los derechos fundamentales, como el derecho de reunión o bien de manifestación y actúan como promotores de la libertad de expresión.

Pero, seguramente, lo más interesante de estos filmes es cómo llevan una reflexión acerca de la organización misma de la sociedad. La película de Pere Joan Ventura (2002) utiliza las excavadoras como emblema de un cambio social y la de Discusión14 (2003), el cordón policial como signo de un ataque a la libertad de reunión y de manifestación.

Las excavadoras —responsables en su momento de una vuelta a la normalidad, de restituir a la Castellana su función de paseo— son utilizadas para oponer dos modelos políticos: uno basado en la producción permanente de residuos y otro que valora la economía de subsistencia y la solidaridad.

El cordón policial del inicio de *200 km* (Discusión14, 2003) sirve para evidenciar las múltiples estrategias empleadas para silenciar a los empleados de Sintel. Pone de manifiesto el máximo deseo de las autoridades: que no se produjeran manifestaciones de oposición en un momento en que todavía en España parecía que todo iba bien.

En ambos documentales, la narración es un instrumento esencial para llevar dichas reflexiones. Las cámaras estuvieron presentes al lado de los trabajadores durante días o meses. Los siguieron incluso en los momen-

tos de pánico como el trágico desfile del 1 de mayo. Sin embargo, no tenían ni por qué ceder a la presión del directo. Cabía la posibilidad de dejarse llevar por lo que no había sido previsto y aprovecharlo.

Pere Joan Ventura utilizó el dato del no cumplimiento del plan social para valorar de otra forma lo que en su momento apareció como una victoria. Los jóvenes directores de *Discusión14*, por su parte, decidieron dar sentido a un gesto irracional. En los dos filmes todo era cuestión de retomar el hilo y de imponer un relato que pudiera ofrecer una versión alternativa al discurso oficial.

Desde este punto de vista, el *flashback* es esencial. La modificación del orden del relato, por muy leve que sea, cambia totalmente la percepción de los hechos. *Discusión14* coloca al final de la película el bastonazo, lo aísla para poner de realce la actuación de las autoridades públicas.

Pere Joan Ventura, al empezar por el final de la ocupación, nos avisa que el caso Sintel es ante todo un relato de destrucción. Este cine que actúa como caja de resonancia de las violencias sociales nos ayuda a ver de otra forma y seguramente a ver mejor.

REFERENCIAS

- Campillo, J-P. (2019). *Les représentations des problématiques sociales dans le cinéma espagnol contemporain (1997-2011)* (Tesis de doctorado, Universidad de Niza, Francia).
- Català, J. y Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy. *Archivos de la Filmoteca*, (57), 6-25. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203>
- Comolli, J-L. (2004). *Voir et pouvoir*. Paris, Francia: Vrin.
- Crespo, A. (coord.). (2006). *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*. Madrid, España: GPS.
- Cruz, R. (2015). *Protestar en España, 1900-2013*. Madrid, España: Alianza.
- De la Fuente Soler, M. (2016). Mi trabajo consiste en buscar brechas. Diálogo con Pere Joan Ventura. *L'Atalante. Revista De*

- Estudios Cinematográficos*, (22), 87-96. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=398&path%5B%5D=342>
- Discusión14. (Directores). (2004). *200 km* (Película). España: Quimelca S. L.
- Dufour Andía, A. (Director). (2012). *Nosotros* (Película). España: New Atlantis.
- EFE. (26 de abril de 2009). Anticorrupción pide hasta cinco años de cárcel para los acusados de Sintel. *Canarias7*. Recuperado de https://www.canarias7.es/hemeroteca/anticorrupcion_pide_hasta_cinco_anos_de_carcel_para_los_acusados_de_sintel-EFCSN124660
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1990). *Le récit cinématographique*. Paris, Francia: Nathan.
- González, F. J. (Director). (2015). *El interregno* (Película). España.
- Guardia, I. (Directora). Alonso, E. (Productor). (2004). *La mano invisible* (Película). España.
- Hernández, S. (21 de marzo 2001). El campamento de la esperanza. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/03/25/domingo/985492006_850215.html
- (23 de abril 2001). Una pizca de esperanza en el campamento de Sintel. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/04/23/economia/987976809_850215.html
- Horcajo, X. (2 de junio de 1997). La empresa de Mas Canosa “pincha” en la Bolsa de Nueva York. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1997/06/02/economia/865202408_850215.html
- Ley Orgánica 1/1992. Ley sobre Protección de la Seguridad Ciudadana. (22 de febrero de 1992). Boletín Oficial del Estado (46), 6209-6214. Recuperado de <https://www.boe.es/eli/es/lo/1992/02/21/1>
- Linares, A. (Director). (2004). *Alzados del suelo* (Película). España: Alea S.L.
- Lombardo, M. J. (2006). Vengan a ver lo que no quieren ver. Vanguardia documental y visibilidad de la clase trabajadora en *200 km*. En A. Crespo (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español* (pp. 65-84). Madrid, España: GPS.

- Mouren, Y. (2005). *Le flash-back*. Paris, Francia: Armand Colin.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux semblants*. Paris, Francia: Klincksieck.
- Pardo, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura, artículos y ensayos*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- Rodríguez, R. (25 de abril de 2001). Un pueblo dentro de la capital. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cronica/2001/CR284/CR284-06.html>
- Sembrero I. (17 de julio de 1996). Yáñez insinúa que el anticastrista Mas Canosa financió la campaña electoral de Aznar. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1996/07/17/espana/837554402_850215.html
- Torreiro, M. (29 de mayo de 2005). *200 km*. *Fotogramas.es*. Recuperado de <http://www.fotogramas.es/Peliculas/200km/>
- Tussell, J. (2004). *El aznarato: 1996-2003*. Madrid, España: Santillana.
- Ventura, P. J. (Director). (2002). *El efecto Iguazú* (Película). España: Cre-Acción Films S.L.
- Weinrichter, A. (2004). *El cine de no ficción*. Madrid, España: T&B.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Campillo, J-P. (2019). El documental político como caja de resonancia de la violencia social: el ejemplo de *El efecto Iguazú* y *200 km*. *Punto CUNorte*, 5(8), 97-128.

**Cherán, Michoacán: la comunidad rebelde que sentipienza.
Una ecología de saberes contra la violencia en el documental
*Cherán, tierra para soñar***

*Cherán, Michoacán: the rebel community that feel-thinks.
An ecology of knowledge against violence in the documentary
Cherán, tierra para soñar*

Kathya Geovanna NÚÑEZ MARTÍNEZ*

RESUMEN

Ante la violencia y despojo que sufren muchas comunidades indígenas en todo América del sur, el presente trabajo consiste en analizar el documental *Cherán, tierra para soñar* (Labaronne, 2014) desde la propuesta teórico-práctica de “epistemologías del sur” del sociólogo Boaventura de Sousa Santos, en específico utilizando el concepto de “ecología de saberes”. Se parte de la premisa de que el conocimiento es interconocimiento, una inclusión de múltiples voces, sentires y pensares contra la violencia.

Después de examinar los discursos y las técnicas empleadas en el documental, se pudo reconocer un tipo de cine etnográfico y colaborativo con enfoque decolonial. Este tiene como objetivo generar un intercambio y diálogo entre el productor audiovisual y los informantes, incorporando sus puntos de vista en el proyecto, un ejemplo práctico de pensamiento ecológico. Una producción audiovisual de este carácter permite ampliar el horizonte de conocimientos, proporcionando herramientas para imaginar y construir otros mundos posibles.

* Licenciada en ciencias de la comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California, México. Becaria de investigación en el Departamento de Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte (2016-2018). Su línea de investigación se enfoca en medios libres, comunitarios, alternativos, independientes e indígenas. kathya.nunez@uabc.edu.mx

Palabras clave: ecología de saberes, violencia, resistencia indígena, autogobierno.

ABSTRACT

*Given the violence and dispossession suffered by many indigenous communities throughout South America, the present work consists of analyzing the documentary *Cherán, tierra para soñar* (Labaronne, 2014) from the theoretical-practical proposal of the sociologist Boaventura de Sousa Santos the "epistemologies of the south", specifically using the concept of "ecology of knowledge", under the premise that knowledge is inter-knowledge, an inclusion of multiple voices, feelings and thoughts against violence.*

After examining the discourses and techniques used in the documentary, a type of ethnographic and collaborative cinema with a decolonial approach was recognized, which aims to generate an exchange and dialogue between the audiovisual producer and the informants, incorporating their views into the project, a practical example of ecological thinking. An audiovisual production of this nature allows to broaden the horizon of knowledge, providing tools to imagine and build other possible worlds.

Keywords: *ecology of knowledge, violence, indigenous resistance, self-government.*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consiste en analizar el concepto de “ecología de saberes” —propuesto por el sociólogo brasileño Boaventura de Sousa Santos en su trabajo *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (2010)— en el documental *Cherán, tierra para soñar*, producido por el realizador audiovisual argentino Sebastián Labaronne (2014).

El documental plasma la realidad de Cherán, Michoacán, pueblo purépecha en resistencia contra el crimen organizado y en defensa de sus bosques. El 15 de abril de 2011 se rebelaron contra el gobierno municipal, en ese entonces el Partido Revolucionario Institucional (PRI), y lograron destituirlo,

consiguiendo el reconocimiento de su autonomía indígena, formando un gobierno basado en sus usos y costumbres, y una autodefensa comunitaria.

Su autonomía consiste en que actúan bajo su propia cosmovisión indígena. Anteriormente, el pueblo estaba regido por personas con otra visión del mundo que no coincidía, por ejemplo, con el valor y el respeto que los purépechas tienen por su bosque; de esta manera, se propició por mucho la apropiación y explotación de la fuente natural.

Según Boaventura de Sousa (2010), la apropiación y la violencia se encuentran profundamente entrelazadas: la apropiación implica incorporación, cooptación y asimilación, y la violencia implica destrucción física, material, cultural y humana. Esta es una situación por la que pasan muchas comunidades indígenas en todo América del sur.

La propuesta teórico-práctica son las epistemologías del sur: destotalizar el conocimiento impuesto por una epistemología del norte, tomando en cuenta otros conocimientos (incluyendo los del norte), confrontando la monocultura de la ciencia moderna con una ecología de saberes. Según Boaventura De Sousa (2010):

La ecología de saberes se fundamenta en la idea de que el conocimiento es interconocimiento [...]. Basado en el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos heterogéneos y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía (p. 49).

Durante el documental se exponen distintas formas de resistencia por parte de niños, niñas, mujeres y hombres de todas las edades, representando sus sentires y pensamientos en sus medios de comunicación, mediante el arte, y expresándose a través de un medio audiovisual como el mismo filme (Labaronne, 2014).

DESCRIPCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LAS SECUENCIAS

Se eligieron 7 secuencias que representan formas específicas de resistencia por parte de los habitantes de Cherán y del mismo documental como

herramienta ante los discursos dominantes, para dar voz a realidades invisibilizadas. En un texto titulado “Investigación colaborativa y decolonización metodológica con cámaras de video”, el investigador Juan Carlos Sandoval (2017) argumenta que “el uso de cámaras de video es un método que puede dar voz al colonizado (Chilisa, 2012) y encaminar sus preocupaciones en acciones para la transformación social y ambiental” (p. 175).

Este es un método utilizado por los estudios visuales latinoamericanos, el cual tiene como uno de sus principales objetivos generar condiciones intelectuales para que la enunciación del colonizado tenga lugar, “para abrir la enunciación de la visualidad otra, para la visualización de una enunciación otra” (León, 2012, p. 113).

En la primera secuencia aparece un grupo de niños y niñas de Cherán hablando sobre la problemática de la comunidad, y de cómo será representada mediante una obra de teatro y un programa de televisión creado en un aula escolar. La segunda secuencia comienza en un salón de clases con la representación de la estación de radio local *Radio fogata*, bajo el nombre de *Radio fogatita*.

Seguido de los niños se hace una transición a la estación de radio *Radio fogata*, donde una de las locutoras explica la necesidad de la radio y el rol que cumple en la localidad. Esta surgió a partir del levantamiento con “la necesidad de que se comentara lo que realmente estaba pasando”.

Posteriormente, dos personas pertenecientes al colectivo La Bufón S.O.S.ial invitadas a la radio hablan sobre su proyecto, que consiste en un método de transformación de conflictos, trabajando con la niñez de Cherán con una obra de teatro (la misma de la que se habla en la primera secuencia). Esta fue creada bajo tres *c*: creatividad, compasión y coraje, para resolver problemas.

En la tercera secuencia se encuentran los habitantes reunidos en una de tantas fogatas esparcidas en toda la comunidad. Las fogatas tienen la finalidad de cuidar las colonias y ser un punto de reunión, donde se discuten las necesidades de la comunidad y se comparten alimentos.

En esta secuencia, una mujer y un hombre explican la situación de la comunidad expresando sus sentires y pensares, como cuando la señora

menciona que los partidos políticos se llaman así “porque te parten, y te parten hasta donde pueden”, y el señor explica el porqué de su lucha: “Qué mejor que nos fortalezcamos, nos hagamos fuertes unos a otros, y defender lo que a nosotros nos fortalece también: la naturaleza”, un lenguaje de consciencia comunitaria y de respeto por la naturaleza.

La secuencia siguiente muestra niños y niñas representando en una obra de teatro a los árboles, argumentando que “la última vez por poco me cortan los talamontes, no quiero morir por una sierra eléctrica ni por hachazos de estos hombres que no saben la importancia de un árbol”.

En la quinta secuencia un hombre de la ronda comunitaria explica por qué los habitantes decidieron desterrar a los policías municipales que eran personas “ajenas a la comunidad” y no compartían la misma visión de respeto por la naturaleza, pues gracias a esas personas se produjo por mucho tiempo la explotación del bosque.

Posteriormente, se hace una transición a la obra de teatro de los niños y las niñas en un diálogo en el que una niña responde a la pregunta de cómo se puede reforestar el bosque, con un lenguaje una vez más de consciencia comunitaria y respeto por la naturaleza: “Debemos buscar ayuda de todo el pueblo y crear consciencia, debemos respetar nuestro territorio, nuestros árboles, animales y todo ser vivo de nuestra comunidad”.

Para la sexta secuencia continúa la obra de teatro donde comienza con el diálogo de una niña y un niño que plantean que se requiere más de un millón de pinos para reforestar el bosque, y que necesitan ayuda. Por lo tanto, invocan a “los espíritus de la naturaleza”, que aparecen representados por niños con máscaras blancas y pronunciando lo siguiente respecto al llamado: “Los podemos ayudar, pero esto es trabajo de todos y todas”. Los niños les interrogan de qué manera lo pueden hacer y los espíritus contestan: “Usaremos nuestras bombas de semilla, nunca pueden fallar”.

En una transición aparecen los espíritus de la naturaleza en el teatro repartiendo las bombas de semilla a las personas del público; enseguida, los niños que representaban a los habitantes de Cherán agradecen a los espíritus, ya que “con su ayuda pudimos volver a reforestar nuestros bosques”. La representación finaliza con la frase “el bosque somos todos” al unísono por los niños y niñas.

En la séptima y última secuencia, los niños y las niñas de Cherán cantan una canción dirigida por el colectivo La Bufón S.O.S.ial, en la que se relata la lucha de los habitantes, su cosmovisión indígena de respeto y amor por la naturaleza, y su consciencia comunitaria.

Para el cine etnográfico y colaborativo con enfoque decolonial, es importante no solamente ver otras realidades, sino “saber escuchar las palabras y las voces de los otros en su propia lengua, con sus acentos, tonos, matices e inflexiones” (Zirión, 2015, p. 56). Las secuencias anteriores se pueden escuchar y visualizar, al mismo tiempo con los testimonios e interacciones entre los habitantes, y de estos con el realizador audiovisual y con el grupo La Bufón S.O.S.ial, en un diálogo e intercambio de lenguajes diversos.

Jean Rouch (citado en Zirión, 2015), cineasta y antropólogo francés, hablaba de un cine dialógico en el que los sujetos ya no son informantes, sino interlocutores con los que se puede establecer una conversación e incorporar sus puntos de vista en el proyecto audiovisual.

Él proponía “escuchar y hacer escuchar todas las voces, amplificarlas y difundirlas, generar debates, abrir nuevos canales que faciliten la comunicación entre comunidades y culturas, entre sectores de la sociedad que de otra manera permanecerían incomunicados” (Zirión, 2015, p. 56).

En los siguientes apartados se abordará la relación entre este enfoque de cine documental colaborativo decolonial, el trabajo de La Bufón S.O.S.ial en la comunidad y las resistencias de los habitantes de Cherán con el concepto de ecología de saberes propuesto por De Sousa Santos (2010).

NUESTRA CIENCIA ES SENTIPENSAR CON LA TIERRA

El autor Boaventura de Sousa Santos (2010) habla de cómo en los últimos treinta años las luchas más avanzadas fueron efectuadas por grupos sociales, principalmente indígenas, campesinos, mujeres, afrodescendientes o desempleados, cuya lucha no ha sido prevista, según el autor, en la teoría crítica eurocéntrica.

Muchas de estas luchas han sido organizadas como movimientos sociales, autogobierno u organizaciones económicas populares, distintas de

las que son privilegiadas por la teoría, como el partido y el sindicato (De Sousa Santos, 2010).

Las primeras son aquellas que no habitan en las grandes urbes industrializadas, sino en lugares remotos en medio de la selva o el bosque. Los grupos expresan sus luchas muchas veces en lenguas originarias y no en “lenguas coloniales”, en las que fue escrita la teoría crítica (De Sousa Santos, 2010).

Por tanto, cuando son traducidas sus demandas y aspiraciones en las lenguas coloniales: “no emergen los términos familiares de socialismo, derechos humanos, democracia o desarrollo, sino dignidad, respeto, territorio, autogobierno, el buen vivir, la Madre Tierra” (De Sousa Santos, 2010, p. 17).

Tal es el caso del documental *Cherán, tierra para soñar* (Labaronne, 2014), donde se representa a personas que hablan de cosas como “la naturaleza nos fortalece”, “de bosque somos todos”, de un “nosotros, nosotras” que figura consciencia comunitaria, amor y respeto por todos los seres vivos, como en el caso de las tres *c*.

Estos términos son ajenos para el lenguaje académico científicista, eurocéntrico, ya que más allá de las diferencias de contextos, esa distancia entre teoría y práctica es epistemológica o hasta ontológica: “Los movimientos del continente latinoamericano, más allá de los contextos, construyen sus luchas basándose en conocimientos ancestrales, populares, espirituales que siempre fueron ajenos al cientismo propio de la teoría crítica eurocéntrica” (De Sousa Santos, 2010, pp. 18-19).

Es por ello que los habitantes de Cherán decidieron desterrar al gobierno municipal y a todo su equipo de trabajo, porque eran personas que no compartían la visión purépecha de respeto a la naturaleza y muchos otros valores antes mencionados, sino que imponían una forma de pensar y hacer distinta.

Ante ello, De Sousa Santos (2010) propone un trabajo de “traducción intercultural” para que las cosmovisiones no occidentales puedan ser entendidas y valoradas, y al mismo tiempo mantener una distancia con relación a la tradición crítica eurocéntrica con el objetivo de “abrir espacios analíticos para realidades ‘sorprendentes’ (porque son nuevas o

porque hasta ahora fueron producidas como no existentes), donde puedan brotar emergencias libertadoras” (p. 19).

En el siguiente apartado se analiza, siguiendo a De Sousa Santos (2010) y ejemplificando con el documental, cuáles son los retos para esa “traducción intercultural” que sugiere el autor.

PENSANDO Y HACIENDO “DEL OTRO LADO DE LA LÍNEA”

De Sousa Santos (2010) habla del “pensamiento abismal” y su apuesta por un pensamiento “posabismal”, para llegar a esa traducción intercultural antes mencionada. El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal:

Un sistema de distinciones visibles e invisibles. Las invisibles constituyen el fundamento de las visibles y son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de ‘este lado de la línea’ y el universo del ‘otro lado de la línea’ (De Sousa Santos, 2010, p. 29).

Este “otro lado de la línea” desaparece como realidad. Él explica que en su propio trabajo ha caracterizado “la modernidad occidental como un paradigma socio-político fundado en la tensión entre regulación social y emancipación social” (De Sousa Santos, 2010, p. 30); esa es la distinción que sustenta todos los conflictos modernos.

Pero hay otra distinción invisible por debajo de esta y sobre la cual se funda: “esa distinción invisible es la distinción entre sociedades metropolitanas y territorios coloniales” (De Sousa Santos, 2010, p. 30). Con ello, se explica que la dicotomía regulación/emancipación solo aplica para las sociedades metropolitanas, pues sería impensable aplicarla a los territorios coloniales.

En estos últimos es otra la dicotomía empleada: “la dicotomía entre apropiación/violencia, la cual, por el contrario, sería inconcebible si se aplicase de este lado de la línea” (De Sousa Santos, 2010, p. 30). Las características de la apropiación implican incorporación, cooptación y asimilación; las de

la violencia, destrucción física, material, cultural y humana, estando estas dos profundamente entrelazadas (De Sousa Santos, 2010).

Lo anterior se puede ejemplificar con la cooptación y la destrucción del bosque por parte del gobierno municipal ajeno a la comunidad, un lugar sagrado para los purépechas, valorado como un sustento vital. Este fue un factor ignorado por las personas de “este lado de la línea”, actuando de una manera violenta al “otro lado de la línea”.

Ante ello, se manifiesta por parte de un conjunto extenso de redes, iniciativas, organizaciones y movimientos una lucha contra la exclusión económica, social, política y cultural generada por el capitalismo global o globalización neoliberal, o “cosmopolitismo subalterno” (De Sousa Santos, 2010). Este tiene el objetivo de redistribuir “los recursos materiales, sociales, políticos, culturales y simbólicos, [...] basado en el principio de la igualdad y el principio del reconocimiento de la diferencia” (De Sousa Santos, 2010, p. 8).

Los movimientos indígenas son los que representan la emergencia de un pensamiento posabismal que “proviene de la idea de que la diversidad del mundo es inagotable y que esa diversidad todavía carece de una adecuada epistemología” (De Sousa Santos, 2010, p. 48).

En el caso del documental se puede detectar un pensamiento posabismal en el momento en que la radio comunitaria y las escuelas abren sus espacios al colectivo La Bufón S.O.S.ial. Aunque son personas ajenas a la comunidad, su propuesta para la resolución de conflictos con la niñez de Cherán es una dinámica de interconocimiento: trabajar en conjunto para crear un proyecto artístico como es la obra de teatro y la canción mostrada en la última secuencia del documental.

El documentalista Sebastián Labaronne, quien no solamente se dedica a transmitir imágenes y relatar una realidad desde su perspectiva, abre un espacio a través de la imagen y el sonido para que las personas de la comunidad, niños, niñas, mujeres y hombres de todas las edades se expresen desde sus modos compartiendo ideas. Este tipo de estrategias colaborativas y participativas tienen como objetivo emancipar al documental de una tradición y una lógica de investigación de raíz colonial (Zirión, 2015).

“DE BOSQUE SOMOS TODOS”: CHERÁN Y LA ECOLOGÍA DE SABERES

De Sousa Santos (2010) explica que la ecología de saberes se basa en una diversidad epistemológica del mundo, en el reconocimiento de la existencia de una multiplicidad de conocimientos más allá del conocimiento científico y bajo una idea de prudencia que implica aprender otros conocimientos sin olvidar el propio.

La importancia de la ecología de saberes es que hay actividades valiosas en las cuales la ciencia moderna no ha sido parte, poniendo como ejemplo la preservación de la biodiversidad propiciada por las formas de conocimientos rurales e indígenas, las cuales, contradictoriamente, son amenazadas por las intervenciones científicas (Santos, Nunes y Meneses, citados en De Sousa Santos, 2010).

Los megaproyectos impuestos en comunidades indígenas explotan zonas naturales y alteran las formas de vida locales. Aquí, una vez más, es ejemplificada la dicotomía apropiación/violencia. La comunidad de Cherán, a partir de ser una localidad regida por el autogobierno, ha mejorado la calidad medioambiental, siendo reconocida por la Secretaria de Medio Ambiente, Recursos Naturales y Cambio Climático por su responsabilidad ecológica.

Esta es la primera comunidad de Michoacán comprometida desde 2016 con el programa Cero basura, en el cual: “el 90 % de los domicilios entregan sus desechos por separado, por lo que el material es destinado al reciclaje, lo que deja como resultado que esta población sea la primera en Michoacán que ya no genera basura” (MiMorelia.com, 2016).

Ante ejemplos como el anterior, una ecología de saberes implica la búsqueda de conocimientos y prácticas marginadas con el objetivo de revalorizarlos a través de ejercicios, como es el mismo documental o el proyecto del colectivo La Bufón S.O.S.ial, donde se visibilicen formas de vivir desde una experiencia silenciada o emergente contra los proyectos hegemónicos (Binimelis y Roldán, 2017).

Buscar procedimientos alternativos a los dominantes, en ese sentido, es el reto de la traducción intercultural, la búsqueda de nuevas formas de emancipación social y alternativas al proyecto neoliberal (Binimelis y Roldán, 2017).

Un proyecto audiovisual como el de *Cherán, tierra para soñar* (Labaronne, 2014) expone un ejemplo de organización y participación en la vida política, comunitaria y de responsabilidad con el medio ambiente, formas de hacer y pensar silenciadas e invisibilizadas.

Este es un ejemplo práctico de un pensamiento ecológico, un interconocimiento contra la violencia epistémica, que abre ante el espectador una forma de ampliar su horizonte de conocimientos, brindando herramientas para crear otros mundos posibles.

REFERENCIAS

- Binimelis, H. y Roldán, A. (2017). Sociedad, epistemología y metodología en Boaventura de Sousa Santos. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, (75), 215-235.
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce-Extensión universitaria-Universidad de la República.
- .Labaronne, S. (Director). (19 de agosto de 2014). *Cherán, Tierra para soñar* (Película). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=DnV_T4c_IKI
- León, C. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *AISTHESIS*, (51), 109-123.
- MiMorelia.com. (9 de julio de 2016). Cherán, a punto de convertirse en el primer municipio de Michoacán que no generará basura. Recuperado de <https://www.mimorelia.com/cheran-a-punto-de-convertirse-en-el-primero-municipio-de-michoacan-que-no-generara-basura/>
- Sandoval, J. (2017). Investigación colaborativa y decolonización metodológica con cámaras de video. *Universitas*, 15(27), 161-177.
- Zirión, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (78), 45-70.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Núñez Martínez, K. G. (2019). Cherán, Michoacán: la comunidad rebelde que sentipiensas. Una ecología de saberes contra la violencia en el documental *Cherán, tierra para soñar*. *Punto CUNorte*, 5(8), 129-140.

Madres, abuelas, hijos y herman@s en el cine transnacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores

Mothers, grandmothers, children and siblings in transnational cinema about State terrorism in Argentina: narrations, discourses and actors

David JURADO*

RESUMEN

Una de las cuestiones relacionadas con la reconstrucción de la dictadura argentina en el cine es la manera de caracterizar el rol de las asociaciones defensoras de derechos humanos, en especial aquellas integradas por familiares de las víctimas, las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. La imagen que construyen los filmes de estas figuras históricas varía, así como también los posicionamientos político-discursivos respecto a los emitidos por ellas.

Cada cinta tiene un marco de valoración sobre la violencia del pasado que depende en buena medida de la industria y el *star system* transnacional al cual está sujeto. Esto incide en la representación de la violencia y de las demandas de verdad, memoria y justicia de las asociaciones de familiares. Para analizar este fenómeno se analizan cuatro coproducciones internacionales: *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Imaginando Argentina* (Christopher Hampton, 2004) y *El día que no nació* (Florian Micoud, 2010).

* Doctor en estudios hispánicos y latinoamericanos de la Universidad Sorbona, Francia; maestro en estudios cinematográficos de la Universidad París-Diderot 7; egresado de la Facultad de Letras de la Universidad de Guadalajara, México. Investigador independiente cuyas líneas de trabajo se centran en cine latinoamericano, estudios sobre la memoria, violencia de masas y catástrofes. david_jurado@rocketmail.com

Palabras clave: terrorismo de Estado, memoria histórica, derechos humanos, cine contemporáneo.

ABSTRACT

One of the questions regarding the film reconstruction of Argentina's dictatorship concerns the narrative role played by human rights organizations, notably those composed by family members such as Madres de Plazo de Mayo and Abuelas de Plaza de Mayo. Their cinematic representation affects the political and discursive position that these associations have maintained. Film narrative, film industry and its star-system are one of the factors that act on how these associations are presented and thus how a film production develops its own moral values about past violence representation and the demands of truth, memory and justice. To analyze these phenomena this article will treat four international productions: La amiga (Jeanine Meerapfel, 1988), Los pasos perdidos (Manane Rodríguez, 2001), Imaginando Argentina (Christopher Hampton, 2004), The day I was not born (Das Lied in Mir, Florian Micoud, 2010).

Keywords: State terrorism, historic memory, human rights, contemporary film.

ASOCIACIONES Y EL CINE DE LA “TRANSICIÓN” A LA DEMOCRACIA

Los siete años que duró la dictadura argentina dejaron una huella de violencia en el tejido histórico del país. De 1976 a 1983 la junta militar instauró un régimen represivo que en la clandestinidad secuestraba, torturaba y asesinaba de manera sistemática, dejando a miles de desaparecidos, de menores apropiados ilegalmente, de familias destruidas y de exiliados, y a un Estado con poca credibilidad y cohesión social; aunado al fracaso de la guerra de las Malvinas, que había precipitado el fin mismo de la dictadura.

Durante la transición a la democracia se buscó incriminar a los principales responsables, concientizar a la ciudadanía respecto a lo sucedido y

reparar a las víctimas. Todo ello puso en evidencia las diversas formas de negociación, de consenso y de divergencia entre los actores implicados y la sociedad. El proceso de transición a la democracia tuvo por lo tanto altibajos y los discursos oficiales respecto al mismo fueron transformándose según el contexto político y económico.

Dos de los temas que poco a poco fueron saliendo a la luz y que confirmaban que la dictadura había incurrido en prácticas de terrorismo de Estado fueron la desaparición forzada y la apropiación ilegal de menores. Gracias al accionar conjunto de asociaciones de defensa de derechos humanos y a las madres de esos desaparecidos, muchas de ellas abuelas de esos menores, dichos temas se volvieron centrales en la opinión pública y se transformaron en el eje de una búsqueda de verdad, justicia y memoria que hasta el día de hoy sigue dando de qué hablar.

Las asociaciones de familiares han sobresalido en la opinión pública en relación al conjunto de asociaciones de defensa de derechos humanos en buena medida porque la noción del “desaparecido”, como la del “apropiado”, se ha venido construyendo alrededor de una oposición entre la identidad definida a partir de la familia y a partir del Estado (Gatti, 2011).

Bajo el lema de “aparición con vida”, las Madres reclaman al Estado no solo el esclarecimiento del paradero de sus hijos, sino el reconocimiento de un crimen que solo entre 1994 y 2007 encuentra su estatuto jurídico y facilita la lucha contra la impunidad.

En el caso de la búsqueda y la restitución de menores, las Abuelas señalan un plan sistemático de apropiación, cuyo delito no es solo el robo de un infante, sino el robo de una identidad que afecta tanto a la víctima y a la familia congénita como a la sociedad argentina. La restitución significa así, en sus palabras, “una restitución de la sociedad en sí misma” (Tahir, 2015, p. 182).¹

Con el tiempo, los hijos y demás familiares de los desaparecidos y de los menores apropiados se han venido sumando y, en ciertos casos,

¹ En 2012 las Abuelas de Plaza de Mayo llevan a la Corte argentina la petición para que se considere el crimen de apropiación no como casos aislados, sino como un plan sistemático; sin embargo, la Corte no aceptó dichos términos y respondió que se trataba de una “práctica”.

sustituyendo a lo iniciado por las Madres y las Abuelas. Si en su inicio hubo dos agrupaciones de familiares reconocidas, las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo, hoy en día existen otras como H.I.J.O.S. y Herman@s.

En lo que concierne a su representación cinematográfica, la desaparición y el robo de infantes han tenido un trato distinto. El primero ha sido un tema más bien de difícil tratamiento dada la complejidad, incluso conceptual, del fenómeno (Gatti, 2011, 2017), dados los riesgos de caer en los extremos mórbidos y patéticos de la representación del terrorismo de Estado y, consecuencia de estas razones, dado su alto riesgo comercial.

No obstante, los ejemplos abundan. Unas películas abordan el tema acercándose a los centros clandestinos de detención: *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Garage Olympe* (Marco Bechis, 1999) y *Buenos Aires 1977* (Israel Caetano, 2007); otras se aproximan a él a través de ejercicios de puesta en escena memoriales: *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992), *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996) y *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2007).

Otras cintas representan el problema a través de tonos reflexivos e íntimos: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007); otras a través del cine alegórico y de ciencia ficción: *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1985), *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), *Moe-bious* (Gustavo Mosquera, 1996) y *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1998).

Encontramos también acercamientos a través del cine de infancia: *El premio* (Paula Markovitch, 2011) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); finalmente, otras hacen alusión de manera simbólica a la desaparición forzada, como es el caso de *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) o *El clan* (Pablo Trapero, 2015).

Gustavo Noriega (2009) señala a este respecto que las estéticas construidas alrededor de la desaparición forzada empezaron con un cine de rasgos más bien realistas y de denuncia que poco a poco fueron diversificándose y dando entrada a un cine reflexivo y lúdico.

El segundo, la apropiación ilegal de menores, ha sido desde sus inicios un tema más mediático y mejor recibido por el público. Desde el caso sonado de los mellizos Reggiardo, encontrados en 1989 y restituidos en

1993, la ciudadanía ha sido sensibilizada respecto a este tipo de crímenes y sus consecuencias.

Las Abuelas recibieron además el apoyo de todos los gobiernos de la transición, así como de la comunidad internacional, al punto que fue a través de ellas que se logró condenar a militares amnistiados por las leyes de punto final y de obediencia debida.

No es extraño en este sentido que la película más emblemática de la transición a la democracia haya sido *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986), basada precisamente en la apropiación de bebés. Sin embargo, con el tiempo el filme ha sido cuestionado por haber tratado el tema desde el punto de vista de los victimarios.

Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich (2006) señalan que la película convierte a un cómplice, la madre apropiadora, en víctima, y al hacerlo exculpa en cierta medida a la clase media argentina que habría ignorado, ingenua, que se estuvieran cometiendo delitos atroces, a pesar de las numerosas denuncias y de la protesta continua de madres y de abuelas.

Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich (2006) señalan que la película convierte a un cómplice, la madre apropiadora, en víctima, y al hacerlo exculpa en cierta medida a la clase media argentina que habría ignorado, ingenua, que se estuvieran cometiendo delitos atroces, a pesar de las numerosas denuncias y de la protesta continua de madres y de abuelas.

El filme se inserta así en un discurso transicional conciliador que busca el consenso denunciando el delito de apropiación sin por ello ponerse del lado de las Madres y de las Abuelas de Plaza de Mayo. Al margen de ello, la cinta de Luis Puenzo (1986) ponía ya de manifiesto que tales personajes históricos fungen como índices de una violencia pasada que ha de ser tratada o gestionada a través de relatos, que a su vez pueden divergir o converger de o con los discursos emitidos por esas figuras históricas. Así, estos personajes se han configurado narrativamente como figuras de autoridad que facilitan el consenso y median distintos tipos de concientización social respecto a la violencia del pasado.

A diferencia de los filmes sobre la desaparición forzada, la producción es en este caso limitada en cantidad. Si bien *La historia oficial* (Puenzo, 1986) marcó un precedente al haber sido galardonada con un Óscar, hubo

que esperar hasta el año 2000 para tener otra película importante: *Botín de guerra*.

Este es un documental de David Blaustein que hace un balance de las acciones de las Abuelas de Plaza de Mayo en un contexto en el que convergen las luchas por los crímenes del pasado y la búsqueda de igualdad social dada la crisis económica de fin de siglo.

Durante la primera década del siglo se producirían así varias películas de ficción sobre el tema; las más destacadas a nivel nacional fueron *Potestad* (Héctor Molina, 2002), *Cautiva* (Gastón Birabán, 2003) y *Eva y Lola* (Sabrina Farji, 2010). En paralelo, las coproducciones internacionales confirmaban el interés, sobre todo europeo, en este tipo de historias. Ejemplo de ello fueron *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Hijos* (Marco Bechis, 2005) y *El día que no nació* (Florian Micoud, 2010).

A estas coproducciones se suman cintas que, si bien no tocan el tema de la apropiación ilegal de menores, ponen de relieve el interés que existe por este grupo de luchadoras, en calidad de madres o de abuelas: es el caso del filme de Jeanine Meerapfel (1988), *La amiga*, o más recientemente, *Imaginando Argentina* de Christopher Hampton (2004).

Las coproducciones internacionales interesadas en llevar a la pantalla grande a las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo constituyen así un corpus singular dentro del conjunto de películas relacionadas con el terrorismo de Estado en Argentina.

Desde una perspectiva transnacional, estos filmes dan testimonio de la popularidad y del alcance sociopolítico del fenómeno, así como del diálogo que establecen las industrias cinematográficas fuera de ese país con este. A su vez, desde una perspectiva decolonial (Mignolo y Walsh, 2018), estas películas muestran de qué manera emergen procesos de apropiación y explotación de un capital cultural proveniente de “países en desarrollo”.

Para abordar estos fenómenos podrían plantearse un conjunto de interrogaciones guía, tales como el tipo de caracterización que se hace de las Madres o Abuelas como índices de una violencia pasada, la incidencia del *star system* que las representa y, finalmente, el impacto de lo *extranjero* en todo ello.

Lo anterior permitiría establecer el tipo de relación que existe entre el discurso político reivindicado por las asociaciones y el que plantean las películas que emergen de un marco de reconstrucción de la memoria histórica transnacional. Teniendo como segunda referencia al *star system* de la película, podrían a su vez estudiarse las implicaciones de la industria en esta reconstrucción histórica.

A continuación, se intenta desarrollar este análisis película por película a partir de un corpus que establece un panorama crítico y cronológicamente amplio de las coproducciones internacionales.

En dos de ellas aparecen las Madres de Plaza de Mayo y sus historias se ubican total o parcialmente durante la dictadura: *La amiga* (Meerapfel, 1988) e *Imaginando Argentina* (Hampton, 2004); y en las otras dos aparecen las Abuelas de Plaza de Mayo y los hijos e hijas apropiados cuyas historias se establecen después de la dictadura: *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001) y *El día que no nació* (Micoud, 2010).

MADRES Y ABUELAS EN EL CINE: MODOS DE PRESENTAR EL TERRORISMO DE ESTADO

La amiga: el punto de vista de las madres

En la película de Jeanine Meerapfel (1988), *La amiga*, los indicios del terrorismo de Estado que las Madres de Plaza de Mayo denunciarían se articulan a través de la historia de María, madre de un desaparecido.

El personaje principal recorre todos y cada uno de los episodios que pudo haber vivido una madre en su condición: el miedo al secuestro de sus hijos, la búsqueda desesperada, la toma de conciencia de su desaparición, la estrategia del aparato represivo y la importancia de luchar por la verdad, la memoria y la justicia. Con ello, la historia se construye sobre una base documental y sobre el discurso dominante de las Madres de Plaza de Mayo.

Dos constantes de este discurso pueden, por ejemplo, localizarse en la escena en la que María y Pancho, su esposo, vuelven del mercado y un

grupo de tareas² los retiene por la fuerza para que no se entrometan con un operativo en el que será asesinada una joven militante indefensa.

En esta escena los planos ponen el acento en el punto de vista de María quien, aterrorizada e incrédula, es testigo del asesinato (imágenes 1a-1c). Para las madres, la represión a los militantes de izquierda era una persecución indiscriminada e ilegal en la que la sociedad no había sido secuestrada por un conjunto de “subversivos”, como lo afirmaría el régimen, sino todo lo contrario, los militares secuestraban a la sociedad civil para cometer exterminaciones sin juicio.

Imágenes 1a-1c. Asesinato de una militante por un grupo de tareas



² Los “grupos de tareas” eran los comandos ilegales de las fuerzas armadas que se encargaban del secuestro, la tortura y la desaparición durante el periodo de la dictadura.



Fuente: Meerapfel, 1988.

Este argumento daba también pie para afirmar que dichas personas eran inocentes y para probar que se estaba irrespetando el derecho a la vida. Más que peligrosos, para las madres los jóvenes militantes eran idealistas. Al presentar un operativo en el que se va a asesinar con sevicia a una joven desarmada, vestida de blanco y sin ningún tipo de distinti-

vo político, Jeanine Meerapfel (1988) reproduce en cierta manera estas constantes discursivas de las Madres de Plaza de Mayo.

Se podría incluso afirmar que se retoma una de las principales críticas que hicieron las Madres al relato oficial de la transición: la inoperancia de la “teoría de los dos demonios”, que supone que la represión estatal habría llegado para confrontar otro radicalismo, aquel de los grupos de extrema izquierda, dejando a la mayoría de los ciudadanos en medio (Vezzetti, 2007). No obstante, para la asociación de madres no había punto de comparación entre la fuerza represiva del Estado y la fuerza de ataque de los grupos de izquierda.

En otra escena, un sobreviviente de los campos de detención clandestinos da su testimonio sobre los actos de tortura perpetrados en contra de Carlos, el hijo de María. El testigo cuenta que a Carlos lo trasladaron porque los verdugos no toleraron el ruido de sus ataques de asma. María pregunta para dónde y el muchacho, después de unos segundos de silencio, responde que no sabe.

El compañero de Raquel, la amiga de María, aparece con un par de flores blancas para romper la tensión del momento. La siguiente escena parece un *flashback* en el que vemos a Carlos tocar la guitarra en la playa bajo una luz romántica; la siguiente abre en un cementerio. Mediado por la figura de la madre, la información del traslado de Carlos equivale a su desaparición.

Si bien el silencio del muchacho, las flores blancas, el corte a la imagen angelical de Carlos y luego a la del cementerio sugerirían la circulación de la temática de la muerte, esta no es evocada de manera explícita.

Esta secuencia vuelve sobre tres características del discurso de las Madres de Plaza de Mayo: la importancia del testimonio de los que liberados recuperaron sus derechos, la reivindicación de la inocencia y vulnerabilidad de los jóvenes, y la necesidad de jamás dar por muerto a un desaparecido, puesto que eso significaría renunciar a las demandas de justicia.

Esto último es aún más evidente en otra escena en la que se exhuma un cadáver que podría ser el del hijo de María. La reacción de la protagonista deja en claro que el problema de la desaparición forzada es más complejo

que la identificación de un individuo, puesto que de por medio estaría una reclamación colectiva (y no individual) de aparición con vida y, por lo tanto, de justicia.

De allí que poco a poco se fuera construyendo la figura jurídica del detenido desaparecido transicional como un problema que reúne un conjunto complejo de violación de derechos humanos: no solo el derecho a la vida, sino también el derecho al reconocimiento de la personalidad jurídica, derecho a la identidad, entre otros (Organización de las Naciones Unidas, 2009).

Finalmente, la violencia también está en las huellas de la represión y una de las escenas más simbólicas es aquella en la que la madre visita las ruinas de la casa de su hijo desaparecido. Lo único que queda son algunos objetos íntimos, una camiseta, un par de zapatos, o algunos objetos domésticos violentados, el closet deshecho, el sofá roto.

El espacio y sus objetos cobran un valor simbólico que subraya no solo la violencia del aparato estatal de desaparición forzada, sino el despojo del que es objeto la familia. Por extensión, al utilizar este tipo de objetos, la escena nos pone en contacto cercano con el desaparecido. Este tipo de dispositivos es clave en la creación artística transnacional sobre crímenes de lesa humanidad.

Los objetos residuales (zapatos, gafas, muebles, cenizas) se han venido constituyendo como parte fundamental de toda una escenografía que busca recordar de manera empática el horror de distintos episodios de violencia de masa. Sin embargo, es notable que en el filme de Jeanine Meerapfel (1988) los objetos aparezcan como telón de fondo y en plano general, algo que cambia en las películas siguientes, dando así cuenta de un proceso de gestación estética de códigos convencionales y transnacionales de representación de la memoria.

En cambio, se hace más hincapié en el despojo material y familiar: de la casa no quedan sino ruinas y de la familia, una madre sola. De hecho, varios de los planos ponen a esta última en el centro de los restos de la casa, transmitiendo un efecto de desolación.

El hogar ha sido destruido y la persona que resultaría más afectada es la madre. Las Madres de Plaza de Mayo comentarían a este respecto la

transformación de sus vidas: de amas de casa, de su vida privada en la esfera familiar, pasaron a ser líderes sociales en la esfera pública, tal como la protagonista del filme, al punto de “socializar la figura de la madre” (Tahir, 2015, p. 87).

Algunas dirían incluso que fueron engendradas por sus hijos desaparecidos para continuar con una lucha que ellos habrían empezado (Dominguez, 2004), tal cual lo dice María en la escena final de la película: “Yo fui parida por mi hijo, Raquel. Él está en mis pasos, en mis gritos. Mi hijo no está muerto”.

Ante la desolación provocada por la ausencia del hijo, la reacción de la madre es la de asumir una militancia “congénita”, sin por ello volver al choque ideológico que desató la dictadura y que, en la cinta, aparece como la culpable de un despojo familiar y material.

La realizadora se apoya así en un discurso muy cercano al de las madres; para consolidar su imagen participa de su proceso de socialización. El despojo denunciado se extiende entonces de manera simbólica al ámbito de lo público, insistiendo en que el fenómeno no atañe a unas cuantas familias, sino al conjunto de la población, la cual además de haber sido atacada habría quedado desposeída, y aquí entraría la crítica a las políticas económicas neoliberales (Pigna, 2005).

Cabe señalar que la historia está construida sobre la base del contraste entre María y su amiga, Raquel, cuya respuesta frente a la violencia perpetrada por el Estado y su posición frente a las demandas de las madres es moderada. Esta contraposición pone de relieve la imagen de luchadoras sociales que construyeron las Madres a lo largo de los años y, en ocasiones, la necesidad de no ceder cuando se trata de exigir justicia.

Así, por ejemplo, si Raquel quiere defender la poca democracia que habría recuperado el país cediendo a las leyes de impunidad, María teme que la falta de dureza ante los verdugos se vuelva contra ellos. La posición de María se acerca a la postura más radical de las Madres de Plaza de Mayo, mientras que la de Raquel es próxima a la de la línea moderada del movimiento, así como a las bases transicionales del informe *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

Sin embargo, la división interna de la asociación de Madres no aparece documentada en la película. Recordemos que en 1986 un sector se separa y funda Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora por causa de las diferencias respecto a la posición a tomar frente al proceso de transición a la democracia que estaba proponiendo Raúl Alfonsín.

Este grupo está compuesto por aquellas madres que desean cooperar con el gobierno, que reciben positivamente el informe de la CONADEP y que no aceptan que se establezcan equivalencias entre la dictadura y el nuevo gobierno. Al silenciar este tipo de cisiones internas, Jeanine Meerapfel (1988) toma partido por una representación uniforme e ideal del movimiento, dando prioridad a su vertiente radical.

El cuestionamiento a la “teoría de los dos demonios” y el rechazo a una representación “tétrica y fantasmal” de la figura del militante desaparecido (CONADEP), en contraposición a una poetización de dicha figura, subrayan esta toma de posición.

No obstante, la imagen que presenta el filme de la figura del detenido desaparecido, en función de una abstracción del discurso de las madres, participa de una configuración narrativa que poco a poco se va a ir cristalizando y que acabará estandarizándose jurídicamente en las convenciones internacionales.

Dicho en otras palabras, la imagen de un joven idealista, inofensivo, cuyos derechos primordiales son violados al ser desaparecido, y cuya representatividad social sobrepasa el ámbito de lo privado y de lo corporal, para constituirse en un problema colectivo y del orden de la justicia y de los derechos humanos, hace parte de la base de lo que Gabriel Gatti (2011) llama el “desaparecido modélico”: aquel que nace en el Cono Sur del continente americano y sirve de molde a las resoluciones internacionales sobre la desaparición forzada.

Si bien en dichas convenciones no se califica al individuo desaparecido como idealista o inofensivo, sino que se pone por encima de cualquier calificativo al individuo mismo como el ente éticamente superior, no deja de haber un efecto de contigüidad entre los dos.

Además, hay que retener que el imaginario visual transnacional construido alrededor de la búsqueda de personas víctimas de la desaparición forzada integra elementos provenientes del imaginario del “desaparecido

modélico”, siendo la madre y el retrato de carnet, presentes también en la cinta, dos de los elementos más típicos (Gatti, 2017) (imagen 2).

Imagen 2. Iconografía de las madres: los retratos de carnet



Fuente: Meerapfel, 1988.

Imaginando Argentina: el punto de vista del extraño

En el filme de Christopher Hampton (2004), *Imaginando Argentina*, la organización de Madres de Plaza de Mayo aparece como telón de fondo de la historia del personaje principal, Carlos Rueda, un director de teatro para niños. La esposa de Carlos, Cecilia, una periodista, y su hija son secuestradas por un grupo de tareas. Inexplicablemente, Carlos se transforma en un vidente capaz de conocer el destino de cada uno de los desaparecidos, entre ellos el de Cecilia, que logra escapar, y el de su hija, que es violada y fusilada en compañía de otros niños.

Las escenas de violencia son mediadas por el personaje masculino, que al estar en contacto con las madres ve lo que viven las víctimas: la tortura, el asesinato y el secuestro. Las madres se vuelven así fieles seguidoras de las sesiones místicas de Carlos, quien tiene además ambiciones de héroe. Cuando un grupo de tareas entra en una iglesia para secuestrar a un conjunto de madres,³ Carlos se dirige luego a un alto oficial en la

³ Se trata del secuestro perpetrado el 8 de diciembre de 1977, por un grupo de tareas, de 12 personas vinculadas a la asociación Madres de Plaza de Mayo, entre ellas las ciudadanas francesas Léonie Duquet y Alice Domon, así como una de las fundadoras de la asociación, Azucena Villa-

Casa Rosada para exigir su liberación; al no obtenerla, intenta asesinar a dicho oficial.

Esta historia entra en contradicción con algunas de las líneas discursivas de las Madres de Plaza de Mayo. En primer lugar, al identificar el destino de cada una de las víctimas se diluye la utilidad de la desaparición forzada en tanto que argumento para exigir verdad y justicia: la certeza de la muerte o de la supervivencia quita sentido al lema “aparición con vida”.

En segundo lugar, la vía judicial y la resistencia política reivindicada por la organización se sustituye por un acto de fe, una mediación mística que acaba por transformarse en una imaginería de la consolación y del deber memorial: “Depende de nosotros mantener viva la verdad”, dice el personaje a las madres.

Esto se refuerza más adelante cuando el protagonista, al hablarle a un militar, hace un comentario que se puede extrapolar a la idea conductora del filme: “Si le disgusta mi acto, es porque es una señal de algo que no puede matar, algo que no posee, algo que en algún momento lo destruirá: la imaginación”. En otras palabras, la imaginación y la memoria serían más poderosas que el terrorismo de Estado, pero también centrales en la búsqueda de verdad y justicia.

Si bien este tipo de ideas entran en resonancia con la actitud creativa y con las reivindicaciones de las Madres de Plaza de Mayo, la relación entre una imaginación que tiende al acto de fe y una memoria que aleja las incógnitas que despierta el desaparecido hace divergir el discurso de la obra del discurso de las Madres.

A pesar de que el principio rector de la película se enuncie como positivo, parecería más bien que la imaginación y la memoria emergieran como una consolación, como una vía de escape, reduciendo la lucha de las madres a un ejercicio pasivo y fabulador. A diferencia del filme anterior, la figura de la madre pierde así sus distintivos socializantes y se convierte en una víctima pasiva bajo la sombra del detenido desaparecido.

Podría decirse que la videncia de Carlos es un recurso para representar al terrorismo de Estado como algo del orden de lo irracional y de lo

flor. Todas las víctimas fueron desaparecidas.

absurdo, algo que enloquece. La misma Cecilia, esposa de Carlos, utiliza estos términos para definir las acciones de los militares. No obstante, Carlos no está loco, todo lo contrario, es extremadamente lúcido.

Este tipo de interpretaciones eran comunes entre la población afectada durante la época. Según Kristen Mahlke (2017) la desaparición forzada tiene un componente fantástico intrínseco porque, como táctica del terror, resulta incomprensible y produce incertidumbre. Pero esto quiere decir que son reacciones provocadas racionalmente.

Por esta razón, las Madres de Plaza de Mayo arguyeron que la represión que estaba llevando a cabo el Estado era sistemática y planificada. No se trataba, como lo dirían las fuerzas militares, de “excesos”. Ellas insistieron incluso en calificar de *genocidio* la eliminación de los militantes políticos (Alonso, 2014).

Christopher Hampton (2004), sin embargo, recurre a lo fantástico, la videncia, no para describir el terror o para demostrar que ese es su método, sino para reajustar todo lo que puede tener de incomprensible y de incierto dicho terror. A través de un personaje fantásticamente lúcido hace aparecer a los desaparecidos y a sus verdugos.

Este procedimiento sirve para mostrar que detrás de cada desaparecido hay un aparato estatal que secuestra, tortura y asesina; empero se vuelve a caer en una quimera que omite representar los padecimientos del que vive en la incertidumbre y en la incomprensión. Por lo tanto, se omite también representar el verdadero terror de la desaparición forzada.

Sin este elemento, las escenas en las que aparece el aparato represor se acercan al discurso de la junta, es decir, al de los “excesos” que vendrían a llenar unos vacíos de sentido. El hecho de que las escenas de violencia tiendan a ser espectaculares, sensacionalistas e impactantes confirmaría esta interpretación.

Ahora bien, vale la pena detenerse en esta nueva quimera, la videncia de Carlos, desde el punto de vista del derecho a la verdad, ya que lo que el acto de Carlos resuelve es la falta de verdad respecto a la desaparición de una víctima. La primacía dada a este derecho por sobre el conjunto de derechos que viola este delito tiene implicaciones de orden histórico y de orden ético.

Por una parte, la película sobrepone un registro histórico propio de su época, el auge de los juicios por la verdad, a un contexto del pasado en el que la principal demanda era la de la “aparición con vida” o la del derecho a la vida. Por otra parte, considerando lo anterior desde una perspectiva transhistórica, la primacía dada a la verdad tiene sus raíces en la búsqueda de alternativas ante la impunidad de los periodos transicionales, pues lo único que quedaba ante las políticas de amnistía era la verdad.

De cierta forma, al poner por delante este derecho se está asumiendo una posición condescendiente y poco crítica con dichos periodos, algo que es ajeno al discurso de la facción radical de las Madres. La verdad es además equiparada a un acto de fe —las madres deben creer en el relato de Carlos— y, por lo tanto, de paz interior. No se está así lejos del discurso reconciliador de dichos periodos.

Todos estos elementos dan muestra de la divergencia que existe entre el discurso valorativo del filme y el de las Madres respecto a la desaparición forzada. No obstante, es de constatar que características propias del “desaparecido modélico transnacional”, tales como la inocencia y la indefensión del individuo ante un aparato estatal que viola sus derechos, están presentes en la obra.

Se vuelven a dejar de lado los conflictos políticos e ideológicos para poner por encima la condena al delito de la desaparición forzada. De hecho, a diferencia del filme de Jeanine Meerapfel (1988), la iconografía propia del desaparecido ya está aquí tipificada.

En aquella cinta no se insiste en la imagen de la madre con el retrato de carnet de su hijo desaparecido colgado al cuello, e incluso se muestra una marcha de madres alrededor de la pirámide de la Plaza de Mayo portando mensajes en contra de las leyes de amnistía. Esto aparece como un distintivo contextual que localiza el acontecimiento y el fenómeno de la desaparición en un lugar en específico —Argentina en la década de los ochenta—.

En el filme de Christopher Hampton (2004), por el contrario, se insiste en este cliché e incluso se llegaría a decir que se lo globaliza; dado que no hay, a parte del espacio —la pirámide—, un distintivo notable que lo contextualice (imagen 3). En cierta forma, esta cinta busca ir a la par del

éxito que tuvo la tipificación jurídica del detenido desaparecido a nivel internacional (Gatti, 2017).

Imagen 3. Iconografía de las madres, la marcha y los retratos



Fuente: Hampton, 2004.

Poco importa el contexto. La desaparición forzada es ahora una herramienta global para alumbrar situaciones de violación de derechos humanos histórica y geográficamente diferentes. Este filme está hablado en inglés y la versión en español está doblada por actores con acento español.

Lo anterior es además reforzado por la acentuación, en el tratamiento narrativo de los objetos, de una estética propia a los dispositivos curatoriales de los museos de la memoria o memoriales (Piper, 2017). Así, por ejemplo, el zapato que Cecilia pierde al intentar escapar de sus captores es filmado con primeros planos varias veces, estableciendo una relación entre el espectador y el objeto más cercano y una identificación más fuerte con la víctima (imágenes 4a-4b).

No obstante, como sucede con el dispositivo de la videncia, el sentido narrativo dado al objeto disminuye también el sentimiento de incertidum-

bre que se desprende de la desaparición forzada y lo inserta en una trama más comprensible y, en cierta forma, más tipificada. En efecto, el zapato de Cecilia no solo es una huella de su desaparición, es también una pista que lleva al personaje a encontrarla. De nuevo, como en el caso de la videncia, el objeto también llenaría un vacío o una ausencia de verdad.

Imágenes 4a-4b. Objetos memoriales: el zapato de Cecilia



Fuente: Hampton, 2004.

Los pasos perdidos: el punto de vista de la nieta

En *Los pasos perdidos*, Manane Rodríguez le apostó en 2001 a una historia contada desde el punto de vista de una apropiada, Mónica Erigaray, quien vive con sus apropiadores en Cataluña. Los padres han sido señalados por las Abuelas de Plaza de Mayo, en este caso representadas principalmente por un abuelo, Bruno Leardi, que viaja a España después de haber pugnado durante años por el reconocimiento del crimen.

La historia sigue cada una de las etapas que podría haber conocido un menor apropiado ya siendo un joven adulto: la negación del crimen, la solidaridad con los acusados, las dudas respecto a los mismos, el juicio, la confrontación con el pasado, la toma de consciencia de la verdad y el acercamiento a su familia congénita.

Como *La amiga* (Meerapfel, 1988), la obra de Manane Rodríguez (2001) se apoya en una base documental, como lo veremos más adelante; pero a diferencia de aquel, se concentra en la crisis afectiva de la apropiada, más que en la resistencia y lucha del familiar.

A su vez, en contraste con *La historia oficial* (Puenzo, 1986), los padres apropiadores no son amnistiados por el discurso del filme. Todo lo contrario, no solo la separación entre víctima y victimario está claramente establecida, sino que la triada “justicia, verdad y memoria” es reivindicada: los apropiadores son juzgados, la apropiada conoce la verdad y revive los pocos recuerdos que tiene de sus padres visitando el espacio donde vivió con ellos.

En una de las escenas finales, cuando Mónica recorre la Plaza Rosada, aparecen de fondo varias cartulinas y una de ellas, al reiterar dicha triada, explicita su reivindicación y subraya su importancia narrativa (imagen 5). El punto de vista es el de la protagonista que, triste y melancólica, después de pasar por ahí, se integra a la manifestación de las madres, asumiendo simbólicamente su nueva identidad.

Imagen 5. Iconografía de las madres: “memoria, justicia, verdad”



Fuente: Rodríguez, 2001.

En lo que concierne a la violencia, la cinta desarrolla un registro espectral en el que la violencia del pasado se mezcla con el presente: Mónica es vigilada por su apropiador, Ernesto, y por un agente privado contratado por este, que además hace lo posible por alejarla de cualquier tipo de contacto con su abuelo Bruno. La chica parece así estar secuestrada sin que sea consciente de ello. El mismo agente, por órdenes de Ernesto, amenaza de muerte a Bruno y reprime a golpes a uno de los amigos de Mónica, Pablo, que respalda el esclarecimiento del asunto.

Esta última escena es particularmente sintomática de un pasado que se reproduce en el presente: Ernesto, que además es empresario automotriz —lo que resuena con los talleres utilizados por los grupos de tareas, así como con la Escuela Mecánica de la Armada (uno de los centros de tortura, muerte y desaparición más emblemáticos de la dictadura)—, asume de nuevo el rol de torturador para obtener información de Pablo sobre el lugar en donde se hospeda Bruno.

Al suceder en un muelle, la escena recuerda además los vuelos de la muerte. Si bien el grado de violencia no es el mismo que el del pasado, tal como sucede en la escena del asesinato de la joven militante en *La amiga* (Meerapfel, 1988), es suficiente como para provocar la resistencia de Mónica y generar en el espectador un efecto de rememoración subliminal o fantasmática del terrorismo de Estado.

En esta escena está en juego el proceso complejo de redefinición de identidades en función del crimen cometido, es decir, la distinción entre la víctima y el victimario, así como el pasaje del mundo privado de los conflictos familiares al mundo público de los interrogantes sobre la violencia perpetrada en el pasado.

A través de la espectralidad, Manane Rodríguez (2001) consigue así un registro fílmico que pone en evidencia la amenaza de prácticas de represión y de círculos de poder que ante la impunidad persisten en el presente. Además, se vuelve sobre la inocencia y la indefensión del detenido desaparecido, esta vez encarnado de manera fantasmal por el amigo de Mónica, Pablo, lo que tiene como consecuencia reafirmar el concepto de transnacionalidad (imágenes 6a-6c).

Imágenes 6a-6c. Espectros de la violencia del pasado



Fuente: Rodríguez, 2001.

La espectralidad también aparece en ciertos espacios. Al recorrer el patio y el baño de la casa en donde vivió con sus padres, Mónica transforma esta casa en memorial. Manane Rodríguez (2001) espectraliza la casa haciendo uso de una narración circular y de planos detalle.

En efecto, la película abre con una escena en la que sueño y memoria inconsciente se confunden: Mónica sueña que es bañada en una tina siendo apenas una bebé mientras una mujer, su madre, le canta una canción de cuna. En el cierre de la película volvemos a este espacio íntimo y, por un efecto espectral provocado por la circularidad de la narración, la escena del sueño se superpone a este cierre.

Por otro lado, los planos detalle del suelo y de la llave del agua refuerzan este aspecto memorial (imágenes 7a-7c). Estos objetos no tienen, como en el caso del filme de Christopher Hampton (2004), un valor meramente narrativo, sino que se preserva su valor simbólico como objetos que suscitan la sospecha, la incertidumbre, el desconcierto y la desolación —como en el film de Jeanine Meerapfel (1988), pero de manera espectral y no solamente más intensificada—. Es evidente aquí que la estética transnacional de la memoria está en pleno proceso de consolidación, mientras que en el caso de *La amiga* (Meerapfel, 1988) apenas estaba emergiendo.

Imágenes 7a-7c. Objetos memoriales de la casa de los desaparecidos, padres de Mónica





Fuente: Rodríguez, 2001.

El manejo de la voz en *off* es relativamente frecuente en la película y se presta también para pensar la espectralidad. Generalmente se usa para dar información sobre lo sucedido en el pasado, teniendo siempre como punto de escucha a la protagonista: Mónica escucha a los apropiadores discutir sobre la llegada de su abuelo, escucha desde la cocina las noticias que está viendo su madre sobre el proceso que los concierne, escucha el testimonio de una víctima del apropiador, escucha desde una esquina de la Plaza Rosada el discurso de una madre.

Estas voces en *off* invaden poco a poco el espacio auditivo, no solo de Mónica, sino del espectador, que al no ver su origen las resiente como espectros del pasado que se insertan en el presente. Ahora bien, el uso constante de este recurso da cuenta a su vez del registro informativo del discurso fílmico, es decir, de la importancia dada al valor documental y testimonial de la historia.

A diferencia del filme de Jeanine Meerapfel (1988), este valor documental y testimonial está enmarcado por un contexto en el que sobresale el éxito de la búsqueda de verdad y el reclamo de justicia de las Abuelas de Plaza de Mayo, por encima incluso de la reticencia de los hijos apropiados.

Hay, por ejemplo, una escena en la que se le pide a un testigo dar su testimonio sobre el paradero de los padres de Mónica y las atrocidades cometidas en los campos de retención en el marco de un juicio penal. De igual forma, al mostrar el interés de la opinión pública por el proceso judicial y la actualidad de la problemática, la cinta da cuenta del impacto histórico que estaban teniendo los procesos judiciales relacionados con este tipo de crímenes, pero más generalmente con una reactivación de la justicia a nivel nacional e internacional.

En 1997 el gobierno español expide una demanda de extradición de 46 agentes de la represión y arresta a Adolfo Scilingo. En 1998 Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Masera, entre otros, son arrestados en Argentina por los procesos de apropiación de menores, y ese mismo año Augusto Pinochet es arrestado en Londres, llamando la atención sobre los crímenes cometidos en el Cono Sur.

Las asociaciones de Madres y de Abuelas dirían así que se vivía un momento en el que el mundo y, a través de él, el país tomaba consciencia de las dimensiones del drama vivido en Argentina (Tahir, 2015). A esto se sumaba que la multiplicidad de recuperaciones demostró que solo en algunos casos los niños y las niñas vivían mal el encuentro y la convivencia con las abuelas, como fue el caso de los hermanos Reggiardo Tolosa, y que por lo tanto dejarlos con sus apropiadores sería un error.

De hecho, dos personajes secundarios inspirados del caso de Carla Rutila Artés —Matilde y su nieta recuperada, Silvia—, las cuales llevan una vida conjunta en España, así como el reencuentro entre la nieta y el abuelo son una forma de insistir en este consenso.

Este registro documental es particularmente marcado en la secuencia en la que Mónica recorre la Plaza de Mayo. A lo largo de esta, la iconicidad propia de las asociaciones de familiares de los detenidos desaparecidos es abundante y la realizadora le da un tiempo diegético importante para que el espectador la descubra.

Vemos así las fotos de carnet en las cartulinas y en la pirámide de la plaza, siluetas en cartón (otro de los distintivos propios de la lucha de las madres), pancartas con arengas rechazando las reparaciones y con el nombre de la asociación que ha tomado el relevo en la lucha (H.I.J.O.S.), a las Madres y Abuelas con sus pañuelos. Ya no solo se grita por los desaparecidos y por la justicia, ahora también se habla de “escrache popular”.

Los planos subrayan la toma de la plaza por este conjunto de elementos icónicos (imágenes 8a-8d). La presencia de movimientos políticos de izquierda da muestra además de la convergencia de luchas que emergió de la crisis económica de final de siglo y de la reivindicación de la militancia política de los desaparecidos, por mucho tiempo ocultada.

Este conjunto de elementos ofrece un contexto geográfico e histórico preciso a dicha iconografía. De igual forma, estos documentan la actualidad, la vitalidad y la constante evolución de la militancia de las familias y de sus discursos, pero también anuncian un periodo de eclosión de la memoria y de consagración oficial de su relato con la llegada de Néstor Kirchner a la presidencia.

Se evitan así las imágenes cliché que encontramos en el metraje de Christopher Hampton (2004) y, de igual manera, se problematiza la representación consensual, es decir, apolítica, del detenido desaparecido. La presencia de movimientos políticos de izquierda y el rechazo a las reparaciones del Estado, visibles en varias pancartas, pone incluso en entredicho las políticas humanitarias que acompañaron a los regímenes transicionales y a las convenciones internacionales sobre derechos humanos.

Imágenes 8a-8d. Iconografía de las asociaciones de familias:
retratos de carnet, siluetas, marcha en la Plaza de Mayo





Fuente: Rodríguez, 2001.

El día que no nació: el punto de vista de la sobrina

Como en el filme anterior, en *El día que no nació* (Micoud, 2010) la historia está contada desde el punto de vista de una víctima, María Falkenmayer, apropiada por una pareja de alemanes: la institutriz del jardín al que María asistía y su esposo, Anton, un empresario de la compañía en la que trabajaba el verdadero padre de la niña.

Con la desaparición de los padres, María es llevada a Alemania y solo tiempo después, cuando ya es adulta, regresa por azar a Argentina y se encuentra con su pasado. Pero a diferencia de la cinta de Manane Rodríguez, aquí se construye una historia más íntima e individual, focalizada en el reencuentro familiar y el conflicto del personaje principal y el apropiador, Anton.

La historia no lleva el caso del ámbito privado al ámbito de lo público a través de registros documentales y testimoniales, como lo reivindicarían las estrategias discursivas de las abuelas. Se pone por encima de los reclamos de justicia el encuentro afectivo entre María y su familia congénita y el desencuentro entre ella y el apropiador.

De igual forma, se evita introducir dentro de la trama a la organización de Abuelas de Plaza de Mayo o a cualquier otra asociación. La abuela de María es así una persona de avanzada edad con problemas de memoria y son los

hermanos del padre desaparecido quienes hacen lo posible por restablecer el contacto con María, sin por ello hacer alusión a la asociación Herman@s.⁴

La ausencia de los organismos intermediadores compuestos por familiares subraya el tono privado del filme y, en consecuencia, marca una pauta moral que no estaba presente en las otras historias. Los imperativos de verdad pueden ser conseguidos por confesión voluntaria y no necesariamente por un juicio de verdad exigido por un organismo social o judicial. La historia se acercaría así a la obra de Luis Puenzo (1986), *La historia oficial*, sin por ello victimizar al victimario, pero sí incitando una cierta compasión respecto al mismo.

La ausencia de los organismos y de los procesos judiciales silencia sin embargo un pasado violento. Como se sobreentiende en uno de los diálogos con Alejandro, un policía que se vuelve amante de la protagonista, María prefiere no saber nada del pasado del apropiador por miedo a encontrarse con verdades insoportables. Subyace así una amnistía tácita que se conjuga con la pauta moral mencionada anteriormente.

No obstante, este silencio aparece también como una huella de una herida difícil de cerrar y de curar, una herida que afecta las relaciones intrafamiliares y la comunicación entre la población afectada y las instituciones. Ello lo demuestra el encuentro entre la familia de María y Alejandro, que al ser un policía prefiere ocultar su identidad para no tener un conflicto con ellos, enturbiando así la comunicación y sugiriendo que, a falta de justicia, la reconciliación necesita de silencio.

Al eliminar a las asociaciones de familias, esta cinta de Florian Micoud (2010) elimina también la iconografía humanitaria que las distingue. Se retoman en cambio algunos elementos típicos de las historias sobre la recuperación de apropiados, que aparecen en el filme de Manane Rodríguez (2001): por un lado, el reconocimiento físico de la hija apropiada por la familia congénita; por otro, la reminiscencia de episodios ocultos en el inconsciente y el redescubrimiento de objetos, fotografías y espacios que la hija compartía con sus padres. Estos despiertan distintas emociones, características de lo que se ha dado en llamar *postmemorial* (Hirsch, 2016).

⁴ Asociación fundada en 2002 con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora.

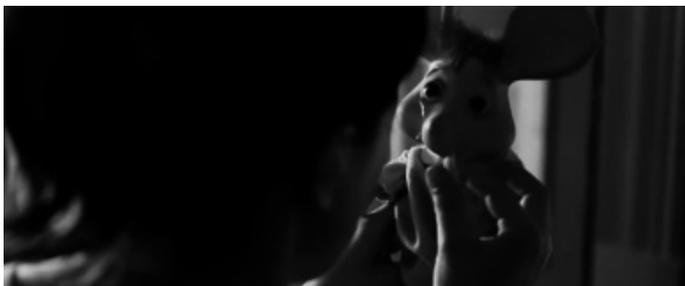
Se podría incluso realizar una breve comparación. En los dos filmes el agua y la canción de cuna son, por ejemplo, elementos centrales de la reminiscencia. En *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001) los dos están presentes en el sueño recurrente de Mónica; en *El día que no nació* (Miccoud, 2010), en la práctica deportiva de María, la natación, que la lleva a encontrarse en una situación en la que escucha una canción de cuna que le es familiar. Tanto el agua como la canción guardan una fuerte relación con el proceso de maternidad, siendo además el baño en una tina o en una piscina una metáfora del útero de la madre.

Por otra parte, los objetos y las fotografías tienen un valor narrativo, similar a lo que sucede en el film de Christopher Hampton (2004). Tanto el muñeco de peluche que encuentra María como las fotografías que descubre sirven de pista para hacer avanzar la narración y poner en tela de juicio los silencios del apropiador. No obstante, tanto el peluche como las fotografías tienen también un valor memorial crítico. Como la canción de cuna, el peluche detona una reminiscencia sobre el pasado que despierta incertidumbre y desconcierto.

Se trata de un ratón del tamaño de un bebé cuyos ojos y orejas grandes, y mirada triste interpelan a los personajes (imágenes 9a-9c). Pero también, por un efecto de metonimia, el muñeco cuestiona el acto de comprar un bebé como si estuviera en una vitrina de objetos recuperados, así como lo habría hecho el apropiador; al fin y al cabo, un empresario que se aprovechó de su situación económica privilegiada para llevarse a María.

Imágenes 9a-9c. Objetos memoriales: el peluche de María





Fuente: Micoud, 2010.

Las fotografías, por su parte, articulan espacio y memoria, y establecen el lazo filial con el desaparecido. Así, por ejemplo, una fotografía sirve para transformar en espacio de memoria a la lavandería en la que trabajaba la madre de María, y otra para que el protagonista reconozca a su padre y a su madre embarazada. Este recurso aparece también en *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001), pero esta vez se trata de la casa de los padres de la apropiada y de la imagen de la madre con la apropiada cuando era una bebé (imágenes 10a-10d).

Imágenes 10a-10d. A la izquierda, *El día que no nació*; a la derecha, *Los pasos perdidos*



Este tipo de fotografías nos llevan a reconsiderar el *desaparecido modelico transnacional* desde la perspectiva de su vida familiar y, en el caso de *El día que no nació* (Micoud, 2010), de su vida laboral. De cierta forma, estas imágenes humanizan a la víctima y superpone su integridad como individuo a cualquier tipo de juicio político que se pueda hacer de él.

De hecho, la respuesta que recibe la protagonista cuando le pregunta al apropiador a qué se refiere con que sus padres *desaparecieron* no hace ninguna alusión al contexto político: “Los militares los secuestraron y nunca más se supo de su paradero”. La respuesta es lacónica y directa, y con ello se evacúa toda discusión de si se lo merecían o no, si fueron excesos o no. Lo que está claro es que este fue un crimen cometido contra hombres y mujeres que como muchos otros jóvenes empezaban una vida familiar y laboral.

Por último, cabe preguntarse si la distinción entre una historia que, a través de las fotografías, hace hincapié en el espacio laboral, *El día que no nació* (Micoud, 2010), y otra en el espacio familiar, *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001), depende de adaptaciones de un tema de alcance transnacional a culturas y valores nacionales.

En otras palabras, la primacía dada al espacio del trabajo en Alemania y al espacio de la familia en España son dos variables culturales que inciden en la configuración de la historia, sin por ello olvidar que esto también obedece al mercado de explotación de cada filme. Este es el tema que trataremos a continuación focalizándonos en el *star system* de cada producción.

ACTORES, MADRES, ABUELAS Y TERRORISMO DE ESTADO

Edgar Morin (2015) señala que una estrella se construye a partir de una dialéctica entre los héroes encarnados por el actor y su personalidad, la cual depende de la imagen construida por la maquinaria mediática del *star system* al que pertenece. Richard Dyer (2004) añade a este respecto que la imagen proyectada por un actor, en este caso una estrella, supone un nivel de intertextualidad en el que está en juego un imaginario colectivo propio de un territorio y una época.

Tanto la imagen de un actor, su estrellato, como el imaginario colectivo que está detrás inciden en la reconstrucción del pasado y en la mediación de la violencia, estableciendo una dirección axiológica particular, es decir, una manera de valorar los hechos del pasado. Veamos película por película.

La amiga: ¿madres europeas?

En el caso de *La amiga* (Meerapfel, 1988), la actriz principal, Liv Ullman, es una estrella del cine de autor europeo, cuya imagen de mujer intelectual linda con el militante feminista. Recordemos que fue la principal actriz de Ingmar Bergman, en cuyas películas encarnó personajes femeninos límite, con una fuerte personalidad, y en el marco de un cine que exploraba la feminidad desde el punto de vista de la intimidad (*Persona* [1966] o *La hora del lobo* [1968]), y desde el punto de vista de la institución familiar y el matrimonio (*Escenas de la vida conyugal* [1973], *Sonata de otoño* [1978]).

A su vez, Liv Ullman es asociada a las luchas feministas desde los años setenta por haber participado en la fundación del Tribunal Internacional de Crímenes contra la Mujer y luego, en la de la Comisión de Mujeres Refugiadas. Sin duda alguna esta faceta mediática de la actriz fue determinante para justificar su rol en este filme.

Su reputación relegitima la importancia internacional de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, así como se constituye en prueba del alcance internacional de la misma. En un contexto local en el que avanzan las amnistías, Liv Ullman aparece como una figura comprometida que presta su capital actoral, su poder mediático y su posición letrada para ser la portavoz solidaria de una agrupación marginal, víctima de la violencia, que busca ser escuchada.

Desde un punto de vista histórico, resulta entonces emblemático que una extranjera haya asumido el rol de una de las madres, *extranjeras* en su propio país. Dicha legitimación internacional es favorecida, además, por un cine que se aleja del panfleto político, se apoya en lo documental, se distancia de la representación directa y espectacular de la violencia para proponer una estética más naturalista y poética, y se inscribe en una cultura humanitaria internacional cada vez más imperante.

La cinta tendería así a adoptar un discurso cercano al testimonio adelantado por los partidarios de la emergencia de los estudios subalternos (Beverly, 2004) y derivado del compromiso sociopolítico y las aspiraciones estéticas e ideológicas de élites progresistas europeas. *La amiga* (Meerapfel, 1988) entraría en resonancia, por ejemplo, con las películas *Estado de sitio* (Costa Gavras, 1972) o *Missing* (Costa Gavras, 1982).

Por otro lado, pasar por esta actriz implica *europizar* la representación de las Madres de Plaza de Mayo y superponer a su discurso un feminismo accesorio para las madres. Como lo señala Nadia Tahir (2015), para esta asociación las cuestiones de género fueron secundarias en relación con la cuestión del rol de la madre en la sociedad.

Si bien esta hibridación es equívoca, constituye parte fundamental de una retórica propia del filme que abre el horizonte de expectativas a un público europeo. Para familiarizar aún más a este público con la problemática argentina, Jeanine Meerapfel (1988) y los demás guionistas

añadieron a los dos personajes principales un origen judío, homologando así el exterminio de los judíos en Europa al exterminio de jóvenes militantes en Argentina, algo que, a diferencia de la cuestión de género, era un argumento utilizado por las Madres de Plaza de Mayo.

Ahora bien, esto no hubiera sido posible si no fuera por un proceso de globalización de la memoria del Holocausto que supuso su transformación en un tropo transnacional que, como lo indica Andreas Huyssen (2002), se ha vuelto una de las condiciones y uno de los prismas para que el espectador occidental perciba y reconozca otros genocidios.

Imaginando Argentina: madres figurantes

Como en el caso anterior, en la película de Christopher Hampton (2004) el actor principal, Antonio Banderas, es un vedete indisimulable. Nacido en el cine español independiente al lado de Pedro Almodóvar, rápidamente Antonio Banderas se transformó en uno de los principales actores del *star system* de Hollywood.

Hasta el estreno de *Imaginando Argentina* (Hampton, 2004), su imagen ha sido construida alrededor de una masculinidad hispano-latina, seductora y guerrera (*Átame* [Pedro Almodóvar, 1990], *Desperado* [Robert Rodríguez, 1995], *La máscara del Zorro* [Martin Campbell, 1998]); de un cuerpo erótico, un rostro romántico y una sexualidad flexible (*La ley del deseo* [Pedro Almodóvar, 1987], *Filadelfia* [Jonathan Demme, 1993], *Two much* [Fernando Trueba, 1995]); de sus roles como héroe (*La máscara del Zorro* [Campbell, 1998], *Ballistic* [Wych Kaosayananda, 2002]), y de sus roles en películas históricas sobre la vida política y artística de América latina (*De amor y de sombras* [Betty Kaplan, 1994], *Evita* [Alan Parker, 1996], *Frida* [Julie Taymor, 2002], *Pancho Villa* [Bruce Beresford, 2003]).

Por otro lado, el representante *hispano* del *star system* estadounidense no escapa a la vida de Hollywood: se casó con otra estrella, Melanie Griffith, lo siguen los paparazis, tiene sus propios negocios —un restaurante, un perfume, entre otros— y cuenta con un avión privado. Además, Banderas representa el sueño americano: hijo de profesionales de clase

media, llegó a Hollywood sin hablar inglés y poco a poco, trabajando en múltiples producciones, conquistó un lugar en los estudios californianos.

Escoger a tal actor significa, por lo tanto, que la producción se dispone a explotar el mercado que el mismo actor ha construido, en este caso, y principalmente, el de su faceta histórica relacionada con América latina. El tema de los desaparecidos emerge aquí como un pretexto comercial para agotar dicha faceta.

La desaparición forzada es utilizada como materia prima para generar un producto de explotación y de exportación internacional, más aún cuando el caso argentino es la matriz del desaparecido modélico transnacional. Por la misma razón, y paradójicamente, el filme depende de mecanismos propios de la industria del espectáculo y del capitalismo liberal, aproximándolo así a prácticas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur (Page, 2009; Pigna, 2005).

Además de su faceta “histórica”, la producción saca también provecho de la sensualidad corporal del actor. Cada vez que Carlos tiene una visión entra en un trance que tira sus raíces de uno de los mitos fundadores del cine: la histeria (André, 2011). Más que producto del drama del personaje, las alucinaciones de Carlos parecen síntomas de un cuerpo erotizado, el de Antonio Banderas, por la industria del cine, al punto que estas se vuelven parte del artificio filmico y, por lo tanto, del espectáculo.

Las escenas de violencia seducen al espectador mostrándole cuán capaz es el cine de hacer creíble una fantasía y de presentar escenas realistas de extrema violencia, y lo consuelan develándole verdades desconocidas, el paradero de un desaparecido, y dándole la oportunidad de presenciar los “excesos” de un régimen militar sin ser afectado ni llamado a la acción o al compromiso.

De cierta forma, como lo diría Susan Sontag (1966) respecto al cine de desastres, en *Imaginando Argentina* (Hampton, 2004) se busca satisfacer al espectador a través de una extrema simplificación moral, es decir, a través de una historia moralmente aceptable que permita dar libre causa a la apatía y a la fascinación del horror, de lo sensacional y de lo folclórico.

En esta situación cabe no solo el actor, sino también todo un conjunto de recursos filmicos propios del cine de acción de Hollywood, así como

de la cultura memorial, desde el tropo del Holocausto hasta los vuelos de la muerte. El cine en tanto que industria se superpone así a la representación del pasado y aprovecha la obsesión memorial de los últimos tiempos (Traverso, 2005) para *empaquetarlo* y conmemorarlo espectacularmente.

Los pasos perdidos: abuelas y nietas en España

En *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001), el elenco es más equilibrado que en las dos películas anteriores. Si bien hay figuras importantes del cine argentino tales como Federico Luppi y Luis Brandoni, y del cine español, como Concha Velasco, el personaje principal es actuado por Irene Visedo. Ella es una actriz que por ese entonces apenas empieza a ser conocida en España por su participación en una de las series televisivas más importantes sobre la transición española a la democracia: *Cuéntame*.

Tal como su personaje, Irene Visedo está en proceso de construir una identidad dentro de la industria audiovisual española. Por el contrario, los otros tres actores tienen un perfil más o menos establecido y quizás el más sobresaliente es el de Federico Luppi, actor de referencia de filmes de corte político, dirigidos por Héctor Olivera y por Adolfo Aristarain, que marcaron la historia del cine argentino: *La Patagonia rebelde* (1974), en donde también participa Luis Brandoni, y *No habrá más penas ni olvido* (1983), por lo que respecta al primero; *Tiempo de revancha* (1981) y *Un lugar en el mundo* (1992), por lo que respecta al segundo.

En todas estas películas los personajes de Federico Luppi encarnan una resistencia ante poderes estatales o empresariales poderosos. El haberlo escogido para el rol de Bruno Leardi, el abuelo, resultaba así coherente con la imagen del actor. Y si bien la cuestión de género resulta extraña, inspirado en el poeta Juan Gelman, el personaje se legitima en una base histórica.

Por otro lado, es de remarcar que este elenco pasa del cine a la televisión con regularidad, generando una porosidad entre los dos medios, que está también presente en la película, dado que coincide con una ola mediática abocada al tratamiento de los crímenes de la dictadura y de los diferentes procesos en curso (Feld, 2004).

No es extraño a este respecto que la historia posea elementos narrativos propios del melodrama y que su discurso tienda hacia un nivel informativo y hacia una posición cada vez más consensual respecto a la importancia de las asociaciones de madres y abuelas. Además, a diferencia de *El día que no nació* (Micoud, 2010), el rol de la actriz principal, Irene Vicedo, es transparente y no tiene connotaciones feministas, facilitando la identificación de una amplia gama de espectadores con el personaje.

Por último, resulta emblemático que una película realizada fuera de Argentina sea una de las primeras de una larga serie en tratar el tema de las apropiaciones de menores. Ello prueba que la problemática había traspasado fronteras y que casos como el de Carla Rutila Artés y su abuela, Matilde Artés Company, tuvieron un impacto en España.

En tal país el tema de la apropiación ilegal de menores durante y después de la dictadura franquista era hasta apenas hace un par de años un tabú. Es posible que, a través de un problema mayoritariamente argentino, es decir, extranjero, los españoles estuvieran comenzando a tocar fibras profundas de su propia historia. En este sentido, parecería lógico y hasta previsible que Irene Vicedo se haya transformado en una de las protagonistas de *Cuéntame*.

El día que no nació: sobrinas en un mundo alemán

Finalmente, en la película de Florian Micoud (2010), los dos principales actores son alemanes, Jessica Schwarz y Michael Gwisdek, que en el momento de la realización del filme ya eran lo suficientemente reconocidos como para constituir una pareja que en sí sola es sugerente.

Jessica Schwarz venía de interpretar a una de las actrices alemanas más populares internacionalmente, Romy Schneider, en un *biopic* para la televisión alemana, consagrándose así, poco tiempo después de haber dejado el modelaje, como una figura del cine y la televisión nacionales.

Michael Gwisdek, por su parte, es un actor conocido por sus roles secundarios en *Encuentros nocturnos* (*Nachtgestalten*, Andreas Dresen,

1999), por el que ganó un Oso de plata, en *Adiós a Lenin!* (*Good bye Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003) o en *Las partículas elementales* (*Elementarteilchen*, Oskar Roehier, 2006), por mencionar los títulos más interesantes.

Con este dúo de actores se da por hecho que el filme era dirigido a un público alemán, pero además que el grueso del drama tenía que provenir de la relación afectiva entre sus dos personajes. Era de esperarse, además, que Jessica Schwarz tuviera el rol dominante y guiara al espectador a lo largo de la cinta, mientras que Michael Gwisdek tendría que asumir un rol secundario y estar ahí para hacer relucir a la estrella.

La concentración de la acción en estos dos actores limita, por tanto, el campo de acción de los actores argentinos y tiene como consecuencia, en el plano de la historia, que lo que interpretan estos últimos, las víctimas de la violencia, así como su principal objetivo, justicia, quede supeditado a un problema que no sale de lo privado e intrafamiliar, como tampoco del territorio nacional de donde provienen los actores principales. Dicho de otra forma, la película depende de códigos y estrategias de mercado propios a la industria alemana.

Por otro lado, vale la pena preguntarse si el hecho de haber recurrido a estos actores determinó también el tipo de discurso moral del filme. El personaje de Michael Gwisdek, Anton, confiesa rápidamente la verdad, dice que hubo una apropiación, algo que podría resultar extraño a los ojos de las Abuelas de Plaza de Mayo, dado que generalmente hay reticencia y ocultamiento.

Con ello y a pesar de todo, el personaje gana en empatía, pero, sobre todo, el actor es de alguna forma protegido. A su vez, el personaje de Jessica Schwarz, María, no cede ante la presión de su tía de juzgar a Anton, lo que equivale a protegerlo de nuevo y a demostrar el carácter y la superioridad del personaje, así como de la actriz.

Subrayemos además que el hecho de que María no hable nada de español marca una separación radical con su familia congénita y que al enamorarse de un policía, a pesar del malestar que puede causarle a su familia, asume un rol en el límite de lo provocador.

De nuevo, en los dos casos se está ante una situación en la que se protege un territorio excepcional construido alrededor de los dos actores, en donde la verdad es relativamente espontánea y accesible, y en donde la justicia no pasa por un tribunal extranjero, sino por el perdón y el juicio moral intrafamiliar. Se podría llegar a decir que de esta forma se preserva la identificación del espectador con los personajes y con los actores, y, por extensión, la identidad nacional y la apuesta industrial.

CONCLUSIONES: EL PASADO ARGENTINO EN UN CINE TRANSNACIONAL

Muestra del conjunto de coproducciones internacionales sobre las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, este corpus revela que el tema ha tenido resonancia internacional, pero que en cada caso el pasado está sometido a variantes históricas, ideológicas y comerciales particulares.

Desde una perspectiva cronológica es difícil afirmar, como lo hace Gustavo Noriega (2009) tomando ejemplos del cine argentino, que se ha tendido hacia un cine más reflexivo y lúdico. Se puede no obstante constatar que el tono íntimo es más dominante en los ejemplos más contemporáneos, algo que puede obedecer a la popularidad del documental autobiográfico (Piedras, 2014). Lo que está claro es que el relevo generacional de las madres y abuelas a los hijos y hermanos ha marcado una transformación sustancial.

Se ha constatado, por otro lado, que la relación entre los discursos propios de las asociaciones de familiares y aquellos implícitos en los relatos filmicos varían. Pueden ser convergentes (*La amiga* [Meerapfel, 1988] y *Los pasos perdidos* [Rodríguez, 2001]), divergentes (*Imaginando Argentina* [Hampton, 2004]) o alternos (*El día que no nació* [Micoud, 2010]).

El tipo de caracterización dado a las asociaciones de madres o de abuelas influye en esta relación: cuando están presentes y son principales (*La amiga* [Meerapfel, 1988]) o secundarias (*Los pasos perdidos* [Rodríguez, 2001]) la relación es convergente; cuando están presentes y son figurantes la relación es divergente (*Imaginando Argentina* [Hampton, 2004]), y cuando no están presentes la relación es alterna (*El día que no nació* [Micoud, 2010]).

La manera en la que se representa al desaparecido modélico transnacional depende a su vez de esta relación: cuando hay convergencia aparece localizado y su representación evoluciona según las transformaciones del discurso de las asociaciones; cuando no hay convergencia o se trata de un discurso alterno aparece deslocalizado y volcado hacia su tipificación más abierta y general, que finalmente proviene de su definición jurídica internacional.

El corpus presentado también da muestra del uso de recursos propios de la cultura transnacional de la memoria sobre pasados violentos. Estos recursos son estéticos, se utilizan objetos, espacios y fotografías íntimas que pueden llegar a ser espectrales; son documentales y pedagógicos, se basan en testimonios y en datos históricos; son narrativos, se construyen en función de la defensa de derechos fundamentales, de un deber memorial heredado del tropo global del Holocausto y de la incertidumbre provocada por la desaparición forzada, y son de mercado, buscan un público afín a la lucha por la defensa de los derechos humanos.

Como todo en esta cultura de la memoria, la estandarización de estos recursos puede significar la reificación del pasado y su transformación en un objeto de consumo, rentable y neutro. No obstante, como se viene planteando, su utilización va ligada a la postura ideológica, al posicionamiento histórico y geográfico, y a la apuesta comercial de cada filme.

Finalmente, el interés por realizar películas desde afuera de Argentina sobre este tipo de temas tiene distintas variantes: político, influido por un sentimiento de solidaridad de parte de una élite cultural europea (*La amiga* [Meerapfel, 1988]); comercial y neocolonial (*Imaginando Argentina* [Hampton, 2004]); mediático y memorial, ligado a procesos históricos locales (*Los pasos perdidos* [Rodríguez, 2001]), o comercial y divulgativo (*El día que no nació* [Micoud, 2010]). Un estudio de la recepción de estos filmes en sus respectivos mercados podría dar más pistas respecto al alcance de estas producciones memoriales y el horizonte de expectativas del cual dependen.

REFERENCIAS

- Agresti, A. (Director). (1993). *El acto en cuestión* (Película). Argentina.
- (Director). (1996). *Buenos Aires viceversa* (Película). Argentina.
- Almodóvar, P. (Director). (1987). *La ley del deseo* (Película). España.
- (Director). (1990-). *Átame* (Película). España.
- Alonso, L. (2014). Las violencias de Estado durante la última dictadura argentina: problemas de definición y análisis sociohistórico. En W. Ansaldi y V. Giordano (Eds.), *América Latina. Tiempos de violencia*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- André, E. (2011). *Le choc du sujet: de l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*. Rennes, Francia: Presses universitaires de Rennes.
- Aristarain, A. (Director). (1981). *Tiempo de revancha* (Película). Argentina.
- (Director). (1992). *Un lugar en el mundo* (Película). Argentina.
- Ávila, B. (Director). (2011). *Infancia clandestina* (Película). Argentina, Brasil, España.
- Bechis, M. (Director). (1999). *Garage Olympo* (Película). Argentina, Francia, Italia.
- Becker, W. (Director). (2003). *¡Adiós a Lenin!* (Película). Alemania.
- Beresford, B. (Director). (2003). *Pancho Villa* (Película). Estados Unidos.
- Bergman, I. (Director). (1968). *La hora del lobo* (Película). Suecia.
- (Director). (1973). *Escenas de la vida conyugal* (Película). Suecia.
- (Director). (1978). *Sonata de otoño* (Película). Suecia.
- (Director). (1966). *Persona* (Película). Suecia.
- Bernardeau, M. Á. (Director). (2001). *Cuéntame cómo pasó* (Película). España.
- Beverly, J. (2004). *Testimonio: on the politics of truth*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Birabán, G. (Director). (2003). *Cautiva* (Película). Argentina.
- (Director). (2001). *Figli/Hijos* (Película). Argentina, Italia.
- Blaustein, D. (Director). (2000). *Botín de guerra* (Película). Argentina.
- Caetano, I. (Director). (2007). *Buenos Aires 1977* (Película). Israel, Argentina.

- Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos* (Película). Argentina, España.
- Campbell, M. (Director). (1998). *La máscara del Zorro* (Película). Estados Unidos.
- Carri, A. (Director). (2003). *Los rubios* (Película). Argentina.
- Cedron, L. (Directora). (2007). *Cordero de Dios* (Película). Argentina, Francia.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (2006). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Demme, J. (Director). (1993). *Filadelfia* (Película). Estados Unidos.
- Dresen, A. (Director). (1999). *Encuentros nocturnos* (Película). Alemania.
- Dominguez, N. (2004). Eva Perón y Hebe de Bonafini o la invención del nacimiento. En A. Amado y N. Dominguez (Eds.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Dyer, R. (2004). *Le star-système hollywoodien*. Paris, Francia: L'Harmattan.
- Farji, S. (Directora). (2010). *Eva y Lola* (Película). Argentina.
- Feld, C. (2004). *La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine: une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes* (Tesis de doctorado, Universidad de París, Francia).
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF-Prometeo.
- (Ed.). (2017). *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Colombia: Villegas.
- Gavras, C. (Director). (1972). *Estado de sitio* (Película). Francia.
- (Director). (1982). *Missing* (Película). Estados Unidos.
- Hampton, C. (Director). (2004). *Imaginando Argentina* (Película). Estados Unidos, Inglaterra, España.
- Hirsch, M. (2016). *Family frames: photography narrative and postmemory*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.

- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jakubowicz, E. y Radetich, L. (2006). *La historia argentina a través del cine: las "visiones del pasado", 1933-2003*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Kaosayananda, W. (Director). (2002). *Ballistic* (Película). Estados Unidos.
- Kaplan, B. (Directora). (1994). *De amor y de sombras* (Película). Estados Unidos.
- Mahlke, K. (2017). Figuraciones fantásticas de la desaparición forzada. En G. Gatti (Ed.), *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Colombia: Villegas.
- Markovitch, P. (Directora). (2011). *El premio* (Película). Argentina, México.
- Meerapfel, J. (Directora). (1988). *La amiga* (Película). Argentina, Alemania.
- Micoud, F. (Director). (2010). *El día que no nací* (Película). Alemania, Argentina.
- Mignolo, W. D. y Walsh, C. E. (2018). *On decoloniality: concepts, analytics, and praxis*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Molina, H. (Director). (2002). *Potestad* (Película). Argentina.
- Morin, E. (2015). *Les stars*. París, Francia: Points.
- Mosquera, G. (Director). (1996). *Moebious* (Película). Argentina.
- Noriega, G. (2009). Estética de la desaparición. En J. Pena (Ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino* (pp. 81–91). Buenos Aires, Argentina: T & B.
- Olivera, H. (Director). (1974). *La Patagonia rebelde* (Película). Argentina.
- (Director). (1983). *No habrá más penas ni olvido* (Película). Argentina.
- (Director). (1986). *La noche de los lápices* (Película). Argentina.
- Organización de las Naciones Unidas. (2009). Desapariciones forzadas involuntarias. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos - Folleto Informativo 6.
- Page, J. (2009). *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Parker, A. (Director). (1996). *Evita* (Película). Argentina, Chile, Estados Unidos.

- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Barcelona, España: Paidós.
- Pigna, F. (2005). *Lo pasado pensado: entrevistas con la historia argentina 1955-1983*. Buenos Aires, Argentina: Planeta-numérique.
- Piper, I. (2017). Globalización de la memoria: memorias de las víctimas, espacios y objetos. En G. Gatti (Ed.), *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Colombia: Villegas.
- Prividera, N. (Director). (2007). *M* (Película). Argentina.
- Puenzo, L. (Director). (1986). *La historia oficial* (Película). Argentina.
- Rodríguez, M. (Director). (2001). *Los pasos perdidos* (Película). Argentina, España.
- Rodríguez, R. (Director). (1995). *Desperado* (Película). Estados Unidos.
- Roehier, O. (Director). (2006). *Las partículas elementales* (Película). Alemania.
- Sontag, S. (1966). *Against interpretation, and other essays*. Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus & Giroux.
- Spiner, F. (Director). (1998). *La sonámbula* (Película). Argentina.
- Stantic, L. (Directora). (1992). *Un muro de silencio* (Película). Argentina.
- Subiela, E. (Director). (1985). *Hombre mirando al sudeste* (Película). Argentina.
- Tahir, N. (2015). *Argentine: mémoires de la dictature*. Rennes, Francia: Presses universitaires de Rennes.
- Taylor, J. (Directora). (2002). *Frida* (Película). México, Estados Unidos.
- Trapero, P. (Director). (2015). *El clan* (Película). Argentina, España.
- Traverso, E. (2005). *Le passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*. La Fabrique.
- Trueba, F. (Director). (1995). *Two much* (Película). Estados Unidos.
- Vezzetti, H. (2007). Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. En A. Pérotin-Dumon (Ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* (pp. 3–44). Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Jurado, D. (2019). Madres, abuelas, hijas y hermanas en el cine transnacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores. *Punto CUNorte*, 5(8), 141-186.

**Un espacio para las mujeres en la industria del cine.
Reseña al libro *Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo
XXI* coordinado por Annette Scholz y Marta Álvarez**

*A space for women in the film industry. Review of the book
Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI
coordinated by Annette Scholz and Marta Álvarez*

Marta ÁLVAREZ IZQUIERDO*

Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI, coordinado por Annette Scholz y Marta Álvarez, es una recopilación de artículos científicos que abordan, desde diferentes ángulos, la presencia de las mujeres en la industria del cine. Dedicado a las “muchas cineastas que pronto estarán ahí”, reivindica el papel de las mujeres en la industria del cine, y no solo como directoras.

El propósito de esta publicación, como bien explican las coordinadoras en su presentación, es cuestionar la situación de la mujer en el sector audiovisual, un universo dominado históricamente por hombres, donde se ha tendido a invisibilizar el trabajo de las mujeres.

Esta publicación pretende, pues, abrir un espacio de debate y de análisis sobre el cine hecho por mujeres. Se aborda la situación y presencia de las mujeres en los diferentes sectores de la industria del cine, pero también desde una perspectiva científica, centrándose en la parte más artística, se analizan las temáticas y estilos de mujeres directoras. El libro está estructurado en tres partes: ¿Cine de mujeres?, De una orilla... y ... A la otra.

* Doctora en literatura comparada, especializada en literatura latinoamericana, por la Universidad Sorbona Nueva, Francia. Docente en la Universidad de Aviñón, Francia. Sus temas de investigación versan sobre los vínculos entre literatura e historia, literatura y arte, y literatura comparada.

¿Cine de mujeres? está compuesto por dos artículos y un manifiesto. El primer artículo, “Que sean, que estén. Volver a pensar el cine hecho por mujeres”, hace hincapié en la necesidad de definir lo que es el cine hecho por mujeres. Este dista mucho de lo que se conoce como cine femenino, es decir, un cine que reivindica la figura de la mujer, excluyendo a los hombres, como explican sus autoras Marta Álvarez y Júlia González de Canales Carcereny.

Lejos de esta idea, lo que pretenden los artículos de esta publicación es estudiar la presencia, el reconocimiento y la labor de las mujeres en todos los eslabones que forman la industria cinematográfica. En este apartado también aparece un artículo publicado por Deborah Shaw, “Cómo estudiar el cine hecho por mujeres iberoamericanas: un manifiesto”, que busca hacer una serie de propuestas para acercarse al estudio crítico del cine realizado por mujeres, en el que, insiste, las palabras claves para poder llevarlo a cabo son *colectivo* y *colaboración*.

El segundo apartado, De una orilla..., está compuesto por cuatro artículos que abordan el estudio del cine hecho por mujeres en España. El artículo “Las invisibles del cine español”, escrito por Annette Scholz, pone en evidencia, con cifras muy reveladoras, el reducido porcentaje de mujeres en la industria del cine español (teniendo en cuenta todos los oficios en el área audiovisual y no limitándose a la dirección), a lo que se suma la poca visibilidad.

Mar Binimelis-Adell y Eva Espasa Borrás, en su artículo “La participación de mujeres cineastas en el crowdfunding”, analizan la participación de las mujeres en la plataforma Verkami. Los datos que presentan son también reveladores en el sentido en que, aunque en la plataforma las películas realizadas por hombres siguen siendo muy mayoritarias, las películas realizadas por mujeres superan los porcentajes de realizaciones cinematográficas hechas por mujeres en la industria tradicional.

Insisten en que, aunque la plataforma de financiación colectiva alienta y facilita la participación de mujeres, su presencia y participación sigue siendo poco igualitaria. El verdadero cambio que ha supuesto este tipo de plataforma es la presencia de trabajos de autoría colectiva financiados por la plataforma.

En cuanto a las temáticas, las autoras constatan que los proyectos colaborativos realizados por mujeres financiados a través de esta plataforma tienden a privilegiar contenidos críticos a nivel social. Plataformas como Verkami representan, por lo tanto, espacios alternativos para hacer cine.

En el artículo “Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español”, Elena Oroz lleva a cabo un estudio de lo que se ha venido a llamar *otro cine*. Centrándose en el análisis de varios documentales, ella reflexiona sobre cómo visibilizar ciertas prácticas independientes que salen de los circuitos tradicionales y que permiten crear un cine “político de género”.

Begoña Vicario, en su artículo “El cortometraje de animación realizado por mujeres en el Estado español”, constata la dificultad a la que se enfrentan muchas directoras que no logran sacar adelante un segundo proyecto. La realización de cortometrajes de animación tiene una complicación añadida y corresponde a la definición de este género: ¿cine o arte?

La tercera y última parte de la publicación, ... A la otra, está compuesta por una serie de artículos que se centran esta vez en la industria del cine en Latinoamérica, como indica Esther Gimeno Ugalde en su presentación “Acá están para quedarse. Cineastas emergentes en América Latina”.

Los diferentes artículos de este apartado no abordan de manera exhaustiva las problemáticas de todos los países de Latinoamérica, cuyas industrias más potentes han sido históricamente las de Argentina, Brasil, Chile y México. La autora constata que en las últimas décadas hay una mayor presencia de directores latinoamericanos en festivales y circuitos nacionales e internacionales, así como una proliferación de premios a nivel internacional.

Asimismo, el cine de otros países latinoamericanos está despuntando, como es el caso de Colombia, Cuba o Paraguay. En definitiva, asistimos a un fortalecimiento de la creación cinematográfica en América Latina, pero ¿y el cine hecho por mujeres?

El papel de las mujeres cineastas latinoamericanas es cada vez más reivindicativo, a través de asociaciones que lo promueven, donde diferentes generaciones de cineastas están presentes. Esther Gimeno Ugalde, de manera general, afirma que, aunque hay una mayor presencia de las mu-

jeros cineastas, siguen siendo minoría en el mundo audiovisual y tienen mayor dificultad para superar la ópera prima.

En “Primavera de cineastas argentinas: renovación y renacimiento de un nuevo milenio”, Julia Kratje y Fernanda Alarcón establecen una cartografía de las producciones cinematográficas de las cineastas argentinas, tanto las directoras consolidadas como las emergentes. Este artículo se centra en el estudio de las temáticas de las películas, analizando casos concretos que con frecuencia tienen que ver con las representaciones del cuerpo y que establecen conexiones con el presente turbulento del país en los inicios del nuevo milenio.

Las autoras de este artículo destacan que en los últimos años se han creado instancias de exhibición destinadas a visibilizar la problemática de género. La creación de diversas asociaciones no gubernamentales de mujeres que trabajan en el mundo audiovisual también ha dado un empuje hacia la visibilización de los trabajos de las directoras. En este sentido, las obras de las jóvenes directoras emergentes están a menudo ligados a circuitos de producción independiente.

En el artículo “La producción contemporánea de cortometraje activista de realizadoras en México”, Itzia Fernández Escareño, en un universo dominado por el largometraje de ficción, aborda el estudio de cortometrajes activistas donde las autoras adoptan una perspectiva estético-política. Este se centra en el estudio de tres cortometrajes que hablan de las desapariciones forzadas en México.

En estos casos, las directoras utilizan de manera voluntaria sus trabajos como instrumentos narrativos para el ejercicio ciudadano de memoria en un contexto activista. Hay una clara voluntad sociopolítica por parte de las directoras: contribuir a crear una memoria histórica ciudadana y luchar contra la indiferencia generalizada.

“Un campo de transformación: cineastas chilenas emergentes”, escrito por María Paz Peirano y Claudia Bossay, pone en evidencia la evolución que ha vivido la industria chilena en la última década. Ha habido un gran auge a nivel de la producción y de la participación de las películas chilenas en circuitos internacionales.

Esta coyuntura también ha dado lugar a una mayor participación y mayor visibilización de los trabajos de las mujeres cineastas. Desde 2010 hay una nueva generación de mujeres que se ha incorporado al campo audiovisual.

Además del desarrollo de redes colaborativas, también se destaca la creación de instancias y espacios que dan visibilidad al trabajo de las mujeres cineastas, como el Festival de Cine de Mujeres de Santiago o la asociación Nosotras audiovisuales.

Respecto a las temáticas que abordan los trabajos de las mujeres cineastas, las autoras hablan de una conciencia “postfeminista”, es decir, la práctica feminista de las obras más allá de una definición binaria de género.

En el siguiente artículo, “Los lugares de las mujeres en el cine colombiano: para un contexto sobre cineastas emergentes”, Juana Suárez se centra en analizar los espacios que las mujeres han ocupado dentro de la cinematografía colombiana. La Ley de Cine de 2013 ha revitalizado el cine colombiano por medio de mecanismos como el Fondo para el desarrollo cinematográfico. A pesar de los detractores que pueda tener esta ley y de que no sea la única opción para hacer cine, la autora reconoce que ha permitido que el cine colombiano avance.

En las últimas décadas ha habido una mayor participación del cine colombiano en el ámbito internacional y ha habido un mayor reconocimiento. Esta evolución plantea la pregunta sobre el lugar que ocupan las mujeres en esta industria en Colombia. Uno de los problemas, según la autora, es la falta de estudios sobre cine, así como la falta de formación de las mujeres en los aspectos técnicos y digitales.

La creación de asociaciones como Mujeres es audiovisual, creada por mujeres de diferentes generaciones, muestra la voluntad de visibilizar su presencia en el cine y de afianzar una visión de la producción como algo colectivo. La autora insiste en que las nuevas generaciones de cineastas han llevado a cabo producciones transnacionales y en muchos casos tienen carreras fragmentadas viviendo a caballo entre dos o más países.

El artículo de Lola Mayo, “Cineastas cubanas: contra el desencanto, la furia”, se centra en las dificultades a las cuales se enfrentan las cineastas cubanas. Basándose en entrevistas, traza un retrato de la realidad cinematográfica en Cuba. No existe en tal país una convocatoria-concurso para

financiar películas y el Estado controla toda la financiación, así como los permisos de rodaje. Esta omnipresencia del Estado dificulta mucho la realización de películas.

Sin embargo, la producción cinematográfica independiente se multiplica. En los diferentes extractos de entrevistas también se pone de manifiesto la necesidad de emigrar de las cineastas cubanas. El cine cubano se encuentra, por lo tanto, dividido entre lo producido por la diáspora cubana y lo producido desde el interior.

A pesar de las dificultades y la precariedad, se ha avanzado mucho en los últimos años: en 2000 se creó la Muestra de Cine Joven de la Habana y desde su nacimiento un tercio de los trabajos mostrados están hechos por mujeres. Aunque esta cifra está lejos de la paridad, muestra que el panorama va evolucionado. Estos trabajos son en gran parte documentales que cuestionan la moral y lo político.

El ensayo de Júlia González de Canales Cercereny, “El actual cine paraguayo tiene firma de mujer”, busca contribuir a difundir internacionalmente las obras que se vienen realizando en Paraguay, especialmente desde principios del siglo XXI.

Las mujeres son en gran parte responsables tanto de la realización como de la producción y la distribución. Los trabajos tienen voz propia con temáticas y géneros muy diversos, como la memoria personal e histórica, y en muchos casos está presente la lengua guaraní, lo que marca un posicionamiento político e identitario.

Cierto es que la creación de instituciones cinematográficas en Paraguay ha sido muy tardía: se tuvo que esperar a 1990 para que la Fundación Cinemateca del Paraguay viera la luz, y la primera ley de cine entró en vigor en 2018. A pesar de esto, la obra paraguaya, y en especial la realizada por mujeres, ha proliferado mucho y empieza a gozar de una mayor visibilidad, participando en festivales internacionales y obteniendo premios y reconocimientos.

Sin embargo, también es cierto que la situación de la industria nacional hace que las cineastas tengan grandes dificultades para conseguir financiación. Existe, por lo tanto, una contradicción entre el reconocimiento a nivel internacional y el débil apoyo económico del país.

Dejando de lado las particularidades de cada industria de los países iberoamericanos, y a pesar de los cambios significativos de estos últimos años, las mujeres siguen estando en desventajas en representatividad, visibilidad, oportunidades y reconocimiento.

Este es el denominador común de todos los ensayos *Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI*, publicación esencial para crear el espacio que históricamente se les ha negado a las mujeres en la industria cinematográfica, en ambos lados del océano Atlántico.

Aunque existen publicaciones sobre el cine hecho por mujeres, como bien afirma Esther Gimeno Ugalde, es necesario reescribir la historia otorgándoles a las mujeres que trabajan en esta industria el lugar que se merecen para que alcancen el reconocimiento y la legitimidad que se les ha negado.

Podríamos añadir, por lo tanto, que quizás el término *emergentes* se queda corto, puesto que, aunque cierto es que en los últimos años hay una generación de mujeres cineastas que ha emergido con fuerza y talento, no son las primeras; el cine hecho por mujeres no es algo nuevo.

Por último, cabe añadir que esta publicación va acompañada de un DVD que contiene nueve cortometrajes realizados por mujeres, con subtítulos en español, inglés y alemán, así como un documento en formato PDF para utilizar los cortometrajes como material pedagógico en un marco de enseñanza del español como lengua extranjera, lo que permite la difusión de los trabajos de estas cineastas en un contexto de aprendizaje. Este es un valor añadido para esta publicación que, aunque no es exhaustiva, traza un panorama muy completo de la situación del cine hecho por mujeres en España e Hispanoamérica.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Álvarez Izquierdo, M. (2019). Un espacio para las mujeres en la industria del cine. Reseña al libro *Mujeres emergentes: mujeres en el cine del siglo XXI* coordinado por Annette Scholz y Marta Álvarez. *Punto CUNorte*, 5(8). 187-193.

PUNTO CUNORTE es la revista académica del Centro Universitario del Norte (CUNorte) de la Universidad de Guadalajara. Se trata de una publicación semestral cuyo objetivo principal es acercar tanto a especialistas como a estudiantes en una plataforma interdisciplinaria e intercultural que propicie el diálogo y promueva el pensamiento crítico con relación al tema tratado en cada edición.

Cada número está enfocado en un problema o debate específico de las áreas temáticas que atiende el CUNorte: administración de negocios, antropología, contaduría pública, derecho, enfermería, electrónica y computación, educación, mecánica eléctrica, salud pública, tecnologías para el aprendizaje, nutrición, psicología y turismo. Por lo tanto, la revista se dirige a investigadores, profesores, estudiantes y público general interesado en las disciplinas mencionadas. Se publican trabajos originales e inéditos. Los tipos de manuscritos aceptables se enlistan a continuación.

- Artículos científicos que reporten resultados de investigación inéditos.
- Ensayos científicos que aviven la discusión sobre los temas propuestos para su análisis. Se contemplan aquellos documentos inéditos que contribuyan al esclarecimiento de la realidad del fenómeno que se aborda.
- Estudios o diagnósticos acerca de un tema, programa o política gubernamental.
- Reseñas de libros clave o clásicos, baterías de pruebas o protocolos de medición, páginas web, aplicaciones (*apps*), entre otros. Se podrá consultar con el director la pertinencia de otro tipo de materiales sujetos a reseñar.

Todos los contenidos están disponibles de manera totalmente gratuita para todo el público en cualquier parte del mundo inmediatamente después de su publicación. PUNTO CUNORTE se une a la iniciativa del acceso abierto en tanto

que una gran parte de las investigaciones publicadas fueron financiadas con fondos públicos. Los usuarios pueden leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar y enlazar los textos completos de esta revista siempre y cuando sea para un propósito legítimo y se cite la fuente. Se permite compartir, copiar y redistribuir la obra en cualquier medio o formato, y adaptar, transformar y crear a partir la obra si y solo si se cita adecuadamente la autoría y la fuente —sin que ello sugiera que se tiene el apoyo del autor/coautor o de la universidad, o lo recibe por el uso que hace—; se utiliza el material de la obra para una finalidad no comercial, y la obra derivada se pone a la disposición de usuarios o lectores de la misma manera.

Esta revista se adhiere a las normas de la Universidad de Guadalajara y seguirá recomendaciones del Committee on Publication Ethics, especialmente de su *Código de conducta*.

Cualquier práctica deshonesta será rechazada y tendrá las consecuencias correspondientes a la gravedad de la situación, siguiendo a estos organismos. Todos los manuscritos recibidos serán sometidos a un análisis antiplagio usando como auxiliar el programa Turnitin.

La versión completa de estas políticas se encuentra disponible en el sitio web, al que se puede acceder a través del código QR.



La revista publica trabajos de autores de cualquier institución, con cualquier grado académico y de cualquier parte del mundo siempre que los textos cumplan las condiciones técnicas y estructurales, no incurran en prácticas que falten a la ética de publicaciones y sean considerados valiosos por los especialistas. Un manuscrito que no satisfaga lo descrito a continuación no continuará con el proceso editorial y no será sometido a la evaluación por pares a menos que los autores realicen las modificaciones necesarias.

Todas las colaboraciones deben pertenecer a las áreas curriculares del CUNorte y deben ser trabajos originales e inéditos que supongan un aporte al campo de conocimiento en el que se inscriben. Asimismo, no se aceptará que el trabajo se presente de manera simultánea en dos medios distintos para evaluar su publicación. En caso de que los autores incurran en estas prácticas, se considerará como una falta a la ética de publicaciones y se emprenderán las acciones correspondientes.

CONDICIONES TÉCNICAS

- Los archivos serán recibidos en un formato compatible con el procesador de textos Word y en formato PDF en el correo electrónico jorge.rosas@cunorte.udg.mx
- Los textos usarán la fuente Times New Roman con un tamaño de 12 puntos y un interlineado de 1.5, y tendrán los párrafos justificados.
- Los textos podrán ser acompañados de gráficos, mapas, fotografías o imágenes. Toda imagen debe ir anclada en el texto con su numeración y título correspondiente, y anexarse de manera independiente (formato TIF, JPG o GIF con una resolución mayor a los 200 pixeles por pulgada). Los autores declararán que tienen autorización para utilizar los materiales y que resguardan los documentos que lo comprueban.

- Las tablas, gráficas o figuras deberán estar en un formato editable en Word.
- El título no deberá exceder los 140 caracteres (con espacios).
- Los subtítulos deberán estar alineados a la izquierda y ser escritos con mayúscula inicial (tipo oración).
- Los artículos, ensayos y diagnósticos no deberán exceder las 25 cuartillas o las 10 000 palabras —incluyendo el resumen, referencias bibliográficas, tablas y figuras—.
- Las reseñas no deberán exceder las 10 cuartillas o las 3 000 palabras.
- No se incluirán anexos o apéndices a menos que sea completamente indispensable a juicio del director o los evaluadores.
- Se evitarán las notas a pie de página a menos que sean completamente indispensables para la exposición del tema.
- Se seguirá el estilo de citación propuesto por la American Psychological Association (APA) en su manual de publicaciones (3.ª edición en español de la 6.ª edición en inglés).

CONDICIONES ESTRUCTURALES

- Título. Se deberá representar el trabajo realizado clara y específicamente en 140 caracteres como máximo. Se presentará su traducción en inglés, y español si el idioma original es otro.
- Resumen. Se especificará, en máximo 120 palabras, el objetivo del trabajo, la metodología empleada, la aproximación, los resultados, las limitaciones o implicaciones, la originalidad o valor, y los hallazgos o conclusiones. Se presentarán todos estos elementos en ese orden. No deben repetirse frases o párrafos integrados en el cuerpo del texto. Se presentará su traducción en inglés, y español si el idioma original es otro.
- Palabras clave. Los conceptos utilizados, máximo cinco, describirán el trabajo de la mejor manera, por lo que no se debe recurrir al uso de nombres propios o lugares. Se recomienda

usar tesauros; por ejemplo, el de APA o el de la Unesco. Se presentará su traducción en inglés, y español si el idioma original es otro.

- **Introducción.** Este apartado presentará la información básica como una reseña reconstructiva.
- **Metodología o aproximación.** Se deberá distinguir cómo se realizó la investigación. Es necesario detallar cuál fue el método y el enfoque que dirigió el trabajo.
- **Resultados.** Este apartado expondrá exclusivamente los datos y aquello que se encontró con la metodología utilizada; por lo tanto, no debe incluirse ninguna cita.
- **Discusión.** Se contrastarán los resultados del trabajo con los hallazgos que otros autores hayan compartido en investigaciones relacionadas. En esta sección las citas son indispensables, ya que se trata de un diálogo.
- **Conclusiones.** La estructura del texto y la información que se va aportando habrá de llevar hacia el objetivo central planteado claramente desde la introducción. No deben incluirse citas en este apartado.
- **Agradecimientos.** Si corresponde, se mencionarán los organismos que financiaron o apoyaron de alguna manera la investigación.
- **Referencias bibliográficas.** Se anotarán solamente las referencias que hayan sido citadas en el texto, siguiendo el estilo APA.

La versión completa de estos lineamientos se encuentra disponible en el sitio web, al que se puede acceder a través del código QR.





UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

CENTRO UNIVERSITARIO DEL NORTE



EL CENTRO UNIVERSITARIO DEL NORTE OFERTA LAS MAESTRÍAS:

- TECNOLOGÍAS PARA EL APRENDIZAJE
- ADMINISTRACIÓN DE NEGOCIOS
- DERECHO
- SALUD PÚBLICA

INFORMES

www.cunorte.udg.mx/posgrados

CORREOS

maestria.derecho@cunorte.udg.mx
maestria.administracion@cunorte.udg.mx
mta@cunorte.udg.mx
mSP@cunorte.udg.mx

CARRETERA FEDERAL NO. 23, KM 191, C.P. 46200, COLOTLÁN, JALISCO, MÉXICO.

TELS: 01 800 5055 399, (499) 9921333, 0110, 2466, 2467 Y 1170



Lorena 686 2277832



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria de Jalisco



Centro
Universitario
del Norte