



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Baltazar, Alba Nidia Sánchez
Realismo contemporáneo y modernidad en el cine de la frontera norte de México
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 7, núm. 1, 2023, Enero-Julio, pp. 275-292
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v7n1.a14>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687974945014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Imagen: Bélgica Olmedo,
Joselyne Albán,
Maite Pacheco,
Daniela Pérez

Realismo contemporáneo y modernidad en el cine de la frontera norte de México

Contemporary realism, and modernity in the northern mexican border cinema

Resumen

Partiendo de la revisión de las estrategias del realismo y del cine moderno, y analizando la película *La Paloma y el Lobo* (2019) dirigida por Carlos Lenin, este ensayo busca indagar en el papel desempeñado por el cine de la frontera norte de México en la comprensión tanto de las condiciones contextuales actuales de la región, como del devenir histórico al que se ha sometido la franja fronteriza a partir de la instauración del neoliberalismo en el país.

Palabras claves:

Cine fronterizo; cine mexicano; cine moderno; neoliberalismo.

Abstract

Based on the review of the strategies of realism and modern cinema, and from the analysis of the film *La Paloma y el Lobo* (2019) directed by Carlos Lenin, this essay seeks to investigate the role played by the cinema of Mexico's northern border in understanding both the current contextual conditions of the region, as well as the historical evolution to which the border has been subjected since the establishment of neoliberalism in the country.

Keywords:

Border cinema; mexican cinema; modern cinema; neoliberalism.

Alba Nidia Sánchez Baltazar

Universidad Autónoma de Baja California,
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Cuajimalpa

Mexicali, México

albanidias08@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6677-7478>

Enviado: 17/10/2022

Aceptado: 19/10/2022

Publicado: 15/01/2023

Sumario: 1. Introducción. 2. Registro e invención de lo real. 3. Devenires modernos y el realismo como estrategia. 4. *La Paloma y el Lobo*: realismo y modernidad. 5. Conclusiones.

Como citar: Sánchez, A. (2023). Realismo contemporáneo y modernidad en el cine de la frontera norte de México. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 7, núm. 1, 275-292.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

www.doi.org/10.37785/nw.v7n1.a14



This work is under an international license
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

Aunque se le reconoce al cine el potencial que tiene como medio para el registro de la realidad, aún genera puntos de vista muy diversos respecto a la discusión y el cuestionamiento sobre su compromiso con las representaciones y con la idea de verdad. Con las tendencias modernas y posmodernas en la producción cinematográfica, las fronteras entre los géneros y las narrativas, así como las influencias de vanguardias, propician que las reglas establecidas por el cine clásico apegado a ciertos estándares y a cierta linealidad, a la delimitación clara entre géneros y estilos se rompan en diversos niveles o impactos.

El documental poco a poco ha perdido su exclusividad con lo real y verdadero, mientras que la ficción lo ha hecho respecto a lo falso o lo imaginativo. Hoy en día, es mucho más común encontrarse con propuestas que se desvían de esta tradición y apuestan por el entrecruzamiento entre géneros, por los saltos y quiebres temporales, la yuxtaposición de estilos, la invención de tiempos, la autorreferencia, lo metacinematográfico, la hibridación, etc. Lo real y lo ficcional, el presente y el pasado, se relacionan de formas distintas como parte de un mismo plano, ya no como oposiciones ni como contradicciones, sino como constitutivos uno del otro.

En este sentido, podría parecer arriesgado aventurarse en el análisis de lo social a partir de productos cinematográficos, adentrarnos a lo real a partir de la ficción o tratar de entender nuestro presente a partir de la invención de la historia. Pero, tal como lo describe Marc Auge, los relatos son siempre “el fruto de la memoria y del olvido, de un trabajo de composición y de recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado” (1998, 47).

Así, este documento —que se extrae de los avances de la investigación para el posgrado en que me encuentro y, por lo tanto, que se concibe con un proyecto aún en construcción y reformulación, en diálogo constante—, a través de la revisión y análisis de la película *La Paloma y el Lobo* (Lenin, 2019), se interesa en explorar en la manera en que el cine permite indagar, no sólo en los testimonios y ruinas de un pasado lejano, ni en su contribución al análisis de representaciones o registros históricos, sino que, a partir de algunas propuestas del cine más actual en el que las fronteras entre tiempos y capas de realidad se han difuminado, podemos aproximarnos a hallazgos del presente desde “una suerte de realidad simultánea a la nuestra, que nos permite figurar e interpretar el mundo en el que vivimos, acercarnos a él desde otras miradas, adoptar una nueva perspectiva, reconfigurar el testimonio y la memoria que dejan sobre el presente” (Urrutia & Fernández, 2020).

En pocas palabras: se espera, a través de huellas y vestigios que quedan en las imágenes del presente, adentrarnos en el devenir histórico de regiones como las de la frontera norte de México que se registra en la cinematografía más actual para permitirnos, entonces, conocer nuestro propio presente, que, de otra forma, parecería comprensible sólo a la distancia en el tiempo. Para ello, se explora en las estrategias que este cine ha tomado del realismo en su intento por acercarse, comprender e interpretar la realidad de estos espacios.

2. Registro e invención de lo real en el cine

Tanto la imagen fílmica como la fotográfica se desarrollan y legitiman como documentos de registro y apoyo a la investigación, inicialmente en la antropología y la sociología. Las primeras formas de registro mecánico de la imagen eran consideradas como artefactos “neutrales”, una herramienta para la visualización y la documentación de acontecimientos. Como lo afirman Baer y Schnettler (2009, 151), los orígenes de la producción audiovisual, a partir de sus posibilidades en la investigación, pero además, derivado del propio proceso técnico de registro de luz en emulsiones químicas, afianzaba los postulados del paradigma positivista al encajar con las nociones científicas y objetivistas del siglo XIX.

Estas nociones o cualidades otorgadas a medios como el cine se modificaron con el mejoramiento tecnológico, la masificación y acceso a recursos. Pero la evolución del cine como herramienta para acercarse, conservar y comprender la realidad, también tiene que ver con los cambios en nuestra propia percepción de dicha realidad, la relación que hemos establecido a través del tiempo con conceptos como el de verdad, lo imaginario, la ficción y por supuesto, lo real.

En este sentido, al transitar y experimentar con el cine entendido como herramienta para el registro de lo real a uno entendido como herramienta para la expresión artística narrativa, podemos identificar tres momentos —por demás abarcadores y en definitiva nunca fijos o inamovibles— en la forma en que se puede definir al cine a partir de sus estructuras, formas y lenguaje y que describiré a grandes rasgos: un cine clásico hollywoodense que abarca los inicios en los 1900 y hasta, más o menos, los años cincuenta; un cine moderno europeo de la posguerra, de 1940 hasta entrado 1970; y un cine posmoderno a partir de los sesenta que se desarrolla como producto de la masificación y el consumismo global (Gutiérrez, 2014; Zavala, 2005).

El cine clásico se identifica con lo que Noël Burch ha definido como un Modo de Representación Institucional, y que se caracteriza por formas bien definidas y diferenciadas, las cuales podemos ver y “leer” porque es a través del que se nos ha educado cinematográficamente. Según explica el autor, es lo que entendemos por Lenguaje Cinematográfico, el que se enseña en las escuelas y el que hemos interiorizado con el paso de los años a través de nuestra experiencia con las películas (Burch, 1987, 17).

La intención del cine clásico es la de corresponder a la realidad; no distorsionarla, sino apegarse a las expectativas, convenciones y aspiraciones; su manejo del tiempo es lineal y secuencial; su narración es cerrada, es decir, no deja espacio para la especulación o para finales alternos o abiertos; las historias que se cuentan son “de ensueño en donde los protagonistas alcanzan sus objetivos deseados” (Gutiérrez, 2014, 6); plantea personajes, igualmente, bien delimitados y delineados bajo normas éticas y morales que podemos aceptar e interpretar.

Con el cambio cultural que trajeron los años de la posguerra, estas historias optimistas y bien encaminadas, ya no encajaban con la forma en que las y los espectadores veían su día a día; así, el

cine moderno se desarrolla como un quiebre con el cine clásico y con las convenciones establecidas. Como toda tendencia y vanguardia, surge como respuesta a su tiempo, como confrontación a las consecuencias de los procesos de industrialización y la devastación que dejó la guerra. Según señala Martha Gutiérrez, el cine moderno se desarrolla bajo “[dos] lemas estéticos e ideológicos: mostrar una realidad objetiva del ser humano, y no hay nada más objetivo que el sujeto, su condición de sujeto insatisfecho pues no siempre el ser humano alcanza el objetivo deseado” (2014, 7). Desde el cine moderno se percibe a lo real desde las pequeñas historias individuales, en la vida cotidiana, en el día a día de lo que ha quedado cuando todo lo demás está en crisis o corroído.

El segundo lema del cine moderno, según explica Gutiérrez (2014, 7), es el concepto del cine de autor. Se le posiciona como parte de la obra y de la realidad a la que intenta referirse; el cine moderno es, en este sentido, una vía para mostrar la visión particular del mundo que tiene el autor. Con el giro reflexivo de las ciencias sociales se cuestionan la objetividad y la neutralidad de las imágenes audiovisuales, las y los autores son entendidos como creadores y creadoras de realidades y las imágenes como contenedoras de formas diferentes de objetividad y subjetividad, realismo y reflexividad (Baer & Schnettler, 2009, 155). De modo tal que la correspondencia del cine con la representación es relativa, más que intentar mostrar o ser un espejo de lo real, su móvil es el de reconstruir la realidad y ofrecerla con todas sus caras, desde su ruptura con las estructuras y a través de la experimentación.

En una especie de yuxtaposición entre las formas del cine mencionadas se comienza a desarrollar un cine posmoderno, que, por su parte, no pretende mostrar la realidad pero tampoco reconstruirla, simplemente, no cree que esto sea posible. Más bien busca nuevas formas de explicarla, “la relativiza en verdades parciales según puntos de vista” (Gutiérrez, 2014, 13), según las subjetividades de quienes intervienen y a quienes se presentan en la película. Con la entrada en crisis del concepto de representación, las posibilidades de conocer o “dar voz” a las y los otros se pone en cuestionamiento, lo que le otorga una importancia aún mayor a la figura y posicionamiento de la mirada como “deconstructora o reflexiva que coloca en un primer plano la necesidad de contextualizar productor y texto” (Baer & Schnettler, 2009, 156), a la película y a sus creadores.

Lauro Zavala (2005) explica que el cine posmoderno no tiene una estructura lineal ni secuencial; no necesariamente se respeta a los personajes o sus historias, sino que son las formas en que se les presenta las que importan. Como cine de sus propios tiempos, la realidad se propone en escalas y niveles, en ocasiones laberínticos, espirales y fragmentos donde se puede navegar y perderse, como una entidad incierta y en permanente cuestionamiento y desde la diversidad de formas en que podemos interpretar el mundo y a nosotros y nosotras mismas en él; dicha realidad, tal como explica Gerard Imbert (2010, 18), parte de la desconfianza en verdades absolutas o en las grandes narrativas, y encuentra a los espacios y a los tiempos y sus personajes en tensión constante, oscilando entre extremos y desafiando los límites.

Aunque podamos encontrar estas cualidades de manera clara en algunas producciones, y se las pueda asociar a formas de pensamiento y momentos particulares en nuestro devenir histórico y social, es común que podamos dar cuenta de todas ellas (y muchas más que se escapan a este texto) en una misma producción, en una hibridación de formas y de propuestas. Y, por supuesto, se refiere a cómo se experimenta lo real y lo cotidiano hoy en día: desde múltiples espacios, desde lo virtual, lo diferido, las infinitas pantallas en las que nos expresamos y las infinitas formas y materialidades en que lo hacemos.

Y es en estos entrecruzamientos y yuxtaposiciones en donde se encuentra gran parte del cine actual, incluyendo al cine realizado en las regiones del norte de México. Se trata de películas que ven la realidad desde posiciones propias e individuales, pero con preocupaciones que trascienden desde lo regional y que llegan a colocarse como parte del cine global, que Urrutia, desde Galt y Shoonover (2019, 100), define como un cine situado entre las tendencias más independientes y experimentales y aquellas orientadas al consumo masivo comercial. Sin temor a la subjetividad ni al quiebre con las estructuras convencionales, estas películas proponen visiones más diversas y, en muchos casos —sobre todo a partir del uso del realismo como estrategia narrativa que se explora más adelante—, también se posicionan desde miradas comprometidas éticamente.

Hoy en día, la idea de verdad y realidad en contraposición con la ficción y lo imaginario ya no es determinante para acercarse a las historias que se nos muestran. El cine reconoce su relación y su apego con las circunstancias contextuales en que se produce; incluso el cine clásico o industrial hollywoodense mantiene su vigencia a partir de la exploración del acontecer actual o del revisionismo histórico y de la memoria, lo que le permite, precisamente, ser el cine más industrializado del planeta. El cine de corte más independiente o experimental —con todo su apego a la figura del autor y a la experimentación—, también puede manifestar una fuerte relación con sus propias condiciones de producción: desde la subjetividad de sus creadores y creadoras que intervienen en la obra, su condición como producto cultural inserto en el mercado, pero también, en algunas ocasiones, por los compromisos políticos y de autorrepresentación que puede implicar.

Desde la nueva ola francesa y el *cinema vérité* europeo, y otras tendencias como el cine directo en Estados Unidos, definido por la idea de no intervención evidente, en el que los acontecimientos parecen captarse “tal y como sucedieron, sin ensayos previos y con el montaje mínimo”, en el que se privilegia el discurso libre en busca de que las motivaciones, actitudes y psicología de las y los participantes se revelen desde sus propias posibilidades (Konigsberg, 2004, 99), desde estas tendencias, decíamos, que se distinguen por su preocupación y compromiso por acercarse y entender la realidad, se continúa con la experimentación y el entrecruzamiento de géneros y de posturas en cuanto a las formas de registro y de interacción con lo real. Sin duda alguna, los procesos globalizantes son determinantes, no solo por las exigencias de integración al mercado, sino por las posibilidades de conocer otras propuestas, de tener acceso a otras tecnologías y otras formas de narrar que permitan visiones y posturas más diversas.

Aunque se continúan produciendo películas desde las cualidades que cada género determina, cada vez es más común y, en algunos casos un recurso deseable y pertinente, salirse de estas fronteras. Por ejemplo, algunos directores y directoras han mezclado cine documental con animación, como ocurre con el documental *Flee* de 2021, en el que su director Jonas Poher Rasmussen utiliza esta técnica para proteger la identidad de su protagonista, un refugiado afgano (según anuncia su propia sinopsis); mientras que en *Vals con Bashir* de 2008, Ari Folman —director y protagonista— se permite explorar en figuras oníricas y descubrir su propia memoria sobre su participación en una matanza de refugiados palestinos, a partir de las posibilidades visuales que la animación le ofrece; Paola Ovalle y Alfonso Díaz Tovar utilizan la técnica del *stop motion* para dar vida a objetos de la memoria de personas desaparecidas por la violencia en el norte México en el cortometraje *Puntos Suspensivos*¹.

Así mismo, el cine definido como “de ficción”, también echa mano de los recursos documentales. Por mencionar un par de ejemplos de vigencia permanente: la película cubana *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, recurre a la imagen documental (uso del blanco y negro, la cámara en mano y narrativas testimoniales), así como a la superposición de tiempos para explorar en la realidad cubana de los años revolucionarios. Mientras que algunas producciones como la chilena *Post Mortem* de 2010 de Pablo Larraín, recurren a la construcción del pasado histórico de su país, pero basándose no en la historia misma, sino en “la ilustración de ciertos eventos mediáticos” que forman parte de la memoria de las y los espectadores (Urrutia & Fernández, 2020) y a los que acude desde la revisión de medios y archivo para, en el caso de esta película en particular, desarrollar una historia individual desde la memoria colectiva de hechos históricos contextuales como el golpe de estado de 1973.

Así, en resumen, de un cine clásico de formas definidas y de función meramente representacional desde la que se asume que antes de la narración pre-existe una realidad que se puede narrar, se dio tránsito hacia un cine que intentaba ser lo contrario, el cine moderno que, desde lo autoral, reconoce la ambigüedad de lo real y se cuestionan los intentos de representarla; con éste, el cine posmoderno que intenta relacionar aspectos narrativos y técnicos de ambas tendencias, reconoce la posibilidad de alejarse de lo representacional e intentar construir universos más independientes (Zavala, 2005); un cine que se permite y asume su papel en la reconstrucción e interpretación de realidades en lugar de intentar reproducirlas.

3. Devenires modernos y el realismo como estrategia

Aunque resulta difícil explorar las complejidades de “lo actual” que se mantiene vigente e inalcanzable sino sólo a través del paso del tiempo, Urrutia y Fernández (2020) explican que ciertas películas se conectan de un modo crítico con el acontecer tanto social como político del presente; indican que son “transversales a problemas urgentes de nuestra sociedad” que se instalan como

1 Disponible en: <https://vimeo.com/134689061>

testimonios vivos y vigentes, como archivos que conservan y muestran nuestro propio tiempo. Las autoras conciben al cine como “un archivo del tiempo presente” al organizar, registrar y figurar el panorama de lo actual a partir de las referencias que lo llenan desde los medios, por ejemplo, lo que propicia la conformación de un índice para la lectura de lo contemporáneo.

En este sentido, muchas propuestas exploran en acontecimientos históricos más allá de etiquetarse como “basado en hechos reales” o de reproducir sucesos específicos de las historias de sus contextos, sino que reconocen las realidades particulares de contextos particulares manifestas a través de lo cotidiano; son producciones que indagan en el estado en que se encuentra el entorno y las relaciones y circunstancias que se desarrollan en ellos. Estas, a través de expresiones alternativas, de la exploración de los espacios y desde las relaciones entre los individuos, ponen sobre la mesa las condiciones actuales bajo las cuales nos desenvolvemos y relacionamos.

En los últimos años, el cine norteño mexicano manifiesta importantes cambios, no solo en cuestiones técnicas o de calidad visual, sino en su acercamiento a la vida cotidiana, a las dinámicas y procesos sociales. Y, aun cuando tópicos como la violencia y el crimen siguen ahí como parte de la vida cotidiana de las regiones del norte tantas veces retomados por el cine, su abordaje se ha diversificado, lo que permite explorar en niveles más profundos de sus dinámicas.

Dichos cambios se deben a varios factores. Entre los más evidentes se encuentran los procesos propios de la globalización que permiten el intercambio de tecnologías y de formas de abordar las narrativas; además, la posibilidad de la profesionalización de creadores y creadoras es cada vez más común en las regiones fronterizas del país con nuevas escuelas y espacios para producir cine; pero, aunado a estos factores, la preocupación de jóvenes cineastas por la autorrepresentación es lo que ha generado historias mucho más comprometidas con los procesos sociales que alberga cada contexto, como bien señalan las investigadoras y creadoras Norma Iglesias-Prieto, Itzel Martínez y Adriana Trujillo (2021).

Las ciudades fronterizas —y tal como ocurre con otras de lo que podríamos llamar, la periferia global—, se han constituido a partir de la exploración de los procesos sociales que albergan. Como explica Edith Mora, estas ciudades condensan y proyectan las problemáticas derivadas del “fracaso de las utopías de la globalización” (2016, 122), por lo que su organización, los límites movedizos de estos espacios urbanos, como señala, propician múltiples discursos, textos y abordajes. Los espacios que albergan las ciudades fronterizas, además de enmarcar cierta relación y estado de las cosas, son el vestigio de las repercusiones de la modernidad.

En este sentido, mucho del cine del norte del país encuentra en el realismo estrategias técnicas y narrativas para explorar y manifestar dichas condiciones, para acercarse de forma más crítica y autorreflexiva a la realidad a la que se refieren. Según señala Ángel Quintana (2003, 163), las teorías realistas permiten un estudio de la propia contemporaneidad, nos acercan a conocer el momento en que la sociedad, desde lo audiovisual, se relaciona con el mundo físico. Y, en este mismo sentido, señala lo siguiente:

Esta realidad, que ha servido de referente, puede ser mostrada en bruto, puede ser integrada en un discurso documental que pretenda establecer una reflexión sobre el mundo físico o puede acabar dando lugar a una fuerte presencia de los efectos de verdad en el interior de la ficción. En todos estos casos, el realismo deja de ser un aspecto meramente formal para acabar convirtiéndose en el reflejo de una actitud ética frente a la realidad con la que se despierta un sentimiento de adhesión hacia un ideal imposible de verdad (Quintana, 2003, 107).

Además de estas cualidades del realismo como forma de expresión de ciertas condiciones de existencia, también se manifiesta a través de varias características. Por ejemplo la utilización de largos planos secuencia, es decir, largas tomas que incluyen alguna acción pero que, al no incluir cortes, permite la descripción, caracterización y definición de los espacios, generalmente exteriores, extendiendo su poder referencial y que, desde Bazin, Konigsberg explica, abre la imagen al espectador y lo implican profundamente en su “realidad” (2004, 425); la utilización de sonido directo, capturado desde la misma grabación de la película, que permite una constitución más plena del entorno y una posible inmersión en él; así como la inclusión de actores y actrices no profesionales para interpretar a los personajes (en muchas ocasiones miembros de la comunidad en la que se está filmando), considerado como un accesorio de naturalidad y humanidad para la imagen (Urrutia & Fernández, 2020).

Aunado a esta lista de cualidades o tendencias del realismo, no olvidemos que será determinante la visión de la o el autor frente a la realidad. Las intenciones y las decisiones que tome respecto a la narración, lo que deja fuera de cuadro, los ángulos, alturas y movimientos de cámara a los que les de preferencia, etc., definirán tanto la identificación de la obra como suya, como sus preocupaciones y su posicionamiento ético frente a lo que está representando y, a su vez, la posibilidad de que la o el espectador pueda situarse igualmente frente a la obra. Como explica Quintana (2003, 241), en algunas producciones la forma de capturar lo real muestra los reflejos del propio acto de capturar la realidad, como en un espejo cóncavo en el se amplía o se puede profundizar la imagen; así, la película no solo muestra la visión de la o el autor, sino que puede dejarnos, como espectadores, ver más allá, hacia la autorrepresentación y posicionamientos que llevaron a su producción.

Respecto a los temas a los que refiere el realismo, Luz Horne (2011, 10-11) explica que en las tendencias artísticas actuales (ella se enfoca en la literatura) ya no se persigue la representación de lo real, sino incluir y señalar la realidad a través de indicios o huellas, al mismo tiempo que se interviene en lo real; explica que es a partir de esta transformación en las estrategias realistas que se permite mantener su potencialidad política. En el cine actual, entonces, podemos rastrear el devenir histórico anclado en el presente a través de las formas y las estrategias con que se propone la narración.

Aun sin tener una base en hechos reales, en la ausencia de testimonios, desde figuras oníricas, desde la fragmentación y las fisuras, y desde la ficción, el cine más actual deja reminiscencias de lo que Urrutia denomina “estado de situación” de los contextos abordados, “edificado a partir de la puesta en escena de ciertos acontecimientos relevantes que va marcando las distintas agendas” (2019, 106), y que permite encuadrar las preocupaciones desde donde se produce cada obra.

4. *La Paloma y el Lobo*: realismo y modernidad

Ejemplo de la aplicación de estrategias realistas para acercarse a explorar el estado de situación en las regiones de la frontera norte de México es la producción de 2019 *La Paloma y el Lobo*, de Carlos Lenin. La producción fue premiada con el Swatch Art Peace Hotel Award en la 72ª edición del Festival de Cine Locarno en Suiza en 2019 y el Premio México Primero; y se ha presentado en festivales como el Festival Internacional de Cine de Los Cabos, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICUNAM, 2021). Se trata de una propuesta innovadora para el cine realizado en dichas regiones, tanto en su forma como en su contenido; la película propone una narración anclada en el acontecer local y actual, pero con reminiscencias del devenir histórico de la globalización diseminado, en primera instancia, a partir de la presencia de fronteras geopolíticas como la que comparte México con Estados Unidos.

En palabras del director, su ópera prima *La Paloma y el Lobo* es

básicamente una historia de amor, nuestra película es la historia de amor entre Paloma [Paloma Petra] y Lobo [Armando Hernández], una pareja que pertenece a la clase trabajadora en Monterrey, Nuevo León y que están ahí, en medio de este mar de violencia que suele ser el país, tratando de seguir queriéndose y seguir amándose (SENSACINE México, 2019).

Monterrey es la capital de Nuevo León. Se encuentra ubicada al noreste de México, y se la identifica por ser una ciudad industrial y de negocios, como muchas de las ciudades ubicadas en las regiones fronterizas del país. Aunque Monterrey no tiene colindancia directa con Estados Unidos, el estado comparte frontera con San Antonio, Texas. Así, Paloma y Lobo han dejado justos su hogar en Linares (población ubicada a 130 km de distancia en dirección al sureste de la capital del estado) desplazados por la violencia, hacia Monterrey en donde intentarán mantener su relación a flote.

Lenin forma parte de estos nuevos cineastas que han contribuido a los cambios en las narrativas y técnicas en el cine del norte de México. Como profesional de la cinematografía y como originario de Linares, manifiesta la relevancia de la autorrepresentación, no solo por el tratamiento de la historia, sino que lo ha señalado de forma explícita, cuando señala que:

sí estamos buscando cierto tipo de imágenes, cierto tipo de construcciones visuales que genuinamente tienen que ver conmigo; las hice sin intentar complacer sino compartir mi estado de ánimo y el momento político a través de la realidad que estamos viviendo pero utilizando la cámara, la luz y el sonido, más allá de poner en pantalla un personaje a decir lo que yo pienso. En esa búsqueda genuina estoy tratando de encontrar imágenes que tiene que ver con mi realidad, con mis contradicciones como mexicano y las luchas sociales que percibo (Caballero, 2021).

Tanto el contexto como la forma y el contenido que Lenin examina a partir de fragmentos de la cotidianidad de Paloma y Lobo, contienen aspectos que refieren directamente a procesos sociales y a la reconstrucción de la memoria de las regiones fronterizas. Si bien muchas de las condiciones y procesos sociales se comparten con el resto del país, fenómenos como la migración, la dicotomía que genera la vecindad con Estados Unidos, el trabajo obrero como modo de vida y como detonante de movilizaciones caóticas, el crimen organizado local y transnacional, son prácticamente inherentes a lo fronterizo.

Dichas condiciones contextuales en que se produce esta película, la inscriben en un cine que se manifiesta, de forma cada vez más recurrente, en el norte del país en la última década. Exploran en malestares que se han incubado desde hace varias décadas y que se radicalizan a partir de la instauración del proyecto neoliberal en el país desde los años ochenta bajo la administración de Miguel de la Madrid. Este modelo se prolongará (oficialmente) durante más de tres décadas y seis sexenios presidenciales, integrando al país a los procesos capitalistas modernizadores que imperan en el resto del globo.

En el cine, las transformaciones que derivan del proyecto neoliberal se manifiestan, entre algunos otros tópicos, a través de narrativas de temáticas violentas asociadas a la demanda de intercambio comercial y político entre México y Estados Unidos; como señala Ignacio Sánchez Prado (2016, 11), a pesar de las estéticas diversas en el cine, el encuentro “entre capitalismo y comunidad, entre México y la modernidad” sólo puede representarse como un brote de violencia.

En cuestiones técnicas y a grandes rasgos, la película presenta ciertas características que distinguen su estructura: planos de muy larga duración para determinadas circunstancias que nos permiten la contemplación del espacio y de las situaciones en las que se ven involucrados los personajes, su intención expresionista se reitera a través de cuadros fijos recurrentes a los rostros y a los espacios que nos permiten comprender las emociones y sensaciones que llenan el ambiente; la voz en *off* —igualmente cargada de expresiones, tanto por las entonaciones como por lo que narran— se propone como la guía a través de las imágenes entre una secuencia a otra; la incorporación de elementos contextuales característicos (locaciones muy específicas y muy descritas, dinámicas sociales igualmente relevantes, el lenguaje regional, entre otros); la integración de actores y actrices de la localidad y, en su mayoría, no profesionales; así mismo, se desarrolla desde la fragmentación y los saltos temporales y espaciales.

Para este ensayo, imposible de explorar cada aspecto, nos limitaremos a cuatro características esenciales en la estructura de *La Paloma y el Lobo*; aquellas que manifiestan, de manera más determinante y evidente, la condición de los tiempos en los que se encuentran inmersos los personajes (desde sus condiciones laborales, ambientales y de seguridad), y que dan cuenta de la densidad de la realidad y su sometimiento a la misma: en cuanto a los aspectos más técnicos observamos un movimiento de cámara denominado *travelling lento de profundidad de aproximación* y con él, la presencia sutil pero efectiva de un tipo de sonido identificado como *ruido primordial*; mientras que, desde Gilles Deleuze, se exploran dos figuras que determinan igualmente la estructura de la película desde una estética moderna y realista y que nos permite comprender mejor su acercamiento hacia la realidad: la del *vidente* y la del *deambular*.

El *travelling lento de profundidad de aproximación* es un movimiento de cámara estable que nos moviliza como espectadores hacia el frente, hacia una determinada circunstancia o imagen que, de forma lenta pero para el caso de esta película, de forma preocupante, parece llevarnos hacia algo que no queremos ver pero a lo que nos acercamos irremediabilmente. No solo a nosotros

como espectadores, sino que confronta de forma recurrente a ambos personajes a situaciones de tensión que no pueden evadir, que los pone frente a imágenes ante las cuales no pueden desviar la mirada y las que deben, sin opción alguna, acercarse.

Así mismo, estos movimientos de cámara se acompañan de un sonido sutil pero efectivo: el ruido primordial que refiere a un sonido envolvente que no proviene del ambiente sino que corresponde a lo que Žižek describe como un ruido siniestro “que surge cuando nos acercamos a lo real” (2015, 132) y que, además, es difícil de encontrar en la realidad misma. El filósofo explica que este se concibe como constitutivo del espacio mismo vacío antes de ser “ocupado” por cualquier cosa: “no es un ruido *en* el espacio, sino un ruido que mantiene al espacio abierto como tal” (Žižek, 2015, 133). Este genera un ambiente denso en el que los personajes deben subsistir, da cuenta de la aceleración e intensificación de los ritmos y los tiempos en que van desarrollando sus relaciones, encuentros y desencuentros, pero con ello, se propicia la sensación de imposibilidad de sumarse a dichos ritmos y tiempos.

Ambos recursos del cine moderno se presentan a lo largo de la película para enfatizar momentos muy particulares y que se complementan con las figuras que se proponen desde Deleuze. Así, toma relevancia la figura del vidente, que surge a partir del quiebre del sistema sensoriomotor de los personajes, un quiebre de los vínculos entre los individuos y el mundo. Martin-Jones (2006, 22), en este sentido, explica que el individuo ya no tiene poder sobre las situaciones a las que se enfrenta; este quiebre o suspensión lo vuelve “incapaz de reaccionar para influir en su contexto físico”. Y cita a Deleuze, cuando este explica que “este es un cine del vidente y ya no del agente” (Martin-Jones, 2006, 21).

El vidente al que nos referimos, en este caso, es Lobo, quien ha perdido su capacidad de acción y que manifiesta explícitamente en su imposibilidad para comunicarse en una secuencia en que Paloma lo interpela: “*no... no estamos bien... pareces muerto... todo te vale verga...*”, e insiste “*... ‘pos háblame wey*”; mientras que Lobo, en una toma fija de su rostro, parece atrapado en un impulso sostenido por decir algo y lo único que sale de él es: “*¿qué quieres que te diga, si no sé hablar, no sé decir nada?*”.

Recordemos que la pareja se mudó de Linares a Monterrey, desplazados por la violencia. Sin embargo, Lobo es incapaz —no tiene la capacidad— de decirle a Paloma lo que ha presenciado en algún momento de un pasado que continúa presente y manifiesto en sus pesadillas, lo que lo hace despertar llorando y, en su memoria, la razón por la que no puede regresar a Linares. Es hasta la última secuencia en donde Lobo (en voz en *off*) puede finalmente hablar, dar su testimonio y permitirnos conocer sus verdaderos motivos y temores:

Yo conocí a tu papá, al Chango, yo lo vi morir, lo confundieron conmigo y yo no dije nada... lo estaban quemando vivo y me solté y me fui, me fui, me fui Paloma, me fui, ahí lo dejé... A veces me despierto en la noche y ahí está el Chango, mirándome sin piernas, sin brazos con la cabeza a un lado, con su muñón, y un montón de piedras quemándose... no sé... anoche soñé que estaba muerto...

La terrible imagen que describe Lobo, entre sollozos y remordimientos a modo de cierre, continúa con el llanto sentido de él, que culmina con un “*te amo*”. Paloma, también en voz en *off* responde:

yo también te amo... pero yo, yo me quiero quedar... nomas quería decirte adiós... pero nunca llegaste... te encontré, estabas solillo, tenías un hoyo chiquito en la frente, no había sangre... me viste, yo siento que me viste... Lobo... amor...

La inmovilidad, entonces, se manifiesta en Lobo a partir de presenciar la que sería su propia tortura y asesinato, pero que le ocurrió a otra persona en su lugar y ante lo cuál no pudo hacer nada. En diversas situaciones lo vemos encuadrado en tomas fijas viendo de frente o hacia el piso, estático, como una fotografía con fondos arruinados y corridos. Es incapaz de cambiar las cosas, incluso cuando finalmente puede hablar y confesar su temor, el destino del Lobo se manifiesta inevitable en su muerte.

Esta imposibilidad para actuar se enfatiza a través de sus trayectos por espacios que aparecen como desconectados o abandonados de lo social, como veremos más adelante, y que se relacionan directamente con las consecuencias de la confrontación con “lo intolerable y lo impensable” (Bogue, 2003, 170) hacia donde, en varias ocasiones, nos acercan los *travellings* de aproximación lenta acompañados del ruido primordial. Si bien Deleuze señala que esto impensable no necesariamente se trata de escenas de horror —aun cuando puede incluir cuerpos o sangre— nos remite a una imagen de la violencia que no está presente y que no es explícita pero que se manifiesta en lo óptico y lo sonoro.

Así, en algún momento escuchamos *on the air* (desde una fuente tecnológica pero indistinguible, como la bocina de un teléfono que no vemos pero podemos identificar) el audio del sometimiento y tortura del hombre al que refiere Lobo en su descripción: escuchamos gritos de amenaza del perpetrador y los de dolor de la víctima cada vez más resonantes y desgarrados, mientras de nuevo un *travelling* nos posiciona peligrosamente ante una imagen que se densifica con la presencia del ruido primordial; este sonido que nos remite a una imagen que no se vé, se escucha sobre la figura a contra luz de un hombre en cuclillas (Lobo) en medio de una especie de tunel, quien observa, a su vez, una figura indeterminada y amorfa, colgada y ardiendo en fuego al fondo, como la única fuente de luz. La ruptura o el quiebre hace del individuo un “vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento” (Deleuze, 1989, 169-170), hace que el individuo ya no pueda pensar ni pensarse a sí mismo en el mundo mientras éste se le impone irremediabilmente.

Si bien este tipo de descripciones no provengan del testimonio verídico de quienes forman parte de la sociedad neolonesa —para el caso de *La Paloma y el Lobo*—, da cuenta de situaciones muy particulares que tanto los medios locales como nacionales han reportado como parte de la realidad fronteriza y que han venido a cuenta con mayor énfasis a partir de la década de 1980 en la que, explica Sassen, la forma del capitalismo toma nuevas formas alrededor del globo, un capitalismo avanzado que “reinventó los mecanismos de la acumulación originaria” y continúa:

Después de treinta años de estos tipos de desarrollo, enfrentamos economías en contracción en buena parte del mundo, la escalada de la destrucción de la biósfera en todo el globo y el resurgimiento de formas extremas de pobreza y brutalización donde pensábamos que habían sido eliminadas o estaban en vías de desaparición (Sassen, 2015, 23).

Estas formas extremas que se manifiestan en la realidad y que vemos en historias como la de Paloma y Lobo, este capitalismo avanzado de Sassen es lo que, por su parte, Sayak Valencia define como un *capitalismo gore*, una forma radicalizada y, en palabras de la autora, el lado B del capitalismo que entiende como consecuencia de una reinterpretación de los procesos económicos globales hegemónicos en los contextos fronterizos que deriva en el

derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento (Valencia, 2020, 25).

Dicha reinterpretación, explica, deriva, precisamente, de la imposición del discurso neoliberal sobre regiones como la de la frontera norte de México que se ven imposibilitadas a sumarse a las dinámicas (tiempos y velocidades) que demanda el llamado primer mundo. Dichas demandas generan una serie de condiciones que propician la incursión de las regiones en el mercado de la violencia y, como explica Valencia, se radicalizan “con el advenimiento de la globalización, dado que ésta se funda en lógicas predatorias que junto a *la espectralización* y *la especulación* en los mercados financieros se desarrollan y ejecutan prácticas de violencia radical” (2020, 138).

Así, el crimen organizado y todas sus prácticas se integran también a los procesos comerciales como una forma alternativa de acceder a las dinámicas capitalistas del globo: “hacen de la violencia extrema una forma de vida, de trabajo, de socialización y de cultura. Reconvierten la cultura del trabajo en una especie de protestantismo distópico, donde el trabajo y la vida forman una sola unidad” (Valencia, 2020, 103). Los nuevos emprendedores que participan de estas prácticas alternativas de mercado, hacen de la violencia, según explica Valencia, tanto una herramienta de trabajo, de empoderamiento y adquisición de capital, como en una mercancía que se dirigirá a distintos nichos de mercado.

Esta forma de capitalismo avanzado, radical, *gore*, de formas extremas, se ha infiltrado en todas las capas de la realidad; “subsume y consume todas las historias previas” (Fisher, 2018, 25). Es lo que Mark Fisher denomina como *realismo capitalista* para sociedades globalizadas, desde el cual explica al capitalismo como aquello “que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-espectador que camina a tientas entre reliquias y ruinas” (2018, 26).

El realismo capitalista, tal y como lo entiende Fisher, ya no ve ciudadanos o agentes políticos, sino consumidores y espectadores; el capitalismo genera un orden “postpolítico” en el que todo proceso social se da con las mismas dinámicas que demandarían los intercambios comerciales (tal

como apuntan Sassen y Valencia). Y, en este sentido, señala, se propician efectos sobre todas nuestras formas de convivencia —ahora equivalentes a prácticas de consumo e hiperconsumo— pero que quedan desdibujadas por una especie de naturalidad al “borrar cualquier ilusión sentimental” que nos deja ver el mundo tal como es, y que se sostiene a partir de un “todos contra todos, un sálvese quien pueda, un sistema de explotación perpetua y criminalidad generalizada” (Fisher, 2018, 33), como parte de las lógicas del capitalismo. El realismo es para el capitalismo actual una estrategia que le permite naturalizar las condiciones de explotación, de competitividad e individualismo, incluidas las prácticas predatorias y de extrema violencia que se han integrado a las prácticas comerciales como forma de sumarse a las velocidades y dinámicas que demanda el acontecer global actual y que subsume las posibilidades de acción o de alternativas, como señala Fisher, el realismo capitalista nos dice que las cosas solo pueden ser tal como son.

Siguiendo estos postulados, se entiende que los espacios igualmente, en particular los de las regiones ubicadas en la frontera norte de México, son sometidos a la acelerada modernidad que se impone y ante la cual no siempre se puede responder. Jungwon Park (2018) explica que, como consecuencia de este fenómeno, se da una reorganización espacial a partir de un desarrollo geográfico desigual que propicia procesos de urbanización descontrolados. La incursión de la industria maquiladora a estas regiones, así como intenta simbolizar el progreso y desarrollo también refieren a “un escenario de ruinas globales: fábricas, favelas y campos abandonados” (Park, 2018, 1119) y, a su vez, genera movilidades en los tránsitos que van de las periferias a los centros de trabajo y que se manifiesta a través de efectos visuales y formas simbólicas que remiten, según desarrolla Mora (2016, 122), a una estética de la ruina o de la basura y del desperdicio que se complementa con un orden neobarroco, y que define a los espacios como fractales, laberínticos, caóticos y desbordantes.

En este sentido, Park explica en el referido trabajo que el fenómeno de la migración, en últimas décadas, comienza a proponer espacios que ya no son solamente de paso o de tránsito, sino que dan cuenta del establecimiento de la vida urbana a través de personajes que intentan adaptarse a la frontera desde las periferias en las que se instalan las naves industriales. Con ello, la maquila y demás procesos industrializadores en las regiones no solo participa en la formación de una geografía fragmentada y degradada, sino además, el desarrollo desmesurado de periferias marginales que, siguiendo de nuevo a Park (2018, 1119), repercute en la vida cotidiana de quienes laboran en estos espacios y en sus propios cuerpos, que se ven sometidos a la falta de servicios, a la inseguridad y a procesos disciplinares que se practican en sus lugares de trabajo, además de la contaminación y devastación ambiental que sin duda genera otras problemáticas en una lista interminable.

De esta manera, además del desplazamiento forzado por la violencia del cual son víctimas Paloma y Lobo, se perciben otros detonantes para el malestar en el que pasan su día a día: por un lado la falta de agua de la que Paloma da cuenta en más de una ocasión como parte de una crisis ecológica; el calor que no se dice pero que se ve a través de varios elementos presentes como abanicos siempre prendidos y el sudor en los cuerpos, incluso en una secuencia vemos a la pareja

sostener un hielo entre las manos para mitigar el calor, y ella refiere a la falta de agua como un factor para regresar e Linares, por mencionar algunos ejemplos.

Por otra parte, las condiciones laborales de ambos también acentúan su dificultad para ser y estar en este entorno: tanto Paloma como Lobo pierden su trabajo por sucesos violentos contra otros compañeros derivados de una gerencia restrictiva y desinteresada, ella en la maquila y él en la construcción; en varios momentos los vemos en sus lugares de trabajo, interactuando en diversos niveles, pero nunca satisfechos y, aunque Paloma sí mantiene lazos con sus compañeras de trabajo, Lobo parece siempre desconectado del resto del mundo; somos testigos también del despido y rechazo de una mujer debido a su edad como empleada en la maquila, podemos percibir el grado de preocupación que eso implica a partir de su encuadre en primer plano en el que atestiguamos la descomposición de su rostro que va de sonriete y amable a un llanto de angustia y preocupación cuando se percató de que no será contratada en el puesto que solicitó y quizás en ninguno.

A través de estos ejemplos, es posible identificar cómo es que se manifiesta la figura del vidente a través de dichas repercusiones sobre el espacio y las dinámicas sociales, laborales y de movilidad en las regiones fronterizas impuestas debido a la industrialización transnacional, ante lo cual se observa el quiebre del esquema sensorio motor en aquellos personajes que como Lobo quedaron constituidos como videntes puros, aturcidos, abandonados a algo intolerable que es ahora su propia cotidianidad (Deleuze, 1989, 41).

Finalmente, a través de los recursos técnicos que ya se mencionaron y, complementando al vidente, se manifiesta también la figura del deambular. Ésta se propone en algunas secuencias para la exploración de espacios que, a través de paneos, tomas fijas y travellings contemplativos, destaca una estética particular: paredes vandalizadas o caídas, fábricas abandonadas, lugares oscuros e invadidos por vegetación y basura.

Ambos personajes realizan varios recorridos que nos dejan ver el paisaje, que como se anuncia líneas más arriba, remiten a la saturación, al abandono y a la ruina, pero también a los vestigios de otros tiempos. Lo que vemos es lo que ha dejado a su paso el proceso de industrialización, espacios tomados ahora por la misma naturaleza y por otros personajes (por ejemplo: un grupo de adolescentes de secundaria que, al parecer, pasan sus tardes en una fábrica abandonada, en algún momento, amedrentan a Paloma y Lobo para que no vuelvan a este espacio), incluso el lugar en donde trabaja Paloma parece que no ha sido renovado y se mantiene tal como se construyó en un primer momento pero con los años visiblemente a cuestas.

Este deambular, aunque recurrente, no nos permite describir una cartografía precisa de Monterrey debido a que los espacios están fragmentados en postales inconexas y en imágenes fijas o tomas largas que priorizan la contemplación pero que, en su constitución y configuración (con los sonidos y las condiciones propias del espacio), nos acercan a escenarios y sensaciones de incertidumbre y de inseguridad que, igualmente, acompañan a los personajes. En este sentido, en

producciones modernas y realistas como *La Paloma* y *el Lobo*, es posible recorrer y describir estas ruinas y vestigios del pasado pero, al mismo tiempo, ver las condiciones actuales de existencia que se proponen y que se actualizan en el devenir contemporáneo.

5. Conclusiones

Observa Moral Martín: “El debate actual sobre la confrontación de nuestro presente con el pasado sitúa al cine como mediador privilegiado en la construcción de nuestra memoria y, por tanto, lo señala como instrumento decisivo en la definición de nuestra identidad contemporánea” (2020, 206). El cine actual contiene en su narrativa y en sus recursos técnicos, elementos que nos permiten explorar no solo en el pasado sino en nuestras propias condiciones de existencia. A través del ejemplo de *La Paloma* y *el Lobo*, se puede visualizar dicho proceso, tanto en lo técnico como en narrativo. A partir de sus recursos cinematográficos y de la temática que aborda, Lenin nos lleva de la cotidianidad de la vida particular e individual de una pareja, de sus recuerdos y testimonios ficticios personales, hacia las profundidades de la realidad de la vida fronteriza, a una memoria histórica y colectiva que se instala en sus espacios y sus dinámicas en relación a los procesos globalizantes.

Algunas de las propuestas del cine de frontera de la última década, desde las estrategias del realismo contemporáneo, no refieren a la historia en sí, ni pretenden hacer una reconstrucción de hechos; por el contrario, intentan condensar en narraciones individuales y cotidianas un estado de las cosas, una realidad en la que nos vemos interpelados todos y todas, tanto a nivel nacional como a quienes habitamos específicamente la región que se explora a partir de sucesos que, aunque se encuentran en todo el país —y otros considerados de la periferia global—, sin duda alguna tienen una relación directa con las condiciones propias de la franja fronteriza entre México y Estados Unidos, que deviene de una larga historia de contradicciones y confrontaciones. Así, no interesa ser un cine de archivo o de documentos sino un cine sobre las complejidades del momento en que se producen.

Referencias Bibliográficas

- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Baer, A., & Schnettler, B. (2009). Hacia una metodología cualitativa audiovisual: el video como instrumento de investigación social. En A. Merlino (Ed.). *Investigación cualitativa en ciencias sociales: Temas, problemas y aplicaciones* (pp. 1-38). Buenos Aires: Cengage Learning.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Caballero, J. (28 de abril, 2021). Se estrena “La paloma y el lobo”, ópera prima de Carlos Lenin. *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/04/28/cultura/se-estrena-la-paloma-y-el-lobo-opera-prima-de-carlos-lenin/>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FICUNAM (Ed). (2021). Ficha técnica de *La Paloma y el Lobo*. Recuperado de: <https://ficunam.unam.mx/pelicula/la-paloma-y-el-lobo/>
- Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Casa Negra.
- Gutiérrez, M. (2014). El cine de autor: del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y Palabra*, 87.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Iglesias-Prieto, N., Martínez del Cañizo, I. & Trujillo, A. (23 de septiembre, 2021). Conversación. Trayectorias del cine documental [Conversatorio]. *Serie de conversaciones virtuales. Registros del Tiempo Presente. Texturas sobre la historia y prácticas del arte en Tijuana*. Tijuana: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana, Museo de Historia de Tijuana.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- Martin-Jones, D. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Mora, E. (2016). Estética de los lugares de paso en la literatura de la frontera norte de México. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 45 (2), 122-138.
- Moral, J. (2020). *Vals con Bashir*: Documental, animación y memoria. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 29, 205-216.
- Park, J. (2018). La frontera en ruinas: el cuerpo enfermo y la biopolítica global en Maquilapolis y Sleep Dealer. *Revista Iberoamericana*, 84 (265), 1117-1133.
- Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Sanchez, I. (2016). El arte de la violencia sistémica. La explotación neoliberal como estética y mercancía en el cine Mexicano contemporáneo. *Hispanófila*, 178, 11-20.

- Sassen, S. (2015). *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Buenos Aires: Katz.
- SENSACINE México. (Ed.) (2019). Camino al FICM19: Carlos Lenin, La Paloma y el Lobo. Rescatado de: <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-269460/trailer-19560291/?jwsourc=cl>
- Urrutia, C. (2019). Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras. *Comunicación y Medios*, 28 (39), 98-108.
- Urrutia, C., & Fernández, A. (2020). *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Valencia, S. (2020). *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*. México: Ediciones Culturales Paidós.
- Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y Palabra*, 10 (46).
- Žižek, S. (2015). *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch*. México: Paradiso Editores.

Reseña Curricular

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California, México. Maestra en Estudios Socioculturales, también por la UABC, y Maestra en Educación por el Centro de Estudios Universitarios de Baja California. Actualmente es docente en la UABC, y doctorante en el programa de Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa. Sus líneas de investigación son: discurso, poder y representaciones, cine y literatura.



Imagen: María García