

Narrativas transnacionales de la violencia.
El caso de Somos



Transnational Narratives of Violence.
The Case of Somos

MARCO ANTONIO CARRANZA RÍOS
carranzarios.88@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5035-7217>
Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco
México

FERNANDO MINO GRACIA
mino.fernando@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3098-4229>
Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco
México

FERNANDO GACHUZ FUENTES
fernandoghachuz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3199-7451>
Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco
México

MIGUEL ÁNGEL CARRASCO RIVERA
miguelcarrasco0687@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2558-4439>
Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco
México

DOI: 10.48102/hyg.vi61.483

Artículo recibido: 4/11/2022

Artículo aceptado: 14/02/2023

RESUMEN

Este trabajo es una mirada a las nociones de memoria que están inmersas en los productos mediales de factura transnacional. A través de las modalidades conceptuales propuestas por Astrid Erll se describen y analizan los procesos del trazo intermedial, la remediación transmedial y las implicaciones intramediales de *Somos.*, relato en formato *serie*, producido por Netflix, que adapta a la ficción la “masacre de Allende” sucedida en Coahuila en 2011. Proponemos que *Somos.*, si bien enuncia la intención de sustituir el discurso frívolo de la violencia por un relato “realista” centrado en las víctimas de esta, de hecho complementa un discurso audiovisual —y contribuye a una memoria colectiva— que alimenta una narrativa hegemónica transnacional de la “violencia latinoamericana”.

Palabras clave: memoria colectiva, medialidad, narrativa audiovisual, plataformas audiovisuales, transnacionalidad mediática

Abstract:

This work looks at the notions of memory immersed in transnational media products. Through the conceptual modalities proposed by Astrid Erll, the processes of the intermedial trace, the transmedial remediation, and the intramedial implications of *Somos.*, a serialized story produced by Netflix which adapts the “Allende massacre” to fiction, are described and analyzed. We propose that although *Somos.* states the intention of replacing the frivolous discourse of violence with a “realistic” account focused on its victims, in fact, it complements an audiovisual discourse—and contributes to a collective memory—that feeds a transnational hegemonic narrative of “Latin American violence”.

Key Words: Collective Memory, Mediality, Audiovisual Narrative, Audiovisual Platforms, Media Transnationality

Cualquier proceso de memoria implica la persistencia de ciertos recuerdos y el olvido de otros. *Hacer memoria* es un presente en busca de asideros narrativos. En palabras de Ricœur, “acordarse es, en gran medida, olvidar”. Más todavía: de la manifestación colectiva de la memoria surgen también incentivos para recordar u olvidar hechos traumáticos específicos. “Las experiencias más inquietantes del olvido, como la obsesión, solo despliegan sus efectos más maléficos dentro de las memorias colectivas”.²

El presente trabajo tiene el objetivo de explorar las nociones de la memoria colectiva que atraviesan la *serie Somos*. (James Schamus, 2021) producida por Netflix. Dicho producto audiovisual gira en torno a la “masacre de Allende”, un conjunto de asesinatos asociados a la “violencia del narcotráfico” registrados en la cabecera municipal de Allende, Coahuila, entre el 18 y el 20 de marzo de 2011. Como guía de trabajo nos preguntamos: ¿cuáles son los asideros narrativos desde donde se despliega la *serie*? ¿qué recuerdos prevalecen? ¿cuáles se olvidan? ¿cuáles se podrían señalar como indicadores para mostrar la gestión colectiva del evento? ¿qué implican los énfasis y los olvidos que se hacen en este artefacto audiovisual?

Como consecuencia de las cualidades del evento, y del específico soporte de la *serie*, este es un texto que se inscribe en los estudios de la memoria, en particular en aquellos que dan cuenta de su dinámica medial y su remediación global. Problematicamos cómo la conexión que la mediación establece con la violencia es una articulación que proviene de productores binacionales, anclados en dinámicas aparentemente alejadas del poder y supuestamente más cercanas a un posicionamiento independiente y contrahegemónico.

¹ Este ensayo surgió de las discusiones y reflexiones que se han dado en el marco del *Seminario de Historia y Medios* del Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco.

² Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido* (México: FCE, 2004), 567.

Somos. se propone componer una representación “realista” de aquel suceso traumático, una remediación transmedial que toma como fuente un reportaje realizado por Ginger Thompson para la agencia de noticias estadounidense ProPublica, sostenido en un conjunto de testimonios directos sobre el acontecimiento. Ese trabajo periodístico establece la trama básica: una masacre perpetrada por un grupo de sicarios, enviado por los Zetas, tolerada y ocultada por autoridades gubernamentales locales y binacionales.

Somos. se despliega sobre una fórmula que deliberadamente omite otras posibilidades de relatar el acontecimiento y, por tanto, lo modela de acuerdo con un horizonte cultural específico (con aristas políticas, ideológicas y económicas). La remembranza no se teje desde la “neutralidad”, sino en contubernio con las retóricas que tienen un peso específico de circulación en las comunidades en donde interpela. Este proceso de memoria, conducido por Schamus y el equipo creativo asociado, está constreñido por las lógicas transnacionales que posibilitan su mediación masiva, las cuales a su vez se apoyan de diversos medios y formatos que circulan a gran velocidad y se expanden a lo largo y ancho de múltiples territorios, tanto simbólicos como geográficos.

Las condiciones de posibilidad de cualquier enunciado, de cualquier forma simbólica que intente representar un recuerdo, o las memorias sobre un pasado compartido, están íntimamente vinculadas a su trazo intermedial. Es decir, se enuncia (se recuerda) a partir de aquellas formas que han sido mediadas con antelación; figuras que además no tienen relaciones necesariamente simétricas entre sí en su capacidad de distribución, circulación y exhibición. En este sentido, el proceso de memoria de *Somos.* no solo es analíticamente relevante por la composición de su “interior”, también invita a indagar las formas en que su retórica se relaciona con otros contenidos simbólicos temáticamente relacionados que circulan a su alrededor.³

³ Astrid Erll, “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”, *Cultural*

Para estudiar la complejidad medial en torno a estos procesos de “hacer memoria”, que implican los discursos afianzados en este entorno global y sus modos asimétricos de circulación, planteamos que es fértil hacer uso de la noción de “retóricas de memoria colectiva” propuesta por Astrid Erll. Ella afirma que hay formas premediadas de articular discursos mediados en torno a hechos, eventos, recuerdos y rememoraciones. Estas modalidades no solo son útiles para comprender la composición interna del objeto en específico, sino, además, su uso denota trazos que involucran a los discursos mediáticos que le preceden. Un uso retórico particular dibuja un complejo entramado de discursividades que interactúan, las cuales apelan a “lugares de memoria”, a espacios colectivos de remembranza.

Erll plantea cuatro modalidades: 1) experiencial, 2) mitificada, 3) antagónica y 4) reflexiva.⁴ Estas retóricas mediales (que pueden ser muchas otras, de acuerdo con el soporte desde donde se enuncien) constituyen lo que denomina “preformación medial y remodelación de eventos, que vinculan cada representación del

Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, coordinado por Astrid Erll (Berlín: Walter de Gruyter, 2008), 390.

⁴ El *modo experiencial* alude a las representaciones que se refieren al pasado como una experiencia reciente y vivida: relatos en primera persona, narraciones “basadas en la vida real” con énfasis en la reconstrucción minuciosa de los ambientes cotidianos, el habla y las actitudes de ciertos personajes, audiovisuales que privilegian la cámara subjetiva para crear una atmósfera inmersiva, en fin, todos los recursos que remarcan un “efecto de memoria”. El *modo mitificado* alude a los apoyos premediados a los que suelen recurrir ciertas representaciones del pasado, como el uso de arquetipos mitológicos, por ejemplo, en la mimesis entre eventos y personajes históricos con las características heroicas propias de relatos fundacionales. El *modo antagónico* urde su relato a partir de la distinción entre dos grupos enfrentados: los que narran la verdad y los que los hostilizan y, por tanto, actúan con falsedad, con maldad. Finalmente, el *modo reflexivo* “nos da la ilusión de vislumbrar el pasado (en una experiencia, forma mítica o antagónica) y es, a menudo al mismo tiempo, un medio importante de reflexión crítica sobre estos mismos procesos de representación”; una especie de observación de segundo grado que hace evidente su carácter ficcional. Erll, *Literature, Film, and the Mediality*, 390-391.

pasado con la historia de las memorias mediadas”. Se trata de un proceso que dota a los recuerdos seleccionados de un aura de autenticidad en el contexto contemporáneo, lo que contribuye a la estabilización de ciertos eventos, representados y mediados, al interior del lugar de memoria.⁵

Partiendo de las modalidades de Erll, proponemos que *Somos* funciona como una modalidad antagónica: urde su relato desde la distinción entre dos grupos enfrentados, los que narran la verdad y los agentes de violencia que, por tanto, actúan con falsedad y maldad. Esta retórica medial recupera voces “auténticas” —es decir, testimoniales— para ordenarlas en una lógica antagónica. No obstante, más que “darle voz” a las víctimas de manera “transparente” (un objetivo que se enuncia abiertamente por el equipo creativo), con la adecuación de estos testimonios a la ya mencionada retórica, se acentúa el horizonte transnacional industrial desde donde está constituido el proceso de remembranza.

Para desarrollar esta propuesta dividimos este texto en tres apartados:

1) En un primer paso, describimos aspectos del trazo intermedial de *Somos*. Fundamentalmente, buscamos explicitar el sitio de enunciación del equipo de producción para desde allí discutir los recursos desde donde se construye la modalidad antagónica que observamos en *Somos*.

2) En una siguiente sección nos enfocamos en describir elementos para comprender la remediación transmedial que hizo la *serie* del reportaje de Ginger Thompson. Aquí esbozamos la curaduría que hicieron Schamus/Revilla/Melchor de los elementos del reportaje y cómo esta selección se encuentra deliberadamente vinculada a la necesidad de adscribirse a una retórica de la memoria específica.

3) En un tercer apartado, a manera de conclusión, nos enfocamos en ciertas implicaciones intramediales que nos parecen

⁵ Erll, *Literature, Film, and the Mediality*, 395.

relevantes para comprender el proceso de significación de memoria que lleva a cabo *Somos*.⁶

I. TRAZO INTERMEDIAL

Las interacciones mediales al interior de la miniserie *Somos*. denotan la convergencia entre dos planos de producción, que a su vez dan cuenta de un lugar de enunciación. Uno de los planos enmarca la dinámica entre los capitales corporativos más fuertes y consolidados: apela a la noción de lo “global” y es el lugar donde Hollywood juega el papel de centro gravitacional de producción industrial. Un segundo plano remite más a las interacciones en la escena mexicana: señala redes de colaboración menos corporativizadas que se sustentan más por un circuito de premiaciones que por una infraestructura industrial sólida; enuncia mediaciones domésticas que tienen un peso relevante en el campo de producción nacional.

Somos. se estrenó en la plataforma de Netflix en México el 30 de junio de 2021 y fue creada por el guionista y productor estadou-

⁶ Los conceptos intermedial e intramedial los recuperamos de la propuesta analítica de Erll. Estas categorías funcionan de manera complementaria entre sí, para denotar dos zonas distintas de análisis mediático-discursivo que están interrelacionadas, pues en alguna medida son recíprocas. Para Erll, “la memoria cultural se basa en la comunicación a través de los medios. Las versiones compartidas del pasado se generan invariablemente por medio de la ‘externalización medial’”. De este modo, una “versión” específica del pasado tiene una composición “interna” determinada, una retórica: esto es lo intramedial. No obstante, dicha “versión” y sus cualidades, que aparecen en un entorno de enunciación particular, están constreñidas por dinámicas e interacciones mediales dadas “externas”, que determinan lo que la “versión” del pasado en específico puede decir: esto es lo intermedial. Lo “inter” nos remite a la pregunta sobre cómo este medio —la serie *Somos*.— se encuentra “entre” otros medios, cómo dialoga de forma compleja, no necesariamente explícita, pero sí rastreable, con un entorno mediático. El “intra” es su contraparte, lo “interior”, que para nuestro caso, planteamos, está constituido como retórica de la memoria en modalidad antagonica. Erll, *Literature, Film, and the Mediality*, 389-398.

nidense James Schamus, de larga carrera en Hollywood —entre sus trabajos más relevantes destaca *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)—, con la colaboración de las escritoras mexicanas Monika Revilla y Fernanda Melchor. La dirigieron los cineastas, también mexicanos, Mariana Chenillo y Álvaro Curiel; la dirección del *casting* corrió a cargo de Bernardo Velasco.⁷ Fue producida por Netflix en asociación con James Schamus y Sandra Solares.⁸

El capital transnacional —representado por la figura de James Schamus y por la plataforma Netflix— hizo uso de las redes domésticas de creación para legitimar su usufructo de la “violencia en México”, a través de la autoadscripción a la categoría “independiente”; de forma análoga, la escena mexicana —Revilla, Melchor, etc.— se insertó en el circuito del capital consolidado para acceder a más recursos tecnológicos, infraestructurales y financieros, y con ello tener mayor capacidad de transmisión, es decir, para amplificar su voz. En este sentido, sostenemos que el trazo intermedial de *Somos*. denota cómo estas transacciones, tanto concretas como simbólicas, se llevan a cabo y constituyen el producto cultural en cuestión. La transnacionalidad de la *serie*, así, se constituye, precisamente, en la reciprocidad de estos dos planos. En esta sección, describimos este trazo, estas correspondencias entre lo “global” y lo “doméstico”, a través de los agentes que intervienen en la realización.

En primer lugar, hay que señalar el ecosistema en el que participa Schamus, un productor enfocado en películas auto-denominadas como “independientes” y que busca recurrir a

⁷ Velasco participó en la selección de los actores en la película *Ya no estoy aquí* (Fernando Frías de la Parra, 2019), producción mexicana con participación de Netflix. El trabajo de Velasco en ambas producciones se centra en el reclutamiento de “no-actores” o “actores naturales”, en un afán por reproducir con mayor fidelidad o “realismo” un entorno y una sensibilidad específicos.

⁸ Solares es una productora experimentada con títulos disímbolos en su haber, como *La ley de Herodes* (1999) y *El Infierno* (2010), de Luis Estrada; *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013) o la serie de tema fantástico *Diablero* (Pablo Tébar y José Manuel Cravioto, 2018-2020).

realizadores “internacionales”, no estadounidenses, para hacer filmes presuntamente fuera del estándar de producción industrial. Sin embargo, su capital tanto cultural como financiero se sustenta por convenios que atraviesan dos de los cinco estudios más grandes de Hollywood: Universal Pictures y The Walt Disney Company.

Schamus es un ejecutivo con un estatus reconocido en Hollywood que comenzó su carrera en los años noventa. Junto con Ted Hope fundó la productora Good Machine Productions, compañía que inició con servicios de renta de equipos de línea de producción, y que desde allí emprendió la construcción de redes de colaboración para adentrarse al mercado de la producción de filmes “independientes” a lo largo de esa década.

Al equipo directivo de Good Machine Productions se unió, a mediados de los noventa, el entonces vicepresidente de Miramax Films, David Linde. Para entonces, aunque ya había sido absorbida por el conglomerado The Walt Disney Company, Miramax Films era una productora que gozaba de independencia para llevar a cabo sus proyectos. Así, a principios del siglo XXI, el vértice Linde-Schamus-Hudson tejió un corredor de colaboración entre Miramax y Good Machine Productions que fue especialmente redituable en América Latina.⁹ Para exponer a qué nos referimos con “corredor de colaboración”, es necesario recuperar algunos acontecimientos de la industria en dicha región y relacionar cómo estos se encuentran vinculados al desarrollo de la empresa de Schamus.

En casi toda Latinoamérica corrió un proceso de reingeniería de las industrias locales cinematográficas y de entretenimiento en los años noventa del siglo pasado. En un primer momento, este giro trajo consigo, en casi todos los rincones, la caída de la producción y de la exhibición doméstica. Tal reestructuración de

⁹ Dolores Tierney, *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinema* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2018), 12-18.

las industrias tuvo como horizonte las necesidades de reducir la participación “directa” en la realización cinematográfica de las instituciones públicas y, en contraste, incentivar la inversión privada a través de diversos mecanismos. El efecto fue variado, y las medidas se implementaron de manera diferenciada de acuerdo con sus vínculos con otras economías y con las relaciones internas de producción de cada país.¹⁰

Merece una mención especial, por lo relevante para el ecosistema mediático en el que participa Schamus, el caso de Brasil. Como parte de los procesos de reingeniería antes comentados, en 1990 se cerró Embracine, la empresa estatal dedicada a la producción; en 1992 se comenzó a implementar la Ley Reounat, para estimular fiscalmente a corporativos privados a invertir en cine;¹¹ y finalmente, en 1993 entró en vigor la *Lei do Audiovisual*, la cual permitió a empresas extranjeras entrar a este mercado.¹² En este contexto de desmantelamiento del aparato de financiamiento previo, una de las pocas productoras brasileñas que se pudo mantener en el mercado fue VideoFilmes. Esta fue creada en 1987 por los hermanos Walter y Joao Moreira Salles, pertenecientes a la familia que controla el corporativo bancario Itaú, el más grande de América Latina.¹³ El grueso de las productoras y de la cadena industrial brasileñas dependía, en buena medida, del flujo financiero que imponía la estructura de los apoyos estatales antes de los cambios legales mencionados; así, las condiciones empresariales de la familia Moreira Salles fueron determinantes para comprender su posterior papel, primero en Brasil, pero, como las políticas en la

¹⁰ El trabajo de Tierney hace un recuento preciso de cómo impactaron estas distintas políticas dentro de la región. Tierney, *New Transnationalisms*, 2-4.

¹¹ Dicho modelo inspiró en México el estímulo fiscal para la producción cinematográfica, conocido como EFICINE, implementado a partir de 2006.

¹² Tierney, *New Transnationalisms*, 129.

¹³ Tierney, *New Transnationalisms*, 133. Luis Nassif, *Walther Moreira Salles. O Banqueiro-embaxador e a construção do Brasil* (Brasil: Companhia Editora Nacional, 2019). Sobre el tamaño del corporativo Itaú ver: <https://es.statista.com/estadisticas/1245312/bancos-lideres-america-latina-por-activos-totales/>

industria audiovisual fueron semejantes en toda la región, su protagonismo se acentuó también en el mercado latinoamericano en todo su conjunto.

VideoFilmes se volvió el anclaje entre la escena brasileña y los fondos privados estadounidenses. Diversos guiones promovidos por la productora de los Salles fueron parte de la colaboración que esta casa estableció con el Screenwriters Lab del Sundance Institute, incluidas tres películas paradigmáticas de la representación mediada de “lo latinoamericano”: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) y *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004).¹⁴

Desde Sundance se establecieron acuerdos de distribución con Miramax para varios de estos proyectos, incluidos los tres filmes mencionados. En este punto, y tal vez por la conexión que David Linde tenía con Miramax y con Good Machine Productions simultáneamente, el corredor tomó como centro a la productora dirigida por James Schamus. La producción del cine brasileño se instaló en un circuito explícito o implícito, dependiendo de la circunstancia, pero que encadenaba: VideoFilmes - Sundance Institute - Miramax - Good Machine Productions.

A principios del siglo XXI, Good Machine Productions fue absorbida por Universal Pictures como parte de una estrategia de expansión del núcleo fundador de la primera. La productora de Schamus/Hope/Linde, que estaba cerrando múltiples tratos en Latinoamérica, a través de corredores como el ya comentado, pasó

¹⁴ El Sundance Institute fue fundado en Estados Unidos por el actor y productor Robert Redford, en 1981, con el objetivo de fomentar la formación cinematográfica. En los hechos, con las industrias de América Latina debilitadas, este organismo se volvió un mecanismo de “integración global” para que diversos cineastas de la región llevaran a cabo la realización de sus proyectos. El Sundance, al mismo tiempo de ser un promotor de redes “independientes”, se convirtió en un regulador, o normalizador, de pautas de escritura y realización. Eso fue lo que sucedió en específico en su relación con los Moreira Salles y Brasil al construir las retóricas audiovisuales para representar la violencia en la región. Tierney, *New Transnationalisms*, 12-18.

a convertirse en el ramo “independiente” del conglomerado, y se le entregó la dirección de esta división a Schamus, la cual se renombró Focus Features. Esta consolidación sacó a Miramax de la cadena y dejó a Schamus con enormes facultades de negociación.

Con el aprendizaje de la dinámica industrial que se implementó en Brasil, Focus comenzó a hacer acuerdos formales con agentes específicos de algunos países del mercado latinoamericano. Así, en 2007 surgió el primer gran acuerdo con cineastas mexicanos asentados en Hollywood; junto con Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro crearon la productora mexicana Chachachá. En Brasil, derivado del éxito que Meirelles tuvo con *Cidade de Deus*, Focus financió *The Constant Gardener* (Meirelles, 2005) y después selló un convenio semejante al que hizo con los mexicanos para facilitar recursos para diversas películas brasileñas a través de la productora de los hermanos Salles y de Meirelles. En ambos casos, el mexicano y el brasileño, Focus se quedó con la distribución, a cambio de otorgar recursos para la producción. El común denominador de este cine fue la pretensión “realista” y la búsqueda por exponer “problemáticas sociales”, en una fórmula que apelaba a los Premios Óscar.¹⁵

En el marco de estos convenios fue financiada *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), la cual sintetizó los tropos narrativos y el discurso visual que dominará la representación “realista” de la violencia latinoamericana en las siguientes décadas; su enorme éxito taquillero fuera de Estados Unidos¹⁶ y su triunfo en el Festival de

¹⁵ Además de *The Constant Gardener*, Focus se encargó de distribuir *Diarios de motocicleta*, de Walter Salles (2004); *21 gramos*, de Alejandro González Iñárritu (2003); y *Brokeback Mountain*, de Ang Lee (2005). Todos los citados son dramas dirigidos por realizadores no-estadounidenses, de Brasil, de México y de Taiwán, en estos casos.

¹⁶ La película tuvo un costo de producción de poco más de 11 millones de reales, equivalentes a cuatro millones de dólares; su recaudación en Estados Unidos fue apenas discreta con 8,744 dólares, pero a nivel global recaudó 14,750,404 dólares. Tierney, 124; <https://www.boxofficemojo.com/release/r1313965569/weekend/>

Berlín de 2008 marcaron la senda de las remediaciones posteriores. No por nada, el mismo director se encargó del éxito de Netflix *Narcos* (Padilha, 2015-2017), proyecto que posteriormente sumó a parte de la red mexicana “independiente” de cine, en *Narcos México* (2018-2021). Estos ejemplos ayudan a mostrar cómo el papel de Schamus tiene una posición central en el mercado de la industria global que busca mediar “lo latinoamericano”; no solo es un realizador creativo, sino un alto ejecutivo, plenamente inserto en las redes corporativas de Hollywood, que articula su amplio acceso a recursos infraestructurales para producir filmes “independientes” fuera de Estados Unidos.

En contraparte, el plano “local” del trazo intermedial de *Somos*. se constituye por agentes que tienen su peso en el campo de producción derivado de reconocimientos o premiaciones, y no tanto por un corredor de colaboración y de convenios industriales. Monika Revilla tiene una trayectoria breve pero sustanciosa en la industria mexicana de cine y televisión. Escribió, financiada por la beca de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el guión para la película de tema histórico *El baile de los 41* (David Pablos, 2020) que problematiza la homosexualidad a partir de figuras históricas que desafían la masculinidad heteronormada. Tal vez como consecuencia del guión de *El baile de los 41*, se integró al equipo de escritores del productor Manolo Caro, quien lanzó dos *series* que apelan al género de la telenovela para abordar temas relacionados con la diversidad sexual en dos producciones de Netflix: *La casa de las flores* (2018-2020) y *Alguien tiene que morir* (2020).

Resulta interesante la coincidencia en la utilización, en los proyectos de Revilla y de Schamus, de dispositivos mediales fuertemente anclados en la memoria colectiva con un afán de resignificarlos: las películas de Focus recurrentemente hacen uso del *roadtrip* y del *western*, y Revilla hace lo propio con la telenovela. En ambos casos se apoyan en los códigos genéricos para hablar de temáticas socialmente complejas y, en cierta medida, intentar

transgredir o trascender los tropos que funcionan como patrones de orden en sus formas de representar las problemáticas sociales a las que cada género se refiere.

Entre las producciones de Schamus para Focus destaca *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005). Es cierto que entre *Brokeback Mountain* y *Somos*. hay una evidente diferencia temática, de formato, y una distancia en el tiempo. No obstante, los procesos de remediación que hacen ambos proyectos son análogos, pues en ambas representaciones audiovisuales, lejos de mostrar a agentes que condicionan relaciones de poder que implican la perpetuidad de acciones de violencia, construyen retóricas antagónicas a través de figuras heroicas que suprimen, o al menos invisibilizan, las relaciones de poder que los llevaron a la situación de violencia. Ambos productos culturales diluyen el conflicto y enfatizan el valor heroico implicado en el estoicismo de “aguantar” los hechos violentos. Se banalizan, en cierta medida, las condiciones de violencia y se justifica esta operación por el afán de llevar a primer plano la morfología de la experiencia afectiva de la víctima.¹⁷

En el caso específico de *Somos*., el delineado de esas víctimas heroicas fue el trabajo de Fernanda Melchor, novelista y periodista del circuito de los autores “independientes”. Dentro del equipo de realización, al lado de Schamus y Revilla, ella era la única no inserta, hasta ese momento, en el campo de producción de *series* y de televisión. Ella misma destacó en una entrevista que su inexperiencia en la producción audiovisual la hizo decidir no participar en la escritura de guiones, y colaborar en lo que en la industria

¹⁷ La película es la adaptación de un relato “costumbrista” de Annie Proulx, publicado en *The New Yorker* en 1997, una especie de (anti) *western*. El relato, de ser una narración crítica sobre una temporalidad sincrónica cruda y sin héroes en la versión original, pasó a convertirse en una diacronía trágica de dos héroes. Estos rasgos constituyen el perfil que la hace mediatizable en el mercado de la industria global a la que apela el *branding* de Hollywood. De hecho, la figura del héroe emerge en la medida en la que hay una lucha contra una entidad antagónica, que puede ser “abstracta” o concretamente estar personificada en un villano; en *Brokeback Mountain*, la antagonía es aquel contexto heteronormado.

llaman “la biblia” de la *serie*: el documento que constituye las pautas narrativas, el delineado de personajes, el argumento de cada capítulo; una suerte de plan maestro.

Los guiones específicos de cada capítulo proceden de lo establecido en ese archivo, y fueron escritos por Revilla y Schamus, más familiarizados con el formato técnico de una *serie* de Netflix. El trabajo de Melchor, según ella misma, fue traducir al español y a las formas orales mexicanas no-urbanas las ideas y pautas de los personajes y del entramado narrativo desarrollado por Schamus; una colaboración que —a su juicio— fue más cercana a la forma de la novela que a la creación técnica de diálogos. Así, tanto el hilo conductor como el cuerpo de los personajes de *Somos*. pueden ser entendidos como una mezcla entre las imágenes remediadas por Schamus, desde los relatos periodísticos y los testimonios del evento traumático, y las interpretaciones de estas realizadas por Melchor; el resultado configuró la plomería dramática de la *serie*, deliberadamente planeada en español y para un público mexicano.¹⁸

Melchor es una periodista veracruzana que obtuvo reconocimiento como escritora a través, principalmente, de la visibilidad ganada por su novela *Temporada de huracanes* (2017). Así como el FONCA denota la inserción a una red de creadores “independientes” en el caso de Revilla, para el caso de Melchor ocurre algo similar, pero con todavía más peso por la cualidad internacional de sus galardones: finalista en el International Booker Prize y el premio Anna Seghers, ambos en 2019.

Temporada de huracanes surgió de casos recuperados por la misma Melchor de la crónica roja veracruzana; en su estilo narrativo ha sido fundamental la remediación, desde la prensa, de cierto lenguaje cotidiano de comunidades no-urbanas, marginadas y “periféricas”. Sus novelas apelan a la representación,

¹⁸ Eduardo Otálora Marulanda, “Fernanda Melchor, capítulo 1: Televisión, periodismo y literatura” Podcast *Entre líneas*, (Bogotá: RNC, 2021).

pretendidamente realista, del lenguaje periodístico para ofrecer una idea cercana de la violencia de la “periferia”. Para algunos críticos, esta estrategia lingüístico-estética de Melchor construye una mirada determinista en la que la sociedad y sus estamentos están dados de forma “natural”. Se desplaza el foco de atención de las condiciones que constituyen una estructura social y se concentra en las “capas marginadas”, existentes por necesidad y, por ende, susceptibles de exhibirse como mercancías o como objeto de contemplación estética.¹⁹ Guillermo Espinosa Estrada, por ejemplo, compara su primera novela *Falsa fiebre* (2013) con la misma trama convencional de la violencia que hay en filmes como la ya mencionada *Cidade de Deus*: “el discurso de la miseria tercermundista que siempre decreta que, al final, no hay salida”,²⁰ y, por tanto, lo único que queda es extraer las experiencias traumáticas para volverlas productos de consumo. En agosto de 2022, Netflix anunció que entre sus próximos lanzamientos mexicanos se encuentra una adaptación filmica de *Temporada de huracanes*, circunstancia que reafirma interacciones mediales con el objetivo de trazar un espacio de transacciones simbólicas y concretas entre el plano global y el local: transnacional.

De acuerdo con la ficha técnica de *Somos.*, el liderazgo de producción estuvo a cargo de Schamus (él aparece acreditado como “creador” y “productor”) y Sandra Solares (con crédito de “productora”). Como ya dijimos, parecería que Revilla y Melchor (“productoras ejecutivas”) juegan un papel consultivo para la creación de un guión con horizonte de recepción mexicano. En el caso de ellas, sus colaboraciones fueron potenciadas por sus reconocimientos dentro del campo de producción doméstico de México. En el caso de James Schamus, el productor y el principal responsable creativo de la *serie*, opera otra lógica para comprender

¹⁹ Rafael Lemus. “De Paradáis y la abyección” en *Revista común* (5 de marzo de 2021).

²⁰ Guillermo Espinosa Estrada. “Una navaja, una colt y una navaja 005” en *Confabulario, El Universal* (15 de febrero de 2022).

su función, su peso acreditado, sumado a su posición nodo dentro del campo de producción de “lo latinoamericano”, indica un valor dominante que reafirma la condición transnacional de esta *serie*.

Las condiciones intermediales están enteramente relacionadas con figuras bien consolidadas en el campo de producción cultural “independiente”. No obstante, la enunciación de *Somos*. no se da desde la “subalternidad”, sino desde el canon de realización transnacional “independiente”. Ese rasgo no deslegitima la discusión sobre problemáticas sociales —es una condición semejante a muchos casos de producción y crítica—, sin embargo, sí orilla a poner especial atención en el modo en el que, intramedialmente, se va a cifrar la aparente transparencia mediática de los enunciados de la *serie*. En su proceso de representación, el antagonismo se encuentra atravesado por tres grandes géneros: el *western*, la telenovela y un estilo autonombrado *independiente*, en el cual se funde el cosmopolitismo y progresismo que las y los realizadores emplearon con el fin de “ponerse en la piel de las personas que vivieron la tragedia”.²¹

2. SOMOS., UNA REMEDIACIÓN TRANSMEDIAL

Somos. se propuso como un dispositivo para provocar que los espectadores vivieran y experimentaran la masacre; este ímpetu por ser concebida como una *serie* “realista” provino de la misma gestación del proyecto que rememoró los sucesos de Allende: el trabajo periodístico de investigación de Ginger Thompson, publicado en 2017 por la agencia neoyorquina ProPublica.²²

²¹ Monika Revilla, “Monika Revilla, guionista de la serie ‘Somos’, que busca romper el silencio sobre la masacre ocurrida en Allende, Coahuila”, entrevista de Alejandro Páez y Álvaro Delgado, *Sin Embargo al Aire* (30 de junio de 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=KDNVypz83vg>

²² El título original en inglés es *How the U.S. triggered a massacre in Mexico* y fue traducido al español como *Anatomía de una masacre*.

El trabajo periodístico de Thompson combinó el análisis de la información con testimonios de los sobrevivientes y fotografías que permiten ver las secuelas en la comunidad. En este reportaje se muestra el tiempo de los eventos violentos y los espacios que dañó en su paso por la localidad de Allende, que incluyó la destrucción de casas, recintos institucionales, plazas públicas, así como la desaparición de un número indeterminado de personas. El reportaje de la periodista buscó reconstruir el tiempo y el espacio a partir de la voz de los involucrados: testigos y supervivientes.

Antes del trabajo de la periodista norteamericana se sabía poco de lo sucedido en Allende (una pequeña localidad en el norte mexicano que colinda con la frontera texana, Piedras Negras y el Paso del Águila, un lugar topológico en el que convergen la ganadería, el comercio, el *fracking* y el tránsito de migrantes) en marzo de 2011. Si bien se tenían análisis y reportajes periodísticos, estos no salían de su nicho y rara vez se escuchaban en otros contextos comunicativos. Hablando geográficamente, eran importantes solo para aquellas localidades que se circunscriben a su alrededor, razón por la cual el acontecimiento tuvo un interés primordial en Texas, como demuestra la investigación “Control... sobre todo el estado de Coahuila”, realizada por la Universidad de Texas.²³ Al trabajo texano se le sumaron las investigaciones periodísticas de Sergio Aguayo, académico de El Colegio de México, y los trabajos de Jacobo Dayán, en ambos casos interesados en derecho penal, justicia transicional y derechos humanos.

Una fuente anónima de Allende le contó a Thompson que cierto día irrumpieron en la comunidad decenas de hombres armados, movilizados por el grupo criminal Zetas; destruyeron casas, quemaron y asesinaron a un número indeterminado de personas. Este relato básico es representado en *Somos*; la procedencia

²³ Human Rights Clinic, “Control... Sobre Todo el Estado de Coahuila”. Un análisis de testimonios en juicios contra integrantes de Los Zetas en San Antonio, Austin y Del Rio, Texas (Austin: The University of Texas School of Law).

de aquella información queda encubierta, pero guarda similitudes con el relato que ofreció el director de seguridad de Coahuila, grabado por Thompson:

Tenemos testimonios de personas que afirman que participaron en el crimen. Se hablaba de alrededor de 50 camionetas que llegaron a Allende con gente vinculada al cartel. Ingresaron a domicilios, los saquearon, quemaron. Después de saquearlos, llevaron a las personas que vivían en los domicilios a un rancho a las salidas de Allende. Primero los mataron y luego los metieron a una bodega donde había pastura, los rociaron con diésel y les prendieron fuego. Estuvieron alimentando el fuego horas y horas.²⁴

La violencia fue provocada por la filtración de un operativo de la DEA (siglas en inglés para la Administración para el Control de Drogas) para detener a Omar y Miguel Ángel Treviño, líderes de los Zetas; su ubicación se logró a partir de los números de identificación de los teléfonos inteligentes que uno de sus colaboradores, residente de Allende, se encargaba de cambiar cada determinado tiempo. La filtración desde “una unidad de la policía mexicana”, según el texto de Thompson, puso en alerta a los Treviño y los impulsó a enviar sicarios para desatar la violencia entre la población.

Si la traición de la policía mexicana y la filtración de información son exhibidas por Ginger Thompson y ubicadas como detonadores de la violencia en Allende, es porque así lo corroboran los oficiales de la DEA. Ambos tópicos —centrales en la trama de *Somos*.— son sumamente populares en las representaciones cinematográficas y televisivas del narcotráfico y la violencia en México desde hace décadas, por lo menos desde el notable éxito taquillero de *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000).²⁵

²⁴ José Juan Morales, Coordinador de Investigadores, Subprocuraduría de Personas Desaparecidas en el estado de Coahuila, citado por Ginger Thompson, “Anatomía de una masacre”, Propublica, *National Geographic* (12 de junio de 2017).

²⁵ La película recaudó poco más de 124 millones de dólares en Estados Unidos

En el marco de un seminario en El Colegio de México, en 2018, Ginger Thompson compartió su proceso de trabajo.²⁶ Narró que se desplazó hacia Allende y operó con cautela; poco a poco entró en confianza con los habitantes y logró trascender su atributo de extraña. Una multitud de voces salieron a la superficie. Su trabajo etnográfico tenía, además, la intención de recabar pruebas, es decir, cumplir una función práctica y jurídica: aportar elementos para que los involucrados rindieran cuentas ante la ley y se transparentaran los intereses y acciones que produjeron los crímenes.²⁷

El reportaje de Thompson busca trasladar el problema de la representación del narcotráfico a las víctimas; desde estas intenta comprender estructuralmente cómo sucede el fenómeno de violencia en México. Esto no quiere decir que la investigación no haya puesto acento en las figuras concretas que llevaron a cabo la coerción. De hecho, el señalamiento del complejo entramado de testimonios hizo que la víctima apareciera como una figura importante para comprender la ocurrencia de los acontecimientos, para señalar responsabilidades. Este desplazamiento a las víctimas se heredó a *Somos.*, con el propósito de ponerlas en el centro de atención, la figura del narcotraficante redujo el protagonismo que hasta entonces había sido la norma en las representaciones de la violencia mexicana y latinoamericana.²⁸

y 83 millones en el resto del mundo (<https://www.boxofficemojo.com/release/r11115129345/>).

²⁶ Ginger Thompson, “La violencia binacional, la responsabilidad de la DEA y la Policía Federal en una masacre en Coahuila y otra en Nuevo León”. Ponencia en Seminario sobre violencia y Paz, El Colegio de México (14 de febrero de 2018).

²⁷ De acuerdo con Sergio Aguayo, en EU, el reportaje de Thompson fue utilizado en una investigación judicial sobre las operaciones de la DEA, Seminario sobre violencia y Paz, El Colegio de México (14 de febrero de 2018).

²⁸ El “narcotraficante” como personaje mediado se ha modificado en paralelo al crecimiento del consumo y tráfico de drogas. En principio, se representó como un bandolero producto de la descomposición social, y que gracias a su habilidad para los negocios ilícitos consigue enriquecerse, así describe Julio Scherer, por ejemplo, a Ismael Zambada en “El Mayo Zambada a Julio Scherer García: ‘Si me

En una entrevista con Ernesto Ledesma y Alberto Nájar, Thompson señaló que una de las intenciones de su reportaje fue describir la manera en que la DEA, si bien no puede operar en México, sí dirige y se infiltra en unidades policiacas, no solo mexicanas, sino de diversas partes del mundo.²⁹ También insiste en la intención de identificar qué policías y personal público, tanto de la DEA como de México participaron en la filtración de la información, hecho que a la postre desató la masacre. Revelar el papel preponderante de organismos institucionales fue parte del proyecto de la periodista. En este sentido, el título del reportaje en el idioma original es sumamente ilustrativo: “How the U.S. triggered a Massacre in Mexico”. El título señala cómo un sujeto (the U.S.) realiza una acción (provocar una masacre), y, además, al mismo tiempo, proyecta retóricamente una crítica hacia esta operación y, sobre todo, hacia el papel del estado norteamericano como productor de violencias y experiencias traumáticas. Un rol que, evidentemente, tiene larga data y ha producido distintas modalidades de la violencia.

Cuando el reportaje fue traducido al español, desapareció está clara crítica indicada en el título: “Anatomía de una masacre”. La traducción hizo el título más abstracto, no hay sujeto realizando acción, hay una metáfora (“anatomía”) bajo la que se entiende la palabra “masacre”. La posición de observación de un mismo texto se trasladó de enfocar a los agentes involucrados, a poner en el centro de atención a los sujetos que *pasivamente* recibieron la violencia. El título traducido tiende a enfatizar la experiencia testimonial de los pobladores de Allende implicados voluntaria o

atrapan o me matan... nada cambia”, *Proceso* (3 de abril de 2010): “muy querido entre los hombres y las mujeres donde medio vive y medio muere a salto de mata”. Posteriormente, mutó hacia un capo todopoderoso que a golpe de astucia y complicidades políticas consigue erigir un sanguinario imperio criminal. Véase Oswaldo Zavala, *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del ‘narco’ en México (1975-2020)* (México: Debate, 2022).

²⁹ Ginger Thompson, “Anatomía de una masacre, entrevista con Ginger Thompson”, entrevista de Ernesto Ledesma, *Rompeviento* (6 junio de 2021).

involuntariamente en el acto violento que se narra. Así, el cambio de título del inglés al español modificó el horizonte de lectura de un mismo contenido y borró el papel de las instituciones estatales de forma deliberada.

El título original implica una interpelación con la comunidad de sentido de la enunciante, la periodista y el medio. ProPublica es una agencia de noticias con sede en Nueva York que ha desarrollado investigaciones alrededor de la élite gobernante de Estados Unidos. Su título va dirigido hacia lo que se podría entender como su comunidad política. Se enfoca en el papel central que jugó la DEA en los acontecimientos que ocurrieron en Allende.

A propósito de la centralidad de la “traición” desde dentro de las instancias de seguridad, Thompson, Aguayo y Dayán concordaron, durante el evento académico citado, en la necesidad de conocer los procesos del resguardo de la información y de reforzar aún más los protocolos de seguridad. Se exige revisar a las instituciones, pero no en su fundamento, sino en sus funcionamientos. En esta distinción se deja de lado la organización de la misma institución; queda resguardada y sus fundamentos se protegen de toda exposición. Así, las instituciones de seguridad —tanto mexicanas, como estadounidenses— son enfocadas únicamente en su instrumentalidad, lo que permite llegar a una conclusión cómoda: pueden mejorar y con el tiempo serán eficientes.

De tal lectura se desprende una interpretación de la violencia acaecida en Allende. Las instituciones pueden ser corruptibles y ensombrecidas, es verdad, pero la misma entidad, resguardada en su constitución, ofrece la posibilidad de solucionar el evento. Si un fallo en la selección del personal, un error en la vigilancia y en los procesos de control, provocó una anomalía en el funcionamiento institucional, basta con descubrir y extirpar a los agentes que se corrompieron y que contaminan el cuerpo de la agencia de seguridad. Como puntualiza Aguayo: no es toda la DEA, son algunos de sus miembros. La violencia que se desató en Allende es individualizada y particularizada. Al enfocar los errores

de la operación de los individuos, las fallas en los protocolos y la vulnerabilidad de los códigos de lealtad se fortalece la imagen institucional y se establecen consensos en torno a la necesidad de defenderla de adversarios cualitativamente deshonestos. Se trata de otra modalidad de la retórica antagónica que remediará, desde su ámbito de enunciación, *Somos*.

La remediación y transmediación que hace *Somos*. del reportaje de Thompson va mucho más acompasada con el horizonte de sentido proyectado por su traducción al español. Si bien se toca el papel de la DEA en el evento, hay énfasis hacia la experiencia testimonial de las personas comunes que habitaban Allende. El solo nombre de la *serie Somos*. acentúa el protagonismo de los pobladores. El discurso de la *serie* se autoasume como voz de las víctimas, y en ese sentido, deja en un segundo plano el entramado estructural de la operación violenta.

En una entrevista a los guionistas de la *serie*, Fernanda Melchor dijo que *Somos*. propone una “historia humana” que es necesario contar por todos aquellos que no han podido hacerlo. Previo al estreno de la *serie*, el productor James Schamus planteó las coordenadas desde donde debía leerse su representación:

[...] es importante recordar y utilizar nuestras herramientas y compromiso para traer a la vida estos sucesos [acaecidos en Allende,] que han sido pasados por alto y suprimidos, pero al mismo tiempo reconocer que esto está en curso y que las mismas estructuras de poder y violencia crean situaciones que resultan en tragedias como aquellas en Allende que son continuamente producidas y reproducidas. El ponerlas en contexto humano, y permitir que la cultura pop las presente de distintas y nuevas maneras, espero sean más humanas, puede ayudarnos a negociar formas para romper con esas estructuras de violencia.³⁰

³⁰ Bianka Estrada, “James Schamus. Somos da voz a las víctimas de la masacre de Allende, no a narcos”, *Sin embargo* (29 de junio de 2021).

Monika Revilla enfatizó que su objetivo fue evitar “la manera en que se trata la violencia normalmente en las narcoseries”.³¹ La declaración es congruente con la campaña de publicidad, la cual se montó a partir de la premisa de distinguir víctimas —los que conforman ese *somos*— de victimarios —los otros, los que *son* agentes de la violencia—.

No obstante, la búsqueda de trascender la narrativa de las narcoseries terminó por reafirmarlas, pues su propuesta solo funciona porque hay premediaciones mitificadas que indican cuáles son los códigos, valores, aspiraciones y dinámicas que deben seguir los narcos (esa descripción genérica, tan inaprensible como ubicua). A partir de algunos de los testimonios del reportaje original, los guionistas de *Somos* delinearon personajes que, al mismo tiempo, se ajustaron a los tropos estandarizados por el mercado audiovisual transnacional: los “victimarios” adecuados a las figuras estables ya premediadas, enfrentados a las “víctimas”, todo en función de una retórica antagónica como mecanismo para crear una representación de una memoria colectiva. Desde el primer capítulo se muestra el ataque de los narcos sobre Allende, para luego dar paso al desarrollo de varias tramas que involucran a personajes que en el capítulo final sufrirán algún grado de violencia en dicho ataque esbozado al inicio.

Las tramas de *Somos* buscan ser un mosaico, tanto de la diversidad de la clase media en una comunidad mexicana cualquiera, como de las posibles historias de cualquier otra *serie* de Netflix: una familia padece los efectos de una separación; una vendedora de hotdog que sostiene a su hija, madre adolescente, y a su yerno desempleado; una adolescente liberada que no se decide entre sus dos pretendientes de la preparatoria; el hijo adolescente del narco mayor en escarceos homoeróticos con uno de sus compañeros de escuela; varias migrantes centroamericanas atrapadas en un burdel, el cual es controlado por los narcos y regentado por una

³¹ Estrada, *James Schamus*.

proxeneta de buen corazón; el operador local del cartel en proceso de adaptación a una vida en pareja con una estilista caracterizada según el estereotipo de la “buchona”; un patriarca ranchero bien conectado políticamente que trata inútilmente de encarrilar a un hijo adicto y en tratos con los narcos; un bombero alcohólico en lucha por mantenerse sobrio... Y todavía hay otras varias tramas. Todas inconclusas, todas interrumpidas abruptamente en el capítulo final por la voluntad de unos victimarios parcialmente mostrados, todas apuntaladas por la misma perspectiva antagónica a la que alude Erll; tramas que al entrelazarse pretenden erigirse en “una condensación simbólica”³² del trauma provocado por la violencia del narco.

En el reportaje de Thompson hay varios testimonios de políticos, algunos con responsabilidad municipal durante los hechos, que no merecieron la inclusión en la *serie*. Apenas se representa un par de policías municipales, involucrados por la fuerza con el narco, o la operadora del teléfono de emergencia o los bomberos o los soldados en inútiles operativos. Ningún cargo de responsabilidad política, más allá de las vagas alusiones a que el principal error de la DEA fue avisar de su operativo de espionaje a “los mexicanos”. Como señala Jacobo Dayán: Esta omisión de la serie [la responsabilidad de la Policía Federal mexicana], que trata de subsanar en unos cuantos segundos, es muy grave. En EUA se investiga a la DEA, en México no se investiga a la Policía Federal por este hecho.³³

En su afán retórico de centrarse en las víctimas bajo una mirada afectiva, la *serie* deliberadamente olvida elementos de contexto que, en cambio, sí permiten al reportaje tener más posibilidades de una comprensibilidad mayor y le otorgan su carácter reflexivo.

³² Fernanda Melchor (guionista de la serie), citada por Estrada, *James Schamus*.

³³ Jacobo Dayan, “Somos. Varias precisiones”, en *Animal político* (7 de julio de 2021).

3. IMPLICACIONES MEMÓRICAS INTRAMEDIALES

A pesar de las pretensiones de realismo a las que apelaron tanto su productor como los guionistas, los mayores méritos de *Somos*. se concentran en su habilidad para representar los acontecimientos y testimonios con recursos melodramáticos que legitiman memorias que, paradójicamente, aluden a un trauma colectivo a fuerza de múltiples viñetas individuales. En este sentido, la *serie* se apoya en una larga tradición en la representación fílmica de la violencia.

A partir de los años setenta se dio —a semejanza de procesos ya en marcha en otros países de América Latina— una reconfiguración del concepto de “seguridad nacional”, adherido a la lógica del proyecto transnacional anticomunista del gobierno de Estados Unidos. Esta “práctica discursiva orgánica” permitió la construcción de “consensos generalizados” en torno a enemigos internos abstractos y, por tanto, intercambiables: el comunista, el guerrillero, el subversivo, el terrorista, el narco.³⁴ “La fusión entre la seguridad y la defensa en un contexto de primacía de una lógica bélica [clave del proyecto securitario transnacional] habilitó altísimos niveles de violencia”.³⁵

Las mediaciones fílmicas contribuyeron a representar estos nuevos patrones securitarios. De hecho, a partir de 1970 inició un ambicioso proyecto de renovación del cine mexicano, encabezado por el Estado, que “cambió drásticamente el contenido de sus producciones y las empapó de una retórica izquierdista y antiimperialista, incorporó a una nueva generación de creadores jóvenes y cooptó a antiguos detractores en los brazos de un presupuesto fílmico inagotable en apariencia”. En este “nuevo cine”,

³⁴ Zavala, *La guerra en las palabras*, 42; Esteban Damián Pontoreiro, *La represión militar en Argentina (1955-1976)* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2022), 17-42, describe el proceso en el caso de Argentina y ubica en la década de los sesenta su adhesión al proyecto securitario estadounidense.

³⁵ Pontoreiro, *La represión militar en Argentina*, 30-31.

aparentemente liberado de una censura implacable hasta pocos años antes, se establecieron nuevos marcos de representación que permitieron la reiteración de la idea de que la lucha de clases desemboca en baños de sangre: “la cruda visualidad de la violencia tanto ejercida por el Estado como permitida por su ausencia”.³⁶

Los marcos de la representación de la violencia, sin embargo, fueron lo suficientemente rígidos para preservar la primacía del Estado y resguardar su imagen. Por un lado, se representó la violencia en momentos históricos prerrevolucionarios, en películas como *El principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1973) y *Longitud de guerra* (Martínez Ortega, 1976), o en países distantes, como en *Actas de Marusia* (Miguel Littin, 1975), sobre una masacre de mineros del salitre en Marusia, Chile, en 1925. En el caso de representaciones del presente, se plantearon situaciones violentas propiciadas por la ausencia del Estado —y en buena medida solucionadas por la acción final de agentes estatales—, como en los casos de *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), *Las poquianchis* (Felipe Cazals, 1973) y *Canoa* (Cazals, 1976).

Al mismo tiempo, películas como la misma *Canoa* o *La montaña sagrada* (Alejandro Jodorowsky, 1973) consiguieron deslizar alusiones, testimonios cifrados, a la conflictiva memoria de la represión estudiantil de 1968, aprovechando los desfases entre los marcos de la representación fílmica impuestos por el Estado y los marcos interpretativos culturalmente disponibles para ubicar y dar sentido a los acontecimientos. *La montaña sagrada* —una abigarrada alegoría psicodélica sobre la búsqueda de la iluminación— incluye una secuencia en la que desfilan militares con bayonetas coronadas por perros destazados abiertos en canal frente a la catedral de la ciudad de México; en otra se muestra el choque entre un grupo de jóvenes de vestuario colorido y otro de

³⁶ Israel Rodríguez, “El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta” (tesis de doctorado, El Colegio de México, 2020), 10, 174.

varones de torso desnudo y casco militar: a una serie de explosiones sigue una masacre simbolizada por los militares ametrallando y rociando sangre sobre los jóvenes, y luego extrayendo frutas y palomas de sus cuerpos inertes. *Canoa*, por su parte, comienza su relato intercalando el cortejo fúnebre de los estudiantes linchados en la comunidad de Canoa, Puebla (con una manta con la frase “Exigimos justicia”), con el desfile militar del 16 de septiembre. En uno de los ángulos de la plaza principal de Puebla, ambos contingentes se encuentran sin detener su respectiva marcha; por un instante se muestran dos ataúdes contrapuestos a los militares. Como señala Elizabeth Jelin, los testimonios de memorias traumáticas enfrentan múltiples obstáculos y trabas y, muchas veces, se componen de silencios, de “huecos simbólicos”, como los aludidos.³⁷

Para Carlos Monsiváis, “en el melodrama de pobres la violencia es una costumbre necesaria, y lo monstruoso es lo natural”.³⁸ El cine mexicano de los años setenta y ochenta —melodramático y popular por definición— se deslizó por la ensoñación de la hiperviolencia como catarsis y redención. La figura del traficante despuntó como protagonista ideal de relatos moralistas en los que la transgresión es castigada con la muerte. Se trata de una derivación del antihéroe arquetípico desarrollado por la narrativa hollywoodense desde los años treinta: un personaje pobre y ambicioso que se deja llevar por el “camino del mal”, incluida la seducción de una “mala mujer”; generalmente, a la degradación le sigue un intento de redención, mayormente fallido, y la muerte final como culminación inevitable. El modelo se impuso con la película *Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1976), remediación de un corrido popularizado por la agrupación trans-

³⁷ Elizabeth Jelin, “La narrativa personal de lo ‘invivable’”, *Historia, memoria y fuentes orales*, compilado por Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga (Buenos Aires: Ediciones CeDInCI, Memoria Abierta, 2005), 52-53.

³⁸ Carlos Monsiváis, “La política del melodrama”, *Revista Ñ, Clarín* (25 de junio de 2005).

nacional Los Tigres del Norte. Cuenta la historia de Emilio Varela que, para reunir el dinero suficiente para casarse, participa en el traslado de un cargamento de marihuana hacia Estados Unidos, acompañando a la traficante Camelia; luego de varias peripecias, la despechada Camelia asesina a Emilio cuando este le anuncia su intención de regresar con su novia. La síntesis entre romance y crimen parece, a ojos del público, ratificar “las certezas del imperio de la fatalidad”,³⁹ como demuestran las múltiples secuelas que retoman a Camelia, desde *Mataron a Camelia la Texana* (Arturo Martínez, 1976) hasta la telenovela transnacional *Camelia la Texana* (Diego Ramón Bravo, 2014).

La solidez de los tropos del cine fronterizo —narración en clave melodramática; soporte en bandas o cantantes de moda interpretando corridos a menudo ligados directamente a las tramas; actuar criminal culposo pero inevitable; esperanza de ascenso social; persecución de policías corruptos, y ausencia del Estado en una frontera de contornos brumosos— descansa en la interacción con el discurso securitario en marcha y sus mediaciones en la prensa. Dicha interacción es conflictiva y contradictoria, pues pone en primer plano a personajes en resistencia frente a un Estado evanescente y corrupto, pero siempre bajo las coordenadas del melodrama que los dirige a un espacio de “aplastamiento psíquico” que anula “la voluntad de entender las dimensiones de la delincuencia y las respuestas eficaces a sus atropellos”.⁴⁰

Películas taquilleras como *Pistoleros famosos* (José Loza, 1980), *El traficante* (José Luis Urquieta, 1983) o *Ratas de la ciudad* (Valentín Trujillo, 1984) consolidaron al personaje del traficante maldito y condenado a la muerte, mientras que otras cintas como *Lo negro del Negro* (Ángel Rodríguez Vázquez, 1984) y *Masacre en el río Tula* (Ismael Rodríguez, Jr, 1986) representaron casos criminales o de corrupción recientes que contribuyeron al

³⁹ Monsiváis, *La política del melodrama*.

⁴⁰ Monsiváis, *La política del melodrama*.

paulatino descrédito del aparato de seguridad y, por ende, del mismo Estado mexicano. Ya entrado el nuevo siglo, Luis Estrada retomó las representaciones de aquel cine popular para alimentar sus propias sátiras sobre la actualidad mexicana. En *El infierno* (2010), juega con el tropo antagónico hasta el delirio mítico: dos gemelos narcos están envueltos en una sangrienta disputa fratricida que siembra de cadáveres un polvoriento pueblo fronterizo que oscila entre una modernidad desigual y la decadencia.

El último episodio de *Somos*. es el más ilustrativo sobre la estrategia visual y narrativa que despliega la *serie*, y también de las remediaciones a las que recurre —y que demuestran su adhesión a la tradición narrativa descrita—El guión escrito por Schamus consigue un clímax incluso apoteósico, en el que la violencia desborda y cierra, abrupta y sorpresivamente, las historias de los personajes desarrollados en los episodios previos. El arranque propone a dos niños, pequeños hijos del rancho de los Linares, que corretean por los corrales de la propiedad; la cámara se encarga de mostrar el campo abierto en contraste con el cielo azul de nubes pinceladas. Un corte los muestra luego arriba de un árbol, rodeados por una manada de becerros. El niño pregunta angustiado: “¿Qué nos van a hacer?”; la niña lo interrumpe, “Tsss, no quieres que se nos vengán encima”. “Entonces, ¿qué hacemos?”. “Nada, quedarnos aquí”. La alusión a la inmovilidad guiará la narración posterior: los personajes que se mueven son asesinados, los que se quedan quietos logran salvar la vida; el cierre del capítulo y de la *serie* mostrará a los mismos niños como únicos sobrevivientes de los Linares, abandonados en un parque público.

El centro dramático del episodio se concentra en el personaje de Paquito (Jesús Sida Domínguez, actor no profesional), una especie de símbolo de la vulnerabilidad: delgado, pequeño, con problemas de dicción por el labio leporino y una ingenuidad que puede confundirse con limitación mental; es al mismo tiempo derroche de optimismo y de inmadurez, como lo percibe su suegra, doña Chayo, la vendedora de hot dogs que parece saberlo

todo en el pueblo. Arrestado injustamente, Paquito es sacado de la cárcel con varios reos más para utilizarlos como sicarios en el ajuste de cuentas de los Zetas en contra de los operadores que han traicionado al cartel. Los “levantados” son llevados a una bodega donde se les acribilla y “cocina” para desaparecer los cadáveres. Paquito toma un descanso en su labor de destazar cadáveres y, aprovechando la oscuridad, intenta escapar, pero es sorprendido y baleado en el acto.

La puesta en imagen durante este clímax se apoya en múltiples incendios, mostrados de fondo a la acción; los encuadres muestran a los personajes en primer plano y, de fondo fuera de foco, las llamas que permiten dotar a la imagen toda de un aura amarillenta, languideciente. El asesinato de Paquito es pretexto para una elaborada composición visual. La cámara muestra un largo pasillo, Paquito camina lentamente, cuidándose de no ser visto; ya cerca echa a correr, parece que va a llegar a la barda; la cámara cambia de plano, muestra al personaje acercándose al objetivo pero un disparo lo impide, lo vemos desplomarse y salir de cuadro para mostrarnos el fondo fuera de foco: una llamarada en un tambo y la silueta del sicario que acaba de dispararle. Un corte directo reencuadra al caído Paquito en primer plano, mientras que el sicario, siempre desenfocado, se acerca; finalmente es tomado por los pies y arrastrado hacia el brumoso destello del fuego. Otro corte inicia un *travelling* que muestra el cadáver de Paquito en una plancha mientras lo despojan del pantalón; de nuevo el cuerpo se muestra en foco y al fondo una llamarada desenfocada. Un alarde estético que, siguiendo la reflexión propuesta hace más de medio siglo por Jacques Rivette, puede calificarse de abyecto.⁴¹

⁴¹ Jacques Rivette, “De l’abjection”, *Cahiers du Cinéma*, núm. 120 (junio de 1961). En su influyente crítica moral de la película *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), Rivette sostuvo: “el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine, es aquí [en la representación de la violencia en los campos de concentración nazis] imposible; cualquier intento en este sentido será necesariamente incompleto (‘por lo tanto inmoral’), cualquier tentativa de reconstitución o de

La propuesta estética de contrastar primeros planos de los protagonistas y segundos planos desenfocados e iluminados por los destellos de una hoguera ha adquirido centralidad, a juzgar por su uso en *Somos.*, *Noche de fuego* (Tatiana Huezo, 2021), *Sin señas particulares* (Fernanda Valadez, 2020) y *La civil* (Teodora Mihai, 2021).⁴² Estas tres producciones mexicanas, asimismo, apuestan por una retórica antagónica en su narración. Disputas entre el bien y el mal, este último representado en un brumoso fuera de campo, una metáfora del infierno llevada al límite en *Sin señas particulares* con una silueta luciferina en medio de una hoguera (Fig. 1.1, 1.2, 1.3: Metáforas del infierno)

Como argumenta Brunow, la remediación parece ser una condición previa para que ciertos discursos y representaciones se conviertan en una memoria cultural en marcha, lo que implica considerar los contextos discursivos en los que se enuncian, dispersan y se expanden a nuevas remediaciones.⁴³ Bajo esta perspectiva, es comprensible que Thompson accediera a que su trabajo fuera la base para la configuración de *Somos.*, proyecto que pretende anclar su representación en el mismo recurso de la polifonía; una aspiración que fue la base para toda la estrategia de promoción, propia del dispositivo *serie* transnacional y transcultural.

enmascaramiento irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del ‘espectáculo’ denota voyeurismo y pornografía. El director se ve obligado a atenuar, para que aquello que se atreve a presentar como la ‘realidad’ sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizá inconscientemente, de que, por supuesto, esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era intolerable, y que, si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso”. En el episodio descrito de *Somos.*, al enterarse de la muerte de su yerno, la abatida doña Chayo susurra: “pendejo Paquito”.

⁴² Las tres películas citadas han recibido reconocimientos y crítica positiva. *Sin señas particulares* ganó varios premios Ariel, incluido el de mejor película de 2020; *Noche de fuego* recibió una mención especial en la sección Una Cierta Mirada del Festival de Cine de Cannes en 2021 y el Ariel a mejor película de 2021; *La civil* obtuvo el premio especial Courage en Cannes, también en 2021.

⁴³ Dagmar Brunow, *Remediating Transcultural Memory. Documentary Film-making as Archival Intervention* (Boston/Berlín: Walter de Gruyter, 2015), 166.

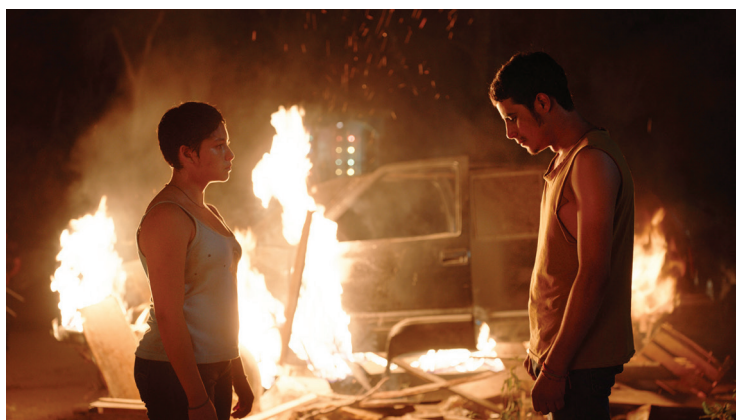


Figura 1.1

Noche de fuego (2021) de Tatiana Huezo, Pimienta films.

Cortesía de Pimienta films.



Figura 1.2

La Civil de Teodora Mihai. Producción México, Rumania y Bélgica liderada en el país por Michel Franco y Eréndira Núñez Larios, a través de su casa productora Teorema, así como por Hans Everaert, Jean-Pierre and Luc Dardenne y Cristian Mungiu.



Figura 1.3

Sin señas particulares (2020), de Fernanda Valadez, Corpulenta Producciones. Cortesía de Corpulenta Producciones

El dispositivo *serie* está anclado a un consumo transnacional y una lógica mercantil ligada a la industria del entretenimiento, lo que determina tanto su alcance masivo —acotado, en México y el resto de Latinoamérica, por la desigualdad que restringe el acceso a los servicios de televisión premium o VOD a los minoritarios sectores económicamente acomodados— como también sus contextos discursivos. La noción de transnacionalidad mediática se puede entender —más allá de las implicaciones transculturales y del quiebre de las categorías nacionales a las que alude Brunow— como una consecuencia de la concentración económica favorecida por la entronización de estándares derivados de la clasificación impuesta tanto por las industrias hegemónicas como por los festivales cinematográficos y ciertos sectores académicos.

Para el caso específico del “tercer mundo”, como sostiene Francisco Ortega, “la espectacularidad y sensacionalismo” de las representaciones mediadas de la violencia “revelan los modos siniestros de apropiación del sufrimiento social”; la estrategia de estandarización retórica parece buscar “domesticar las formas de

opresión propias de los grandes centros metropolitanos”.⁴⁴ En la homogénea medialidad transnacional, a Latinoamérica le corresponde la representación sensacionalista de los estragos de la violencia.

Las coordinadas discursivas de la “guerra contra las drogas” pueden rastrearse hasta la temprana posguerra mundial, pero su recrudescimiento se registra en los años ochenta, cuando el gobierno estadounidense identificó como amenaza a su seguridad nacional “una combinación de organizaciones criminales internacionales de tráfico [de drogas], insurgentes rurales y terroristas urbanos que pueden minar la estabilidad de los gobiernos locales”.⁴⁵ Las mediaciones posteriores trazarán en sus narrativas a estos personajes, los nuevos enemigos de la lógica transnacional.

Estos procesos mediáticos transculturales y transnacionales constituidos desde retóricas que domesticar la tragedia, aparecen como si fueran “transparentes”, como si no estuvieran atravesados por un proceso de mediación. Este juego posibilita darle un registro “objetivo” en su narración, y en cierta medida, con ello, lo hace parte de un proceso reflexivo y de crítica.

La producción de *Somos*, incluso tuvo extensión a través de una exposición en el museo Memoria y Tolerancia, cuyo guión museográfico fue desarrollado por Monika Revilla y Ginger Thompson. Este ejercicio de transposición medial (es decir, “la transformación de un producto medial dado [...] en otro medio”)⁴⁶ parece remarcar las coordinadas “realistas” desde donde debe leerse la

⁴⁴ Francisco Ortega, “El trauma social como campo de estudios”, *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, editado por Francisco Ortega (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 27.

⁴⁵ “National Security Decision Directive Number 221”, 8 de abril de 1986, citado por Zavala, *La guerra en las palabras*, 168.

⁴⁶ Irina Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005), citado por Brunow, *Remediating Transcultural Memory*, 167. Rajewsky plantea tres posibilidades de intermedialidad, de acuerdo a las funciones que tienen: la citada la transposición medial, la combinación medial y las referencias intermediales.

serie: una memoria, no de un evento traumático, sino de las formas opresivas de un enemigo deliberadamente desvanecido pero utilitario a los intereses de los grandes centros metropolitanos; una narrativa fuertemente anclada al discurso securitario estadounidense y su estrategia de “guerra contra las drogas”.

La exposición virtual estuvo compuesta de tres módulos, cada uno de ellos enfocado en mostrar lo que hay detrás de la producción, y también en darles coherencia a las imágenes centradas en la cultura de Allende: una especie de guía de cómo se debe mirar la *serie*. El primer módulo contó con entrevistas con Schamus, Melchor y Revilla; el segundo módulo abordó la construcción del “Universo de *Somos*.”, con imágenes del director de fotografía, Ignacio Prieto Palacios; el último módulo dio cuenta, a través de siete temas (música, moda, expresiones culturales, etc.), de la cultural local, para entender el contexto de la región. También se incluyó un foro virtual en el que participaron Schamus, Thompson, Revilla y Adán García, director del museo. El artefacto ficcional, sus creadores y la empresa productora fueron el objeto de atención, desplazando a un segundo plano al acontecimiento representado. Esta transposición medial, asimismo, hizo más evidente el choque discursivo que atraviesa la *serie*. El actor Lázaro Gabino Rodríguez señala las discrepancias entre contextos y apela a una deontología que acote el alcance de las remediaciones transnacionales y transculturales:

Pienso que hay que recuperar la vergüenza. La vergüenza como parámetro de lo que no es aceptable en la esfera pública, como sentimiento de pérdida de dignidad causado por una falta cometida. Hay que recuperar la vergüenza e intentar llegar a ciertos consensos morales: que no se puede lucrar con la tragedia, que no está bien legitimar a las empresas transnacionales, que la resistencia a la hegemonía cultural sigue siendo importante, que la diversidad es un valor [...], que podemos decir que no y que sí hay responsabilidad en quienes participan de este sistema como espectadoras y como asalariados. Recuperar la vergüenza para

imponernos un estándar de lo inaceptable en el terreno de la representación.⁴⁷

La crítica de Rodríguez apunta al corazón de una narrativa que trasciende los dispositivos mediales y las formas de representación, en la medida en que alude a una violencia que se enuncia como “endémica” en Latinoamérica. Habla de “tragedia” —un dispositivo narrativo a fin de cuentas—, lo que indica una memoria colectiva sólida que aporta referentes para la remediación y, en esa medida, legitima el discurso punitivo hegemónico.

La enunciada “confrontación” de *Somos*, frente a otras narrativas puede leerse como un intento corporativo por abarcar todo el espectro narrativo de la supuesta “violencia latinoamericana”; un hábil trabajo de marcaje de los lugares de enunciación de la violencia, tropos de lectura de acontecimientos que, a fin de cuentas, según esta perspectiva, son siempre iguales y, por tanto, amoldables a la dramatización propuesta por Netflix. La pretensión de *Somos*, de sustituir el discurso frívolo de la violencia por uno “realista”, más que desplazar las producciones dominantes las complementa: a partir de las mismas nociones de realidad ancladas en una dicotomía tajante, ofrece nuevas perspectivas para una misma narración, ahora potenciada por su acercamiento “realista” que reclama ser mirada como un “modelo del mundo real” según los códigos mediales del cine de no ficción.⁴⁸

⁴⁷ Lázaro Gabino Rodríguez, “‘Somos’, la batalla de la representación”, *La Tempestad* (21 de julio de 2021).

⁴⁸ Como sostiene Carl Plantinga, “una película de no ficción afirma o sugiere que el estado de cosas que presenta ocurre en el mundo real como es representado”, lo que a menudo eclipsa el anverso del mismo dispositivo medial: “las películas de no ficción pueden estar equivocadas en sus afirmaciones y ser engañosas en sus representaciones”. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción* (México: UNAM, 2014), 125. Netflix ha realizado un esfuerzo importante para desarrollar películas y series que se apoyan en esta pretensión, en varios casos sobre México, por ejemplo, *Red privada: ¿quién mató a Manuel Buendía?* (Manuel Alcalá, 2021) o las series *1994* (Diego Enrique Osorno, 2019) y *El caso Cassez-Vallarta: Una novela criminal* (Gerardo Naranjo, 2022).

Hasta este momento hemos abordado tangencialmente el papel de Netflix en el proceso de significación de la memoria que propone *Somos.*, no obstante, consideramos relevante recalcar que la estrategia de la *serie* que nos ocupa es coherente con una estrategia corporativa concentrada en la expansión transnacional anclada en contenidos locales que pretenden tener pertinencia cultural en sus respectivos planos regionales. El modelo de negocios de Netflix se ha centrado, desde sus orígenes a finales del siglo pasado, en la tecnología de programación dirigida por datos (*data-driven*), lo que le ha permitido no solo identificar los gustos de los espectadores de cada región a la que penetra, sino predisponerlos para tomar como elección lo que es una imposición despersonalizada que, por previsible, se asume como libre elección. Como señala Sarah Arnold:

“Representa un cambio de un modelo de medición que entiende la identidad de la audiencia como producida culturalmente (y traída a la experiencia de visualización) a la identidad de la audiencia como producida a través de datos (y definida por algoritmos)”.⁴⁹

CONSIDERACIONES FINALES

Aunque *Somos.* interactúa de manera explícita con diversos artefactos que muestran los procesos mediáticos que atraviesan su representación, se expone como la voz de las víctimas, como el testimonio que da identidad a aquellos sujetos que en carne propia

⁴⁹ Sarah Arnold, “Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy”, en *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*, editado por Kevin McDonald y Daniel Smith-Rowsey (Nueva York y Londres: Bloomsbury Academics, 2016), 157; Elia Margarita Cornelio-Marí, “Digital Delivery in Mexico. A Global Newcomer Stirs the Local Giants”, en *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, editado por Cory Barker y Mic Wiatrowsky (Jefferson: MacFarland & Company, 2017), 669-670.

padecieron la interrupción de sus vidas a manos del narcotráfico. Es decir, a través de distintos recursos retóricos audiovisuales, la *serie* pasó a un plano secundario los procesos mediáticos que la atraviesan, para con ello mostrarse como una ventana transparente, como un soporte no-mediado para empatizar, presumiblemente de forma más directa, con lo que las personas involucradas en el evento de Allende sintieron y pensaron.

Dado el entorno mediático sobre el “narcotráfico”, enfocado en los perpetradores de la violencia, el giro a la víctima y al testimonio le confirió, al menos en apariencia, el perfil de un producto cultural transgresor del modo hegemónico de representar la violencia de los últimos decenios en México. Le dotó de un halo de crítica, reflexión y comprensión sobre un fenómeno social que ha tenido trato apologético hacia los victimarios en otras producciones de Netflix, o de la televisión y el cine.

No obstante dichas pretensiones de transparencia, aquí hemos expuesto cómo este producto cultural está atravesado de modo determinante por diversas discursividades. Es decir, más que la expresión casi directa de las experiencias de las víctimas, *Somos*. es una constelación de prefiguraciones que remiten a prejuicios, agendas políticas y económicas que, en general, aluden a posiciones específicas que interactúan dentro de diversos campos de producción cultural.

La *serie* se constituye de distintas capas de significación del evento, cada una de las cuales alude a agentes con intereses asociados, Ginger Thompson y ProPublica interpelan a la comunidad estadounidense del *establishment* de Estados Unidos; la misma Thompson, junto con Monika Revilla, hacen lo propio con el centro urbano-político de la Ciudad de México desde la exposición del Museo de Memoria y Tolerancia; Schamus y compañía con los receptores de los contenidos de Netflix. Es decir, *Somos*. condensa un conjunto de interacciones que remiten a un ecosistema mediático, con todas las relaciones de poder implícitas en su interior. Sin embargo, además de ser un rizoma que conecta diversos “lugares

de memoria”, también es una estructura retórica que sella los valores y motivos que circulan en los discursos dominantes.

En la *serie* se establecen vocablos específicos que no son asépticos, pero que sí aparecen como “naturales”, y que al mismo tiempo son fundamentales para ordenar el fenómeno a relatar. Se remite a nociones como “masacre”, “ruta”, “plaza”, “cartel”, para ilustrar los vectores desde donde se potencia la violencia que interrumpe la vida de las víctimas. Oswaldo Zavala delinea cómo el uso de estas nomenclaturas que explican el fenómeno de criminalidad en México denota un horizonte de enunciación, una forma determinada de comunicar el problema que, a su vez, demarca agentes que intervienen de forma explícita o implícita en la circulación de estas imágenes de memoria.

La *serie* no es ingenua en su modo de elaborar su remembranza. Establece las marcas que le posibilitan adscribirse a una red de colaboración. Es relevante el papel que juega James Schamus como articulador del discurso de la violencia y la desigualdad en América Latina. Su posición, de hecho, ayuda a entender las estrategias retóricas que adopta la *serie* y que la emparentan con el corredor latinoamericano cuyo centro en Hollywood es Focus. Al mismo tiempo, su vínculo con colaboradores creativos como Révilla, Melchor o Solares permite visualizar la estrategia para que un producto transnacional logre construir su autenticidad doméstica.

Las marcas remediadas en esta *serie* indican la retórica mediática en la que se sustenta su proceso de significación de pasado. Hacer memoria, en buena medida, implica seleccionar materiales y gestionar narrativas. En ese sentido, es importante enfatizar que *Somos* dibuja la misma narrativa antagonica que se inserta en la lógica de consumo mediante la que se cifran los conflictos sociales en “la periferia” a ojos de los agentes de los centros de poder. Así, los rasgos que delimitan una aparente memoria no-mediada son parte también de una estrategia para satisfacer esta agenda.

Los receptores de *Somos* sabemos que el artefacto es una “ficción”; las cualidades antes señaladas no intentan engañarnos de

la factibilidad de los referentes. El realismo audiovisual no busca afirmar que vemos imágenes “verdaderas”; más bien, lo que procura es dotar de cualidades veritativas al manejo y a la gestión que se les da a los referentes en la “plomería dramática” de la *serie*. Se trata de dotar de autenticidad a la forma narrativa y, así, consolidar la retórica antagonica como modo de recuerdo.


La obsesión medial por el “realismo” busca dotar de una cierta transparencia al decurso narrativo, enfatizando su vínculo directo con la realidad. Es ese “mundo proyectado” del que alerta Plantinga.⁵⁰ Las operaciones retóricas que dan forma a esa aparente transparencia de la *serie*, de algún modo, señalan la intención por volver autoevidente la antagonía entre el “bien” y el “mal” que presumiblemente explica la violencia en México. Circunstancia que exige a los receptores adoptar una posición “correcta” en esta moral naturalizada.

Zavala atribuye a esta dicotomía el fundamento de la violencia en México, dice: la batalla bien/mal hegemónicamente mediatizada no es rastreable en el campo de ocurrencia de los acontecimientos de violencia en México; en campo suceden otros procesos que no han podido ser nombrados porque han sido arrasados por lo poderoso que ha resultado la imagen de esta antagonía. La narrativa hegemónica, por tanto, solo ha tendido a solidificar los mecanismos concretos de coerción que han acentuado los conflictos territoriales en el país —flujo de armamento, ocupación militar, etc.—. Esta retórica antagonica de la memoria se ha convertido en una máquina narrativa que no hemos podido detener; en ella no solo hemos invertido capital político, sino también cultural, para sustentarla y seguirla reproduciendo.⁵¹

⁵⁰ “Si concebimos el mundo proyectado como un modelo, esto ayuda a dar cuenta de las maneras en que las películas pueden ser veraces o equivocadas, engañosas o reveladoras, verdaderas o falaces, ya sea por completo o en parte”. Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*, 125.

⁵¹ Zavala, *La guerra en las palabras*, 13-45.

Si acaso este planteamiento tiene relevancia para desarrollar análisis críticos sobre la representación de la violencia en diversos objetos mediales, entonces, un primer paso es comenzar a desmontar los recursos aparentemente transparentes de estos productos culturales, para proponer estrategias para deconstruir las prefiguraciones de la retórica antagonica que están detrás de la idea del “bien” y del “mal”.

En ese sentido, este artículo pretende exhibir la complejidad mediática en torno a una representación específica y, con ello, demarcar campos de producción cultural en interacción, para situar el funcionamiento retórico de un ecosistema mediático. Este análisis de *Somos*. es una aproximación a las estrategias audiovisuales y comerciales de aquel circuito involucrado con la representación de la violencia y la desigualdad en América latina desde la transnacionalidad. 

REFERENCIAS

- Arnold, Sarah. “Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy”. En *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*, edición de Kevin McDonald y Daniel Smith-Rowsey, 153-194. Nueva York y Londres: Blomsbury Academics, 2016.
- Brunow, Dagmar. *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Boston/Berlín: Walter de Gruyter, 2015.
- Cornelio-Marí, Elia Margarita. “Digital Delivery in Mexico. A Global Newcomer Stirs the Local Giants”. En *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, editado por Cory Barker y Mic Wiatrowsky, 521-592. Jefferson: MacFarland & Company, 2017.
- Dayán, Jacobo. “Somos. Varias precisiones”. *Animal político*. 7 de julio de 2021. <https://www.animalpolitico.com/nunca-mas/somos-varias-precisiones-serie-netflix/>
- Dolores Tierney, *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2018.
- Erll, Astrid. “Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory”. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Hand-*

- book*, coordinado por Astrid Erll, 389-398. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Espinosa Estrada, Guillermo. “Una navaja, una colt y una navaja 005”, *Confabulario, El Universal*, 15 de febrero de 2022. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/un-revolver-una-colt-y-una-navaja-005/>
- Estrada, Bianka. “James Schamus. *Somos* da voz a las víctimas de la masacre de Allende, no a narcos”. *Sin embargo*. 29 de junio de 2021. <https://www.sinembargo.mx/29-06-2021/3991217>
- Human Rights Clinic. “Control... Sobre Todo el Estado de Coahuila’. Un análisis de testimonios en juicios contra integrantes de Los Zetas en San Antonio, Austin y Del Rio, Texas”. Austin: The University of Texas School of Law. <https://law.utexas.edu/wp-content/uploads/sites/11/2017/11/2017-HRC-coahuilareport-ES.pdf>
- Jelin, Elizabeth. “La narrativa personal de lo ‘invivable’”. En *Historia, memoria y fuentes orales*, compilado por Vera Carnovale, Federico Lorenz y Roberto Pittaluga. Buenos Aires: Ediciones CeDInCI, Memoria Abierta, 2005.
- Lemus, Rafael. “De Paradáis y la abyección”. *Revista común*. 5 de marzo de 2021. <https://revistacomun.com/blog/de-paradais-y-la-abyeccion/>
- Monsiváis, Carlos. “La política del melodrama”. *Revista Ñ, Clarín*. 25 de junio de 2005.
- Nassif, Luis. *Walther Moreira Salles. O Banqueiro-embaxador e a construção do Brasil*. Brasil: Companhia Editora Nacional, 2019.
- Ortega, Francisco. “El trauma social como campo de estudios”. En *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, editado por Francisco Ortega, 17-62. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Otálora Marulanda, Eduardo. “Fernanda Melchor, capítulo 1: Televisión, periodismo y literatura”, Podcast Entre líneas. Bogotá: RNC, 2021. <https://open.spotify.com/episode/oONqjSbzbvqLRnFyCJWdsKX?si=58e172211a684abo&nd=1>
- Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM, 2014.
- Pontoreiro, Esteban. *La represión militar en Argentina (1955-1976)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2022.
- Revilla, Monika. “Monika Revilla, guionista de la serie ‘Somos’, que busca romper el silencio sobre la masacre ocurrida en Allende, Coahuila”.

- Entrevista de Alejandro Páez y Álvaro Delgado. *Sin Embargo al Aire*. 30 de junio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=KDNVypz83vg>
- Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2004.
- Rivette, Jacques. “De l’abjection”. *Cahiers du Cinéma* 120. Junio de 1961.
- Rodríguez, Israel. “El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta”. Tesis de doctorado. El Colegio de México, México, 2020.
- Rodríguez, Lázaro Gabino. “‘Somos’, la batalla de la representación”. *La Tempestad*. 21 de julio de 2021. <https://www.latempestad.mx/somos-nexflix/>
- Scherer, Julio. “El Mayo Zambada a Julio Scherer García: ‘Si me atrapan o me matan... nada cambia’”. *Proceso*. 3 de abril de 2010. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2019/1/7/el-mayo-zambada-julio-scherer-garcia-si-me-atrapan-me-matan-nada-cambia-218151.html>
- Thompson, Ginger. “Anatomía de una masacre, entrevista con Ginger Thompson”. Entrevista de Ernesto Ledesma. *Rompeviento*. 6 junio, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=CY6HoFoTgqQ>
- Thompson, Ginger. “La violencia binacional, la responsabilidad de la DEA y la Policía Federal en una masacre en Coahuila y otra en Nuevo León”. Ponencia en Seminario sobre violencia y Paz. El Colegio de México. 14 de febrero de 2018. <https://violenciaypaz.colmex.mx/seminario/la-violencia-binacional-la-responsabilidad-de-la-dea-y-la-policia-federal-en-una-masacre-en-coahuila-y-otra-en-nuevo-leon>
- Thompson, Ginger. *Anatomía de una masacre*. Propublica, National Geographic. 12 de junio de 2017. <https://www.propublica.org/article/allende-zetas-cartel-masacre-y-la-dea>
- Zavala, Oswaldo. *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del ‘narco’ en México (1975-2020)*. México: Debate, 2022.