

La ficción de la inclusión cultural en el cine Hollywoodense: Babel y la reproducción de estereotipos culturales

Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela; Ramírez-Sánchez, Andrés

La ficción de la inclusión cultural en el cine Hollywoodense: Babel y la reproducción de estereotipos culturales

NÓESIS. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, vol. 29, núm. 58-1, Esp., 2020

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85948714006>

DOI: <https://doi.org/10.20983/noesis.2020.3.6>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La ficción de la inclusión cultural en el cine Hollywoodense: Babel y la reproducción de estereotipos culturales

The fiction of cultural inclusion in Hollywood movies: Babel and the reproduction of cultural stereotypes

Yunuen Ysela Mandujano-Salazar yunueny@yahoo.com
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

 <https://orcid.org/0000-0003-4794-6584>
Andrés Ramírez-Sánchez dasau-berlich@gmail.com
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

 <https://orcid.org/0000-0001-8997-1492>

NÓESIS. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, vol. 29, núm. 58-1, Esp., 2020

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México

Recepción: 18 Agosto 2019

Aprobación: 20 Enero 2020

DOI: <https://doi.org/10.20983/noesis.2020.3.6>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85948714006>

Resumen: En el presente artículo se realiza, desde la perspectiva de los estudios culturales, un análisis textual interpretativo centrado en la película dramática *Babel*, en donde se entrelazan cuatro sociedades y culturas en un contexto realista contemporáneo. Este críticamente aclamado filme, estrenado en 2006, fue dirigido y escrito por dos mexicanos, pero producido y distribuido hacia el mundo desde Hollywood. Se tiene por objetivo extraer las imágenes y características predominantes en la representación de las sociedades mexicana, estadounidense, japonesa y marroquí#, así como de sus ciudadanos, y problematizar si en esas representaciones y en los discursos que se construyen a través del argumento del filme se refuerzan o desafían estereotipos culturales y étnicos vigentes en Estados Unidos con respecto a las sociedades involucradas, sirviendo de alguna manera a los intereses políticos dominantes.

Palabras clave: Cine, Representaciones mediáticas, Estereotipos, Cultura, Medios de comunicación.

Abstract: From the perspective of the cultural studies, this article presents an interpretative textual analysis focused on the drama film "Babel", in which four societies and cultures are intertwined in a realist and contemporary context. This critically acclaimed film from 2006 was directed and written by two Mexican citizens but produced and distributed to the world from Hollywood. The objective is to extract the images and main characteristics of the representation of the Mexican, American, Japanese, and Moroccan societies and citizens. Then it is debated if those representations and the discourses that are built through the argument of the film function to reinforce or defy cultural, ethnic, and linguistic stereotypes that exist in the United States about the other societies, supporting dominant political interests.

Keywords: Film, Media representations, Stereotypes, Culture, Media.

Lo cierto es que la cultura occidental posee una lamentable capacidad para tratar de imaginar a otras culturas, y el mejor ejemplo es el fenómeno de los extraterrestres. Eagleton, 2001: 79

Introducción

Desde su surgimiento, los medios de comunicación masiva han tenido como una de sus funciones principales divulgar una determinada visión del mundo entre la audiencia. En algunos casos, el impacto social que han tenido ha sido tal que se han llegado a generar reacciones colectivas. Quizá# el caso más sonado y que aún se recuerda se dio en Estados Unidos en 1938, cuando Orson Welles logró evocar, de una forma casi magistral, un sentimiento de pavor e histeria colectiva al transmitir en la víspera de Halloween, por CBS Radio, una adaptación de la novela de H.G. Wells *La guerra de los mundos* (Bartholomew, 1998; The New York Times, 1938; Wells, 2002). Esto reveló el poder de persuasión e influencia que tenían los medios de comunicación e inició una eficaz forma de sembrar el temor ante el otro.

Unos años después, la industria cinematográfica de Hollywood empezó la labor de difundir el pánico con tintes sociopolíticos. Películas como *The Thing from Another World* (Nyby, 1951), *War of the Worlds* (Haskin, 1953) e *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956)—filmes de ciencia ficción sobre seres extraterrestres—propagaron entre la sociedad estadounidense un recelo e incluso una paranoia ante lo ajeno, ante el de afuera, que servían de analogía y avivaban las pasiones anticomunistas de la época (Ellis, 2007; Hill, 2017).

Actualmente, el cine, como medio de comunicación, entretenimiento y forma de arte, se ha consolidado como uno de los más poderosos y eficaces artefactos culturales que funcionan como agentes socializadores para potenciar la imaginación de las audiencias e influir en la propagación de ideas, actitudes y comportamientos (Bergesen, 2016; Marzal y Gómez, 2007; Pardo, 1998). A través de la representación—típicamente alegórica y exagerada—de sociedades o grupos sociales que evocan a alguna parte del mundo real, algunos filmes pueden incluso crear o fortalecer estereotipos entre las audiencias, principalmente entre aquellas no pertenecientes a los grupos o sociedades representados. En este sentido, la industria cinematográfica estadounidense—mejor identificada por Hollywood—ha sido por décadas el más poderoso medio ideológico en el mundo, ya sea llegando directamente a las audiencias internacionales, o influenciando a las industrias mediáticas de otros países para que quepan en su molde (Ibbi, 2014).

En los últimos años, ha sido notable que los grandes estudios cinematográficos de Hollywood han incrementado su inversión en la producción o distribución de películas extranjeras, con temáticas centradas en culturas no estadounidenses, o han incluido a más talentos no angloamericanos en alguna parte del proceso creativo y de producción. No obstante, es cuestionable que esta apertura sea efectivamente una inclusión cultural y no se trate de una simple ficción, una apariencia que esconde la reproducción de los mismos esquemas ideológicos que sirven a los intereses dominantes. En un contexto internacional en donde el miedo y el odio a los otros—ya sean inmigrantes, personas con ideologías distintas o supuestos terroristas—se están recrudeciendo

y están siendo utilizados como base de discursos políticos, la constante representación en los medios de comunicación de las culturas y sociedades no angloamericanas envueltas en pobreza, ignorancia, violencia y/o caos sólo fomentan la xenofobia alrededor del mundo.

Teniendo esto en cuenta, el presente artículo tiene por objetivo demostrar que las representaciones y el discurso dominante hollywoodense de culturas y sociedades no angloamericanas en películas recientes, independientemente de que incluya o no a directores o guionistas nativos de esas otras culturas, siguen perpetuando los estereotipos negativos sobre lo otro, aunque a veces enmascarados por un manto de condescendencia o una aparente revalorización de lo exótico.

Para ello, desde la perspectiva de los estudios culturales, se realiza un análisis textual interpretativo centrado en la película dramática *Babel* (González, 2006), en donde se entrelazan cuatro sociedades y culturas en un contexto realista contemporáneo. Este taquilleramente exitoso y críticamente aclamado filme, estrenado en 2006, fue dirigido por el mexicano Alejandro González Iñárritu con guion original del también mexicano Guillermo Arriaga Jordán, pero producido y distribuido hacia el mundo desde Hollywood. Se trabajarán asimismo las películas *Coco* (Unkrich, 2017), *Roma* (Cuarón, 2018) y *Crayon Shinchan* (Hashimoto, 2015) en cuanto a sus representaciones y discursos sobre México. El propósito es demostrar que, independientemente del origen de los directores o guionistas de una película y del lugar de producción del filme, Hollywood ha impuesto su visión, por lo que se continúan reproduciendo estereotipos culturales y étnicos vigentes en Estados Unidos con respecto al resto del mundo.

1. El cine, Hollywood y el imperialismo cultural

Entre todos los medios de comunicación, y por ser tanto una forma de entretenimiento como un arte, el cine ha destacado, desde su surgimiento, por su capacidad para impactar a la audiencia a través de una experiencia altamente emotiva. A mediados del siglo XX, Edgar Morin, en su ensayo *El cine o el hombre imaginario* (2001), señaló que la experiencia de ver una película es psíquica y similar al sueño debido a que produce una especie de trance que permite saciar las mismas necesidades imaginarias que el sueño hace en el ser humano; y, aunque el espectador es consciente de que observa un filme, se genera un proceso alucinatorio en el que la percepción de la realidad queda superpuesta por una visión *quasi-mágica*, una visión que se impone a la del espectador y, al menos momentáneamente, la sustituye.

Sin duda, los avances tecnológicos han impactado la experiencia relacionada con el cine. Por un lado, actualmente existen salas que permiten experimentar una película en 4D, en donde se recrean ciertas condiciones físicas que se proyectan en el filme para que la audiencia se sienta más inmersa en la historia; como resultado, el efecto alucinatorio se esperaría fuera más intenso. Por otro, la Internet, las múltiples plataformas de contenido disponibles y la variedad de dispositivos

personales con capacidad multimedia han permitido que un individuo pueda ver una película en pantallas de todos tamaños y pausar o distraerse fácilmente, restándole quizás misticismo y poder a dicho efecto. Aun así, es innegable que el observar una película continúa siendo una experiencia que tiene la capacidad de influir en las concepciones que las audiencias, social y culturalmente situadas, construyen para sí acerca del mundo.

La influencia es mayor si las imágenes e ideas contenidas en el filme se exhiben como representaciones del mundo real. Si bien, la mayoría de la audiencia no confunde el texto con la realidad *per se*, sí sentirá y juzgará el filme como realista si las representaciones encajan con otros modelos de la realidad social disponibles. El realismo de una película es, a fin de cuentas, *interdiscursivo*; es decir, converge o diverge con respecto a otras representaciones y así provee un rango mayor de analogías con la realidad (Nakassis, 2009).

Ahora bien, los modelos de realidad que poseen las distintas audiencias están construidos en gran medida por los medios de comunicación hegemónicos. La imagen que la mayoría de los espectadores tiene del mundo que, en la cotidianidad, está fuera de su alcance, se ha construido a partir de las representaciones y discursos que ha recibido a través de contenidos mediáticos. En este contexto, Hollywood—como término englobante de la industria cinematográfica norteamericana—ha sido un aparato clave en la propagación de una visión estereotipada de las distintas culturas, sociedades y naciones alrededor del mundo.

Los estereotipos son creencias exageradas asociadas a una categoría y funcionan para justificar o racionalizar ciertas conductas con respecto a ella y a sus miembros (Allport, 1954). Aunque no se trate necesariamente de creencias con connotaciones negativas, las características relacionadas con la categoría suelen experimentarse como absolutas y rígidas y, a partir de ellas, se les atribuyen roles, emociones, cualidades (o defectos) a todos los individuos a los que se identifica como parte de la categoría, lo sean en realidad o no (Inigo, 2007).

La estereotipación en el cine se da a partir de la representación de contextos culturales, sociales y geofísicos, así como de personajes a los que, dependiendo de la nacionalidad o del grupo social al que se supone pertenecen, se les adjudican características físicas y socioculturales. También, a partir de la *iconización* ciertos elementos son utilizados para demostrar la naturaleza o esencia de un grupo social; mientras que aquellos hechos que son inconsistentes con el esquema ideológico dominante no son notados ni explicados (Irvine y Gal, 2000), recalando y manteniendo vigentes estereotipos.

Las películas producidas en Hollywood, como artefactos culturales de alcance mundial, suelen reflejar tanto los valores del sistema estadounidense, como los clichés, los estereotipos, vigentes en Estados Unidos con respecto a las culturas y sociedades no angloamericanas por medio de la caracterización física y social de los escenarios y personajes (Inigo, 2007; Ibbi, 2014). Hollywood ha sido la que, por más de un siglo, ha conseguido con mayor éxito distribuir sus contenidos—ya no sólo películas, sino incontables productos mediáticos—alrededor del

mundo, llevando la cosmovisión estadounidense dominante al resto de las naciones. Esta hegemonía ha sido continuamente criticada tanto en la academia como en la política por considerarla un imperialismo cultural por medio del cual las ideologías e instituciones político-sociales, conceptos morales, ideales sociales y de belleza, así como productos producidos por industrias norteamericanas, son normalizados y puestos como objetos de deseo e imitación para el resto del mundo (Bergesen, 2016; Ibbi, 2014; Inigo, 2007; Marzal y Gómez, 2007; Miller, 2007).

En las décadas recientes, industrias cinematográficas de otras naciones, como China e India, han crecido y ganado terreno a nivel mundial. A fin de mantener su influencia global, los grandes productores mediáticos de Hollywood han tenido que incorporar elementos no angloamericanos, ya sea a través de la producción de historias centradas en personajes de otros grupos culturales o naciones, o bien, incorporando a personas no angloamericanas en las producciones. Aunque esto parecería tener por objetivo una inclusión cultural, numerosos analistas han notado que se trata de una *hollywoodización* de las industrias mediáticas de otros países (Ibbi, 2014; Marzal y Gómez, 2007; McDonald y Wasko, 2008; Miller, 2007). Es decir, el imperialismo cultural de Hollywood ha hecho que las películas y otros productos mediáticos producidos fuera o por personas no surgidas profesionalmente ahí estén reflejando el estilo de producción, los argumentos y los discursos hollywoodenses.

Toda película, documental o serie, funciona como un texto y, a partir de su narrativa y representaciones, produce un discurso implícito que el espectador confronta con los otros múltiples discursos que le han llevado a formarse una visión del mundo—un imaginario. Cuando un discurso aislado no concuerda con ese imaginario, suele descartarse y, de tal forma, se siguen perpetuando las ideologías dominantes. Es por ello, que se vuelve importante analizar cuáles son los discursos contenidos en películas populares y/o exitosas, aparentemente incluyentes y en donde se representan culturas y valores no angloamericanos. Entre más popular y exitosa sea una película, implica su llegada a una mayor audiencia y, por tanto, el impacto sociocultural de sus representaciones y de los discursos contenidos se espera mayor. Es muy relevante también que el cine es experimentado por la mayoría de la audiencia como una forma de entretenimiento, lo cual lleva a que los espectadores bajen la guardia de su visión crítica. Y, como dice Eagleton (2001: 81): “las obras de arte que parecen más inocentes y ajena al poder, las obras que mejor describen la vida emocional, precisamente por ello, también pueden servir al poder”.

Siguiendo esta línea de reflexión, el presente artículo analiza las representaciones y narrativa que rodean el argumento de la película *Babel* para discutir las implicaciones discursivas e ideológicas en cuanto a las cuatro sociedades en las que se centra la historia. El análisis se realizó con una metodología textual interpretativa. De acuerdo con este método, los elementos discursivos de la película se extraen a partir de dos etapas: primeramente, se deconstruye y describe el texto filmico y, posteriormente, se reconstruye a través de la interpretación crítica que

considera también el contexto en el que se produjo el filme (Marzal y Gómez, 2007).

2. *Babel, el filme*

En este apartado se presentan los resultados de los análisis textual, narratológico y contextual realizados sobre la película de interés, los cuales permitirán una interpretación crítica de los discursos contenidos en *Babel*. El foco de interés estuvo en las representaciones de las sociedades mexicana, marroquí# y japonesa, así como de los personajes principales—culturalmente situados—que aparecen en ella, incluidos los estadounidenses. A partir del estudio sobre los elementos como género de la película, poder estelar de actores, condiciones de producción y contexto sociopolítico del momento, se busca tener más herramientas para comprender el proceso de interpretación que lleva a cabo la audiencia.

Babel es un filme dramático, de estilo realista, ubicado en un contexto contemporáneo en donde se entrelazan las historias de personajes de cuatro nacionalidades y contextos socioculturales distintos. En él se representa a un mundo complejo que sigue la tendencia de los desarrollos argumentativos en los cuales no hay una realidad lineal en términos de comienzo, desarrollo y conclusión (Rushton, 2011). En *Babel*, su director—el mexicano González Iñárritu—y su guionista—el también mexicano Arriaga Jordán—utilizan la misma fórmula que en sus películas predecesoras—*Amores perros* (González, 2000) y *21 Gramos* (González, 2003)—así como la de filmes como *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Rashomon* (Kurosawa, 1950), *Syriana* (Gaghan, 2005), en donde las historias de los personajes, aparentemente aisladas, terminan por conectarse entre sí por medio de algún suceso.

Para el director González Iñárritu, *Babel* representó su tercer largometraje y el segundo con una compañía de producción norteamericana. Cabe destacar que, para ese momento, otros directores mexicanos como Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y Guillermo Del Toro ya habían incursionado en grandes producciones dentro de la industria hollywoodense: Arau había dirigido a Woody Allen; Cuarón había dirigido películas taquilleras como *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (Cuarón, 2004) y *Children of Men* (Cuarón, 2006); y, Del Toro vivía un momento importante dirigiendo películas de acción y ciencia ficción como *Blade II* (del Toro, 2002) y *Hellboy* (del Toro, 2004). En general, Hollywood ya estaba abriendo las puertas a directores de diferentes culturas.

En cuanto al elenco, en *Babel* destaca Brad Pitt, Cate Blanchett y Gael García, actores reconocidos en Hollywood al momento del estreno. Brad Pitt tenía ya un peso de estrella y su nombre era probablemente el de mayor reconocimiento entre la audiencia global. Por su parte, Cate Blanchett había participado en películas mundialmente taquilleras como la saga de *El Señor de los Anillos . El Aviador* (Scorsese, 2004), ésta por la cual había sido ganadora de un Óscar como Mejor Actriz de Reparto.

Gael García era ya un nombre reconocido como exponente del cine de habla hispana. Koji Yakusho, por otro lado, era un actor de menos peso internacional, pero reconocido dentro de su país—Japón—y, quien ya había participado en algunas producciones internacionales. El resto del elenco era escasamente conocido o amateur.

Este filme fue nominado y galardonado en distintos festivales de cine. Asimismo, tuvo considerable éxito en taquilla, consiguiendo recaudaciones importante en países tanto hispanohablantes como europeos y asiáticos durante las 22 semanas que estuvo en cines, tal como lo muestra el sitio web Box Office Mojo, en donde se da un seguimiento a los ingresos en taquilla de las películas a nivel mundial (BoxOfficeMojo.com).

En cuanto al argumento, *Babel* presenta cuatro historias situadas en tres lugares distintos—Marruecos, la zona fronteriza Tijuana-Tecate-San Diego y Japón. Por un lado, se presenta a una familia marroquí#, asentada en una zona rural alejada considerablemente de la ciudad más próxima, llamada Tazarine. La familia consiste en la madre, el padre, dos hijos varones y una hija, todos ellos adolescentes. El padre, Abdullah (Mustapha Rachidi) es criador de cabras y sus hijos, Yussef (Boubker Ait El Caid) y Ahmed (Said Tarchani) le ayudan en las labores con el ganado.

La historia comienza cuando Abdullah, quien compró un rifle de mediano alcance para su uso en las labores con el ganado, encarga a Yussef y Ahmed de ir a cuidar de las cabras mientras pastaban. El menor de los chicos es descubierto por su hermano mayor espiando a su hermana cuando ésta se quitaba la ropa; esto produce un roce entre ambos que es el origen de una disputa por demostrar quién es mejor en el manejo del rifle. Es en este punto cuando va a cambiar el destino de los otros personajes: los muchachos llevan el rifle a lo alto de un monte para probar su capacidad de alcance, observan un autobús pasar por una carretera debajo y el más joven dispara contra el vehículo. A los pocos segundos, el autobús se detiene. Los jóvenes corren de regreso a su casa y ocultan lo ocurrido. Posteriormente, su padre y el hombre que le vendió el rifle, e incluso ellos, serán perseguidos y maltratados por la policía marroquí# en un intento por que confiesen que el arma fue robada y que el disparo al autobús había sido un ataque terrorista contra turistas norteamericanos.

Entonces se presentan otros dos personajes claves, Richard (Brad Pitt) y Susan (Cate Blanchett). Ellos son una pareja de estadounidenses que residen en San Diego y son padres de dos niños. Debido a sus recientes problemas y conflictos como matrimonio, deciden viajar en un *tour* a Marruecos como una forma de tratar de mejorar su situación. Ellos van sentados uno al lado del otro en un camión con el resto del grupo de turistas norteamericanos, en un silencio que denota distanciamiento y molestia, cuando Susan recibe un impacto de bala. En el momento en el que Richard se da cuenta, pide que detengan el camión y comienza el viacrucis de estos dos personajes—y de los viajeros de su *tour*—al tratar de salvar la vida de ella. Debido a que el accidente ocurre a más de cuatro horas de la ciudad más cercana, los turistas se trasladan a un pueblo cercano en el que Susan es atendida por un curandero, hasta

que la embajada estadounidense envía un helicóptero para llevarla a un hospital donde es salvada. Durante el tiempo que permanecen varados en el pueblo, los turistas acompañantes se quejan constantemente del peligro y de su temor a ser nuevamente atacados por los supuestos terroristas.

Entonces se conecta una tercera historia, la de dos mexicanos residentes de la zona fronteriza Tijuana-Tecate-San Diego. Amelia (Adriana Barraza) es una mujer de edad media que trabaja como niñera en San Diego y se queda a cargo de los hijos pequeños de Richard y Susan mientras ellos están de viaje. El hijo de Amelia está en vísperas de casarse, por lo cual, al no encontrar con quién dejar a los niños, decide llevárselos con ella a la boda en México. Esta decisión tendrá# graves consecuencias para el destino de Amelia y el de su sobrino Santiago (Gael García), quien la recoge a ella y a los niños para llevarlos al lugar de la fiesta, un pequeño poblado cercano a Tijuana llamado Tecate. Luego de la celebración que destaca por su estilo pintoresco, ruidoso y desordenado, Amelia, los niños y Santiago se dirigen de nuevo a San Diego. Sin embargo, en el cruce fronterizo, el agente de migración norteamericano cuestiona el por qué Santiago y Amelia transportan a dos niños estadounidenses sin un permiso por escrito de los padres; además de que sospecha que Santiago se encuentra en estado de ebriedad. En un arranque de impaciencia, Santiago acelera su automóvil y se adentra a los Estados Unidos de forma ilegal. Desesperado por miedo a ser detenido, deja a Amelia y a los niños en medio del desierto y escapa. Luego de horas en el caluroso y desolado desierto, Amelia es encontrada por una patrulla migratoria y llevada detenida. Se observa que es deportada por Tijuana, pero absuelta del delito de rapto de menores, puesto que Richard corroboró por teléfono que ella era la niñera.

Por último, se presenta la historia de Chieko (Rinko Kikuchi), una adolescente japonesa sordomuda quien parece tener urgencia por perder la virginidad. Chieko se muestra intentando seducir, sin éxito, a la mayoría de los hombres que se le presentan en el camino. En su búsqueda, conoce a un grupo de jóvenes que la invitan a consumir éxtasis y a beber alcohol para, luego, terminar en un centro nocturno. En el desarrollo de la historia, se comprende que su búsqueda de placer sexual tiene como origen la depresión por haber sido testigo del suicidio de su madre y por sentirse incomprendida en su sociedad. Su padre, Yasuhiro (Koji Yakusho), un aficionado cazador, trata de mejorar la relación con su hija. Él había sido buscado por la policía recientemente, debido a la investigación luego de la muerte de su esposa; ahora era buscado puesto que el arma que fue disparada por los chicos marroquíes contra Susan estaba registrada bajo su nombre. Yasuhiro confirmó que se la obsequió a un guía marroquí# por su amabilidad y apoyo durante un viaje de caza en Marruecos.

3. La construcción de mitos sobre las culturas

A continuación, se presenta un análisis sobre los discursos que se construyen en la película a partir de las representaciones y narrativa, así como ante el contexto sociocultural y político en el que se estrenó.

Babel se destaca por presentar historias culturalmente situadas en donde, sin embargo, no se dan elementos para que la audiencia ubique a los personajes como miembros de una clase o un grupo social dentro de sus respectivas sociedades, sino que se les presenta en contextos y paisajes homogéneos, rodeados solamente de personas como ellos, por lo que parece que ellos encarnaran la esencia de sus sociedades.

Los marroquíes representados en *Babel* son todos de tez considerablemente morena y rostros demacrados; visten ropas raídas y polvosas y se presentan en un contexto rural. La apariencia de los marroquíes adultos, vestidos en su mayoría con turbantes y *thawb*, parecen pertenecer más al filme de David Lean ambientado a principios del siglo XX, *Lawrence de Arabia*, que al Marruecos de inicios del siglo XXI en donde está ambientada *Babel*. Destaca el uso del árabe—y no alguna de las lenguas bereber que se esperaría más adecuada si lo que se buscaba era una representación de una aldea alejada de la civilización. En este sentido, los paisajes que se exhiben como representaciones de Marruecos se limitan a zonas áridas, con unas cuantas viviendas de adobe, sin caminos pavimentados ni definidos—excepto por la carretera en donde pasa alejado el autobús cuando recibe el impacto Susan. Mientras los marroquíes civiles que se presentan en la historia son personas honestas y dispuestas a ayudar a los extranjeros que lo necesitaban, destaca que los norteamericanos involucrados en el accidente y la misma policía marrueca asumen que los humildes campesinos son terroristas y traficantes de armas. Asimismo, es de resaltar la violencia que se observa durante el cuestionamiento de la policía a los sospechosos, incluyendo a las esposas de éstos.

Resulta también un cliché# la representación de la cultura mexicana y los mexicanos. Lo que se retrata es una región de frontera con los Estados Unidos en donde, a través de la mirada sorprendida de los hijos de Richard y Susan, se destaca el contraste entre riqueza y pobreza, seguridad e inseguridad, elementos cosmopolitas y folclor entre los dos lados. Los personajes principales en la historia mexicana son estereotipos hollywoodenses del mexicano: Amelia, la mujer de origen humilde que cruza para trabajar al servicio de los estadounidenses; y, Santiago, el joven irresponsable, borracho y grosero. En todas las escenas en donde se representa a México y a personajes mexicanos se observan sólo personas mestizas de tez morena y que aparentan ser de clase trabajadora. Destacan elementos icónicos como imágenes de la Virgen de Guadalupe, música grupera, vehículos viejos y desvencijados. La representación de la boda del hijo de Amelia resulta todavía más estereotípica: al aire libre, en terracería, con sillas de renta de plástico y mesas de aluminio con el logotipo de *Coca-Cola*, música grupera, vestimentas llamativas, de colores chillantes, personas que se comunican a gritos; incluso hay una escena en donde, ante la sorpresa de los niños estadounidenses, Santiago agarra a una gallina de un corral y la mata dándole vueltas al cuello.

En el caso de Japón, se muestra a una sociedad avanzada, pero fría y con sus propias crisis. A diferencia de las dos historias anteriores, en ésta no se observa ni pobreza ni suciedad. Las escenas de Chieko con

sus amigos representan a una juventud absorta en la búsqueda de placer y estímulos externos—música, drogas, relaciones sexuales, videojuegos, moda estrafalaria. Contrastá la representación de los adultos japoneses: todos varones, serios y serenos tanto en su presentación como en su actuar, con dificultades para expresar cualquier emoción. A diferencia de las otras historias, situadas en poblados rurales, las escenas de Japón se desarrollan en Tokio, una de las ciudades más cosmopolitas del mundo; por tanto, se muestran rascacielos, luces de neón y tecnología. Chieko y su padre parecen tener abundantes recursos económicos, pues el padre de Chieko la traslada en su propio vehículo de lujo y su amplio departamento se encuentra en un rascacielos que domina la ciudad.

Por último, los estadounidenses, si bien no se representan en su contexto geográfico, sí cabe destacar que tanto los protagonistas como los otros turistas que los acompañan, son rubios y se presentan como simples víctimas de lo que ocurre a su alrededor. Incluso, los problemas de Susan y Richard como pareja se atribuyen a la muerte de un hijo tiempo antes. Por otro lado, resalta la desconfianza, casi ofensiva, de Susan y los otros estadounidenses hacia el agua, la comida y las personas marroquíes. Inclusive en un momento de la película, Richard menciona la ineeficacia de dicho país por resolver el asunto de su esposa.

Babel se estrenó en 2006, año en el que en Estados Unidos hubo múltiples protestas que se reportaron alrededor del mundo por la aprobación, en 2005, de la Ley para el Control de la Inmigración, el Antiterrorismo y la Protección de las Fronteras—conocida como H.R. 4437 (Tenez, 2006; Watanabe y Becerra, 2006). Ésta aumentó las penas contra la inmigración ilegal y tipificó de criminales a los extranjeros indocumentados y a quienes les ayudaran a entrar o permanecer en el país (Congress.gov, 2006).

Así, las representaciones limitadas y descontextualizadas en el argumento de *Babel*, pero contextualizadas en la mente de gran parte de la audiencia mundial a partir de las otras múltiples representaciones producidas por Hollywood y por el resto de los medios de origen estadounidense, resultan de mayor peso para un reforzamiento de los discursos hollywoodenses que promueven estereotipos mayormente negativos de las culturas mexicana y musulmanas: una relacionada con la inmigración ilegal, otra con el terrorismo; ambas con la pobreza, el retraso y la baja educación. Asimismo, la representación étnica y sartorial homogénea dentro de las respectivas historias refuerza ese imaginario que las producciones de Hollywood han construido acerca de la sociedad mexicana y las muchas sociedades musulmanas que, en realidad, son sumamente heterogéneas tanto en cuestiones étnicas como socioculturales.

Por otro lado, la representación de Japón es también cuestionable. Los personajes japoneses y su estilo de vida lujoso distan mucho de la realidad del japonés promedio que vive en departamentos pequeños, se traslada en tren o metro, y poco tiempo tiene para distraerse. La imagen de una sociedad en la que la juventud está absorta en la búsqueda del placer, de mujeres posicionándose como objetos sexuales, y del mundo adulto

como masculino y frío siguen los limitados clichés del Japón corporativo y de algunas subculturas. El elemento del suicidio de la madre de Chieko refuerza también ese triste fenómeno social japonés que llamó la atención de los medios internacionales durante la década de 1990.

Así, a partir de los personajes y lugares representados, *Babel* construye discursos sobre tres culturas, los cuales reproducen estereotipos dominantes promovidos desde el imaginario hollywoodense sobre lo que son y cómo son los mexicanos, japoneses y musulmanes—en este caso representados por los marroquíes—y cómo los estadounidenses son víctimas circunstanciales de los descuidos, irresponsabilidades y de la falta de valores de otras sociedades.

4. La reproducción de estereotipos desde diversos orígenes

El conflicto de perpetuar los estereotipos acerca de las culturas y sociedades no angloamericanas radica en que la supuesta realidad recreada en el cine—y otros medios—agrava las problemáticas de las sociedades que se están representando. Para gran parte de la audiencia, las imágenes y los discursos sobre *los otros* desconocidos quedarán fijos en su pensamiento y en su imaginario de las naciones y culturas ahí expuestas. Esa imagen estereotipada echa raíces profundas en el imaginario colectivo, construyendo o perpetuando ideas incompletas y poco certeras. En otras palabras, tal como diría Foucault (1980), se va construyendo un régimen de verdad que, incluso cuando no existe una convergencia entre la película y la realidad, sí va moldeando, poco a poco, un imaginario que tiene efectos reales en las prácticas sociales.

A fin de demostrar cómo los estereotipos hollywoodenses han sido asimilados por el resto del mundo y reforzados por productos mediáticos de distintos orígenes, perpetuando su discurso dominante sobre la otredad no angloamericana, analizamos el caso concreto de las representaciones y discursos sobre la sociedad y la cultura mexicanas. Ya se dijo cómo se presentan en *Babel*, un filme con creadores mexicanos, pero capital y distribución estadounidense. En un tono muy similar, series y películas recientes de creación norteamericana han explotado las temáticas de violencia, ilegalidad, narcotráfico y miseria ubicando sus historias en la región norte de México en un contexto temporal contemporáneo.

Esto ocurre, por ejemplo, con el filme *Sicario* (Villeneuve, 2015), donde se representa de forma extrema e, incluso, idealizada la presencia del crimen organizado en Ciudad Juárez, en la frontera con Estados Unidos. La película *no* fue filmada en Juárez; los paisajes y situaciones representadas poca correspondencia tienen con lo que viven realmente sus ciudadanos; se enaltecen unos supuestos valores y tradiciones de los miembros del crimen organizado; y, principalmente, se exalta el papel de víctimas y salvadores de los estadounidenses. Para la gran mayoría de la audiencia—norteamericana, global e, incluso, mexicana—que no ha tenido experiencia directa en la ciudad, la película es un referente y queda grabada como parte de su imaginario, que se ve reforzado por

secuelas y otros productos mediáticos similares—como las series *The Bridge* (Stiehm y Reid, 2013) o *Narcos: México* (Bernard y Miro, 2018) y, por supuesto, la secuela *Sicario: Day of the Soldado* (Sollima, 2018)—que siguen los mismos discursos. Este tipo de representaciones van alimentando la xenofobia, el miedo y el rechazo hacia lo que se identifica como parte de esas categorías representadas, en este caso, el México actual.

Por otro lado, también han ganado relevancia entre la audiencia y la crítica cinematográfica películas como *Coco* (Unkrich, 2017) y *Roma* (Cuarón, 2018) que se alejan de la representación de un decadente y caótico México contemporáneo y, por el contrario, destacan de forma evidente valores anclados en un utópico México de antaño. Sin embargo, en ellas, las representaciones del país y la sociedad siguen reforzando estereotipos étnicos o clasistas y presentan condescendientemente esos valores envueltos en representaciones de pobreza y/o retraso.

Coco fue uno de los filmes más premiados a nivel mundial en la categoría de animación durante el 2017 y 2018. Es de destacar que, si bien esta película fue producida por capital y talento norteamericano, desde unos de los estudios más poderosos de Hollywood—Walt Disney Pictures y Pixar Animation Studios—el guion fue co-escrito por Adrian Molina, de origen mexicano, quien también fungió como co-director (Betancourt, 2018). Igualmente, el equipo de producción ha hecho alarde de su labor de investigación y su intención de empaparse de la *autenticacultura* mexicana (Bart-Stewart, 2018). Esta búsqueda de autenticidad, sin embargo, estuvo limitada a la versión más folclórica de la tradición del Día de Muertos y no a la diversidad de las celebraciones que se dan a lo largo del país en la actualidad. Es decir, a través de las representaciones y narrativa de la película y de los discursos de los productores, Hollywood ha estado imponiendo no sólo en el mundo, sino también a los mismos mexicanos lo que *esla autentica cultura mexicana*.

La historia de *Coco* se centra en Miguel y su familia, quienes se dedican al oficio de zapateros y viven en un ambiente rural que, a excepción de unos cuantos elementos—como la aparición de la playera de la selección mexicana de futbol o la vestimenta de los niños—parece desarrollarse en la primera mitad del siglo XX. Miguel es un niño que tiene el sueño de ser mumúsicopero su familia está en contra. Él se lanza a una aventura fantástica en donde se exaltan múltiples elementos de la tradición del Día de Muertos y su relación con los ancestros, descubriendo la importancia del amor de familia y de la persistencia de las tradiciones. A lo largo del filme se hacen referencias constantes a símbolos del folclor mexicano como el mariachi o las figuras matriarcales de algunas familias y a personajes famosos como Pedro Infante, María Félix, Frida Kahlo, entre otros. Desarrollada en una dimensión temporal incierta en un pueblo ficticio—Santa Cecilia—inspirado por algunos pueblos mágicos de México, la historia es innegablemente emotiva. Estos factores y la representación colorida y alegre del pueblo y los personajes distraen efectivamente a la audiencia de la estereotipación que hace de México como un país premoderno. Al igual que en el caso de *Babel*, en *Cocose* muestra sólo a un tipo de mexicanos: personas humildes, que viven

en contextos poco desarrollados, y cuyos rasgos étnicos tienden a las características indígenas. En *Coco* se romantizan estas características al ligarlas con los valores en los que se centra la película; sin embargo, a fin de cuentas, la diversidad étnica, cultural y social del país es ignorada en favor del estereotipo del mexicano que se ha propagado en el mundo.

Roma, por su lado, fue creada y dirigida por Alfonso Cuarón, otro de los directores mexicanos que ha incursionado en Hollywood. Producida desde México y distribuida internacionalmente por el servicio *streaming* Netflix, la película de corte realista está ubicada a inicios de la década de 1970 en una de las colonias acomodadas de la Ciudad de México—la Roma. Si bien, en ese sentido, se muestra una faceta de la sociedad mexicana poco vista internacionalmente, la historia escasamente explora a esta familia, pues está centrada en la empleada doméstica de origen indígena, su embarazo fuera del matrimonio, el rechazo de su pareja por reconocer la paternidad, su pérdida del bebé y los lazos que ella construye con la familia que la emplea. Entre las escenas, se observa el caos y violencia que se vivía en esa época en la ciudad por las diversas protestas y represiones luego de la matanza de Tlatelolco en 1968. El discurso creado por la película destaca los valores de entrega incondicional de la empleada doméstica y el amor que generó entre la familia para la que trabajaba. No obstante, el filme está cargado de estereotipos clasistas y étnicos: los patrones, la familia acomodada, son blancos y parecen perdidos en sus problemas por lo cual dependen de la empleada humilde, entregada y de espíritu fuerte, quien es indígena. Al igual que *Coco*, *Roma* enmascara los estereotipos que promueve a través de una historia ciertamente conmovedora y bien realizada. Ambas películas, condescendientemente, enaltecen características de bondad, amor y lealtad ligándolas con una identidad predominantemente indígena, humilde y del pasado.

Los estereotipos hollywoodenses han influenciado también las representaciones de la otredad en terceros países. Por ejemplo, *Crayon Shinchan: se muda a México* (Hashimoto, 2015) es una película de animación japonesa, centrada en un niño irreverente, su familia y su aventura al mudarse a México debido al trabajo de su padre. Si bien se trata de una historia ligera de comedia, sin mucho sentido, las representaciones de México son excesivamente estereotípicas. La familia japonesa Nohara llega a México y, tras una corta escala en una playa, toman un camión destrozado que los lleva a Madakueruyobaka, un pueblo mexicano ficticio similar a los pueblos mágicos, con calles empedradas y cactus por doquier. La familia es llevada a vivir a una casa de ladrillos, con ambiente de ruinas. Por momentos, la familia aparece en lo cotidiano vestida con trajes típicos mexicanos poco consistentes entre sí—el padre con traje de charro, la madre con traje de adelita y el niño con zarape, sombrero de paja y maracas en mano. Asimismo, los nuevos residentes se hacen cercanos con un luchador—uno de los elementos mexicanos más identificados en Japón—y un mariachi. En las calles encuentran a mujeres voluptuosas que bailan provocadoramente ante cualquier pretexto y perros callejeros se ven indefensos y tienen que ser rescatados por el perro de la familia japonesa.

En este proceso de reproducción de estereotipos, por tanto, existen dos culpables. Tal como expresaría Francisco I. Madero, recordando el texto *El proceso de los césares* de M. Beule: “[e]n los atentados contra los pueblos hay dos culpables: el que se atreve, y los que lo permiten” (Madero, 2012: 53). En este caso, los que crean dichos imaginarios y los que aportan para una continuidad de las representaciones estereotipadas de sus sociedades, culturas y naciones.

Por ello, es significativo que el tiempo y el destino hayan colocado a González Iñárritu y a Cuarón en la historia del cine como los primeros mexicanos en ganar el *Prix de la Mise en Scène* y el Mejor Director en los Premios de la Academia, respectivamente. No es que no sean dignos de tales premios, si se toman en cuenta los aspectos meramente cinematográficos o técnicos. Lo que es importante cuestionar es: ¿por qué directores *mexicanos* representan en sus películas a los personajes mexicanos limitados a estratos sociales bajos o involucrándose en situaciones delictivas, incluso cuando no es su intención causar daño? ¿por qué los personajes estadounidenses son víctimas de los descuidos de los demás? ¿por qué se reconoce a *Babel*. *Roma*, pero no a obras de otros mexicanos que presentan otras facetas de México como *Post Tenebras Lux* (Reygadas, 2012)?

En los últimos años, directores y guionistas no estadounidenses han ganado prestigio en Hollywood y son reconocidos por cinéfilos alrededor del mundo: Andrei Konchalovsky Zhang Yimou, Ang Lee, Alfonso Cuarón, Michel Hazanavicius, Pedro Almodóvar, Yorgos Lanthimos, Guillermo Del Toro, por nombrar algunos. Sin embargo, su reconocimiento en cuanto a premios se refiere se limita a las obras en donde presentan una visión compartida con la hollywoodense con respecto a lo no americano, haciendo énfasis en la pobreza, el retraso, la violencia, la ineptitud y una sexualidad *cruda* e indecente. Es decir, va ligada a que esos directores abonen a la propagación de un imaginario acerca de las sociedades no angloamericanas como *incivilizadas* y/o peligrosas para los valores e ideología dominantes en Estados Unidos. Son las películas en donde se destacan estas características de las otras culturas las que son alabadas por la crítica norteamericana y merecedoras de premios avalados por la industria de Hollywood. Tal es el caso de *Cidade de Deus* (Meirelles y Lund, 2002), *Amores Perros* (González, 2000), *Biutiful* (González, 2010), *El crimen del padre Amaro* (Carrera, 2002) o *Das Leben der Anderen* (Donnersmarck, 2006).

Por otra parte, resulta lamentable que esos directores no estadounidenses, teniendo la oportunidad de mostrar al mundo una cara más positiva de sus respectivos países y culturas hagan lo contrario, lo cual no hace más que echar raíces profundas en el imaginario colectivo. Con sus obras contribuyen a generar un sentimiento de desconfianza y/o condescendencia en el extranjero con respecto a las sociedades representadas; pero también a que éstas sigan creyéndose los discursos denigrantes sobre sí, incluso celebrándolos y sometiéndose. Más que ser exponentes de sus respectivos cines nacionales, estos directores parecieran ser orgullo de Hollywood.

En la otra cara de la moneda, tenemos a los cineastas olvidados y a quienes sus propios países les dieron la espalda, siendo grandes exponentes. Directores como David Cronenberg, Werner Herzog, Andrei Tarkovsky, Emilio Fernández, Alexandre Sokurov, entre muchos otros, rara vez son públicamente reconocidos, pues en sus obras muestran representaciones y discursos opuestos a los estereotipos promovidos por Hollywood sobre el resto del mundo. ¿Por qué no se reconoce el trabajo de directores como Carlos Reygadas que muestra varias facetas de un mismo México, como el caso de los menonitas de Chihuahua en *Luz silenciosa* (Reygadas, 2007)? ¿Por qué el trabajo cinematográfico de Andrei Tarkovsky nunca fue loado por Hollywood? Es curioso que uno de los grandes directores estadounidenses y ganador de la *Palme d'or*, reconocido a nivel mundial, Orson Welles, haya sido tan boicoteado y tan poco celebrado y difundido en su tiempo y en su país, ¿será porque jamás empatizó con los mismos intereses hollywoodenses?

Conclusión

Parece muy atinado el comentario de Arroyo (2012: 111) sobre el nacimiento del séptimo arte, cuando nos invita a la reflexión sobre la ficción acerca de su pureza espiritual: “el cine nació en el mercado, para el mercado. Desde su origen, el cine fue concebido para hacer dinero [...] En un segundo momento, el cine fue asimilado también como un vehículo de comunicación *ideocrática*”. El resultado del surgimiento del cine, sin lugar a duda, trastornó por completo el derrotero de la humanidad en el ámbito tecnológico, de modelo de negocios y mediático. No obstante, intriga particularmente el rumbo que ha tomado la industria cinematográfica pues, más allá de sólo generar ganancias pecuniarias, también trabaja, aunque de manera velada, en ideologizar a las audiencias, en moldear y en perpetuar distintas realidades sociales.

El cine ha servido de distracción para la humanidad desde su surgimiento, no resulta extraño que aún hoy funja del mismo modo. Tal como comenta De los Reyes (1983) en cuanto al caso de la llegada del cine a México, la tecnología, el progreso, la solemnidad y el arte que implica el cine rápidamente se convirtió# en una forma de diversión, en entretenimiento y distracción para la mayoría de las personas. Y es por el hecho de que el cine es percibido como tal, que resulta tan relevante el impacto que tiene en los espectadores al proyectar imágenes y palabras que llevan implícitos discursos sociopolíticos. La mayoría de la audiencia no considera importante cuestionarse acerca de la correspondencia con la realidad de las representaciones mostradas; sin embargo, al ser constantes en los distintos medios, van nutriendo y fortaleciendo sus imaginarios.

Eagleton (2001: 75) dice que “[l]o bonito de ser soberano es que uno no se tiene que preocupar de quién es, puesto que, de forma engañosa, uno cree que ya lo sabe. Lo diferente son las otras culturas, mientras que tu propia forma de vida es la norma”. La aparición de nombres no angloamericanos en las producciones de Hollywood en las últimas décadas aparenta una apertura e inclusión cultural. Sin embargo,

las representaciones y discursos referentes a culturas y sociedades no angloamericanas siguen los mismos patrones de siempre. En estos casos, aquellos nombres sólo sirven de pautas para que la audiencia sienta más cercanas a la realidad dichas representaciones. Y, así, tal como hizo el cine de los 1950s, actualmente Hollywood sigue alimentando la paranoia y el miedo hacia el otro, hacia lo diferente, sigue siendo la visión estadounidense blanca, el estándar y la aspiración que se promueven en el mundo.

Referencias

- Allport, Gordon. 1954. *The nature of prejudice unabridged*. London: Addison-Wesley.
- Arroyo García, Sergio Raúl. 2012. Andrei Tarkovsky: devolver a la naturaleza sus enigmas. *Argumentos*, 25 (69): 111–127.
- Bartholomew, Robert. 1998. The Martian panic sixty years Later | Skeptical Inquirer. 22 (6): 40–43. https://skepticalinquirer.org/1998/11/the_martian_panic_sixty_years_later/ (15 de agosto, 2019).
- Bart-Stewart, Delano. 2018. How Pixar's 'Coco' achieved authenticity through collaboration. <https://medium.com/@DBartStewart/how-pixars-coco-achieved-authenticity-through-collaboration-5805a6393d27> (7 de noviembre, 2019).
- Bergesen, Albert. 2016. How to sociologically read a movie. *Sociological Quarterly*, 57 (4): 585–596. <https://doi.org/10.1111/tsq.12151>.
- Betancourt, Manuel. 2018. Adrian Molina's journey from growing up second-gen to co-directing 'Coco,' Mexico's biggest box office hit. <https://remezcla.com/features/film/adrian-molina-interview-coco/> (7 de noviembre, 2019).
- BoxOfficeMojo.com. Babel. 2006. *Box Office Mojo by IMDbPro*. https://www.boxofficemojo.com/title/tt0449467/?ref_=bo_se_r_1 (20 de enero, 2020).
- Congress.gov. 2006. H.R.4437 - 109th Congress (2005-2006): Border Protection, Antiterrorism, and Illegal Immigration Control Act of 2005. <https://www.congress.gov/bill/109th-congress/house-bill/4437/text/rfs> (30 de julio, 2019).
- Eagleton, Terry. 2001. *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.
- Ellis, Caron. 2007. With eyes uplifted: Spaced aliens as SkyGods. En *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, editado por Sean Redmond. Columbia University Press, 145–154. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/redm336488.23> (12 de septiembre, 2019).
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge. Selected interviews and other writings 1972-1977*. Nueva York: Pantheon Books.
- Hill, Jon. 2017. Communists and space aliens as metaphor in cinema | The Little Movie. <http://www.thelittlemovie.com/filmmaking-festivals/communists-space-aliens/> (12 de julio, 2019).
- Ibbi, Ali. 2014. Hollywood, The American image and the global film industry. *CINEJ Cinema Journal*, 3(1): 93–106. <https://doi.org/10.5195/cinej.2013.81>.

- Inigo, Marta. 2007. The stereotyping of Spanish characters and their speech patterns in Anglo-American films. *R&L-Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, (6): 1–15.
- Irvine, Judith y Susan Gal. 2000. Language ideology and linguistic differentiation. En *Regimes of language: Ideologies, polities and identities*, editado por Paul V Krokrity. Santa Fe: School of American Research, 35–84.
- De los Reyes, Aurelio. 1983. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Madero, Francisco. 2012. *La sucesión presidencial en 1910*. Guadalajara: Publicado por Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco.
- Marzal, Javier y Francisco Gómez. 2007. Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto filmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En *Metodologías de Análisis del Film*, editado por Javier Marzal y Francisco Gómez. Madrid: Edipo, 31–56.
- McDonald, Paul y Janet Wasko. 2008. *The contemporary Hollywood film industry*. Malden: Blackwell.
- Miller, Toby. 2007. Global Hollywood 2010. *International Journal of Communication*, 1: 1–4. <http://people.umass.edu/~comm342/miller.pdf> (19 de julio, 2019).
- Morin, Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Nakassis, Constantine. 2009. Theorizing film realism empirically. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7 (3): 211–235. <https://doi.org/10.1386/ncin.7.3.211/1>.
- Pardo, Alejandro. 1998. Cine y sociedad en David Putnam. *Comunicación y sociedad*, 11 (2): 53–90.
- Rushton, Richard. 2011. Post-Classical Hollywood realism and “Ideological Reality”. *Cinephile The University of British Columbia’s Film Journal*, 7 (2): 15–21.
- Tenez, Angel. 2006. La gran marcha: “The largest march in U.S. history”. *Mexican American News*. https://mexican-american.org/history/21st-century/2006/la-gran-marcha_largest-march-in-us-history.html (30 de julio, 2019).
- The New York Times. 1938. Radio listeners in panic, taking war drama as fact. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1938/10/31/archives/radio-listeners-in-panic-taking-war-drama-as-fact-many-flee-homes.html> (15 de agosto, 2019).
- Watanabe, Teresa y Hector Becerra. 2006. 500,000 Pack streets to protest immigration bills. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-mar-26-me-immig26-story.html> (30 de julio, 2019).
- Wells, Orson. 2002. *El guión radiofónico de La invasión desde Marte sobre La Guerra de los Mundos de H. G. WELLS*. Madrid: ABADA Editores.
- Bernard, Carlo y Doug Miro. 2018. Narcos: México [Serie]. México, Estados Unidos: Netflix.
- Carrera, Carlos. 2002. El crimen del Padre Amaro [Film]. México, España: Samuel Goldwyn Films.

- Cuarón, Alfonso. 2004. Harry Potter y el prisionero de Azkaban [Film]. Reino Unido, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- _____; 2006. Children of men [Film]. Estados Unidos, Reino Unido, Japón: Universal Pictures.
- _____; 2018. Roma [Film]. México: Espectáculos Fílmicos El Coyúl y Netflix.
- Del Toro, Guillermo. 2002. Blade II [Film]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- _____; 2004. Hellboy [Film]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Donnersmarck, Florian. 2006. Das Leben der Anderen [Film]. Alemania: Sony Pictures Classics
- Gaghan, Stephen. 2005. Syriana [Film]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures
- González, Alejandro. 2000. Amores perros [Film]. México: Nu Vision.
- _____; 2003. 21 Gramos [Film]. México, Estados Unidos: Focus Features.
- _____; 2006. Babel [Film]. Estados Unidos, México, Japón, Marruecos: Paramount Vantage, Paramount Pictures.
- _____; 2010. Biutiful [Film]. México, España: Roadside Atracttions.
- Hashimoto, Masakazu. 2015. Kureyon Shinchan: Ora no Hikkoshi Monogatari Saboten Dai Shugeki [Crayon Shinchan: se muda a México] [Film]. Japón: Toho.
- Haskin, Byron. 1953. War of the worlds [Film]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Kurosawa, Akira. 1950. Rashomon [Film]. Japón: Daiei Film.
- Meirelles, Fernando y Katia Lund. 2002. Cidade de Deus [Film]. Brasil: Miramax.
- Nyby, Christian. 1951. The thing from another world [Film]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- Reygadas, Carlos. 2007. Luz silenciosa [Film]. México, Francia, Países Bajos: NDMantarraya.
- _____; 2012. Post Tenebras Lux [Film]. Francia, México, Países Bajos: NDMantarraya.
- Scorsese, Martin. 2004. El aviador [Film]. Estados Unidos: Mokep.
- Siegel, Don. 1956. Invasion of the body snatcthers [Film]. Estados Unidos: Allied Artists Pictures.
- Sollima, Stefano. 2018. Sicario: Día del soldado [Film]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Lionsgate.
- Stiehm, Meredith y Elwood Reid. 2013. The bridge [Serie]. Estados Unidos: 20th Television.
- Tarantino, Quentin. 1994. Pulp fiction [Film]. Estados Unidos: Miramax Films.
- Unkrich, Lee. 2017. Coco [Film]. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures.
- Villeneuve, Denis. 2015. Sicario [Film]. Estados Unidos: Lionsgate.