

Los otros que somos

RIOS | RAMÍREZ | HUARTE | BERNAL

SCRIPTORIA

Los otros que somos

D.R. © 2025 María Concepción Huarte Trujillo

D.R. © 2025 Guadalupe Ríos de la Torre

D.R. © 2025 Edelmira Ramírez Leyva

D.R. © 2025 Tomás Bernal Alanís

D.R. © 2025 Juan Moreno Rodríguez

D.R. © 2025 Editorial Scriptoria

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o
parcial de esta obra, por medios:
electrónico, mecánico o cualquier
otro tipo de almacenamiento o
la recuperación de la información,
sin autorización previa del editor.

ISBN: 978-607-26548-4-6

Realizado en México

Los otros que somos

RÍOS | RAMÍREZ | HUARTE | BERNAL

•



Contenido

.

Presentación	6
<i>Ánimas Trujano. El hombre importante</i> Guadalupe Ríos de la Torre	8
<i>Wandafuru raifu (After life)</i> Edelmira Ramírez Leyva	22
<i>Cafarnaúm</i> María de Concepción Huarte Trujillo	42
Los vientos del imperio Esperando a los bárbaros Tomás Bernal Alanís	60



A black and white photograph showing a group of approximately ten people in a meeting or presentation setting. In the foreground, a man in a light-colored shirt and dark trousers is seated, looking down at a document. Behind him, several other individuals are standing or sitting, some holding papers and looking towards the front. The background is slightly blurred, suggesting an office or conference room environment.

Presentación

.

El otro, lo otro, es lo distinto, lo lejano, lo que no resulta ser uno mismo. El cine ha tratado el tema de *lo otro* a lo largo de su historia y de modo habitual. Ya sea que aborda lo real o lo ficticio, por lo general, la narración cinematográfica describe lo que sucede a los demás y ocasionalmente nos permite identificarnos con algunos sucesos o circunstancias, pero lo otro se mantiene como una constante. Cuando el cine provoca temporalmente que nos preguntemos qué o quiénes somos, provoca que la *otredad* se contraiga, es decir, reduce la diferencia, la distancia y por extraño que parezca, incluye a lo individualizado.

El otro y *lo otro*, son aquello que no es uno mismo, es una exclusión consciente que individualiza e identifica. Este alejamiento de lo que uno es y la determinación del resto de lo que no somos, es una acción que nace de la mentalidad humana y que ha perdurado por millones de años, exclusión que el cine mantiene efectiva dicha por cuanto narra y pretende con su quehacer.

Los artículos reunidos en este libro nos ofrecen una reflexión para advertir lo que implica o resulta ser *el otro* o *lo otro* en la perspectiva cinematográfica, tratando de explicarla, para aproximarnos y experimentar lo *otro* tanto como sea posible evitando la autoexclusión y encusando conscientemente lo que somos, incluyéndonos dentro lo que podríamos considerar es *lo otro*. En cada caso, los autores nos acercan al *otro* o *lo otro* para evitar la discriminación o exclusión social; intentan que podamos calzar, los zapatos del *otro*, para que, *los otros que somos* nosotros, encontramos una correspondencia que disipe la *otredad* y sus defectos. •

Juan Moreno Rodríguez
Editor



Ánimas Trujano.

El hombre importante

Guadalupue Ríos de la Torre

PROFESORA INVESTIGADORA

UAM-AZC



*Los mayordomos y alferez
pueden vender trago,
y así sacan lo que gasta en la fiesta.*

Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*.

9

Como comentó el director de la película a analizar, Ismael Rodríguez (1917-2004), su interés por adaptar la novela *La mayordomía* (1951), nació cuando se lo sugirió el escritor Juan Rulfo. Se trataba de la tercera obra de Rogelio Barriga Rivas (1912-1961), un abogado originario de Tlacolula, Oaxaca, quien había publicado otras dos novelas: *Guelaguetza* (1947) y *Río humano* (1948), integradas dentro de la narrativa indígenista, pues sus protagonistas están profundamente identificados con su origen racial y en ellas se abordan los problemas derivados de la desigualdad que sufre este sector poblacional en la sociedad.

Introducción

Animas Trujano narra la vida social de un hombre que a su vez refleja la cultura de una comunidad indígena en proceso de transición, debido al contacto con la que ha sido considerada la civilización dominante.

El entorno en el que se desarrolla el protagonista, descrito aquí en sus rasgos más importantes, debe considerarse como una aproximación a la cultura de un pueblo oaxaqueño. Aunque la película no revela un conocimiento profundo del grupo étnico en

cuestión, la comprensión de la trama y del personaje principal se enriquecen al conocer los componentes claves de la cultura oaxaqueña, tal como se manifiesta en el ambiente social de la cinta.

El personaje de *Ánimas Trujano* es un modelo que caracteriza la conducta de muchos de los hombres de ese grupo social, un individuo perfectamente normal dentro de su medio.

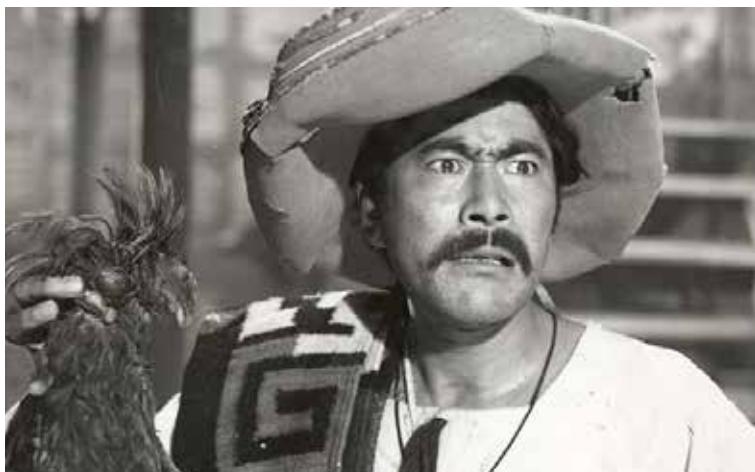
10

La cinta de Ismael Rodríguez

Como se comentó con anterioridad, el filme *Ánimas Trujano* se basa en la novela galardonada en 1951 con el premio Lanz Duret, *La mayordomía*, del escritor mexicano Rogelio Barriga Rivas.

En la cinta, *Ánimas Trujano*, interpretado por el actor japonés Toshirō Mifune, es un hombre indígena imprudente e insensato. Su mayor anhelo es ser elegido algún día mayordomo de su pueblo, la persona que organiza las fiestas locales durante todo el año. Este honor se concede al ciudadano más respetado, quien se encarga de pagar los gastos de la fiesta anual de la virgen, a la que todo el mundo puede asistir. Pero en lo profundo, el motivo que tiene Ánimas para ser mayordomo no es el de complacer al pueblo, sino el de ganar el respeto y la admiración de los habitantes de la localidad.

En la historia, además de parrandero y jugador, Ánimas engaña a su leal esposa Juana (Columba Domínguez) con la prostituta del pueblo, Catalina (Flor Silvestre). En este punto cabe señalar el marcado androcentrismo de la película en cuestión, pues se muestra al hombre como el modelo ideal para regir la comunidad, además de que se trata de un entorno en el que se relega a las mujeres (Ríos, 1997, p. 237). Por lo tanto, la trama



Fotograma de la película *Ánimas Trujano*.

presenta el proceso histórico como una serie de acontecimientos personificados por una sociedad, un pueblo o clase social genéricamente parcializado.

En el filme, Juana, la esposa fiel y abnegada del protagonista, es una mujer alfabetizada, una cualidad poco común en las comunidades indígenas. A pesar de su educación, Juana reconoce y desafía las desigualdades entre ella y su esposo, las cuales son producto de complejos procesos históricos, más allá de las determinaciones biológicas (Lauretis, 1986, pp. 179-181). Aunque Juana es el más fiel soporte de su marido, en las pláticas que mantiene con sus hijos resulta evidente que no lo quiere. De hecho, intenta garantizar que su hija no acabe como una simple campesina analfabeta como su padre, y cuando su hijo se expresa con una actitud retadora y afirma ser un hombre después de que le crece su primer vello en el pecho y se toma una botella de alcohol, Juana lo golpea. Pese a ello, las actitudes

y normas de la sociedad la obligan a permanecer con su esposo y a recibir un injusto beneficio a cambio. Aunque Ánimas aparenta poseer un privilegio innmerecido, este no se puede equiparar con el de los habitantes blancos más acaudalados de la zona. Un ejemplo de lo anterior se representa con el personaje de Tadeo (Antonio Aguilar).

Debemos agregar también elementos culturales e históricos, como la manera de ejercer la maternidad y la crianza de Dorotea (Titina Romay) y Pedrito (Pepe Romay). Se observa una marcada distinción entre el sexo biológico y la identidad adquirida. El término ‘sexo’ alude a razones biológicas, mientras que el de ‘género’ responde a razones culturales y sociales, el ámbito humano de desarrollo por excelencia (Vera, 2013, p. 31).

Para ampliar esta idea, se puede afirmar que los elementos del género que atañen a las creencias, los valores, las actitudes, las formas de comportamiento, los rasgos de personalidad e incluso a las actividades que sustentan y ejercen hombres y mujeres, son precisamente los que marcan la diferencia y jerarquía social entre ambos géneros, distinción que en la cinta se hace muy presente.

Otro aspecto a tomar en cuenta en el filme, de carácter económico, es que la escasa capacidad monetaria de este grupo étnico no les permite a sus integrantes subsistir sin la ayuda de trabajos asalariados en las fincas y en el comercio de productos agrícolas y artesanales (León Portilla, 2014, p. 82).

En el desarrollo de la cinta, Juana trata de ayudar a Ánimas a alcanzar una mejor vida y a lograr su anhelado sueño de ser mayordomo, por lo que lo incita a trabajar en la mezcalería del “Español” (Eduardo Fajardo). Sin embargo, Juana logra obtener un mejor puesto al demostrar su capacidad para sumar y restar,

generando un conflicto en *Ánimas Trujano*, quien se siente amenazado. Esto ilustra la persistente tendencia a considerar a las mujeres como seres inferiores, en donde la diferencia entre los sexos se traduce en desigualdad social y laboral, y también de otros tipos.

Por otro lado, después de que la hija mayor del matrimonio, Dorotea, rechaza a su pretendiente Carrizo (Jaime J. Pons) por ser indígena, analfabeto y de bajo estatus, es seducida por el hijo del “Español”; como resultado de esa breve relación, ella queda embarazada. Pasado un tiempo, el pequeño crece y ella se va con Carrizo, dejando al niño con su madre. Mientras tanto, el “Español” reconoce a su nieto y decide comprárselo a Ánimas quien, vencido por la avaricia, se lo vende para obtener el dinero que lo hará aspirante a alcanzar el título de mayordomo en las festividades locales.

En la película, el personaje de Catalina, interpretada por Flor Silvestre, es la prostituta del pueblo, como se mencionó antes. Ella es una mujer joven y atractiva que personifica la sensualidad y la sexualidad, es la amante de Tadeo (Antonio Aguilar), el hombre rico, respetable y actual mayordomo del pueblo.

Las instituciones del Estado y la Iglesia, si bien toleraban la existencia de las prostitutas, las marginaban y estigmatizaban como pecadoras. Al mismo tiempo, la sociedad de la época las discriminaba debido a su vestimenta (entre otros motivos) y las despojaba de sus derechos individuales (Ortega, 1982, p. 37).

Después, en la trama sobrevienen una serie de acontecimientos: Ánimas Trujano es encarcelado, y su familia se dedica durante un año a reunir los fondos necesarios para su liberación. Cuando Ánimas sale, roba los ahorros a su mujer, va detrás de la prostituta y esta, interesada en el dinero, acepta al protagonista y encarna una actitud retadora ante la abnegación de Juana.

Hasta ese momento, lo único que desea Áimas es ser pudiente y aceptado, aunque sin tener la necesidad de trabajar. Actúa usando a cualquier aliado que puede, ya sea en la tierra como en el cielo. Cuando juega en una pelea de gallos, mantiene su cruz y reza a Dios. Si pierde, tira la cruz, y pide al brujo local (José Chávez) ayuda. Cuando un artículo supuestamente bendito deja de funcionar, solo busca otro, todo con el fin de poder jugar y seguir apostando hasta lograr la victoria. Su vicio ineludible es su necesidad individualista de ganar poder, pero no de liderar. Su insaciable ambición se evidencia con claridad cuando golpea a su hijo solo por mirarlo de manera que él considera inapropiada. A pesar de que Juana, la madre, consuela al niño diciéndole que su padre siempre tiene razón, el hijo reconoce que, incluso si no la tuviera, eso no importaría. Aunque Áimas se presenta como la cabeza de la familia, no tiene un papel activo en su dinámica. Ni él ni los demás integrantes de la misma cuestionan o desafían su autoridad. Áimas jamás necesita rogar con tristeza a Dios que cambie su vida, pues se considera un Dios en sí mismo.

Por otro lado, es notable la representación de las mujeres indígenas en la película, donde tanto el “Español” como su hijo las consideran meros instrumentos para satisfacer sus necesidades. El joven, en particular, demuestra lo anterior al seducir a Dorotea, quedando ella embarazada y luego la abandona sin remordimiento. El mezcalero, al enterarse, no muestra preocupación por Dorotea, sino que ve la oportunidad de asegurar un heredero varón. Para ello, ofrece dinero a Áimas a cambio del niño. Áimas, movido por la avaricia, accede al trato, ignorando las objeciones de su esposa.

La vida del “Español” representa la existencia ideal para Áimas Trujano. Sin embargo, al alcanzar su anhelada



Fotograma de la película *Ánimas Trujano*.

meta de ser mayordomo gracias a la compensación que le otorga el “Español” a cambio de su nieto, experimenta una profunda insatisfacción. Aunque ostenta el título y en apariencia goza del respeto de los demás, el protagonista percibe la falsedad de esta admiración. Esto se evidencia cuando su hijo paga a otros niños para que lo aplaudan, mientras que los demás habitantes del pueblo murmuran e intrigan a sus espaldas. Además, Ánimas ha transformado la mayordomía en un instrumento de vigilancia, cediendo su poder al ‘hombre blanco’ a cambio de su beneficio personal.

Sintiéndose rechazado por el pueblo, Ánimas huye hacia unas ruinas prehispánicas, símbolo de las auténticas raíces del ritual, donde finalmente toma conciencia de sus actos. Mientras

tanto, Juana, agotada de sus infidelidades, asesina a la amante de su marido frente a todos. Consciente de que el encarcelamiento de la madre le implicaría separarse de sus hijos, Ánimas decide asumir la culpa. Este acto de sacrificio le otorga por primera vez el respeto y el amor de su esposa.

Consideraciones finales

A lo largo de la película podemos observar otra manifestación de la cultura local y familiar, lo que confirma el predominio de un sistema de vida económico en la región. Esta estructura social muestra rasgos de grupos exogámicos patrilineales, donde se mantiene la práctica rigurosa de la exogamia. Se trata de una familia monogámica con residencia patrilocal y autoridad paterna.

En este contexto, se observan prácticas religiosas que mezclan elementos de cultos paganos con la veneración de santos católicos. Estos santos son a menudo asociados con poderes relacionados con las actividades económicas y las fuerzas naturales. Además, existe un fuerte deseo de ocupar cargos públicos sin recibir compensación, solo por intentar acceder a la búsqueda de reconocimiento. En algunos casos, esta aspiración se convierte en una obligación para mantener la estructura social y política existente.

En la cultura representada en la película *Ánimas Trujano*, el aguardiente desempeña un papel central en las relaciones sociales, políticas y religiosas. Es utilizado como bebida de intercambio y como ofrenda para complacer a hombres, espíritus y dioses, con el objetivo de vivir en armonía con ellos. Sin embar-

go, el consumo excesivo de alcohol puede llevar a la irritabilidad y a la agresividad.

El filme *Ánimas Trujano* sirve como un espejo de la diversidad cultural y social, al retratar las costumbres y tradiciones de una comunidad específica en el contexto de su realidad (Pozas, 1959, p. 109).

Curiosidades de la cinta

La voz de Toshirō Mifune

Narciso Busquets dobló la voz de Toshirō Mifune, tal y como confirmó el propio director del filme en una entrevista. El gran actor japonés aprendió los diálogos fonéticamente, dando un perfecto movimiento de diálogo, entregó una interpretación tan convincente que, junto con el similar timbre de voz de ambos actores, ha llevado en ocasiones a pensar que no hubo doblaje (S. a., 1961).

Antonio Aguilar con el gran Toshirō Mifune

En el desarrollo de la filmación no surgió ni el más mínimo incidente. El intérprete oriental es la comprensión misma, la disciplina y la vocación entusiasta a su carrera de actor. De la importancia de esta película puede dar clara idea el hecho de que haya aceptado trabajar en ella el maestro japonés y en la que Antonio Aguilar tiene una brillante actuación (S. a., 1961).

Filme mexicano en Venecia

Ánimas... en el certamen de Venecia se exige que las cintas que pretendan participar en el concurso sean previamente proyectadas; para su aceptación o rechazo cada país puede presentar varios filmes en la presentación, siendo factible también que se admitan en el certamen a varias películas de la misma nacionalidad (S. a., 1961).

Animas se exhibe en el cine Polanco

Los espectadores del Cine Polanco fueron bombardeados sorpresivamente con *Ánimas Trujano*, la ambiciosa película del director Ismael Rodríguez, producida y dirigida por él y que competirá en el Certamen Mundial de Venecia (S. a., 1961). •

Referencias

De Lauretis, T. (1986). *Feminist Studies Critical Studies*. Blemington University of Indian Press.

León Portilla, M. (2014). *Orígenes y desarrollo de Mesoamérica*. FCE.

Ortega, S. “Seminario de Historia de las Mentalidades y religión en México colonial”. *Familia y sexualidad en la Nueva España*. FCE/SEP.

Pozas, R. (1959). *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. FCE.

Ríos de la Torre, G. (1997). Memorias. *Primer Encuentro de Historia “Historiografía de lo femenino”*. UAM-A.

19

S. a. (1961). “Entrevista con Ismael Rodríguez”. *Cine Mundial. Un diario diferente*, núm. 3000. P. 13.

Vera, E. Á. (2013). *Mujeres independientes. Mujeres revolucionarias*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Hemerografía

La Prensa. El periódico que dice lo que otros callan. 1961.

Cine Mundial. Un diario diferente. 1961.

Créditos imágenes

Pág. 8 y 11: *Ánimas Trujano: El hombre importante* (1961, dir. Ismael Rodríguez): <https://moreliafilmfest.com/toshiro-mifune-el-actor-japones-que-conquistó-méjico> [Consulta: Mayo 5 de 2025] **Pág. 15:** *Fotografía publicitaria de la película Ánimas Trujano* (1962): https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81nimas_Trujano#/media/Archivo:Still_cinematografico_de_Animas_Trujano.jpg [Consulta: Mayo 5 de 2025]

Ficha técnica

Dirección y producción: Ismael Rodríguez.

Guion: Rogelio Barriga Rivas, Vicente Orona.

Música: Raúl Lavista.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

País y año: México, 1961.

Género: Drama.

Duración: 104 mins.

Elenco:

Toshirō Mifune | Columba Domínguez | Flor Silvestre

Pepe Romay | Titina Romay | Antonio Aguilar | José Chávez

Eduardo Fajardo | Amado Zumaya | Luis Aragón

Juan Carlos Pulido | Magda Monzón | Jaime J. Pons

David Reynoso.

Sinopsis:

En un pequeño pueblo del estado de Oaxaca, Ánimas Trujano, un hombre indígena de carácter hosco y comportamiento imprudente, conocido por su afición a la bebida y a las fiestas, tiene un gran deseo: ser elegido mayordomo de su comunidad. Este título, otorgado cada año por el párroco local, representa un alto honor y gran prestigio. Se concede al ciudadano más acaudalado y respetado, exigiendo de él rectitud, honorabilidad y decoro. Al asumir este cargo, el individuo que lo logra se convierte en la figura más prominente de la región.



Wandafuru raifu
(After Life)

Edelmira Ramírez Leyva

PROFESORA INVESTIGADORA

UAM-AZC



La vida sin memoria no es vida.

Ortega y Franco.

•

23

*El recuerdo es una especie de resucitación
de un evento pasado y vivido.*

Alejandro Tomasini Bassols.

La vida cotidiana es el entramado que sostiene el quehacer habitual de cada ser humano y de las colectividades que estos van conformando en su conjunto, lo cual es general para todas las culturas, desde luego con sus peculiaridades. Esto ha sido señalado por muchos autores, como Berger y Luckman (2003, p. 37), quienes lo explican de la siguiente manera:

Entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia. Es la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame suprema realidad. La tensión de la conciencia llega a su apogeo en la vida cotidiana, es decir, esta se impone sobre la conciencia de manera masiva, urgente e intensa en el más alto grado. Es imposible ignorar y aún más difícil atenuar su presencia imperiosa.

Por ello, muchos de los recuerdos que signan la vida emocional en la psique de los seres humanos, son actos o sucesos que emergen de la vida cotidiana. Un nítido ejemplo de esto se puede ilustrar con la película *Wandafuru raifu (After Life)* (1998), del director japonés Hirokazu Koreeda.

La propuesta del guión y la dirección de Koreeda contenida en este filme es sin duda sugerente, al mismo tiempo que muestra su profunda reflexión sobre el acontecer humano, al indagar en sus diversas vivencias, las cuales van tejiendo la identidad y biografía de cada individuo o personaje; y mientras, estas se van grabando en la memoria, lo que da lugar posteriormente a realizar actos de rememoración.

La inusitada trama, sintetizada en el título de la película, permite apreciar el valor que tienen los acontecimientos vitales de cada personaje; al aquilar lo que han representado para ellos. Pero lo que más enfatiza esta historia son aquellos momentos que marcaron a los personajes de un modo indeleble, ya que estos son impelidos a buscar entre todas sus huellas memorísticas una sola vivencia, lo cual se traduce en una labor inmensa, en comparación con el mínimo tiempo que les conceden para realizar esa tarea de rastreo de experiencias vividas. De esta forma, se puede apreciar que se trata de un proceso inducido, complejo y apremiante, sobre todo si se toma en cuenta la complejidad de la grabación fisiológica de los recuerdos en los seres humanos, pues como afirma Guyton (2001, cit. en Ortega y Franco, 2010, p. 2):

Fisiológicamente, los recuerdos se producen por variaciones de la sensibilidad de transmisión sináptica de una neurona a la siguiente. Estas variaciones a su vez generan nuevas vías o vías facilitadas de

transmisión de señales por los circuitos neurales del cerebro. Las vías nuevas o facilitadas se llaman huellas de memoria. Son importantes porque una vez establecidas, la mente puede activarlas para reproducir los recuerdos.

25

Y desde luego, también está implicada la memoria, el motor que nos conduce a los recuerdos. Según Díaz (2009, p. 513): El concepto más central de la memoria es el recuerdo, es decir, la presencia en la mente de algo pasado, un ingrediente indispensable para el pensamiento y otras actividades cognitivas. Esa memoria se genera en algunas de las estructuras del cerebro: El hipocampo y la corteza temporal se han reconocido como las estructuras más importantes en los procesos amnésicos. El hipocampo se ha relacionado con la memoria reciente (minutos, horas o pocos días) y la corteza temporal, con el almacenamiento de información remota (días, meses o años) (Arango-Dávila y Pimienta, 2004, p. 109).

Los procesos de reminiscencia

Para realizar este estudio, se tomarán en cuenta los componentes del modelo heurístico que sugieren Webster, Bohlmeijer, and Westerhof (2010, p. 8, según la traducción de Serrano, Latorre, Ricarte, Ríos, Navarro, Aguilar y Nieto) sobre los procesos de reminiscencia, que son los siguientes: desencadenantes, modos, contextos, moduladores, funciones y resultados prácticos.

Desencadenantes

En la película, resulta evidente que el desencadenante para los seres que llegan al lugar es intencionado, porque fue solicitado o impuesto por el personal ahí presente, quienes los reciben en su tránsito por ese territorio; por lo tanto, queda claro que no se trató de un proceso voluntario o espontáneo.

El hecho de que sea una solicitud, de alguna manera, obliga a los personajes a elaborar esa tarea que no tenían en mente realizar; y eso los conmina a esforzarse por buscar en su memoria los recuerdos solicitados.

Si bien hay diferentes técnicas de reminiscencia, aquí la inducción es externa y es un requerimiento, pero son acompañados en su proceso de rememoración por los propios solicitantes, quienes los guían en la difícil tarea de recuperar el recuerdo más decisivo de sus vidas, ya que implica varios procesos, como son “[...] acceso, selección, reactivación o reconstrucción de representaciones internas almacenadas” (Dudai, Yadin, 2002, cit. en Buchanan, 2007).

La diversidad de recuerdos significativos que cada persona elige muestra la complejidad psíquica de los seres humanos, así como los contextos culturales cotidianos de cada individuo, las propias trayectorias vitales y varios otros factores que se verán más adelante.

Modos

El modo de compartir los recuerdos una vez localizados se llevó a cabo en tres fases, la primera fue en forma intrapersonal, cuando

reflexionaban los recordantes en forma privada, aunque en la mayoría de los casos lo que muestra la película es la fase interpersonal, que es la segunda etapa del proceso, la más importante, y se efectúa a través del acompañamiento de uno o dos empleados asignados para cada sujeto; en ese momento se rastrea el recuerdo a través de la narración. Se afirma que ese periodo es de gran importancia, en primer lugar, porque como afirma Mendoza García (2004), “La memoria tiene una estructura narrativa” (p. 1); “se recuerda construyendo relatos” (p. 13). Este autor también menciona a Bruner (1990), quien subraya que “La manera típica de enmarcar la experiencia (y nuestros recuerdos de ella) es la modalidad narrativa”; además, agrega que Jean Maruller nos ha hecho el favor de acumular las pruebas que demuestran que lo que no se estructura de forma narrativa, se pierde en la memoria (p. 66).

Sin embargo, la narración de los recuerdos de cada individuo en realidad solo son aproximaciones a la realidad vivida, porque como explica H.L. Roediger III (2001):

los recuerdos pueden estar plagados de errores, cuando son nuestras suposiciones e inferencias, en lugar de los rastros de los eventos originales, las que determinan nuestros recuerdos [...]. Existen diversas fuentes de error (inferencias durante la codificación, información que recibimos sobre un evento después de que ocurrió, nuestra perspectiva durante la recuperación). Contrariamente a la creencia popular, la memoria no funciona como una video-grabadora, capturando fielmente el pasado para reproducirlo infaliblemente más adelante. Más bien,

incluso cuando somos precisos, estamos reconstruyendo acontecimientos del pasado cuando recordamos (p. 2944).

Pero la no certeza proveniente de la imposibilidad de verificación de lo narrado, en realidad, no importa, porque lo esencial es recobrar de las antiguas huellas que permanecen en el cerebro o en la memoria la esencia de esas vivencias imborrables; las cuales les dieron sentido a sus vidas. Y los evocadores no dudan en creer que están narrando su verdad.

Además, como indica Pérez Bowie (2008, p. 142): “la veracidad constituye una de las señas de identidad más irrenunciables del género, siendo habitual que los espectadores se muestren reacios a admitir la menor incursión en el terreno de la fantasía”.

Por otra parte, es importante tener en cuenta la idea de salvación presente en la narración autobiográfica que recuerda Pozuelos (2006), la cual nace desde el siglo XVIII: “la narración de sí mismo se convierte en un fenómeno de salvación personal frente a sí mismo y a los otros, se restituye el pasado como modo de conjurar la fugacidad y restauración de la vida perdida” (p. 32). En la película, esta afirmación cobra un gran sentido, pues los individuos logran la “salvación” a través de la revivificación de sus recuerdos más entrañables.

Después de la localización de los recuerdos, se puede hablar de una tercera fase en el proceso de reminiscencia, también en modo interpersonal, que es el traslado del relato oral, registrado por los miembros del personal que los asisten, a un relato visual autobiográfico filmico, el cual ellos se encargan de elaborar, de una forma muy sencilla, con los elementos que se tienen a mano, pero con la presencia del autobiografiado, quien

al final tiene su propia película. En ella, el recordante se debe mirar como el gran protagonista, pero además lo hace de manera pública ante una colectividad; aunque pequeña, es toda la comunidad presente en ese momento. Dicha comunidad se convierte en el público espectador de los breves filmes que contienen los recuerdos perdurables, dotando así a los evocadores del mayor número de elementos posibles para que puedan retomar, en una forma más integral, esa revivificación del recuerdo perenne.

Además, como asegura Pesce (2008, cit. por Úrbez, 2023, p. 74), refiriéndose a la película biográfica (aunque en este caso se trata de cortometrajes): “siempre se presenta como un espejo en ángulo oblicuo: por un lado, refleja al sujeto biografiado según el patrón de nuestra memoria colectiva; pero, desde otro ángulo, muestra aquello que somos o queremos ser en función de nuestros sistemas de representación del mundo, variado según tiempos, espacios y culturas.”

Tanto la reminiscencia verbal como la imagen filmica, tienen por objetivo intensificar de modo sensorial la gran reminiscencia de cada recordante, la cual es tan notable que tiene la capacidad de recapturar, sintetizar, tanto en forma oral como visual, ese gran micro segmento de su vida; es decir, el recuerdo que cada persona rescatará al recorrer memorísticamente toda su vida, la cual la representará en el futuro.

Contextos

En este rubro, Webster *et. al.* (2010, trad. de Serrano *et. al.*), incluye las influencias socioculturales, lo institucional, lo familiar y otros aspectos significativos (p. 10).

En los procesos de reminiscencia entran muchos factores en juego, y resulta evidente que la revisión de los contextos en los cuales se desarrollan las acciones vividas es uno de ellos. La película muestra una amplia variedad de contextos en los que se despliega cada una de las narraciones y de los filmes que les dan sostén, estos constituyen el escenario en el cual se llevan a cabo las acciones descritas conformadas por el gran recuerdo de cada individuo; porque como advierte Webster *et. al.* (2010, trad. de Serrano *et. al.*), “Los recuerdos no tienen lugar en el vacío, sino que se encuentran inmersos en diversos contextos sociales” (p. 7). Por otra parte, Méndez (2008, cit. por Carrera y Marín) refiere que: “Cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte” (p. 4).

Enunciado de otro modo, Webster *et. al.* (2010, trad. de Serrano *et. al.*), afirma que las: “Normas y valores socioculturales proporcionan claras directrices que sirven como formas o estilos en la narración de historias individuales de vida” (p. 11).

La cultura en la que se desarrolla o se mueve cada individuo, es el marco base que da lugar a las peculiaridades de cada región de un país; siendo a la vez un gran marcador y diferenciador con respecto a otros pueblos.

Como conclusión, Webster *et. al.* (2010, trad. de Serrano *et. al.*), aseveran que: “parece evidente que cada historia de vida y, por ende, la construcción de sus recuerdos, son influenciados y se ven afectados a diversos niveles y en grado diverso, siendo la cultura el más influyente” (p. 11).

Por otra parte, se aprecia que en muchos de los recuerdos narrados, los personajes refieren la presencia de familiares, hermanos, madres, esposos, etcétera; lo cual marca la importancia y la fuerza de los vínculos de parentesco que sostienen la institución familiar, traducido como un elemento de suma importancia en la vida de los recordantes y dentro de su actuar en la sociedad.

Moduladores

En este apartado, Webster *et. al.* (2010, trad. de Serrano *et. al.*), mencionan en su propuesta los siguientes moduladores: edad, género, etnia y personalidad, entre otros (p 11).

Como puede observarse en la película, los procesos de reminiscencia son muy personales, y cada sujeto tiene una manera propia de enfocar la remembranza de recuerdos significativos; es precisamente ahí donde se muestra la importancia o función de los moduladores, pues resultan determinantes para cada individuo.

Por ejemplo, las edades no son uniformes, de tal manera que el abanico de este modulador varía de forma considerable: hay personajes muy jóvenes y otros de edad avanzada, lo que se evidencia en la diversidad de los recuerdos elegidos. Por ejemplo, se observa un claro contraste entre la jovencita que aprecia en un primer intento de rememoración su visita a Disneylandia, en comparación con lo que evoca un hombre mayor con una personalidad muy definida, cuyos recuerdos provienen de sus visitas a un prostíbulo, frente a otro hombre que opta por un recuerdo de su vida cotidiana infantil, o una mujer que elige como reminiscencia el dolor del parto. En todos estos ejemplos la edad, el sexo y la personalidad resultan evidentemente distintos, pues

estos factores influyen de un modo determinante en la elección de los recuerdos.

En cuanto a las personalidades, se pueden notar las indiscutibles diferencias a través de la imagen y de las caracterizaciones de los personajes, en donde se aprecian con claridad las grandes discrepancias entre uno y otro, aunque no es posible profundizar en su análisis, pues todos ellos aparecen de forma breve en la trama desarrollada en la película.

Una personalidad distingüible es la de un hombre rebelde, a quien le parece imposible elegir un solo recuerdo, lo cual coloca de relieve la diversidad de experiencias que los seres humanos van teniendo a lo largo de su vida.

Como parte de la personalidad se pueden incluir los aspectos sensoriales que se subrayan en cada personaje. En algunos de los recuerdos se percibe cómo el elemento sensitivo es un claro modulante en el desarrollo de la acción del acto evocativo, como sucede en el caso del hombre que descubre el sol en su cuerpo infantil; el recuerdo se remonta a la infancia del personaje, cuando experimenta la iniciación en su conciencia de la sensación de una caricia solar, a través de la cual entra en contacto con el ámbito sensorial kinestésico, dicha caricia dejó una profunda huella memorística en él.

Otro modulador de gran importancia es la emoción, a través del tiempo se ha demostrado que esta reacción psicofisiológica desempeña un papel fundamental en la recuperación de los recuerdos significativos. En especial se ha observado que la intensidad emocional resulta muy relevante en la recuperación de dichos recuerdos significativos, sobre todo en determinados momentos de la vida de los personajes. González Salinas et. al. (2018) demuestran lo anterior en una investigación que hicieron

con roedores. En ella, los analistas observaron que la grabación de las memorias de eventos con baja emotividad no se produjo de la misma manera que aquellas memorias acompañadas de alta intensidad emotiva, ya que: “las memorias muy emotivas parecen requerir de pocos elementos bioquímicos y una participación restringida de algunas regiones cerebrales; además, resulta difícil interferir en su formación, por lo que son recuerdos “duros de matar” (p. 69).

Varios experimentos científicos se han realizado sobre este tema, por ejemplo Buchanan (2007), en sus investigaciones sobre la recuperación de recuerdos emocionales, encontró que: Los procesos neuronales involucrados en el reconocimiento y la experiencia de la emoción también están involucrados en la recuperación de recuerdos de experiencias emocionales. La amígdala y la corteza prefrontal medial trabajan en combinación con el hipocampo, la corteza prefrontal lateral y la corteza parietal para lograr la recuperación de la experiencia emocional.

Los objetos son elementos que también pueden incluirse en este apartado, como se observa en el caso de una anciana esforzándose para recuperar los detalles de un vestido que le regaló su hermano, destina gran energía a recapturar en su memoria ese recuerdo remoto y borroso, y al final logra reconstruir la imagen puntual del vestido, pues como afirma Macher (2008): “Los objetos nos ayudan a completar los vacíos de la memoria” (p. 66), porque los objetos son evocadores de recuerdos por excelencia (Bachelard cit. por Macher, 2008, p. 65).

Además, tomemos en cuenta que los objetos pueblan los espacios en donde se despliegan las acciones relacionadas con la remembranza de recuerdos.



Fotograma de *Wandafuru raijū*

Funciones

La función del proceso de reminiscencia en el caso de este filme es muy particular, ya que el objetivo central es recordar y elegir entre los muchos recuerdos de toda una vida uno solo, el cual será evocado de forma perenne. Se trata de un proceso de reminiscencia breve, pero de gran intensidad para cada persona o recordante, por lo que se convierte en una tarea compleja, que exige una gran reflexión y sopesar diferentes calidades de experiencias vividas, pues aunque solo se rescate un solo recuerdo, para lograr obtenerlo hay que rastrear en la memoria de toda una existencia. De esta forma, implícitamente se supone que esa reminiscencia representa una revisión y una reflexión sobre la vida.

Resultados prácticos

La elección del recuerdo único tiene implicaciones muy interesantes tanto para los protagonistas como para los espectadores. Así, el staff va tomando nota de los valiosos recursos de cada individuo que llega al preámbulo de una eternidad teñida por ese recuerdo entrañable. El proceso de rememoración es complejo, en él se amplifica la conciencia de lo vivido por cada individuo. De esta manera, el espectador contará con un repertorio de recuerdos surgidos de esa red intangible sostenedora de lo cotidiano, los cuales, para los evocadores, se convirtieron en micro acontecimientos significativos; que a la poste resultaron ser macro acontecimientos de toda su vida.

Conclusión

En suma, *After life* es una profunda reflexión sobre los procesos de la vida y las huellas que a través de los recuerdos van quedando en cada individuo, de manera independiente con relación a su edad y cultura.

La recuperación de los grandes recuerdos que articulan la identidad de los seres humanos no es una tarea fácil en la mayoría de los casos, porque es necesario seleccionar de todo lo vivido solo lo verdaderamente significativo.

En *After Life*, tomando la idea de Tomassini (2015, p. 2) de que “el recuerdo es una especie de resucitación de un evento pasado y vivido”, los espectadores pueden apreciar justo cómo los personajes logran revivificar memorística, narrativa y visual-

mente sus recuerdos más entrañables. En el fondo se trataba de eso, de reproducirlos de la manera más fiel posible, traerlos a su presente de la manera más nítida, para así poder llevárselos a la eternidad la quintaesencia de ese gran recuerdo que sintetiza toda su vida. •

Referencias

- Aguilar Medina, J. I., Molinari Soriano, M. S. (2010). “Viejos recuerdos. Lo significativo de la vida cotidiana”. *Antropología. Revista Interdisciplinaria.* INAH.
- Arango-Dávila, C. A., Pimienta J., H. J. (2004). “El cerebro: de la estructura y la función a la psicopatología. Primera parte: Bloques funcionales”. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 33(1), pp. 102-125. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-4502004000500007&lng=en&tlang=es
- Berger, P., Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad.* chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/07/La-Construcci%C3%B3n-Social-de-la-Realidad-Berger-y-Luckmann.pdf

Bruner, J. (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Alianza Editorial.

Buchanan, T. W. (2007). “Recuperación de recuerdos emocionales”. *Psychological Bulletin*. 133(5), pp. 761–779.
<https://doi.org/10.1037/0033-2909.133.5.761>

37

Carrera García, G., Marín Espinoza, A. Y. (2022). “Memoria e identidad: una experiencia autobiográfica”. *Revista Iberoamericana de Ciencias Sociales y Humanísticas. RICSH*, 11(22). ISSN:2395-7972. <https://doi.org/10.23913/ricsh.v11i22.297>

Díaz, J. L. (2009). “Persona, mente y memoria”. *Salud Mental* 32(6), pp. 513-526. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pd=S0185-33252009000600009&lng=es&tlang=es

González Salinas, S., Alvarado Ortiz, E., Prado, Alcalá, R. A. (2018). «“Duro de matar”: neurobiología del recuerdo emotivo». *Ciencia*, 69. 6673.https://www.amc.edu.mx/revistaciencia/images/revista/69_3/PDF/DurodeMatar.pdf

Macher Mesta, K. (2008). *Objetos Sembrados, Recuerdos Desvanecidos. Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasma*. Proyecto final de Master. Facultad de Belles Arts de Sant Carlos. Universidad Politécnica de Valencia.

- Mendoza García, J. (2004). “Las formas del recuerdo. La memoria”. *Athenaea Digital*, 6, pp. 1-16.
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2802>
- Ortega Loubon, Ch., Franco, J. C. (2010). “Neurofisiología del aprendizaje y la memoria. Plasticidad Neuronal” *Archivos de Medicina. iMedPub Journals* 6 (12).
<http://www.archivosdemedicina.com>
- Perez Bowie, J. A., (2008). *Leer el cine. La teoría literaria de la teoría cinematográfica*. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilo*. Crítica.
- Roediger, H. L. III. (2001). “Psicología de la memoria reconstructiva”. *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales y del Comportamiento*. Universidad de Chile.
- Tomasini Bassols, A., (2015). “Memoria y recuerdo”. Mutatis Mutandis. *Revista Internacional de Filosofía*. 1(4), 11–26. <https://doi.org/10.69967/07194773.v1i4.108>
- Úrbez Fernández, P. (2023). “La biografía filmica: una propuesta metodológica para su estudio”. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*. 61, pp. 61-77. 1988 -5733.

Webster J. D., Ernst T. Bohlmeijer, E. T., Gerben J. W. (2010). Mapping the Future of Reminiscence: A Conceptual Guide for Research and Practice. *Research on Aging* 32(4). Pp. 527-564 DOI: 10.1177/0164027510364122 http://www.cs.cornell.edu/~danco/remchiwork/papers/webster_MappingTheFutureOfReminiscence.pdf (a través de la traducción de Serrano, J. P., Latorre, J. M., Ricarte, J. J., Ros, L., Navarro, B., Aguilar, M. J., Nieto, M. Reminiscencia y remisión de vida. Un modelo conceptual para la investigación y la práctica. *Portal Mayores*. Pp. 1-38. chrome-extension: //efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.acpgerontologia.com/documentacion/serranoreminiscencia.pdf)

Créditos imágenes

Pág. 20: maxresdefault: https://www.youtube.com/watch?v=f8K_YxtdzRo [Consulta: Mayo 5 de 2025] **Pág. 32:** cafterlifewomanwithleaf-1024x678: <https://longlistshort.com/tag/after-life/> [Consulta: Mayo 5 de 2025]

Ficha técnica

Título: *Wandafuru raifu (After Life)*.

País y año: Japón, 1998.

Dirección y guion: Hirokazu Koreeda.

Fotografía: Yasuhiro Kasamatsu y Yukuru Sato.

Duración: 118 minutos.

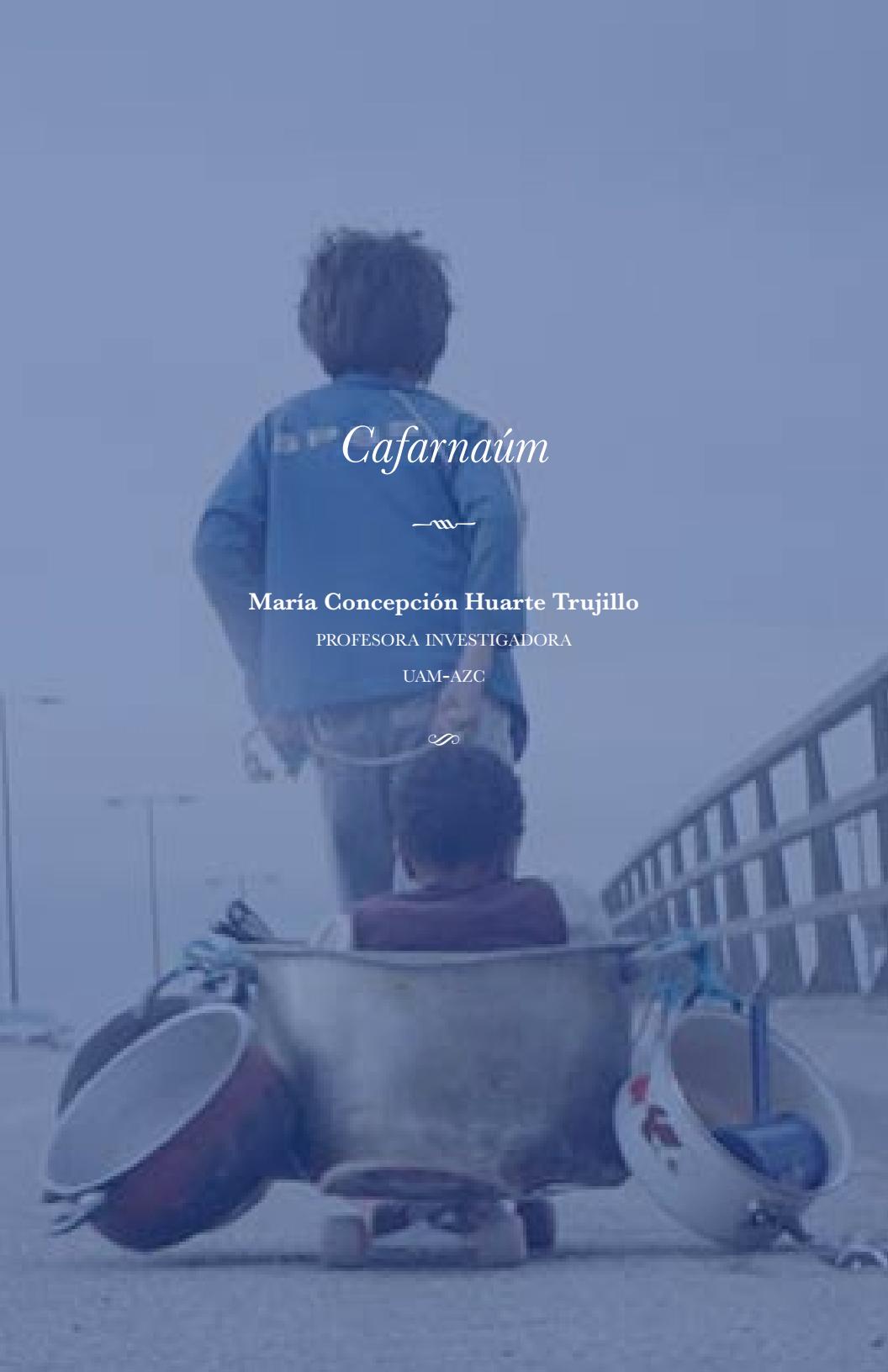
Género: Drama / Fantástico / Sobrenatural.

Elenco:

Arata Iura | Erika Oda | Susumu Terajima | Kei Tani

Sinopsis:

Veintidos almas en tránsito a través de una escuela preparatoria que es en realidad un estación de tren, deben elegir un solo recuerdo para toda la eternidad. Todas son personas diferentes y desconocidas.



Cafarnaúm



María Concepción Huarte Trujillo

PROFESORA INVESTIGADORA

UAM-AZC



*La infancia no amada
es la base del mal en el mundo.*

Nadine Labaki

43

Introducción

El cine y la cultura están interconectados de manera íntima. El arte cinematográfico ofrece una plataforma poderosa para reflexionar y cuestionarnos sobre realidades complejas; las cuales se han presentado en diferentes partes del mundo a lo largo de la historia de la humanidad. A través de relatos filmicos de personajes, actores y protagonistas, ya sean ficticios o reales, que enfrentan diversas situaciones, el espectador/a tiene la oportunidad de preguntarse si la vida puede experimentar cambios y cuáles podrían ser estos.

Mediante elementos narrativos y visuales, el cine puede influir tanto en las percepciones como en las realidades sociales de las personas. Las historias que reflejan los valores, creencias y normas culturales de una sociedad invitan a la reflexión, al permitir a las audiencias cuestionar y comprender mejor los territorios y contextos reales donde se desarrollan las tramas puestas en escena.

Partimos del hecho de que la cultura desempeña un papel fundamental en la configuración de la sociedad, facilitando la cooperación, la comunicación y el ayudar desde el imaginario a establecer en cierta forma el curso en el que los individuos desarrollan sus vidas. Al hablar de la cultura en la vida cotidiana, es importante reconocer que esta se inculca desde la infancia,

comenzando en el seno familiar, que es el primer grupo de socialización. Las costumbres y estilos de vida de los integrantes de una familia, así como la cercanía de ciertos grupos afines y de la sociedad en general, influyen en aspectos como las creencias religiosas, el orden de la vida, la forma de vestir, las tradiciones matrimoniales y la dinámica interna del grupo de parentesco, así como en las pautas laborales, entre otros elementos. Además el lenguaje, como herramienta de comunicación, resulta esencial para expresar y compartir nuestros pensamientos, emociones, valores y deseos.

Los valores y las normas están presentes en todas las culturas, y varían según los contextos geográficos, la herencia cultural y las transformaciones que ocurren en el transcurso del tiempo. Los individuos aprenden los roles sociales a través del proceso de socialización, y a lo largo de su vida cotidiana, tienen la oportunidad de construir su propia individualidad y libertad (Giddens, 2000, p. 58). Es decir, cada persona construye su identidad en relación con su género, orientación sexual, nacionalidad, etnia y clase social. Las múltiples identidades sociales expresan las diversas dimensiones de la existencia de una persona, aunque por lo general los individuos organizan el significado y la experiencia de sus vidas en torno a una identidad que perdura en el tiempo y se expresa muchas veces desde su lugar de residencia. Estas identidades también tienen una dimensión colectiva: las identidades compartidas, que surgen en función de objetivos, valores y experiencias comunes, y pueden ser una base importante para que en ocasiones se logre trascender en el ámbito social (Giménez, 2009, p. 54).

Las identidades sociales muestran cómo los individuos guardan similitudes entre unos y otros. El contacto constante del

individuo con el mundo exterior ayuda a crear y a conformar su propia percepción de sujeto. Los entornos cultural y social son factores que influyen en la configuración de la propia identidad, así como en las acciones y decisiones que toma cada persona. Todos estos aspectos tienen una importancia clave en nuestro desarrollo y en cómo nos relacionamos con el mundo.

El arte cinematográfico tiene una importancia significativa en la transmisión de diversas características de las culturas en el mundo actual. La interacción social que se expresa a través de la pantalla grande, permite identificar algunos de los complejos procesos sociales en los que participan distintas generaciones, contribuyendo a la construcción de identidades sociales y a la continuidad o transformación de los patrones culturales tradicionales.

Sin duda, la película *Cafarnaúm* refleja los conflictos sociales presentes en una sociedad multicultural, marcada por disputas territoriales, étnicas y religiosas. La comunidad retratada en la cinta se encuentra inmersa en una crisis económica y política; en ella, sus habitantes resienten la pobreza, la inseguridad y la falta de atención por parte del gobierno.

Contexto

El territorio donde se lleva a cabo la película *Cafarnaúm* es Beirut, la capital de Líbano. La ubicación de este país resulta relevante para comprender la historia particular y compleja que se relata en el filme. Líbano es una nación asentada en el Medio Oriente, situada en la costa mediterránea, limita al sur con Israel y al norte y al este con Siria. El factor geográfico es determinante para que sea un punto de encuentro de diversas civilizaciones y cultu-

ras a lo largo de su devenir histórico, lo que lo convierte en una nación con una rica herencia cultural. Además, esta ubicación estratégica ha influido en el rol que ejerce en los asuntos políticos, religiosos y económicos de la región.

Líbano se caracteriza por los bellos paisajes que posee, está colmado de grandes bondades de la naturaleza. Los libaneses están orgullosos de estas riquezas, de su cultura, de su identidad híbrida, de su gastronomía y tradiciones; las cuales configuran diversas identidades que lograron coexistir con el paso del tiempo. El árabe es el idioma oficial, pero también se habla francés e inglés, lenguas que suelen utilizarse en los negocios, esta situación se deriva de su propia historia.

Sin embargo, el contexto político libanés también es complicado, pues enfrenta amplios desafíos económicos y sociales. Se trata de un país cuya historia está atravesada por conflictos intercomunitarios, marcados por divisiones étnicas, religiosas y políticas. Esta situación conflictiva alimenta una sociedad profundamente fragmentada, donde los más vulnerables, en particular las y los niños y las mujeres migrantes, son utilizados para satisfacer intereses materiales, políticos e ideológicos de los grupos dominantes.

En particular, en Líbano las mujeres enfrentan desigualdad en varios aspectos de la vida, sobre todo en lo referente a las leyes que afectan sus derechos personales y familiares. Cabe mencionar que el sistema libanés es pluralista, esto se traduce en la existencia de diferentes códigos legales basados en las diversas religiones y sectas del país. Esta situación deriva en ocasiones en la discriminación de las mujeres, sobre todo con relación al matrimonio, el divorcio y la custodia de los hijos.

De manera reciente y como resultado de la guerra en Gaza, reactivada en octubre de 2023, Hezbolá y las fuerzas militares israelíes se han confrontado en la frontera entre el sur de Líbano y el norte de Israel, lo cual ha derivado en personas muertas y heridas. Este panorama ha empeorado ante la falta de atención a los derechos humanos por parte de los gobiernos anteriores.

Beirut, la capital de Líbano, es una ciudad portuaria ubicada en la orilla del mar Mediterráneo, esta condición le permite gozar de una buena conexión con el resto del mundo. Es una ciudad de contrastes, posee áreas dotadas de amplia infraestructura y de equipamiento urbano; mientras otras padecen serias deficiencias y un fuerte deterioro en sus condiciones físicas. Este lugar es reconocido como el París del Medio Oriente, es de corte cosmopolita. Fue fundada hace cinco mil años por los fenicios, su ubicación geográfica es estratégica para las rutas comerciales que conectan Europa con el Medio Oriente. El origen de Beirut influye en el rol que hoy desempeña, se trata de un territorio dominado por romanos, árabes, cruzados y turcos, musulmanes; es un puerto con historia, en él confluye una mezcla de antigüedad y modernidad, de Oriente y Occidente. A partir del término de la guerra civil en 1990, Beirut se ha convertido en una ciudad vanguardista, pero con serios problemas de corte cultural, religioso, económico, político y social, los cuales trascienden a la actualidad. En particular, este sitio posee el historial de ser un destino para migrantes africanos y asiáticos en búsqueda de oportunidades laborales, especialmente en el sector doméstico. La crisis económica que experimenta el país ha afectado de forma grave a los trabajadores migrantes, dejándolos en situaciones de vulnerabilidad extrema.

Cafarnaúm en Beirut, la representación de los marginados y olvidados dentro de una sociedad culturalmente diversa y fragmentada

48

La película *Cafarnaúm* es una obra cinematográfica libanesa dirigida por Nadine Labaki (2018), se distingue por su sensibilidad artística, su dirección excepcional y por su amplio compromiso social. Reconocida y galardonada con 92 distinciones, premios y nominaciones, la cinta en cuestión es un logro impresionante y un testimonio de calidad y relevancia en la industria del cine. Sin duda, se puede afirmar que esas distinciones se deben a que Labaki logra evocar emociones de manera profunda y crear experiencias compartidas con sus espectadores.

El cine de Labaki nos invita a reflexionar sobre la sociedad libanesa en general y su entorno, pero también nos acerca a la vida cotidiana de sus habitantes. Su trabajo cinematográfico es una expresión artística que retrata con fidelidad algunos acontecimientos cotidianos de los grupos más vulnerables de dicha sociedad y de Medio Oriente, como la infancia desprotegida y aquellos vividos por los migrantes. A esta riqueza narrativa se suma el excelente trabajo del equipo detrás de la película, en especial en la música y la fotografía, que enriquecen la experiencia visual y emocional de la obra.

Un aspecto destacado de la cinta es su estructura no lineal, que presenta la historia comenzando por una parte del desenlace y luego retrocede para reconstruir el drama, el proceso se repite en varias ocasiones. Esta técnica incrementa el interés en la narrativa. Sin duda, se trata de una película altamente recomendable.

Nadine Labaki desarrolla la historia de una familia cuyo hijo, Zain, será el protagonista de la trama. Se trata de un niño de aproximadamente 12 años. Este personaje no es un actor profesional del arte cinematográfico, no obstante, su experiencia y su corta vida le aporta lo esencial para desempeñar el rol principal de la película. Es un gran acierto la elección de sus protagonistas, Labaki se decide por personas que, en la vida real, viven en carne propia las carencias y desigualdades sociales. No se trata de actores profesionales, sino de individuos provenientes de diferentes estratos sociales y étnicos. Por eso, la puesta en escena de estos personajes se presenta de manera auténtica y contundente, al reflejar con sinceridad las problemáticas que enfrentan.

El personaje principal, Zain, cuyo nombre en la vida real es Zain Al Rafeea, ha padecido en carne propia el desplazamiento forzoso derivado de la inestabilidad, la violencia y la gran crisis humanitaria en Siria. Por eso se encuentra en Líbano. La situación descrita ha derivado en que millones de personas busquen refugio en países vecinos. Líbano, que comparte una frontera con Siria, se ha convertido en un destino importante para muchos sirios, entre otros grupos étnicos, que buscan escapar de la violencia, encontrar seguridad y aspirar a una vida mejor.

En la película *Cafarnaúm*, las imágenes aéreas sobre una parte de la ciudad de Beirut muestran las huellas del deterioro causado por los conflictos bélicos, como la guerra civil (1975-1990), además de la coexistencia diaria entre distintas culturas, grupos de poder e ideologías religiosas, que históricamente se han disputado el poder hegemónico de la sociedad libanesa e incluso de la región. Beirut es el escenario de la historia de *Cafarnaúm*, esta metrópoli es el centro financiero y turístico regional que se identifica por ser un punto atractivo para mucha población pro-

veniente de Europa occidental, del sur de la región y de Israel, entre otros países; en la actualidad, este último experimenta una crisis económica, política y cultural.

Las actuaciones de Zain y de Rahin, la madre siria de Jonas, destacan por su capacidad para transmitir emociones y sentimientos profundos al público. Ambos personajes abordan temáticas hondamente humanas. Por un lado Zain, un niño que representa la “infancia ultrajada”, es víctima de abusos, maltratos, explotación y violencia; todo ello vulnera sus derechos y dignidad, situación que empieza por los mismos padres. La historia aborda un tema de inmensa gravedad y de injusticia profunda, poniendo en evidencia cómo la infancia puede ser dañada por diferentes circunstancias o acciones. Por otra parte, está el caso de Rahin, migrante etíope en Beirut, cuya explotación sistémica le obliga a mantenerse en silencio y casi oculta por no tener documentos para trabajar y ser reconocida por la autoridad. No cuenta con derechos laborales ni estabilidad económica, mucho menos aquella de tipo emocional. Ser madre y trabajadora en estas circunstancias de inseguridad y amenaza es una situación complicada, sobre todo porque está expuesta a ser expulsada del país. Esta problemática actual en el Líbano es manejada por Labaki con gran fuerza, y conecta con diversas audiencias, debido además a que las mujeres trabajadoras provenientes de distintos lugares, cuando están bajo el resguardo de una ‘señora’ o ‘ama’, son sumamente vulnerables ante la autoridad y la sociedad misma.

Zain tiene una niñez breve, la condición social de la familia y sus amplias necesidades determinan que se incorpore a temprana edad a ciertas responsabilidades como el cuidado de sus hermanas, dado que el acceso a la educación es impedido por el padre. Por medio de trabajos informales como vender jugos,



Fotograma de *Cafarnaúm*.

repartir productos a domicilio, entre otros, Zain aporta recursos mínimos para la sobrevivencia familiar; pero además, está consciente de las circunstancias vulnerables de su hermana Sahar, a la cual intentará proteger de las intenciones “perversas” o costumbres arraigadas de sus padres, que recurren al matrimonio infantil, tanto para conservar el lugar donde habitan, como para “mejorar” la calidad de vida de su hija.

En Líbano, el círculo social más importante es la familia, cuyos valores son el respeto y el honor. La dignidad, el honor y la reputación son esenciales en la sociedad libanesa. No obstante, estos aspectos, en la familia de Zain, están subordinados a sus necesidades elementales. Souad, la madre de Zain, quien es interpretada por la actriz Kawthar Al Haddad, protagoniza

un papel complejo. Ella, desde su actuar, intenta proteger a sus hijos, al mismo tiempo que busca cumplir con sus compromisos de esposa. Souad recurre al maltrato, a los golpes e insultos para someter a Zain, tiene varios hijos e hijas de distintas edades, uno de los cuales está en la cárcel, y para apoyarlo, desarrolla una estrategia inimaginable para vender medicinas controladas en la prisión. Esto lo aprende bien Zain, y se convertirá en un recurso para su sobrevivencia en el futuro.

Selim, el padre de Zain, personaje representado por Fadi Kamel Youssef, refleja los patrones ideológicos, culturales y religiosos en los que fue criado. Al igual que su esposa, fue enseñado a seguir esas tradiciones, no cuestiona ni busca una forma diferente de vivir. La frase “Me dijeron que sin hijos no era hombre”, ilustra cómo la historia transfiere la responsabilidad a sus padres, reproduciendo sin cuestionamiento los patrones culturales que lo mantienen atrapado en un ‘callejón sin salida’. Ambos se consideran víctimas, en lugar de victimarios. Selim es un personaje que perpetúa el rol patriarcal, ostenta una paternidad irresponsable, está inmerso en una vida de pobreza tanto material como espiritual, en el marco a su vez de una violencia estructural. Esta situación expresa la normalización de la pobreza, al mismo tiempo que la falta de oportunidades en ciertos sectores de la sociedad libanesa condena a todos estos personajes a una vida de miseria.

En las escenas donde aparece Selim, afectado por su adicción al alcohol y al cigarro, se evidencia una despreocupación por el bienestar de sus hijos. El sometimiento de la esposa y la familia a su tutela nos revela una clara desigualdad de género; las hijas son vistas como una carga y, en algunos casos, la opción de deshacerse de ellas mediante matrimonios infantiles se presen-

ta como una solución falsa, sin reflexionar sobre sus consecuencias inmediatas y a largo plazo.

El caso de Sahar, hermana de Zain, encarna la violencia de los matrimonios infantiles, representa el abuso y la indefensión de las niñas ante esa decisión patriarcal. Se trata de la escenificación de la infancia robada, de los sueños truncados y la reproducción de la pobreza y la desigualdad. Las niñas no tienen acceso a la educación, su futuro está asignado a la tutela permanente de los hombres: del padre pasa al esposo. Para algunas culturas, el matrimonio temprano busca garantizar la pureza y el honor familiar, perpetuando tradiciones y normas ancestrales. Es una manera de representar la falta de control de las mujeres sobre sus propias vidas y someterlas al embarazo prematuro, el cual trae implicaciones serias de salud física y mental.

El lenguaje cinematográfico de Nadine es fuerte, se caracteriza por una improvisación y espontaneidad por parte de los personajes que se mueven de manera libre. Así, las imágenes de desolación, la mirada de Zain, la expresión de la inocencia de Jonas y el miedo y la tristeza profunda en los ojos de Rahil, son elementos que los unen e igualan. Todos ellos son vulnerables e impotentes frente a una realidad dura: la pobreza, la clandestinidad y la oscuridad en la que viven. Sin embargo, la creatividad y resiliencia ante la adversidad de Zain contrastan con la actitud de su padre. La inocencia de la bebé que tiene que cuidar, que no sabe por qué está allí, despierta ternura y una necesidad de protección. Zaín, a pesar de su juventud, sabe cuidar a la bebé; no le teme a la responsabilidad que implica, y asume un rol que no le corresponde, demostrando una capacidad innata para proteger y cuidar a Yonas. Son aspectos que los hacen iguales de indefensos, impotentes ante la cruda realidad imperante.

Un elemento adicional de valor en el trabajo de la directora y su equipo, fue la elección de utilizar la ciudad de Beirut como parte integral de la escenografía filmica; este aspecto le da un realismo documental que, combinado con la narrativa cinematográfica, logra atrapar al espectador en el contexto territorial y social de los excluidos en ese lugar. Así, en la cinta se puede observar cómo Zain y sus hermanas son habitantes de los suburbios más pobres de la capital libanesa. Coexisten en un departamento prestado, con problemas de hacinamiento y deficientes servicios básicos. En el caso de Rahil y su bebé, residen en una zona marginal sin servicios, la vivienda está construida con materiales de reúso: paredes y techo de láminas, suelo de tierra; se trata de condiciones inhumanas en las que viven miles de personas en la realidad concreta.

Asimismo, las calles bulliciosas y los mercados caóticos al aire libre son espacios donde los niños intentan ejercer algunos oficios o mendigan; se venden toda clase de objetos de dudosa procedencia e incluso se ofrecen permisos falsos para trabajar, también hay tráfico de migrantes. Las escenas de la película permiten observar un barrio con casas hacinadas y sin acceso a servicios básicos, es lo opuesto a una ciudad glamorosa de grandes edificaciones lujosas y complejas residencias. El parque de diversiones es el lugar donde los niños se divierten, excepto Zain, quien busca un trabajo que le permita sobrevivir. Quizás uno de los sitios más impactantes de la película sea la prisión para menores, donde estos están hacinados en condiciones deplorables. Todos los aspectos descritos otorgan a la película un realismo contundente, que muestra una extrema pobreza y gran marginación, ante la indiferencia de la sociedad y de las autoridades.



Los protagonistas de *Cafarnaúm*.

La historia de Zain pone de relieve la importancia que la legalidad le otorga al hecho de contar con documentos de registro civil, ya que ser reconocidos como seres humanos con derechos depende, en gran medida, de poseer un documento que asigne validez y protección desde ese ámbito, el legal. Sin él, se considera que no existen; como afirma el padre de Zain en una escena de la cinta, “las personas son consideradas parásitos o insectos”. Como consecuencia de ello, “lo que legitima una existencia es un simple papel”.

En la película analizada, *Cafarnaúm*, la problemática presentada de la infancia invisibilizada no se interpreta como una crítica directa a la religión ni al pasado cultural, entidades que en muchos casos han influido profundamente en el comportamiento de los personajes de mayor edad. Al mismo tiempo, resulta llamativo que no se mencione a la religión como un mecanismo de cohesión social facilitador para salir de la pobreza; solo aparece como un trasfondo cultural en el que coexisten la pobreza y la injusticia. En este sentido, la película invita a la reflexión y apela a la conciencia y madurez de la

sociedad para visibilizar a las y los niños que sobreviven en esas condiciones.

Esta película logra con éxito retratar las tensiones sociales y culturales de Beirut. Los inmigrantes llegan a Líbano y a la capital desde diferentes lugares, incluyendo campamentos de refugiados sirios, así como comunidades musulmanas, católicas, etíopes, filipinas, entre muchas otras más regiones geográficas. La realidad es que tanto los migrantes como los niños maltratados por sus padres e invisibilizados por las autoridades gubernamentales comparten una similitud: ambos grupos poblacionales se ven obligados a innovar en estrategias de supervivencia sin contar con el reconocimiento de sus derechos humanos, siendo sometidos, explotados e invisibilizados como seres humanos.

Al final de la cinta, se abre una pequeña puerta a la esperanza: Zain logra obtener su registro de existencia en un documento, pero no el amor y el cuidado de sus padres. •

Referencias

- Abou Zaid, Z. “Las trabajadoras domésticas africanas en Líbano: atrapadas entre la crisis humanitaria y un sistema que las esclaviza”. *El País*. <https://elpais.com/planeta-futuro/2024-12-08/las-trabajadoras-domesticas-africanas-en-libano-atrapadas-entre-la-crisis-humanitaria-y-un-sistema-que-las-esclaviza.html>
- Amnistía Internacional para Oriente Medio y Norte de África. <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2025/02/lebanon-new-government-must-prioritize-critical-need-for-human-rights-protections/>
- Beirut. <https://thenightly.com.au/world/how-beirut-was-once-known-as-the-paris-of-the-middle-east-before-it-came-to-a-brutal-end-in-1975-civil-war-c-15605589>
- Derechos humanos: <https://arabcenterdc.org/resource/the-harrowing-state-of-womens-rights-in-lebanon/>
- Enciclopedia Británica. <https://www.britannica.com/place/Phoenicia>.
- Giddens, A. (2000). *Sociología*. Alianza Editorial.
- Giménez, G. (2009). *Identidades sociales*. Instituto Mexiquense de Cultura-CONACULTA.

Créditos imágenes

58

Pág. 42: *capernaum-carretilla*: <https://elcontraplano.com/2019/02/22/cafarnaum-que-lastima-de-pelicula/> [Consulta: Mayo 5 de 2025] **Pág. 51:** *Fotograma de Cafarnaúm* (6e587b0b706f5199baa049708797245bf0b94b4c2c623c1d8ac9890b1bce0c6):<https://www.primevideo.com/-/es/detail/Cafarna%C3%BAm/0HOOBN1YP3Q1C9TS10ATRS3JEH> [Consulta: Mayo 5 de 2025] **Pág. 55:** *Los protagonistas de Cafarnaún.* (1280px-Cannes_2018_25): [https://es.wikipedia.org/wiki/Cafarna%C3%BAm_\(pel%C3%A9cula\)#/media/Archivo:Cannes_2018_25.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Cafarna%C3%BAm_(pel%C3%A9cula)#/media/Archivo:Cannes_2018_25.jpg) [Consulta: Mayo 5 de 2025]

Ficha técnica

Título: *Capharnaüm* (Cafarnaúm).

Dirección y guión: Nadine Labaki.

País y año: Líbano, 2018.

Música: Khaled Mouzanar.

Fotografía: Christopher Aoun.

Coproducción: Líbano/Estados Unidos/ Francia.

Duración: 126 mins.

Género: Drama.

Elenco:

Zain Al Rafeea | Yordanos Shiferaw | Boluwatife Treasure Bankole.

Síntesis:

Película basada en hechos de la vida real. Zain El Hajj es un niño que lucha por sobrevivir en las calles de Beirut tras el abandono por parte de sus padres. Este decide demandarlos ante el tribunal, por haberlo traído al mundo en condiciones de pobreza extrema.



Los vientos del imperio: *Esperando a los bárbaros.*

Tómas Bernal Alanís
PROFESOR INVESTIGADOR
UAM-AZC

*A lo largo de todo el borde del edificio central,
de las murallas y de los reductos se veían docenas de centinelas,
con el fusil al hombro, caminando metódicos de un lado a otro,
cada uno por un breve trecho. Semejantes a un movimiento pendular,
escandían la marcha del tiempo, sin romper el encanto de
aquella soledad que resultaba inmensa.*

61

Dino Buzzati. *El desierto de los tártaros.*

Preámbulo

Los imperios han recorrido la historia del género humano. El ascenso y la caída de ellos inundan las páginas de la Historia. Su presencia es milenaria e insoslayable en la evolución y en el desarrollo de las grandes culturas.

En este artículo nos ocuparemos de desentrañar los laberintos discursivos que se establecen entre las personas consideradas civilizadas y los denominados bárbaros, en la película del director Ciro Guerra, titulada: *Esperando a los bárbaros* (2019), la cual a su vez está basada en la novela homónima del escritor sudafricano John Maxwell Coetzee (1940), publicada en 1980.

Toda relación humana finca criterios de diferenciación entre los pueblos, las naciones, o cualquier comunidad de personas que establece una organización social. Esto es resultado de factores internos y externos que se constituyen para regular la convivencia de esa sociedad. En ello entra la importancia de las reglas, las cuales nos llevan a explicar y entender los procesos sociales que determinan el acontecer de los grupos descritos.

Esperando a los bárbaros es una película que hace una diseción muy fina de la relación entre un imperio y sus territorios sometidos. Es un análisis crítico de una relación asimétrica entre los llamados civilizados y los denominados bárbaros, como estandarte del dominio que establecen los unos sobre los otros. El filme posee una perspectiva antropológica para fundamentar la evolución humana, desde esa clasificación típica del pensamiento occidental hecha entre los pueblos civilizados frente a las poblaciones primitivas (léase bárbaras).

Con la visión eurocentrista presente, la película nos muestra un mundo separado entre los lugares establecidos y amurallados, frente a las comunidades u hordas humanas nómadas que merodean en un entorno lleno de violencia y prejuicios. En el contraste de estos escenarios, se discute la condición humana, la libertad y la justicia que se edifican en nombre del imperio y la civilización.

La cinta es un canto visual y discursivo de dos mundos encontrados en un paisaje desértico, donde su inmensidad provoca zozobra y miedo; dos componentes esenciales que sirven para enjuiciar y calificar al diferente, al extraño; a ese forastero que sale de los márgenes del imperio dominante, de su ley y de su realidad. Vayamos acercándonos a esa larga historia de los denominados otros, los extranjeros.

Los márgenes civilizatorios

Esperando a los bárbaros ofrece una visión del otro, del diferente, de aquel que no es considerado igual a nosotros. Retrata la configuración espacial y social que nos va definiendo en el tiempo como grupos con ciertas características que nos identifican con tal o cual agrupación, como establece el sociólogo alemán Georg Simmel en su texto *El extranjero* (1908):

Se trata también de un modo en que la relación puede incluir al mismo tiempo lo cercano y lo distante: en la medida en que lo compartido tiene una dimensión general, introduce a la relación en que da pie un elemento de frialdad, un sentimiento de arbitrariedad, de causalidad: la fuerza del vínculo pierde su carácter específico y centrípeto (Simmel, 2012, p. 24).

El filósofo alemán marca esta orientación general de la acción y sentido social que reivindican las sociedades como límites de su interacción, tanto con la realidad como con los sujetos humanos que juegan con las mismas reglas y rituales para conformar principios de identidad; los cuales sirven para erigir puntos de contacto y reconocimiento de esa comunidad.

Pero, a la vez, los imperios imaginan sus fronteras y dominios como zonas de control, ya sea por las leyes y reglas sociales establecidas, o por la violencia como medio para imponer un sometimiento del otro, del que –se considera– no pertenece a mi mundo, a mi realidad. Esa realidad construida bajo una lógica de

dominación y sometimiento del otro, distinto a la que pudiera ser mi visión de la vida y a los valores que la rigen.

Ese espacio significa un mundo, una cultura, un entendimiento con el otro que busca comunicarse con nosotros. Es un espacio que socializa, que identifica las diferencias y las posibles igualdades, tal como afirma en la siguiente cita la filósofa francesa Claire Marin:

Hay quien se extravía de forma deliberada, para tantear las aventuras y escapar de un mundo cerrado, delimitado, para huir de lo finito y experimentar el espacio abierto [...]. Tal vez, lo que nos estén diciendo esos nómadas, esos vagabundos, es simplemente que nadie llega a ninguna parte. Todos los lugares son provisionales, todos están sujetos a descalabros, a nuevos repartos de cartas y posiciones. En el fondo, acaso habitemos siempre entre los intersticios entre dos mundos, entre dos tiempos, entre dos maneras de ser nosotros mismos. Hay que admitir que los lugares también tienen su dosis de desconcierto, ya sea social, político o emocional, y que nos encontramos más en el desplazamiento que en el asentamiento en un lugar definitivo (Marin, 2024, p. 13).

El tema del otro es el punto central de la Antropología como ciencia, la relación entre los denominados civilizados y los llamados bárbaros ha sido una constante histórica para justificar los vientos del imperio en las páginas del acontecer universal. Esta relación ha constituido, desde tiempos inmemoriales, un dis-

curso racista y diferenciador entre las relaciones de los pueblos y las naciones del mundo moderno.

La relación metrópoli-colonia configuró la gramática espacial y temporal del imperialismo, vista como una fase de dominación por parte de las naciones consideradas civilizadas sobre los denominados países primitivos, en su concepción antropológica y evolutiva, la cual envolvió las relaciones entre estas culturas a partir del siglo XIX, como una política de extracción de las riquezas.

Se trató de una política de aniquilamiento en nombre del progreso, y de una historia lineal del pensamiento occidental que estableció durante los siglos XIX y XX una forma particular de dependencia política y económica; la cual hizo del mapa mundial una cartografía de la depredación, el sometimiento y la aniquilación de otras culturas ante la maquinaria del sistema capitalista. Esta noción la dejó expuesta el escritor polaco Joseph Conrad, en su obra *El corazón de las tinieblas*:

Avanzábamos pesadamente, parábamos, desembarcábamos soldados; seguíamos, desembarcábamos empleados de aduana para recaudar impuestos en lo que parecía un lugar dejado de la mano de Dios [...]. Gritaban, cantaban; sus cuerpos chorreaban sudor; las caras de aquellos hombres eran como máscaras grotescas; pero tenían hueso, músculo, una vitalidad salvaje, una intensa energía de movimientos que era tan natural y verdadera como el oleaje de sus costas (Conrad, 2012, pp. 45-46).

Ese es parte del mundo que vieron los conquistadores, los ejércitos y toda la burocracia imperial que se acercó a otras tierras, a otras culturas y a otros valores; encontrados en su paso en pos de descubrir nuevas rutas comerciales y exóticos espacios geográficos.

Al ensancharse el mundo, a través de los viajeros, comerciantes y aventureros, se reconocieron otras tierras, otros paisajes, y sobre todo, nuevas formas de organización social. Ante el mundo se desplegaba la fuerza de los imperios. Sus vientos recorrían al mundo para someterlo a sus intereses e industrias. El mundo moderno amanecía ante el asombro y el miedo de formas de pensamiento y vida que iban a construir una de las páginas más sangrientas de la historia humana.

Los sonidos de la violencia

Esperando a los bárbaros es una película que desentraña con una meticulosidad magistral los engranajes del imperio. La historia se puede ubicar como una parábola del ejercicio cruel del poder en cualquier época y región del mundo. El paisaje puede ser a-histórico, pero las relaciones de dominio que se crean en la trama a través del desenvolvimiento de las imágenes, nos cuentan una historia de violencia permanente, ya sea simbólica o física, al interior de una fortaleza de ese imperio.

La película ofrece la historia de una amenaza por parte de aquellos que son considerados bárbaros sobre el imperio y la denominada civilización que instaura desde el inicio una narrativa de lo posible, de lo futuro, de lo que se cree puede suceder: la invasión de los bárbaros. ¿Se trata de un sueño o de una realidad? La tan es-

perada invasión bárbara no llega, y esa comunidad protegida por las murallas y la presencia del ejército imperial vive y desarrolla su vida cotidiana entre la constante zozobra y el miedo.

Son las fuerzas militares y espirituales la avanzada de la conquista y el progreso, las cuales buscan conocer y explorar nuevos territorios, nuevas rutas comerciales, en aras de engrandecer el imperio y sus riquezas. Es una carrera contra toda proporción humana, contra toda justicia e igualdad social, es solo y sobre todo buscar el beneficio de un país sobre otro, como expuso André Gide:

¿Qué han hecho estas compañías, a cambio, para el país? Nada. Las concesiones se dieron con la esperanza de que las compañías “revalorizarían” el país. Pero lo que han hecho es explotarlo, lo que no es lo mismo; sangrarlo, exprimirlo como una naranja, de la que después se tira la piel vacía (Gide, 2004, p. 73).

A su vez, la cinta es un canto contra el imperio y su violencia, que marca los días y los años de una población pobre, hambrienta, temerosa de perder sus pocos bienes y los productos de su trabajo. La vida dentro de la fortaleza, como frontera del mundo “civilizado”, representa el microcosmos del poder y el asiento de una cultura conquistadora, siempre en espera de ampliar sus dominios.

El paisaje es desértico, y la llegada del coronel Joll supone una inspección por parte de la metrópoli sobre la colonia, para reforzar el control del territorio y la población que tienen entre sus manos. Pero al mismo tiempo, del otro lado se convierte en un alegato cada vez más desenfrenado contra el imperio

y sus mecanismos de tortura, así como contra quienes buscan mantenerlo como tal. El funcionario de la fortaleza irá cuestionando con mayor potencia y persistencia el funcionamiento del imperio, visto como una maquinaria de destrucción de los más elementales derechos humanos.

Dos mundos se enfrentan y contrastan: los denominados civilizados y los considerados salvajes, unos defendiendo el presente y los otros buscando el respeto a su pasado y a su cultura. Dos visiones de la historia, dos formas de pensar y vivir. El contacto diario entre ambos causa temores y miedos, hay un ambiente amenazador, pero este se pierde en las brumas del rumor y la invisibilidad de esos bárbaros que no acaban de aparecer en el horizonte. La imaginación imperial realiza su trabajo, el del despertar el miedo ante el inminente peligro de la llegada de los bárbaros:

Pero el año pasado comenzaron a llegar de la capital rumores de agitación entre los bárbaros. Habían atacado y saqueado a comerciantes que viajaban por rutas seguras. Aumentó el número y la audacia de los robos de ganado. Encontraron enterrados en zanjas poco profundas a un grupo de funcionarios del censo desaparecidos [...]. Dispararon contra un gobernador provincial en viaje de inspección. Se produjeron escaramuzas con patrullas fronterizas. Se rumoreaba que las tribus bárbaras se estaban armando. El imperio debía tomar medidas de precaución, ya que con toda seguridad habría guerra (Coetzee, 2025, p. 19).



Fotograma de la película *Esperando a los bárbaros*.

Las imágenes que muestra la película acerca de la violencia que ejerce el imperio sobre sus cautivos y prisioneros son de un gran salvajismo, al torturar a una población indefensa y muchas veces inocente. Lo anterior ofrece la pauta para reflexionar y cuestionar: ¿quién es en realidad el salvaje? ¿Aquel que habla y actúa a nombre del imperio, o aquellos que sufren en manos de las personas supuestamente civilizadas?

La relación cada vez más cercana e íntima entre el funcionario local y una mujer prisionera, detonará una amistad y un importante involucramiento afectivo entre ellos, situación que los llevará a compartir momentos de intimidad; así como ver y comprender de mejor manera la situación contrastante en la cual se desenvuelven de forma cotidiana. Resulta obvio que el poder

no vea con buenos ojos este acercamiento entre un funcionario imperial y una prisionera.

El coronel toma la decisión de llevar a la mujer con su gente, lo que le traerá la suspensión de su cargo imperial y el ser arrestado, interrogado y encarcelado por la administración colonial; como una forma de castigo. En la búsqueda de exemplificar lo que puede suceder si se transgreden las normas impuestas, el militar es torturado públicamente, lo que sirve como escarnio para todos. El imperio no perdona, castiga todo desacato cometido en su contra.

La relación entre lo que es considerado lo propio y lo extraño, los de ‘dentro’ y los de ‘fuera’, el de casa y el extranjero, marcan los límites de forma clara entre los pueblos y las personas; los denominados civilizados y los que son vistos como salvajes, todos ellos cuentan con una condición de identidad que les otorga –o en su defecto los confina a– su lugar en una sociedad diferenciada, la cual busca mantener y respetar a toda costa esa condición excluyente.

Lo propio y lo extraño son figuras de construcción cultural que delimitan las diferencias de evoluciones desiguales entre los pueblos, lo cual sucede no solo en las mentalidades, sino en el mismo reconocimiento espacial de donde se proviene, de las raíces y la historia propia, como expresa Coetzee:

No puede confiar en la ayuda de los soldados, solo son reclutas campesinos, la mayoría de ellos nunca ha estado a más de ocho kilómetros del pueblo. Los bárbaros que persigue olfatearán su llegada y desaparecerán en el desierto cuando usted todavía se encuentre a un día de marcha de ellos. Han pasado aquí toda su vida,

conocen el territorio. Usted y yo somos forasteros, usted incluso más que yo. Sinceramente, le recomiendo que no vaya (Coetzee, 2025, p. 23).

¿Quiénes son los intrusos? Los que llegaron después e invadieron las tierras de la población originaria. Pero, ¿quién manda? Las armas del invasor y la justificación de la guerra son vistas como una obra civilizadora y libertaria sobre los pueblos salvajes, los cuales –se considera– están alejados de toda moral occidental. Las causas justas de la guerra no existen, se inventan. Se construyen para edificar imperios, para imponer formas de pensar y vivir que justifican diferencias que crean con el tiempo pensamientos y cuerpos presos en la lógica de la dominación de los otros, los diferentes.

Esta situación histórica emerge de encuentros o conquistas entre los pueblos, que se sumergen en una relación de frontera, donde los límites se establecen en el intercambio cultural; pero, sobre todo, en esa condición muy humana del dominio sobre el otro. El argumento anterior es desarrollado por el antropólogo francés Michel Agier:

En la medida en que el extranjero que viene, el que llega ahora, es por definición un outsider, literalmente quien viene de fuera, corre siempre el riesgo de ser considerado, en el instante en que es visto y por lejana e imprecisa que sea su silueta, como un intruso por el entorno a donde llega, incluso cuando él mismo no se perciba como tal (2025, p. 7).

El pasado de los bárbaros se pierde en las brumas del tiempo, su silueta se esconde de la mirada del extranjero. Defiende su pasado, su forma de ser, de vestir, de comer, de tener contacto con las cosas y su modo de vivir el acontecer diario. Para quien ejerció el despojo, su espera en el horizonte es presagio de lucha, de duelo a muerte, de olor a destrucción. La noche es depositaria de temores, de acechos. De imaginar que el otro viene para destruir al invasor, para borrar la presencia del extranjero, para recobrar lo que es y ha sido suyo.

La imagen del otro se contrapone a mis valores. Es el origen de los estereotipos, de esas etiquetas interminables para diferenciarlo de mí y construirlo en un imaginario que rebase las fronteras y navegue por el mundo para elevar la gloria del mundo civilizado y evidenciar la deshonra de los bárbaros o salvajes, como expresa el autor del libro en cuestión, que dio origen a la película analizada:

Sobre todo no quiero ver crecer en los lindes del pueblo una colonia de parásitos habitada por mendigos y vagabundos esclavizados por el alcohol. Siempre me ha dado lástima ver cómo esa gente cae víctima de la astucia de los tenderos. Intercambia sus bienes por baratijas y se emborracha hasta perder el sentido, confirmando así la letanía de prejuicios del colonizador: los bárbaros son vagos, inmorales, sucios, estúpidos (Coetzee, 2025, p. 60).

Los contrastes culturales son transformados en prejuicios o juicios del conquistador sobre el conquistado. La antro-



Fotograma de la película *Esperando a los bárbaros*.

pología, junto con la historia, construyeron una narrativa de la diferencia, del menosprecio y de la negación del otro. El imperio había triunfado.

La vergüenza de ser

La fuerza visual y narrativa de la película *Esperando a los bárbaros* es un canto a la disonancia de la historia que nos contaron y a ese espíritu del ser humano supuestamente civilizado. Es ese deseo soterrado de los espíritus inconformes, de aquellos que no se callan o doblegan ante las atrocidades de los seres que han sido considerados文明ados.

Para lo anterior, no hay justificación alguna. El dolor que se infringe a un ser humano es un dolor para toda la condición humana. Aquí, ahora y siempre. En la obra, ese deseo del personaje del magistrado por lograr una relación diferente entre aquellos que son considerados文明ados y los denominados bárbaros, es un grito de rebeldía que proviene de lo más profundo. Y para terminar, solo citaré a John Maxwell Coetzee:

Es contra este desprecio contra los bárbaros, un desprecio que es compartido por el más insignificante mozo de cuadra o campesino, contra el que yo magistrado he tenido que luchar durante veinte años. ¿Cómo se puede erradicar el desprecio, especialmente cuando este desprecio se basa únicamente en diferencias de modales en la mesa o en variaciones en la forma del párpado? ¿Quiere que le diga lo que desearía? Desearía que estos bárbaros se alzaran en armas y nos dieran una lección para que aprendiéramos a respetarles (Coetzee, 2025, p. 78).

Referencias

Angier, M. (2025). *El sitio del extranjero. Repensar la hospitalidad.*
Canta Mares.

75

Buzzati, D. (1976). *El desierto de los tártaros.* Alianza Editorial.

Cardín, A. (1990). *Lo próximo y lo extraño.* Icaria Editorial.

Coetzee, J. M. (2025). *Esperando a los bárbaros.* Debolsillo.

Conrad, Joseph (2025). *El corazón de las tinieblas.*
Alianza Editorial.

Gide, A. (2004). *Viaje al Congo.* Ediciones Península.

Kapuscinsky, R. (2009). *Encuentro con el otro.* Anagrama.

Maalouf, A. (1999). *Identidades asesinas.* Alianza Editorial.

Marin, C. (2024). *Estar en su lugar. Habitar la vida, habitar el cuerpo.*
Anagrama.

Onfray, M. (2016). *Teoría del viaje. Poética de la geografía.* Taurus.

Sabido Ramos, O. (ed.). (2012). *El extranjero. Sociología del extraño.*
Ediciones Sequitur.

Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI Editores.

Soyinka, W. (2007). *Clima de miedo*. Tusquets Editores.

Créditos imágenes

Pág. 60 y 69: *waiting-for-the-barbarians-película*: <https://labutaca.net/waiting-for-the-barbarians/> [Consulta: Mayo 5 de 2025] **Pág. 73:** *3A4EFBEZ25BSZD6CXLA6QQNELI*: <https://www.infobae.com/que-puedo-ver/2023/03/02/johnny-depp-y-robert-pattinson-juntos-en-una-pelicula-de-epoca-que-llego-a-netflix/> [Consulta: Mayo 5 de 2025]

Ficha Técnica

Título: *Esperando a los bárbaros.*

País y año: Italia, 2019.

Director: Ciro Guerra.

77

Guión: John Maxwell Coetzee.

Fotografía: Chris Menges.

Género: Drama.

Duración: 112 mins.

Música: Marco Beltrami.

Elenco:

Mark Rylance | Johnny Deep | Robert Pattinson | Greta Sacchi.

Sinopsis:

Un funcionario de frontera del imperio recibe la visita de un coronel que investiga la presencia de los bárbaros. Se pretende mandar un ejército para reforzar la posición y salvaguardar al imperio. Los excesos de la guardia sobre la población y sus mujeres, hacen que el coronel cuestione al mismo imperio. A su regreso del encuentro con los bárbaros, el coronel es encarcelado y torturado. Los rumores de la llegada de los salvajes dan pie a una rebelión de estos frente a los que son considerados civilizados. El ejército es derrotado; los bárbaros se convierten en una amenaza para el imperio y su dominio entra en crisis.

Créditos

Guadalupe Ríos de la Torre

Edelmira Ramírez Leyva

María Concepción Huarte Trujillo

Tomás Bernal Alanís

Textos

Juan Moreno Rodríguez

Diseño

•

SCRIPTORIA

Edición

•

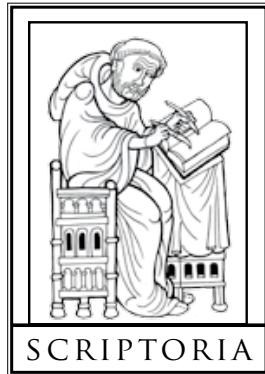
Bisherú Bernal Medel

Corrección

•

Créditos imágenes

Portada/Pág. 6: *La guayaba y la tostada (la-guayaba-y-la-tostada-origen-exito-y-tragico-final)*: <https://blog.plazachimalhuacan.mx/la-tostada-y-la-guayaba/> [Consulta: Mayo 5 de 2025]



• 2025 •

Este libro se terminó en
Julio de 2025, en la CDMX.

Se emplearon en su elaboración, las tipografías
Baskerville & Trajan Pro

Cada texto es responsabilidad de sus autores,
quien además, posee los derechos correspondientes.

El presente es un libro conformado como parte
de la investigación universitaria y no tiene fines de lucro.



...and innumerable
other species