



Diapasón

Estéticas de la violencia en el *remake* transnacional: *Somos lo que hay* y *We are what we are*

Álvaro A. Fernández Reyes
Universidad de Guadalajara

Resumen

En este artículo me pregunto ¿cómo se representa en el cine esa violencia desde nacionalidades distintas que abordan el mismo tema y argumento, sobre todo en tratamientos alternos del concepto de familia? ¿Cómo se acuden a distintos mecanismos estéticos para representar la violencia, según los patrones de cada cultura y visiones de los autores? Nuestro interés es indagar en la representación de la familia atípica y de la violencia estetizada en el cine mexicano frente al estadounidense. Para ello realizo un análisis comparativo de la misma historia en *Somos lo que hay* (Michel Grau, 2010) y en su *remake We are what we are* (Jim Mickle, 2013).

Palabras clave

violencia, remake, cine.



Obra: EN LAS ESTRELLAS. Mixta sobre madera.

Aesthetic of violence in the transnational remake: Somos lo que hay and We are what we are

Abstract

In this article, I wonder ¿How this violence from different nationalities that approaches the same topic and scenario, especially in alternate treatments of the family concept is represented in the motion pictures? ¿How do we come to different aesthetic mechanisms to represent violence, according to the patterns of each culture and the authors' vision? Our interest is to investigate in the representation of the atypical family and the aestheticized violence in the Mexican motion pictures versus the American ones. To do this, a comparative analysis of the same story *We are what we are* and its remake was carried out (Jim Mickle, 2013).

Keywords

violence, remake, motion, pictures.

●

La violencia en la familia, siempre concebida en la práctica pero ahora también como categoría, ha formado parte del repertorio conceptual de la sociedad y de la política mexicana, así como de sus propias representaciones. La categoría de “violencia intrafamiliar” pasó a ser un *trending topic* tanto en los programas sociales como en la vida cotidiana.

¿Cómo se representa en el cine esa violencia desde nacionalidades distintas que abordan el mismo tema y argumento, sobre todo en tratamientos alternos del concepto de familia? ¿Cómo se acuden a distintos mecanismos estéticos para representar la violencia, según los patrones de cada cultura y visiones de los autores? Nuestro interés es indagar en la representación de la familia atípica y de la violencia estetizada en el cine mexicano frente al estadounidense. La *representación* es entendida no simplemente como sustitución sino como la construcción de una realidad posible en un discurso estético y su tratamiento ético de ésta. Para ello realizo un análisis comparativo de la misma historia en *Somos lo que hay* (Michel Grau, 2010) y en su *remake* *We are what we are* (Jim Mickle, 2013).

En el centro de este debate, implícitamente surge una categoría en boga: la del cine transnacional. En acuerdo con Nancy Berthier (2007) el estudio de estos dos casos podría enmarcarse en el *remake* transnacional que, en términos descriptivos, consiste en “hacer una película en un ámbito nacional distinto al original”, y en términos operativos si se trata de una producción estadounidense, es decir en “americanizar” una película extranjera. Con sentido lúdico, Nelly Richard (1989) le llamó: “la crisis de los originales y la revancha de la copia”, para designar ese vacío creativo en el cine norteamericano que acude a éxitos de otras naciones previamente aceptados por el gran público o simplemente con un potencial no explotado en sus países de origen. Sin olvidar que el cine norteamericano siempre se ha mostrado como integrador tanto de talentos como de obras de otras nacionalidades.



De cualquier manera, el ámbito ideal para esta *traducción* se encuentra en el terreno del género, que por naturaleza es transnacional, amén de la existencia de predilecciones genéricas en las diversas cinematografías —como el melodrama— en el viejo cine latinoamericano. Así pues, la labor es poner sobre la mesa la representación en obras de distintas nacionalidades que articulan un discurso con dimensión estética y moral sobre la violencia en el seno familiar. En este caso atendemos el *self conscious remake* que —a decir de Ginette Vincendeau— difiere del *mainstream remake*, que recrea un previo éxito comercial con objetivos exclusivamente económicos. En contraste, el *self conscious remake* —mucho menos representado en Estados Unidos— puede ser un auténtico homenaje manufacturado incluso con sellos autorales (Vincendeau, 1997; Berthier, 2007). De cualquier manera, partimos del supuesto de que ambos tipos de *remake* desnacionalizan la obra original, por lo que su análisis arroja luz para entender incluso las construcciones ideantitarias, las diferencias aunque también las convergencias socioculturales y estéticas entre las naciones.

La *opera prima* de Michel Grau se clasifica indistintamente como una obra de horror o un thriller criminal que retrata a una familia de la Ciudad de México, básicamente de una ciudad decadente. El denso contexto urbano construye la atmósfera que envuelve a una familia antropófaga, regida por un extraño rito que, al morir el padre, deben continuar. La familia la constituye el fallecido padre cuasi indigente (Humberto Yáñez); Carmen (Carmen Beato), la madre frustrada por su matrimonio con un hombre que gastaba su tiempo y dinero en prostitutas; Alfredo (Francisco Barreiro), un hijo con tendencias homosexuales; Julián (Alan Chávez), el más joven y que es quien ejerce la violencia a la menor provocación; y Sabina (Paulina Gaitán), en el fondo lidera a los hermanos adolescentes.



El conflicto es justamente cómo continuar con el rito y quién tomará el liderazgo vacante que dejó el difunto; es decir, llevar víctimas segregadas socialmente —prostitutas, niños de la calle, homosexuales o algún taxista despistado— para matarlos y comérselos tras un acto de carnicería iluminado por velas. Finalmente son descubiertos por dos judiciales que a su vez son asesinados, uno por la misma policía gracias a un malentendido, otro por la madre y la hija; aun así, la policía entra a la casa y, acorralados por un tiroteo, Julián mata de un tiro a Alfredo porque inexplicablemente muerde un par de veces a su hermana; la madre logra huir para continuar el rito, pero es asesinada por unas prostitutas vengadoras quienes también extrañamente llegan a la escena del crimen. Sabina es llevada al hospital de donde escapa para seguir con el rito.

Colmada de hoyos argumentales y de una debilidad dramática, el estilo visual oscuro —quizá con influencia de Ripstein y de esa tradición de la imagen cinematográfica con sello autorral— se dirige a alcanzar una retórica y una poética de la miseria a través de planos rebuscados y claustrofóbicos. En general representa también una galería de la miseria que cruza una amplia gama de personajes, pero también de instituciones y de prácticas: la institución judicial y familiar, la práctica del comercio informal, la corrupción, prostitución, indigencia, indiferencia y limpieza social.

El *remake* fue realizado por Jim Mickle tres años después. En su primer contacto con los productores norteamericanos, Michel Grau cuenta que temía que tuvieran un interés netamen-



te comercial, pero la noticia de que Jim Mickle era el candidato para dirigir la otra versión, agradó al mexicano.¹ Entonces, una vez asegurado el *self conscious remake*, al momento de vender los derechos del guión el contrato estipulaba libertad absoluta para Jim Mickle —director de dos thrillers de terror: *Mulberry St.* (2006) y *Stake Land* (2010), después realizaría *Cold in July* (2014)—, la única restricción fue que respetara el tema de la familia como eje central del relato. Jim Mickle y Michel Grau tuvieron algunas reuniones en las que intercambiaron ideas y notas del segundo. Después el proyecto cobró autonomía.

El realizador norteamericano percibió —según sus palabras— “un gran drama familiar” susceptible de tratamiento intimista de los personajes.² Fiel a la idea original, reconstruyó la anécdota pero en terrenos del thriller psicológico y en un contexto rural del norte de los Estados Unidos. La profundidad dramática y psicológica de los personajes predominantemente femeninos, le llevó a re-conceptualizar ese gran drama familiar para alcanzar una articulación entre la forma fílmica y los significados con cierto virtuosismo ligado al tono, tema y argumento; articulación a la que nunca llegó la obra mexicana.

Por el mismo contenido de la historia, ambas cintas indagan en las tensiones familiares así como en la representación de la violencia derivada de las mismas prácticas y conflictos; sin embargo, hacen distinto tratamiento estético de la violencia, o bien, acuden a diferentes “estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir [dos tipos de] mecanismos de representación de la violencia”, donde se ponen en “juego diversos problemas de ética, estética y recepción” (Zavala, 2012).

Si bien la recepción por ahora está fuera de nuestro alcance, el problema de estética y moral rige nuestro objetivo. Aunque se ha tornado común decir que un *travelling* no sólo es cuestión de estética sino de moral, una estética en función de la ética cuyos valores morales están contenidos en la forma fílmica; no

¹ Para mayor información consúltese: www.indiewire.com.

² Consúltese: www.indiewire.com.

deja de ser motivo de estudios relacionados con la representación y el arte cinematográfico.

La estética de la mexicana *Somos lo que hay*, con sus propios patrones de estilo y estrategias narrativas, se dirige a causar estupor, uno de los efectos de lo que teóricos han llamado “ultraviolencia espectacular”, un tipo de violencia que tiende a ser explícita, que cae en el exceso de significante; sin embargo el espectáculo de esta película y su *remake* difieren de lo placentero y de la banalización que, como ultraviolencia espectacular, hace también la “hiperviolencia irónica” que ofrece distanciamiento (Zavala, 2012).

En ese sentido habrá que decir que la película mantiene baja amplitud variable de estilo —propia de la ultraviolencia espectacular, según Lauro Zavala—, pues cruza y circula los contornos de la excesiva visibilidad para entrar y salir tanto de la pornografía de la violencia, como lo hace el cine gore que desborda los contornos del hiperrealismo, como de la violencia espectacular que atienden a la estetización de la violencia y al entretenimiento, pero también al *shock* visual y sonoro que estremece al espectador. El campo visual regularmente muestra, a la vez que oculta, la acción de la violencia *fuera de campo* —exclusivamente en los asesinatos—, salvo en las muertes por bala (del judicial y de los dos hermanos).



Cabe decir que en *Somos lo que hay* la violencia física no es la que predomina, también se acude a la violencia verbal y psicológica, y en general a la construcción de una violencia apuntalada por la atmósfera claustrofóbica que genera la puesta en



escena y la puesta en cuadro; sin dejar de lado el código sonoro, cuyos estridentes violines identifican los momentos más intensos en cuanto a violencia se refiere.

Centrándonos en la violencia física que —indicábamos— fuera de la verbal es la que predomina, encontramos ciertos patrones de estilo que la representan en un juego de ver no ver; es la mirada parcial de la que habla Pascal Bonitzer cuando compara el cine con un laberinto. Cine y laberinto se perciben metafóricamente como

“Una prisión sin límites” [...] una estructura regida por la parte activa del sistema, “ver/no ver” o bien “campo/fuera de campo”, mientras siempre se “está a punto de ver” (Bonitzer, 1979: 35-41, citado por Fernández, 2014: 440).

Bajo este sistema podríamos recordar una de las secuencias iniciales del *tianguis*, donde trabajaba el padre como relojero. Ahí Julián golpea a un cliente que exige su reloj. El plano deja fuera de campo a la víctima mientras muestra cómo entra y salen los brazos de Julián. Más adelante Julián vuelve a golpear a una prostituta que secuestra; ahora vemos el auto a lo lejos mientras sugiere que él la golpea al interior, en el asiento trasero. Posteriormente la madre asesina a la prostituta a palazos, ella en campo y la víctima fuera de campo; después utilizará la estrategia estilística del fuera de foco para difuminar el rostro sanguinolento, luego de un paseo que hace la cámara en *travelling* por su cuerpo en foco. En dos escenas más ocurre el mismo mecanismo: cuando la madre asesina de igual manera a un taxista con el que violentamente ha tenido sexo en el asiento trasero, como gancho para llevarlo a su casa; y cuando toma por sorpresa al judicial obsesionado con el caso, pero no logra matarlo y lo persigue por toda la casa, entonces la hija, Sabina, entra a cuadro con una hacha en las manos y desaparece tras una pared culminando el crimen fuera de campo. Así recurre a *la violencia clásica* que tiende a la metáfora de la sustitución, a invisibilizar lo visible; como ocurre con la muerte de la madre por parte de las prostitutas, que no se ve en el plano pero deriva en la aparición del cadáver en un

parque del barrio. Aunque breves, los actos de antropofagia parecen explícitos; sin embargo, por la misma atmósfera oscura del código visual y el ángulo del plano, se oculta el acto. No obstante la constante y excesiva sangre ofrece impactos escenográficos.

El sonido juega un papel primordial —decíamos— con estruendosos violines que identifican la violencia como personaje; pero también el sonido de los golpes asentados en cada una de las víctimas que resaltan, aunque muy breve, ese efecto de estupor en el espectador, un efecto psicológico justamente por lo que no se ve.

Por el contrario, si bien oculta con el recurso del fuera de foco y del fuera de campo, también acude a la pornografía de lo visible, a ese exceso del significante para pisar de puntitas los terrenos del gore. Y lo hace mostrando el rostro despedazado de la prostituta cuando, a manera de lección moral, tiran el cuerpo en la calle, mientras la madre ofende a las sexoservidoras que miran atónitas. Asimismo se torna mostrativo al extremo en el famoso rito cuando, con habilidad de cirujano, la madre y la hija abren con harta precisión el cuerpo y extraen las viseras del taxista.

En cuanto a la intensidad dramática, *Somos lo que hay* eleva los niveles emocionales del espectador a la incertidumbre más que al suspenso. Los mantiene dando poca posibilidad de descanso emocional, logrando una estructura plana con efectos intermedios de intensidad dramática, por tanto un efecto contraproducente pues agota al espectador que pocas veces llega al suspenso, a la sorpresa o por el contrario, a la calma temporal.



Jim Mickle —decíamos— utiliza otras estrategias visuales, sonoras, pero también narrativas y de puesta en escena. Apuesta a la tradición del cine clásico con un comportamiento emocional, según la estructura dramática más acostumbrada por la mejor convención.

En el *remake* norteamericano se ven algunas variaciones en el argumento que, por mínimas que parezcan, redimensionan la historia y la representación de la violencia. En principio quien muere es la madre (Kassie Wesley DePaiva) y no el perturbado padre Frank Parker (Bill Sage), dejando en orfandad a dos hijas adolescentes y a un niño pequeño: Iris Parker (Ambyr Childers) la mayor, Rose Parker (Julia Garner) y el pequeño Rory Parker (Jack Gore). Los crímenes son develados por el médico forense que queda herido y que parece terminará asesinado, mientras la institución policiaca no llega a detener a los criminales. Una hija no propina un par de mordidas a otras sino que entre las dos se comen al padre en un acto que las hace entrar en trance caníbal. El mito romano hace un giro de tuerca y ahora Saturno es devorado por sus propios hijos, o mejor dicho hijas.



Ahí la visión de género rige la mirada a través de los personajes también adolescentes. El entorno rural remarca la cohesión familiar y el drama humano. El escenario no es el decadente entorno urbano sino que el boscoso y húmedo paisaje rural hace contrapunto con la depresión familiar.

El estilo tiende a orientar en el espacio, a estabilizar un ritmo temporal y una variación emocional desde las estrategias narrativas y estructura dramática más clásica, a través de una gramática convencional donde predominan escenas diurnas, desenmascarándose así de la óptica pesimista, caótica, decadente y oscura, así como de los parámetros técnicos que modelan la opresión urbana en la cinta de Michel Grau.

La estructura familiar se mantiene fuerte y se rige bajo una mirada femenina, aun contando la pérdida de la madre. En principio, aparentemente no tiende a la desorientación que sufre la familia mexicana con la muerte del patriarca, aunque sí se respira intensamente el duelo. Al respecto podríamos pensar en la influencia del melodrama nacional que ha forjado un culto a la madre. Un género regido bajo la ideología católica —aunque no es representada como una familia religiosa— donde la presencia de la madre es fundamental. En la película mexicana el actuar de la madre oscila entre la sobreprotección y la ofensa constante para resaltar el complejo de inferioridad de sus personajes. Su ambigüedad moral le hace negar rotundamente la entrada a prosti-



tutas que llevan sus a hijos, pero sí le permite consumir el sexo para atraer a sujetos al rito, que dicho sea de paso, la primera fase importante para el acto ritual es el sacrificio de la víctima.

Por su parte, Jim Mickle es influenciado por la intertextualidad de sus propias tradiciones, más por el thriller psicológico propio del cine hollywoodense que por el melodrama familiar, aunque también por la tradición pictórica. Pero en todo este proceso le imprime un sello autoral alcanzando ese *self conscious remake* del que hablaba anteriormente.



El tema religioso de la familia —seguramente de origen protestante— refuerza la trama y la caracterización de los personajes que atienden a una antigua tradición familiar, cuyo rito data de 1781 y derivado por una hambruna que azotó a la comunidad. En este caso la transmisión de la tradición, que incluso podría tener una línea genética forjada a través de generaciones, justifica la irrazonable acción del acto ritual de una familia caníbal, a diferencia de la película mexicana.

Aunque también expone la responsabilidad de la hija mayor por liderar el rito, reniegan de esta tradición por el repudio que sienten al asesinar a la primera víctima, recordemos que era tarea de la difunta madre. Así, en la otra línea narrativa del tema criminal, redimensiona el conflicto apoyado por la investigación del médico forense que incita a la policía a develar el caso.

En la línea de la investigación criminal, mientras Michel Grau la detona con el descubrimiento de un dedo en el estómago del padre³ Jim Mickle va en otro sentido, le otorga al médico forense una función de agente de la historia, pues además funge como padre de una de las chicas desaparecidas, lo que impulsa la obsesión por atar cabos y develar el caso.



Insistimos que la representación de la violencia tiende a la forma clásica, a una violencia más funcional de baja amplitud de estilo, no obstante sale de la retórica de la sustitución y de la tendencia moral al pisar momentáneamente los terrenos, no de la ultraviolencia sino simplemente de la *violencia espectacular* que se aleja del entretenimiento placentero y atiende al goce incómodo en el espectador. *We are what we are*, no echa mano de la violencia verbal gratuita, su violencia es simbólica a lo largo del argumento; está contenida en las miradas, en el circuito de la comunicación de los personajes, en los objetos acentuados por el *travelling* o el plano detalle: un pistola, un veneno, un plato de sopa, pero también los huesos o los dientes que emergen cuando cae un árbol centenario y gracias a la tormenta esparce por el río los restos de antiguos esqueletos.

³ Cabe decir que Michel Grau hace un homenaje a *Cronos* de Guillermo del Toro (1993) con la réplica de la escena mítica de la morgue donde la actitud soberbia del embalsamador hace una supuesta obra maestra con el maquillaje, mientras su compañero le indica que es hermoso el arreglo del cuerpo pero que lo van a cremar; con todo, la cuestión de fondo es que encuentra un dedo en el estómago del difunto. A mi parecer, esto muestra el tono trágico-cómico tan recurrido en nuestra cultura.



La atmósfera opresiva no siempre viene de una iluminación oscura o del alto contraste, sino de elementos iconográficos y escenográficos que crean la atmósfera: el motivo de la constante lluvia y la humedad que amenaza y violenta monótonamente el espacio, cobija a los personajes y sus acciones. La agorafobia de *We are what we are* supe a veces a la claustrofobia de *Somos lo que hay*. El estilo rebuscado de la última cede terreno al academicismo y la coherencia estilística la primera.

Paradójicamente lo que Michel Grau evita en la representación con el fuera de campo, Jim Mickle lo pone en campo: los intestinos del cuerpo de la madre durante la autopsia, el asesinato del joven policía con una pala usada por el padre, el de una víctima que han mantenido encerrada en un sótano. Son destellos visuales de segundos que causan también estupor y que acentúan la violencia justamente porque ha estado contenida durante casi todo en el relato, en la narrativa que juega con la información ocultando y ofreciendo pistas, en el código visual regido por dicotomías y en el código sonoro cuya música y sonidos incidentales naturalistas acuden a la más fiel tradición del thriller psicológico hollywoodense.

Si bien es violenta la caída de la madre que se golpea en la cabeza al inicio —muy similar a la caída del padre al final—, no vulgariza la violencia al mostrarla o mantenerla a flor de piel con ofensas verbales y sangre que inunda; por el contrario, la dosifica y la presenta en micro-segmentos cuya cadencia los lleva al clímax en el acto caníbal que roza con el hiperrealismo.

Esa es parte de la estética de Jim Mickle y su manera de representar con un estilo intimista que da credibilidad al relato y genera incomodidad en el espectador para sacudirlo con breves impactos visuales que muestran, sin abusar de una pornografía de lo visible y sobre todo sin llegar a la pornografía de la miseria de la obra mexicana. En la obra del norte, la violencia se gesta y se contiene en la psicología y la relación de sus personajes que no sienten imposibilidad de amar, como lo hacen personajes de Michel Grau.

Palabras finales

Hablamos pues de dos mecanismos de representación y de formas de expresión que convergen en *la crisis de los originales* y *la revancha de la copia*, y la desnacionalización total en función de sus propias construcciones identitarias. Dos formas de interpelear al espectador transnacional desde una obra *sui generis* para el cine nacional y el *self conscious remake* que —en una dinámica transnacional— recurre a sus propias tradiciones culturales y estéticas: una derivada del thriller psicológico y dramas intimistas (quizá con su ética protestante), mientras la otra acude a la tradición del thriller de terror y del melodrama familiar (quizá con su ideología católica); así, a la poética visual que potencializa la miseria en un ambiente opresivo, con fuerte influencia de Ripstein y de otros cineastas que impusieron un estilo sucio y decadente desde los años setenta.

En este caso, la violencia clásica de la representación norteamericana se aleja generalmente de la violencia espectacular y a la vez decadente de la representación mexicana. No obstante, confeccionadas por la convención intermedia entre el thriller de terror y el thriller criminal, sin caer en el exceso, ambas deciden invadir terrenos del gore y llegar a lo mostrativo que tiene como fin último el *shock* visual y sonoro. Jim Mickle mantiene una violencia contenida en el relato, lo hace por acumulación, guardando detalles y pistas, intensificando poco a poco las emociones de quien especta y dosifica la violencia a través de una funcional, de baja amplitud de estilo; Michel Grau lo hace sin tregua, sin descanso para el público desde la segunda parte del relato, con amplitud variable de estilo, pero sin alcanzar altos picos emocionales. La violencia no es latente sino manifiesta, incluso pese a que paradójicamente recurre al fuera de campo o al fuera de foco, alcanza una violencia formal en el estilo.

Finalmente podríamos decir que se presentan dos tratamientos estéticos en función de la ética según la cultura que las sostiene. Hablamos de una dimensión ética de la estética de la violencia, a partir de lo que se muestra y se oculta, no sólo de lo



que se representa sino de lo que se considera representable, y atiende a los códigos propios de cada cultura y a nichos específicos del cine independiente.

Con todo, la violencia con sentido no se localiza —o no sólo— en las películas que crean una violencia codificada sino en la interpelación que hacen al espectador, y en la actividad cooperativa —como indican teóricos⁴— que le permite mover directamente sus referencias filosóficas y morales. El espectador es quien extrae justamente lo que no tienen los films por las limitaciones textuales: esa sustancia que lo lleva a gozar y darle sentido a la violencia en el acto de consumir y recibir, interiorizar y asimilar para dar finalmente sentido a los significados que crean los cineastas en cada obra, en cada cultura, en cada horizonte de expectativas y contexto de interpretación.

⁴ Podríamos remitir, entre los más representativos a Umberto Eco (1987).

Bibliografía utilizada

- Berthier, N. (2007). Cine y nacionalidad: el caso del remake. En: Burkhard, Pohl y Jörg, Türschmann (eds.), *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana.
- Bonitzer, P. (1979). La visión Partielle. *Cinéma et Labyrinthe. Cahiers du cinéma*, 301. Junio, París.
- Fernández, A. (2010). El thriller en su laberinto. Dos miradas del thriller mexicano en el ocaso de los 70. En: *Teorías y prácticas audiovisuales*. Actas del primer Congreso Internacional de Estudios de Cine y Audiovisual. Cuadernos AsAECA, Moguillansky y Adrea Molfetta, 439-450.
- Umberto, E. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Vincendeau, G. (1997). Hijacked. *Sight and Sound, The International Film Magazine*. Julio, 23-25.
- Kohn, E. (2013). "We Are What We Are" director Jim Mickle and Jorge Michel Grau discuss remakes, sequels and why their movies aren't really about cannibals. *Indie Wire*. Consultado el 12 de febrero de 2015. Disponible en: www.indiewire.com.
- Nelly, R. (1989). Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia. En *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Zavala, L. (2012). La representación de la violencia en el cine de ficción. En *Versión. Estudios de comunicación y política*, Nueva Época (29). Abril. México: UAM Xochimilco.

Recepción: Mayo 1 de 2015

Aceptación: Junio 18 de 2015

Álvaro A. Fernández Reyes

Correo electrónico: delfosfera@hotmail.com.

Doctor en ciencias humanas por El Colegio de Michoacán. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Es coordinador académico de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y profesor investigador del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, titular B. Ha escrito varios artículos relacionados con la cinematografía, así como el libro *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*; y la primera y segunda edición de *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.



Obra: GORRIÓN CON FLECHAS. Temple y metal sobre madera.