



Violencia, corrupción y poder disciplinario en la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals (1975-1976)¹

Juan P. Silva-Escobar²

Recibido: 15 de abril de 2021 / Aceptado: 2 de agosto de 2021

Resumen: Desde una mirada foucaultea del poder, este trabajo analiza los modos en que se inscriben la violencia, la corrupción y el poder disciplinario en la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals. Se plantea que las películas *Canoa*, *El apando* y *Las Poquianchis*, elaboran un nuevo registro en la representación de las clases populares, que entra en tensión con el imaginario impuesto por el cine industrial y, en esa complejidad, se intenta establecer una crítica sobre aquellos relatos totalizantes que caracterizaron a la época dorada y que hicieron del imaginario mexicano de lo popular una racionalidad acorde con el proyecto nacionalista postrevolucionario. En tal sentido, la trilogía del tremendismo se constituye como un intento por contribuir a superar el carácter culturalmente homogéneo y uniforme con el que el cine industrial transformó la cultura popular en industria cultural.

Palabras clave: Cine mexicano; prostitución; cárcel; linchamiento; Michel Foucault.

[en] Violence, corruption and disciplinary power in Felipe Cazals' tremendismo trilogy (1975-1976)

Abstract: From a Foucaultean view of power, this work analyzes the ways in which violence, corruption and disciplinary power are inscribed in Felipe Cazals' trilogy of tremendism. It is proposed that the films *Canoa*, *El apando* and *Las poquianchis*, elaborate a new record in the representation of the popular classes which comes into tension with the imaginary imposed by the industrial cinema and, in this complexity, attempts to establish a critique on those totalizing stories that characterized the golden age and that made the Mexican imaginary of the popular a rationality in line with the postrevolutionary nationalist project. In this sense, the trilogy of tremendism is an attempt to contribute to overcome the culturally homogeneous and uniform character with which industrial cinema transformed popular culture into a cultural industry.

Keywords: Mexican cinema; prostitution; prison; lynching; Michel Foucault.

Sumario. 1. Introducción; 2. El nuevo cine mexicano: una aproximación; 3 *Canoa* y el poder pastoral; 4. *El apando* y el poder disciplinario; 5. *Las poquianchis* y la violencia institucionalizada; 6. Conclusiones; Referencias.

Cómo citar: Silva-Escobar, J. P.; (2022). Violencia, corrupción y poder disciplinario en la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals (1975-1976). *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (2), 759-776, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.75392>

¹ Este artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación "Cine y Delincuencia" (código: PEP I-2019088), financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Creación Artística de la Universidad Mayor, Chile.

² Universidad Mayor, Chile/ Universidad Bernardo O'Higgins.
E-mail: juan.silvae@umayor.cl
<https://orcid.org/0000-0001-5088-4332>

1. Introducción

El cine mexicano de la década de los setenta “emerge como una tarea pendiente de la crítica y la historiografía contemporánea” (Sánchez Prado, 2015, p. 50). Si bien existen algunos estudios pioneros y de gran importancia sobre el cine elaborado bajo las presidencias de Luis Echeverría (1970-1976) y de José López Portillo (1976-1982)³, la mayoría de las investigaciones sobre cine mexicano se han centrado en analizar el período de la época dorada y, en el último tiempo, el foco de atención ha girado hacia el cine del período neoliberal (Sánchez Prado, 2015). Sin embargo, la escasa atención prestada al cine de los setenta —en especial el cine independiente producido en esa época—, no se condice con su condición bisagra de una cinematografía que, a mi juicio, no solo cierra el cine de la época dorada en cuanto diégesis y narración, sino también abre el camino para la emergencia de una nueva etapa que será clave para comprender la historicidad del cine mexicano, pues es en esta década cuando una nueva camada de directores —entre los que destacan Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Luis Hermosillo, Rafael Castañedo y Pedro F. Miret—, revitalizaron el alicaído cine mexicano desde una perspectiva de autor, y comenzaron a distanciarse de las codificaciones de la cultura popular que hizo circular masivamente el cine de la época dorada.

En este proceso de resignificación y de búsqueda por construir un nuevo cine, la figura de Felipe Cazals es clave para comprender la eclosión y consolidación de una cinematografía que aportó una nueva estética que puso en escena nuevos aspectos de lo popular que no habían sido considerados hasta el momento, y que vinieron a romper con la imagen idealizada y melodramática que caracterizó la representación de esta clase social en la cinematografía de la época dorada. Uno de los mayores méritos del cine de Felipe Cazals, especialmente en su trilogía del tremendo compuesto por las cintas *Canoa* (1975a), *El apando* (1975b) y *Las Poquianchis* (1976), es la construcción de una subjetividad popular que pone en tensión aquellas imágenes edulcoradas, desplazando la inscripción de lo popular desde una serie de singularidades más o menos estereotipadas hacia una pluralidad más o menos ingobernable. En este desplazamiento podemos advertir una mirada política que, si bien no se traduce en un cine de agitación, militante o revolucionario tan en boga en esos años en el cine latinoamericano, ponen en coexistencia el binomio público/privado a través de historias donde lo privado (el individuo, la familia, los amigos, etc.) se ve perturbado por el actuar de ciertas instituciones públicas (policía, cárcel, iglesia, etc.) que ejercen violencia, encierro, corrupción y control.

Este nexo entre lo público y lo privado, abre la posibilidad de instituir la invención de un nuevo sujeto popular, uno que estaba casi ausente en la cinematografía mexicana. Es cierto que una primera impugnación a la construcción edulcorada y melodramática de lo popular lo encontramos en la cinta *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, una cinta que, como observó en su momento André Bazin (1977, p. 73), estableció un primer acercamiento al fenómeno social de la crueldad a través de un relato objetivante “que no alude a nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica”, y por lo mismo, *Los Olvidados* con “su realismo directo y sin concesiones supuso un antes y un después en la representación del fenómeno de los jóvenes marginados” (Sánchez Medina,

³ Véase Ayala Blanco (1986); Ramírez Berg (1992); García Riera (1998)

2020, p. 3). Sin embargo el legado de Buñuel solo cristalizó 20 años después, luego de un largo proceso en el cual el contexto socio-histórico jugó un papel clave, tanto en cuestiones cinematográficas —crisis del cine industrial, consolidación de teoría filmica, búsqueda por desarrollar nuevas representaciones de la cultura popular que rompiera con el canon dominante—; como variables extracinematográficas —corrupción del PRI, censura y burocratización del Estado, crisis del petróleo, lucha estudiantil y matanza de Tlatelolco. Estas variables filmicas y extrafilmicas, se constituyeron como marco de posibilidad para el surgimiento de una reflexión crítica desde donde pensar modos de significar y suministrar nuevas representaciones de la cultura y la subjetividad popular mexicana.

El propósito de este trabajo es el de realizar una interpretación crítica respecto de la violencia, la corrupción y el poder disciplinario que se inscriben en la trilogía del tremendismo. Utilizo estas tres cintas no solo porque se trata de uno de los directores más importantes del período, sino también porque en ellas se retrata de manera elocuente “la idea de que el núcleo ideológico del cine echeverrista de autor radica en la representación visual y narrativa de la ruptura del contrato social entre el Estado, la ciudadanía y la cultura sobre el que se construyó el cine de la época de Oro” (Sánchez Prado, 2015, p. 50-51). De este modo, la trilogía de Cazals contribuyó a resignificar las representaciones de la cultura popular que hasta el momento habían dominado el campo cinematográfico mexicano, pues estas cintas es posible visualizar una crítica a la crueldad, el abuso, la corrupción y la violencia como una cuestión institucionalizada que atraviesa al conjunto del Estado Priísta, afecta de manera transversal a toda la sociedad mexicana y se encarna en la vida cotidiana de sus habitantes. Sostengo que las películas *Canoa*, *El apando* y *Las Poquianchis*, se establece un nuevo registro en la representación de las clases populares, que entra en tensión con el imaginario impuesto por el cine industrial y, en esa complejidad, se intenta establecer una crítica sobre aquellos relatos totalizantes que caracterizaron a la época dorada y que hicieron del imaginario de lo popular mexicano una racionalidad acorde con el proyecto nacionalista postrevolucionario. En tal sentido, la trilogía del tremendismo se constituye como un intento por contribuir a superar el carácter culturalmente homogéneo y uniforme con el que el cine industrial transformó la cultura popular en industria cultural.

El concepto “popular” es una noción que posee múltiples definiciones y es empleado de diversas maneras, por lo tanto, es un término fugitivo, inestable y cargado de normatividad. A pesar de la dificultad que acarrea el término “popular”, éste tiene en sus diversas adscripciones, el común denominador de estar atravesados por una disputa —objetiva y simbólica— por constituir “una fuerza en las luchas internas en los diferentes campos, político, religioso, artístico, etc. —fuerza tanto más grande cuanto más débil es la autonomía relativa del campo considerado” (Bourdieu, 2000, p.152). En tal sentido, en este trabajo se entenderá la representación filmica de “lo popular” como la inscripción de aquellas prácticas culturales (formas de hablar, de vestir, de alimentarse, etc.) y aquellas relaciones sociales (afectivas, laborales, familiares, políticas, etc.), que se encuentran relacionada y hacen referencia, en mayor o menor medida, a un hábitus de clase que ha quedado incorporado a prácticas culturales que se traducen, por ejemplo, en “lo que come el obrero y sobre todo su forma de comerlo, el deporte que practica y su manera de practicarlo, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas” (Bourdieu, 1997, p. 20). Estas prácticas se constituyen en principios de clasificación jerárquica que establecen posiciones sociales, se cons-

tituyen en principios generadores de distinción que permiten el enclasmiento de los grupos sociales y, en el caso de las clases populares, estas prácticas culturales nos remiten a relaciones de dominación y subordinación (Bourdieu 2019, García Canclini, 2001). En ese sentido, utilizo el término popular precisamente para referirme al conjunto de agentes que componen ese campo. No desecho del todo el concepto de “pueblo”, que por sí solo resulta aún más indefinible e indeterminable, pero entendiendo que su identificación como tal surge de esta perspectiva de clasificación. Sin embargo, es indispensable aclarar que aquí no estoy refiriéndome a un campo y un habitus definidos a partir del mundo social, sino de un grupo social construido por la cinematografía y de los atributos que allí se le asignan.

Para efectos de este trabajo, el cine será comprendido como una tecnología de significación y como un poder cultural que, a través de relatos y narraciones construye una realidad fílmica que puede ser analizada como texto, es decir, las películas se conforman como una red de palabras, imágenes y sonidos dispuestos de una manera tal que asignan un sentido que ordena y encierra una totalidad significativa, conformando un intertexto que se organiza a partir de la hibridación de diversas materialidades textuales (Silva-Escobar y Raurich, 2020). De ahí que el texto fílmico, comparece dentro del campo social, “no por la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino por la vía de la diseminación, una imagen que asegura al texto el estatuto, no de una reproducción, sino de una productividad” (Barthes, 2002, p. 146). En términos metodológicos, el foco de atención estará puesto en analizar el cine como texto y, específicamente, me centraré en examinar los discursos acerca del poder, la corrupción y la violencia contenidos en las películas *Canoa*, *El apando* y *Las Poquiachis*, respectivamente. Para ello, cada una de estas cintas serán visualizadas, analizadas e interpretadas en su totalidad, lo cual permitirá tener una idea global acerca de los discursos y relatos; posteriormente las cintas serán trabajadas desde lo que Roland Barthes (2001) denominó *lexías* o unidades de lectura. Las *lexías* comprenderán algunas veces unos pocos planos, o unas cuantas secuencias o escenas. Ello dependerá de cuál sea el mejor espacio posible para examinar los discursos, observar los sentidos, las connotaciones, las ideologías acerca de la violencia, el poder o la corrupción. Para analizar conceptualmente cada una de las películas y las unidades de lectura (*lexías*) que es posible sustraer de ellas, recurriré a la teorización que desarrolla Michel Foucault (1999; 2000, 2006, 2008), respecto de la especificidad de las relaciones de poder. Utilizar a Foucault supone la posibilidad de adentrarnos en las problemáticas del poder desde una mirada genealógica, que me permitirá llevar a cabo una hermenéutica de las relaciones de poder disciplinario, pastoral y de sexualidad que se inscriben en la trilogía del tremendismo y, a partir de una interpretación crítica, intentar contribuir al estudio de las problemáticas sociales, culturales y políticas ligadas a la representación fílmica de los sujetos populares, y que es posible identificar en las tres películas que componen el material de análisis de este trabajo.

2. El nuevo cine mexicano: una aproximación

El cine latinoamericano de las décadas de los sesenta y setenta ha sido definido como un cine político, que tenía por objeto contribuir a la transformación social desde una práctica cinematográfica militante, imperfecta o revolucionaria. Esta intención

emancipadora se entendía dentro de un contexto social politizado, donde el cine tenía por misión generar una toma de conciencia de clase respecto de la dominación social, cultural, política y económica a la que se veían sometidas las clases populares en América Latina. Así, el propósito del cine político fue un intento por unir imagen y acción, salir de la sala de cine, llegar a la calle y “mover la voluntad, sobre todo la voluntad política de cambiar la realidad” (Aguilar, 2015, p. 181). El nuevo cine Latinoamericano de los sesenta y setenta, se consagró a la tarea de llevar a imágenes los conflictos sociales y las luchas reivindicativas de las clases populares, con la finalidad de hacer del cine una práctica cultural que cumpliera una función social sustantiva, acorde a los procesos emancipatorios que se desarrollaron en América Latina a partir de la revolución cubana (Silva-Escobar, 2019).

Es importante tener en cuenta que a la hora de materializar filmicamente la función social del cine como arma revolucionaria, se adoptaron distintas dimensiones estéticas y políticas de acuerdo a la realidad socio-histórica de cada uno de los países latinoamericanos, abriendo “un abanico muy amplio de posibilidades expresivas que difícilmente pueden establecer una categoría orgánica” (León Frías, 2013, p. 264). El cine mexicano del período se enmarca dentro de esta pluralidad de estilos y estéticas. Definido indistintamente como nuevo cine, cine independiente, cine de autor o cine de “aliento”, una de sus características fue la de intentar transformar la matriz discursiva y los cimientos de producción, distribución y exhibición filmica, a través de una cinematografía no comercial. El propósito de construir una cinematografía alternativa al modelo industrial, vino de la mano del deseo de proyectar una cierta diversidad de prácticas culturales, problemáticas sociales y realidades económicas ligadas a los sectores populares que, no obstante ello, tropezó “con una doble dificultad, si no con una doble aporía, que proviene de nuestra imposibilidad para subsumir (...) representación y pueblo, en la unidad de un concepto” (Didi-Huberman, 2014: 61).

En el caso mexicano, esta imposibilidad se debió a que muchas de las cintas del cine independiente no lograron desprenderse del contrato social que concedió a una parte de la industria cultural, “el don de proveer de imágenes y sonidos perdurables a los deseos y obsesiones, mientras la otra parte —el público/la Gente— se compromete a reproducir y desvirtuar imaginativamente los modelos a su disposición” (Monsiváis, 2006, p. 43). Lo que predominó durante los años sesenta y setenta fue una cinematografía híbrida que condensó el imperativo de un cine nuevo que buscó nuevas formas de significar lo popular, pero sin desprenderse del todo del peso de ciertas fórmulas del cine industrial, cine de géneros orientados a lo comercial (comedia, rancheras, melodramas), personajes e historias fácilmente reconocibles; que hicieron de la cultura popular un estilo de vida que convierte la singularidad en utopía de masas, mientras que la utopía de masas se transforma, en el cine de aliento, en singularidad (Monsiváis, 2006). Ahí radica, a mi modo de ver, la especificidad del nuevo cine en México, pues se trató de una cinematografía que quiso resignificar el modo industrializado de hacer cine, imprimiéndole un conjunto de variaciones que tenían por objeto renovar el cine desde una mirada de autor y, que desde esa mirada subjetiva, se trató de romper con la lógica de la línea de producción masiva que dominaba la producción filmica mexicana.

Historiadores, críticos culturales y cineastas coinciden en señalar el año 1961 como el momento de eclosión del nuevo cine mexicano. Esta eclosión se produce a partir de la crisis que experimentó el cine industrial, que evidenció la fragilidad

de su estructura cinematográfica, pues se trataba de una industria que era incapaz de generar alianzas y estrategias conjuntas entre los distintos estamentos que hacen posible la producción filmica. La mayoría de los productores insistieron “en esgrimir argumentos económicos en vez de enfrentarse a la deplorable calidad de las películas” (Elizondo 1988, p. 39), el sindicato cinematográfico se empeñó en limitar el flujo de nuevos directores y así impedir que se revitalizara la industria filmica y, por último, el gobierno, a través de un contingente de burócratas que se apoderaron de la Dirección General de Cinematografía, censuraron cualquier película que osara manifestar alguna crítica a la corrupción y los problemas públicos que enfrentaba el país (Elizondo 1988). En consecuencia, se privilegió la entrega de fondos a través del Banco Cinematográfico, a todas aquellas producciones que no cuestionaran el orden establecido o bien se favoreció aquellas cintas que se alineaban con la línea ideológica del gobierno de turno. Así, se multiplicó una producción filmica iterativa, que replicó incesantemente las fórmulas archiconocidas del cine comercial, que terminó por deprimir la producción cinematográfica.

Es dentro de este contexto que emergió el Grupo Nuevo Cine, que es visto como “la etapa adolescente y heroica, desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana” (Ayala Blanco, 1968, p. 294). Una de sus primeras acciones públicas fue la divulgación de un manifiesto en cual se dejaba en claro que su objetivo primordial era “la superación del deprimente estado del cine mexicano” (De la Colina, 1988, p. 33). Para lograrlo creían necesario luchar contra la censura a la que eran sometidas las películas independientes. Además, abogaron por un espacio para la circulación y exhibición de un cine de autor, plantearon la necesidad urgente de crear un instituto cinematográfico de enseñanza, quisieron potenciar el movimiento nacional de cine-clubes, apelaron a la urgencia por contar con una cinemateca nacional, y quisieron superar “la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos han impedido conocer obras capitales” (De la Colina, 1988, p. 34). El Grupo Nuevo Cine “representó el primer intento de oposición sistemática, en todos los terrenos al estatus cinematográfico” (Rossbach y Canel, 1988: 49). Esta lucha que se fundamentó en tres grandes líneas de acción: la crítica cinematográfica teórica-reflexiva; la realización de películas no comerciales un aspecto que no se logró desarrollar del todo; y la realización de festivales y circuitos alternativos de exhibición de películas. Estas líneas de acción posibilitaron el surgimiento de cuatro grandes tendencias en las que es posible inscribir las películas del cine independiente o de autor: 1) un cine de poesía subjetiva; 2) un cine europeo; 3) un cine digno y aseado; 4) un cine instintivo (Ayala Blanco, 1968).

3. *Canoa* y el poder pastoral

La película *Canoa* ha sido considerada como “una de las películas más importantes y críticamente bien recibidas de los años setenta” (Sánchez Prado, 2015; p. 60). Basada en hechos reales ocurridos el 14 de septiembre de 1968 en San Miguel Canoa, un pueblo ubicado a diez kilómetros de la ciudad de Puebla; la película nos cuenta la cronología de un linchamiento. Cinco jóvenes trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla salen en una expedición de montañismo al volcán La Malinche, pero el mal tiempo los obliga a buscar refugio en el pueblo. Primero intentan conseguir alojamiento en la iglesia y luego en el ayuntamiento, donde son rechazados.

En una tienda conocen a Pedro García quien los invita a pasar la noche en casa de su hermano Lucas, quienes están en conflicto con el sacerdote del lugar. Son días de conflicto y efervescencia estudiantil en todo México y los cinco jóvenes son tomados por estudiantes y agitadores comunistas por lo que son linchados por los habitantes del lugar. El film plantea que el incitador del linchamiento es el párroco, quien gracias al férreo control que ejerce sobre los parroquianos, fácilmente convence a los lugareños que los trabajadores son estudiantes comunistas que vienen a robar niños y ganado, a tomarse la iglesia y a quemar el pueblo.

A través de una narrativa híbrida, que entremezcla eficazmente ficción y documental, *Canoa* va tejiendo una mirada que opera, como observa Sánchez Prado (2015), como un cine de denuncia —que desvela la impunidad del cura y de los ejecutores del linchamiento—, y como un cine experiencial que logra traspasar al espectador el miedo y la crueldad que subyacen a la experiencia de ser linchado. De este modo, el centro del filme es esta narrativa maestra de la violencia del linchamiento que, en última instancia, evidencia “la histeria antiestudiantil generada por el gobierno y por la prensa durante los meses anteriores a esta masacre” (King, 1994, p. 199). El mensaje político inscrito en *Canoa* pareciera apuntar hacia una diversidad de lecturas, pues por una parte es posible advertir una referencia a la matanza de los estudiantes de Tlatelolco pero se trataría de una referencia indirecta, deslavada, pues la cinta evita emitir una crítica al conflicto entre estudiantes y Estado (Sánchez Prado, 2015).

Esto implicaría que *Canoa* se sustenta sobre una discursividad que busca criticar el poder fáctico que ostenta la iglesia católica, para finalmente terminar por promover el estatus quo que quería denunciar. Esto queda graficado en una narrativa que, como observa Charles Ramírez Berg (1992), hace del cura un villano que representaría, metafóricamente, la idea de que el problema central de México estaría en los poderes locales fácticos que entorpecen el proyecto modernizador del Estado Priísta. En esta misma línea de interpretación, Kerry Hegarty (2007) plantea que al inscribir la figura del cura como una alegoría de la corrupción de los poderes locales, la cinta oblitera la corrupción del gobierno y ello implica la neutralización del movimiento estudiantil mexicano. Esto quedaría graficado hacia el final del filme, cuando las fuerzas de la policía —las mismas que masacraron a los estudiantes de Tlatelolco— son las que salvan a los sobrevivientes. Este hecho sería, en palabras de Sánchez Prado, una de las maneras de lavar la imagen del Estado, pues, la cinta apelaría a la idea de que “la única defensa que el país tiene ante el oscurantismo rural (...), es la autoridad del Estado” (2015, p. 61).

Las interpretaciones críticas que he reseñado al inicio de este apartado ponen el foco de atención sobre la necesidad que tuvo el Estado Priísta de erigirse como el único camino a la modernización. Esta idea, a mí me parecer, puede ser complementada con la idea —expuesta de manera implícita en la cinta de Cazals— de que el desigual desarrollo que ha alcanzado la modernidad mexicana es el resultado de políticas que favorecieron el desarrollo urbano en desmedro de lo rural; pues, a pocos minutos de una gran ciudad, vemos como el pueblo de San Miguel está sometido a reaccionarios poderes mesiánicos que devienen del conservadurismo católico (King, 1994). Esto puede ser interpretado como una expresión latente de la vigencia de unas estructuras neocoloniales que la modernización postrevolucionaria no pudo (o no quiso) combatir, y que otorgan al cura del pueblo, en tanto representante de una entidad superior (divina, omnipotente, celestial), el poder absoluto para dominar la

vida social y política. La naturalización de la dominación ejercida por el poder de la iglesia católica, hace que el mismo pueblo niegue y rechace la modernidad como posibilidad de transformación de las estructuras que organizan la vida social. Uno de los méritos de *Canoa* es presentarnos un pueblo que no tiende “naturalmente” hacia la consciencia y solidaridad de clase, por el contrario, se trata de un pueblo paranoico, hipermanipulado, violento e irracional, que actúa bajo la forma más anómala de participación política: el fanatismo religioso.

Esto nos conduce hacia un segundo nivel de análisis en donde la imagen que se proyecta del pueblo de San Miguel Canoa, puede ser interpretada a la luz de lo que Michel Foucault (2006) llama gubernamentalidad de “cristianismo de pastorado”. Esto es, a grandes rasgos, la institucionalización de un conjunto de mecanismos y dispositivos de gobierno que tiene como matriz ideológica las formas de racionalidad y ejercicio del poder fundado a partir del pastorado cristiano, que instituyó “lo que podríamos llamar modos completamente específicos de individualización” (Foucault, 2006, p. 218). Es decir, se trata de una gubernamentalidad en la que priman un orden político-religioso que jerarquiza e impone actitudes, costumbres, estilos de vida, disciplinamiento y obediencia. Su función consiste en establecer modos de sujeción y subjetivación, que tiene por finalidad hacer de la población un cuerpo dócil al cual guiar y conducir dentro de una línea de comportamientos aceptados. En *Canoa*, la gubernamentalidad de pastorado se expresa a través de una economía política de las almas, que tiene como trasfondo ideológico la idea de que “la necesidad de salvar el todo implica, desde luego, aceptar, llegado el caso, el sacrificio de una de las ovejas cuando ésta pueda comprometer el conjunto” (Foucault, 2006, p. 198). Esta gubernamentalidad de pastorado queda reflejada desde el inicio de la cinta, cuando se nos relatan los diversos mecanismos coercitivos e individualizantes que el cura ejerce sobre los habitantes del pueblo. Ejemplo de ello es el espionaje sobre aquellos habitantes que el sacerdote considera peligrosos, o los interrogatorios a los que somete a los forasteros que llegan al pueblo, o bien cuando antes de la última elección política importante el cura “llamó a misa de cinco y les dice: hoy votan por los candidatos nuestros, porque defienden nuestra fe, nuestra iglesia. A las ocho, otra misa, ya ni los dejo salir. Los contó, los formó y los sacó a votar” (Cazals, 1975a). Otra manera de ejercer su poder pastoral es a través de los diezmos pues,

(...) cobra la luz, el puente que mandó hacer en la barraca 50 centavos, (...) recogió 173 pesos por cada jefe de familia y puso una fuente, esa que está frente a la iglesia (...) después 100 pesos pa' gestionar que Canoa no se anexara al municipio de Puebla, se anexó, ¿y el dinero?, pues voló (...) las autoridades locales, pues él las pone (Cazals, 1975a).

El poder pastoral inscrito en *Canoa* tiene varias capas de lecturas, pues al ser un poder individualizante, “es decir, se ejerce sobre el rebaño en su conjunto, pero sobre cada oveja en particular” (Castro, 2018, p. 317), establece un tipo de poder que se despliega —en la cinta de Cazals—, a partir de la triada referida a la salvación, la ley y la verdad. Esta triada queda encarnada en la figura del sacerdote quien ejerce el poder a partir de “la producción de una verdad interior, secreta y oculta” (Foucault, 2006, p. 218). Ejemplo de ello es como el cura impidió que la central Campesina Independiente (CCI) hiciera un mitin en el pueblo, pues “llamó a su gente con la

campana, los encerró en la iglesia, (...), les dijo que ahí estaban los comunistas, que querían llevarse a otros del pueblo para hacerlos ateos y enemigos de Dios. El presidente auxiliar, el juez el comandante de la policía vinieron a decir que no se podía hacer el mitin. Entonces salió toda la gente de la iglesia y los compañeros tuvieron que salir corriendo” (Cazals, 1975a). Por otro lado, en varias escenas del film se nos presentan algunos habitantes que no están de acuerdo con los modos en que el cura gestiona y ejerce el poder pastoral. Así por ejemplo, uno de ellos es muy gráfico al señalar que: “en este pueblo va a salir algo de chingadera, ya traemos mucho, ¡por Dios!, el pueblo ya trae susto desde antes, andan diciendo que ya nos van a matar, que ya nos van a robar” (Cazals, 1975a). Las voces disidentes a la figura del sacerdote introducen la resistencia al poder dominante no solo como un contrapoder, sino también como aquella máxima foucaultiana que dice “donde hay poder hay resistencia, y no obstante (...), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder” (Foucault, 2008, p. 91). Es decir, las resistencias que se expresan en *Canoa* constituyen la contracara de las relaciones de poder, pues el poder es relacional y se materializa entre sujetos que están siempre en una posición de ejercer o sufrir las consecuencias del poder.

En suma, el poder pastoral inscrito en *Canoa*, puede ser visto como una crítica al fracaso del Estado postrevolucionario y su intento por erguirse en los conductores de la modernización del país. Por otro lado, como apunta Sánchez Prado, la politización mesiánica con la que se inscribe a los habitantes del pueblo, en contraposición con la despolitización de los trabajadores universitarios confundidos por estudiantes comunistas, deja entrever un trasfondo cultural que hace de la modernidad una exterioridad y una amenaza para la vida rural. Por otro lado, el hecho de que el pueblo sea un verdugo de sí mismo, revela que “el linchamiento en *Canoa* emerge como el conflicto de dos particularismos sociales cuya incapacidad de construir cualquier tipo de solidaridad horizontal deviene en violencia” (Sánchez Prado, 2015, p. 63). En tal sentido, la violencia que ejerce el pueblo contra el pueblo se expresa —en la cinta de Cazals—, no como una exterioridad a las relaciones entre modernidad y tradición, entre el campo y la ciudad, sino tal vez como su límite. Un límite que tiene un correlato en la disputa entre los campesinos talabarteros del bosque, representados por la Central Campesina Independiente (CCI) y el párroco del lugar, quien se constituye como la cara visible del poder del Estado. En consecuencia, se retrata filmicamente una disputa entre dos facciones antagónicas en la cual las partes en conflicto no comparten ninguna base en común, y por lo tanto, no se reconocen como adversarios políticos legitimados con los cuales dialogar, negociar y pactar.

4. *El apando* y el poder disciplinario

La película *El apando* es un intento por visibilizar la realidad carcelaria al interior del penal de Lecumberri (también conocido como Palacio Negro). A partir de la relación entre castigo y encierro la cinta va delineando los mecanismos de disciplinamiento por una parte y, por otra, visibiliza la microfísica del poder dentro del contexto de la marginalidad penitenciaria, donde la violencia y la drogadicción se constituyen como dispositivos para la degradación y dominación de las relaciones entre reclusos. La película, basada en la novela homónima de José Revueltas —quien además figura como guionista—, nos cuenta la historia de tres reclusos —Albino, Polonio y

El Carajo—, quienes elaboran un plan para que la madre de El Carajo ingrese drogas en su vagina en complicidad con La Chata y La Meche, novias de Polonio y Albino respectivamente. Mientras fraguan el plan, son descubiertos drogándose y llevados a la celda de castigo conocida como *Apando*. Cuando llega el día en que la madre del “Carajo” debe meter la droga, estos todavía se encuentran *apandados*. Albino y Polonio, desesperados por la abstinencia de droga, golpean y abusan continuamente a El Carajo. La Chata y La Meche, organizan una protesta para exigir que los *desapanden*. Un funcionario ordena que liberen a los *apandados* pero, al llegar al patio de visita son nuevamente retenidos. Se produce una sangrienta pelea en la que mueren Albino, Polonio y unos cuantos reclusos más, la revuelta termina cuando, poco antes de morir, El Carajo revela el sitio donde su madre lleva la droga.

En términos narrativos *El apando* alterna entre el pasado inmediato, los recuerdos y el presente sin establecer diferencias cualitativas entre lo que ha sido y lo que es. En este sentido,

(...) los momentos que pertenecen al pasado, al presente, al recuerdo y aquellos cuya acción es simultánea, se yuxtaponen sucesivamente, pero sin densidad ni perspectiva, no fluyen expresivamente ni proporcionan una vivencia particular del tiempo y el espacio que, en principio, debería postular cada secuencia (Mateo, 2005, p. 176).

Cazals utiliza esta atemporalidad y los planos generales y largos, para componer un ambiente carcelario que sitúa al espectador en el afuera, en la exterioridad de las acciones y acontecimientos relatados, alejándolo de los aspectos emocionales y psicológicos del acontecer dramático y la condición de marginalidad social de los personajes. Esta exterioridad se fortalece con la lentitud de las secuencias y escenas, que obstaculizan las conexiones y desciframientos entre secuencias afines. De hecho, el filme empieza con un recorrido desde la calle que circunda el penal, marcando una quiebre entre el afuera (nosotros) y el adentro (ellos).

En el nivel denotativo, la película de Cazals es un intento por mostrar el alto grado de corrupción que impera en el sistema penitenciario mexicano, denunciar la drogadicción como una práctica de corrupción institucionalizada, y describir la brutalidad de los castigos como un dispositivo de disciplinamiento para someter y controlar a los presos. En términos connotativos, *El apando* ofrece una mirada sobre los cuerpos de los reclusos como un campo político en el que se inscriben un conjunto de relaciones de poder disciplinario que evidencian, “una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos” (Foucault, 2010, p. 160). Esto queda plasmado desde el inicio de la película en donde vemos como el cuerpo de los reclusos va conformando un territorio en el que se inscribe la violencia, lo abyecto y lo ominoso como dispositivos de deshumanización. Uno de los modos en que se expresa la degradación y deshumanización de los reclusos y del sistema carcelario es a través de la animalización de los personajes, que se manifiesta de diversas maneras a lo largo de la película. Por ejemplo, El Carajo en algunas escenas emite aullidos de perro, o se retuerce como cangrejo, los gendarmes son llamados monos, mientras que la cárcel es nombrada como “la jaula”. Por otra parte, la involución de los cuerpos de los reclusos hacia lo no-humano, nos remite a la idea foucaultiana de que el

cuerpo está siempre inscrito dentro de un cerco político, un territorio a conquistar, un espacio móvil al que se dota de intereses, estrategias y discursos que hacen del cuerpo de los encarcelados “una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él signos. (...) El cuerpo solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 2010, p. 35).

Por otro lado, en *El apando* no solo escenifica las coacciones, la dominación y el sometimiento como una cuestión jerárquica y binaria, que opera de arriba abajo, de gendarme a recluso, de superior a inferior, del bien al mal; sino también presenta una microfísica del poder que opera entre semejantes y que hace del mundo carcelario un espacio que establece dominios, superioridades y potestades que abarcan a todos sus miembros. La cinta está plagada de estas experiencias de poder cotidiano entre reclusos. Por ejemplo, la escena en donde los protagonistas están en la celda de castigo, con síndrome de abstinencia, y Albino le grita a El Carajo, “porque no te callas siquiera una vez, no te das color que estarte viendo es como estar viendo a toda la basura junta de toda esta pinche cárcel” (Cazals, 1975b). La experiencia cotidiana de la microfísica del poder en la cárcel, se instituye como un dominio que persigue normalizar comportamientos que tiene por objeto establecer, por una parte, todo un entramado de disciplinamiento que persigue controlar al individuo a través de técnicas tendientes a intervenir, conducir, manipular el cuerpo del sujeto como una entidad individual, por la otra, instaurar una regulación sobre la población a través de “un poder normalizador, que se esconde como poder y se ofrece como sociedad” (Han, 2016, p. 128). Esto queda particularmente graficado en la cinta al establecer el interior y el exterior de la cárcel como dos caras de una misma moneda. La cárcel como metáfora de la sociedad, lo social como metonimia del espacio carcelario. Esto se evidencia en la cinta en varios momentos, de hecho la película se inicia con un plano general desde la calle hacia la entrada de la cárcel, espacio exterior desde donde se ingresa a la prisión, y a partir de esta dicotomía se establece una dialéctica entre el afuera y el adentro. Del afuera proviene la droga, las novias, la madre, y está el hogar de los gendarmes, en el adentro se establece la violencia, la degradación y el disciplinamiento. Pero también el adentro (la cárcel) penetra en el afuera, esto queda evidenciado en la cinta cuando vemos la secuencia en la que el gendarme-mono regresa a su casa luego de una jornada de trabajo, la mujer está planchando, los hijos se dan de golpes, no se hablan entre ellos, el gendarme-mono arroja sobre la mesa del planchado unos billetes arrugados, que son producto de las coimas.

Esta microfísica del poder que se inscribe en *El apando*, ratifica la idea de que el poder es algo que se ejerce más que se posee, que funciona en red. Las relaciones de poder que vemos en la cinta no constituyen un cuerpo unitario, sino una yuxtaposición, una jerarquía y un enlace de diferentes poderes que circulan de gendarmes a reclusos, de reclusos a familiares, de familiares a gendarmes y, así, indistintamente, persisten en su especificidad (Foucault, 1999). Así, una de las cosas que se visibiliza en esta película es una estrategia de disciplinamiento que se ejerce sobre de los reclusos de manera singularizada, y actúa sobre ellos en tanto entidades que hay que vigilar y castigar. Este poder disciplinario no solo se ejerce de la manera más obvia, que es el cuerpo de los reclusos, también afecta a aquellos que vienen del afuera, como es el caso de las novias de Polonio y Albino. Esto queda particularmente evidenciado en la secuencia en que Merche es obligada a desnudarse para para que una gendarme la revise exhaustivamente, porque ella es novia de vicioso y, por lo tanto sospechosa

de querer ingresar drogas: “tú eres la que sigue, y vete cuidando de no querer pasar nada eh, si traes algo mejor te lo sacas (...) ándate quitando la ropa (...) No manita, también tienes que quitarte la pantaletas, ya los sabes ¿no?” (Cazals, 1975b). Sin embargo, hay en esa escena un punto de inflexión cuando vemos que la gendarme —mientras revisa que Merche no lleve droga en su vagina—, la masturba mientras Merche se imagina teniendo sexo con Polonio. “¿Te gustó no?, bien que te gustó” (Cazals, 1975b). Esta secuencia evidencia que el poder disciplinario no solo es un mecanismo de coerción, sino también se constituye como posibilidad “de introducir la disciplina en el detalle efímero de un campo social, poniendo así de manifiesto una amplia independencia con relación al aparato judicial e incluso político” (Deleuze, 1987, p. 52). Por otra parte, el proceso de individualización de la vigilancia, el encierro y los abusos que vemos en *El apando* tienen por finalidad producir cuerpos útiles y dóciles, o mejor dicho, útiles en la medida de su docilidad (Foucault, 2000; Han, 2016; Castro, 2018). Sin embargo, conviene recordar, que este proceso de regulación de la vida de los reos a través del poder disciplinario no es algo que se imponga y ejerza de manera absoluta, pues, al igual que lo que sucede en *Canoa*, en *El apando*, vemos emerger una resistencia a este tipo de poder. La resistencia al poder disciplinario se expresa en la escena del motín y su trágico final con la que se cierra el filme. Esto nos conduce hacia un siguiente nivel de análisis, que tiene directa relación con lo que Didier Fassin (2018, p. 13) llama “el momento punitivo”, concepto con el cual se quiere hacer notar la paradoja que encierra el binarismo delincuencia/encierro, que instala una ideología en donde si el crimen es el problema el castigo es la solución. En este caso, la solución devino en problema.

La problemática punitiva que se dibuja en *El apando* tiene varias capas de lectura, que permiten mostrar el modo en que la cinta buscó establecer una crítica política al proceso de enclaustramiento y violencia a la que se ven sometidos los delincuentes comunes. La primera capa de lectura es diegética, pues la película de Cazals, al sustentarse sobre el conjunto de acciones que llevan a cabo los protagonistas, va trazando una historia que los conduce al extremo de su devenir tanatológico, que culmina en el momento en que El Carajo delata el lugar en donde su madre lleva la droga. Este acto de delación plantea un movimiento dialéctico que pone en tensión, no solo el espacio carcelario como ese lugar de lo ominoso y lo abyecto, sino también escenifica la relación madre-hijo como un vínculo contradictorio y desmitificado, un circuito que va a desencadenar aquello que José Revueltas llama:

(...) un problema claustral, de claustro materno. Él [El Carajo] es un ser que está en la cárcel como dentro de un claustro materno, todavía no parido. Su ligazón con la madre es una ligazón de amor y odio, amor y desprecio, que viene a sintetizarse al final. Después de haberlo fregado tanto con la madre, utilizándola para introducir la droga, él mismo la delata. Con esto hace la síntesis dialéctica de la contradicción: de no tener madre, él va a tener madre en la delación. La culminación de la obra, cuando delata a su madre, es el parto. Él es parido en ese mismo instante, cuando se reconoce como hijo, ya separado de la madre. (Revueltas entrevistado en Ruffinelli, 1975, p. 61).

Una segunda capa de lectura, la encontramos, como señala Jorge Ruffinelli (1975), en la existencia de la cárcel como un meta-personaje que los circunscribe a

todos y dentro de la cárcel está la celda de castigo (el apando) como el espacio en que tiene lugar el proceso de castigar lo ya castigado. La cárcel es entonces una figura metafórica no solo de la opresión, sino también de toda la sociedad como sociedad punitiva. Una tercera capa de lectura emerge de la representación que se hace de la vida carcelaria, que si bien se introduce oblicuamente en la trama filmica, no por ello deja de significar la administración del tiempo carcelario como dispositivo disciplinario que “va del apandamiento para lograr la ‘libertad’ ilusoria de la droga, a esa ‘libertad’ que sólo consigue hundirlos en mayor esclavitud” (Ruffinelli, 1975, p. 43). Finalmente, es posible observar que el discurso carcelario de *El apando* y el sistema narrativo que lo sustenta, nos hablan de la existencia de un poder punitivo “dotado de aparatos cuya forma es el secuestro, cuya finalidad es la constitución de una fuerza de trabajo y cuyo instrumento es la adquisición de las disciplinas o los hábitos” (Foucault, 2016, p. 272). Esto nos conduce hacia una última observación, que desde mi perspectiva, es central para comprender el modo en que la película buscó establecer una crítica al proceso de degradación y enajenación al que es sometido el ser humano en el sistema punitivo mexicano, encarnado en la prisión y más concretamente la celda de castigo el apando, que “representan el encierro absoluto como lugar donde se divide el adentro del afuera, y que se convierte en un obstáculo insalvable que suprime la interacción entre la prisión con su propia lógica interna y la sociedad que la construye” (Doll, 2016, p. 42). En tal sentido, la cinta de Cazals hace de la cárcel, y más concretamente la celda de castigo, un sistema de relaciones sociales, sexuales y de poder que van entretejiendo un discurso acerca de la sociedad punitiva, que hace ver y entender lo carcelario como una corporalidad urdida dentro de un contexto penitenciario marcado por el signo de la enajenación moral, psicológica y social.

5. *Las poquianchis* y la violencia institucionalizada

La película *Las Poquianchis* se basa en hechos reales ocurridos en la ciudad de Guanajuato. La película nos cuenta el proceso judicial en contra de las hermanas González Valenzuela —conocidas mediáticamente como las Poquianchis, que en los años cincuenta regentaron varios prostíbulos y mantuvieron una red de trata de blancas gracias a la protección de las autoridades locales y estatales. El descubrimiento, en 1964, de fosas con cadáveres de jóvenes prostitutas asesinadas y enterradas por órdenes de las hermanas González, destapó el grado de corrupción y criminalidad que rodeaba no solo a estas controvertidas mujeres, sino a buena parte de la institucionalidad mexicana. En términos narrativos la cinta recurre a una narración discontinua en la que se utilizan flashback, elipsis, secuencias alteradas que van encadenando una temporalidad con la cual se pretende componer una representación realista acerca del abuso y la descomposición de la institucionalidad mexicana.

Su estructura diegética se rige según cuatro líneas de acción: la denuncia acerca del modo en que el sistema político engendra un mundo corrupto, y por ello, falto de oportunidades (la historia de Rosario, el padre de Adelina y María Rosa, las jóvenes arrebatadas con engaños para prostituirlas). La segunda es la problemática de la violencia y el abuso que se ejerce sobre el cuerpo femenino como un cuerpo desposeído de cualquier subjetividad, objetivado como mercancía al servicio de las pulsiones masculinas y de la rentabilidad económica. La tercera aborda el problema del abuso

y de la impunidad que un grupo de poder logra conquistar a partir de la institucionalización de la corrupción (la historia de las hermanas Gonzáles). Finalmente, la cuarta línea de acción es el sensacionalismo mediático de la crónica roja y el morbo que suscita en el público (el juicio de las proxenetas). Estas cuatro líneas tributan para elaborar un retrato descarnado, no solo del abuso abyecto de la prostitución, sino también de las implicancias sociales que se derivan de una institucionalidad fallida. Al mostrar, de manera tácita, el grado de corrupción que afecta a la institucionalidad mexicana, la película de Cazals realiza, sino una crítica al entramado político-institucional, al menos una denuncia que desnuda los mecanismos implícitos de dominación que operan como redes de perversión y que, en última instancia, suponen impunidades que contribuyen en la construcción social de una realidad despótica que afectaba a la globalidad de la institucionalidad mexicana.

Si bien la representación de la prostitución en el cine mexicano es un tópico frecuente⁴, en *Las Poquianchis* se establece una diferenciación categórica respecto al modo en que era concebida, imaginada y pensada filmicamente la prostitución. En el cine mudo y en el cine industrial, la prostitución era el destino natural de “mujeres manchadas” que habían dado un “mal paso” por lo cual debían purgar sus culpas desempeñándose como prostitutas, un oficio que en estas películas no implicaba más que una mala reputación e incluso podía llegar a ser glamoroso y sofisticado en algunos casos. En los años setenta surge el cine de ficheras o sexicomedias en donde las prostitutas son representadas como las nuevas reinas de la noche, alegres, bellas y sin problemas aparentes. En cambio, en *Las Poquianchis* la prostitución emerge como el territorio del dominio absoluto sobre el cuerpo femenino, convertido en propiedad sexual y destinado al placer y rentabilidad en el mercado de la prostitución. Esto queda evidenciado en la cinta en varios momentos, primero cuando se nos hace ver que las jóvenes no quieren trabajar de prostitutas y piden que por favor las dejen ir, pero Santa —una prostituta más vieja— les dice: “¡Qué chingona me saliste chamaca! ‘Ya comí, ya bebí, ya me fui’. Que quede claro, aquí la que no trabaja no come” (Cazals, 1976). Luego vemos una escena en que las jóvenes son violadas por los matones de las hermanas Valenzuela: “Órale mi chaparro, hoy voy a comer carne y está rebuenota. Tú primero” (Cazals, 1976). A continuación de las imágenes de la violación, vemos a una de las hermanas hablar por teléfono con un cliente a quien le ofrece su nueva mercancía: “Pos lo de siempre licenciado, aquí le tengo algo guardadito. Son dos, nuevecitas como a usted le gustan” (Cazals, 1976). En la escena siguiente vemos un primer plano de Adelina y María Rosa pintarrajeada, mientras la voz de Santa les dice: “Una cosa, esos señores son muy amigos de la señora, así es que más vale que ni traten de pasarse de vivas, ¿me oyeron?” (Cazals, 1976). La secuencia se cierra con las dos jóvenes ingresando al salón en donde las esperan los clientes: “Entren, entren. Con confianza, que aquí no muerde nadie” (Cazals, 1976),

⁴ La prostitución como temática recurrente en la cinematografía mexicana la vemos aparecer en 1918, cuando se estrena la película *Santa* de Luis G. Peredo, cinta que introduce la imagen de la prostituta como desdichada pero buena. En 1931 Antonio Moreno hace una nueva versión de *Santa*, pero esta vez se trata de la primera película sonora que pone en escena la biografía de una prostituta (Ayala Blanco, 1968). Luego siguieron las películas *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler y *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard. En plena época de oro la película *Salón México* (1948) de Emilio Fernández se constituye como un hito en el melodrama cabaretero en donde la prostitución era representada de manera encubierta. En los años setenta floreció el cine de ficheras o sexicomedias con películas como *Trivoli* (1974) de Alberto Isaac, *Bellas de noche* (1975) de Miguel M. Delgado.

dice el distinguido licenciado. Se rompe así con aquellas imágenes que dulcificaban la prostitución como posibilidad de una vida mejor para aquellas mujeres que “habían cometido una falta” o se habían vuelto la presa “fácil”. Por otro lado, al establecer la connivencia entre explotación sexual y corrupción política, la cinta de Cazals logra instalar al menos una denuncia respecto de lo que Françoise Héritier llama la licitud exclusiva de la pulsión masculina, que “nace de la certeza de que cualquier cuerpo de mujer no protegido por un hombre es ofrecido y está disponible (...) y de que esos cuerpos apropiados para la satisfacción inmediata están despojados de valor” (2007, p. 256).

Al mismo tiempo, *Las Poquianchis* lleva a cabo un proceso de desmitificación de la vida rural. Carlos Monsiváis, plantea que la identidad mexicana que fundan los medios de comunicación de masas (radio, cine, televisión) a partir de la revolución, es una identidad que esencializa la nación sobre la base de construcciones que hacen de lo popular la exaltación de “comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos” (2006, p. 25). La cinta de Cazals viene a contraponerse a esa imagen idealizada, pues al denunciar, por un lado el abuso y asesinato que sufren las mujeres dentro de esta red de trata de blancas y, por el otro, al mostrar las coerciones y asesinatos en contra de los campesinos, la cinta va dibujando modos de dominación y apropiación —la del cuerpo femenino y la usurpación de la tierra—, como dos caras de una misma moneda. En ambos casos los grupos de poder utilizan todos los recursos coercitivos que tienen a su alcance, denunciando así la red de corrupción y control político, económico y social al que está sometido buena parte de la sociedad mexicana. Al vincular la explotación sexual con la explotación campesina y la usurpación de la tierra, Cazals contribuye a la “comprensión de los hechos que rodean la violencia por medios sexuales, en la medida en que nos obliga a pensar esta violencia como un instrumento de dominación económica” (Delgado, 2020, p. 208).

La dominación económica se constituye como la pieza maestra en virtud de la cual se ejercen los abusos y asesinatos sobre mujeres y campesinos, lo que nos conduce a un tercer aspecto que atraviesa el filme, y tiene directa relación con la problemática de la mercantilización de la sexualidad como un dispositivo del biopoder, un poder sobre la vida y como derecho a dar muerte. En efecto, la estructura narrativa de *Las Poquianchis* remite a unidades temáticas con las que no solo se quieren significar los vacíos de la ley, la impunidad, la violencia y el sensacionalismo de los medios de comunicación, sino también remarcar de manera elocuente que “la desposesión de la tierra conduce a la violencia por medios sexuales, y la violencia por medios sexuales conduce a la desposesión” (Delgado, 2020, p. 208). En consecuencia, las unidades temáticas detectables en esta película, conducen a remarcar los acontecimientos y las acciones de los sujetos como elementos circunscritos a una economía política, mediante la cual se ejerce un poder que está dirigido a controlar, manipular y someter a prostitutas y campesinos mediante una serie de dispositivos de violencia (asesinato, tortura, desaparición forzada, etc.). Este ejercicio de poder sobre los cuerpos tiene un correlato sobre el conjunto de la población, pues ya no se trata “de tomar al individuo en el nivel del detalle sino, al contrario, de actuar mediante mecanismos globales de tal manera que se obtengan estados globales de equilibrio y regularidad” (Foucault, 2000, p. 223). Estos mecanismos están vinculados con aquellas instituciones que contribuyen en la normalización, no solo de los individuos, sino también de la población. En el caso de la cinta de Cazals, estas instituciones son los medios de comunicación y el discurso sensacionalista con el que se trata el hallazgo de las

mujeres asesinadas, la justicia devenida en impunidad, y por último, la corrupción como mecanismo institucionalizado de poder.

6. Conclusiones

La trilogía del tremendismo pone en escena una reflexión sobre la violencia, el disciplinamiento y la corrupción como dispositivos de poder que se asientan e institucionalizan como elementos inquietantes de la realidad social y política mexicana. Uno de los puntos novedosos de las cintas de Cazals, es presentarnos un tríptico en donde las clases dominantes no son las únicas y absolutas poseedoras del ejercicio del poder de sujeción, sino también se retrata el modo en que ciertos sujetos pertenecientes a las clases populares explotan a sus iguales, alineándose con la violencia sistémica que se desprende de la institucionalidad fallida. Así, por ejemplo, en *Canoa*, son los habitantes del pueblo quienes linchan a los trabajadores; mientras que en *El apando* son los presos quienes someten y castigan a otros presos; y en *Las Poquianchis* se nos muestra a las prostitutas más viejas aprovechándose y maltratando a las más jóvenes.

Al poner en escena una mirada sobre los sujetos populares que rompe con el maniqueísmo pobres buenos/ricos malos, tan característicos del cine de la época dorada, al mismo tiempo que subvierte la visión objetivante del nuevo cine latinoamericano y su tendencia utópica con la que buscó concientizar al pueblo a través de imágenes que pusieran en escena, “los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2011, p. 59). Cazals logró significar lo popular como una diversidad atravesada por relaciones de poder en las que tienen lugar la crueldad, la exclusión, el abuso, la corrupción y la violencia. En la trilogía del tremendismo emerge una crítica a la nación como esencia estereotipada, excluyente respecto de la asignación cultural que el cine industrial le había atribuido a la cultura y a las clases populares; es decir, estas tres películas se constituyen, a partir de una mirada que vino a tensionar la idea de una mexicanidad sustentada sobre “nociones de pueblo y ciudadanía compatibles con el proyecto estatal del nacionalismo revolucionario y sus intentos de modernización de la población desde la cultura” (Sánchez Prado, 2015, p. 51).

En resumen, se puede argumentar que la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals encadena y reafirma lo popular como una aporía, como un espacio contradictorio, como un camino sin salida en donde los sujetos populares se encuentran acorralados por la violencia sistémica que se traduce en la experiencia cotidiana de la dominación y coerción. En esa situación límite, se nos presentan sujetos que están en situación de sufrir o ejercer la crueldad, el abuso, la corrupción y la violencia. De ahí que Cazals, no pretenda elaborar una representación de los hechos narrados tal como ocurrieron, como si fuera una transcripción literal de lo real al formato audiovisual, sino que persigue complejizar la violencia, la crueldad, la corrupción y, de esta manera, contribuir en la diversificación de la representación de lo popular en el cine mexicano. En consecuencia, la abertura que abre la trilogía de Cazals tiene directa relación con exhibir otros rostros, otras realidades y otras complejidades sociales que estaban ausentes en la cinematografía anterior. Se contribuye así en la objetivación de unos modos de ver y hacer entender lo popular, ya no desde la mirada esencialista

que caracterizó a la época de oro y que transformó la cultura popular en industria cultural, sino desde una mirada crítica que puso en escena un nuevo imaginario de los sujetos populares, uno que hace figurable las relaciones de poder disciplinario, la violencia física y simbólica, y evidencia la corrupción institucionalizada como una manera legitimada de funcionar socialmente.

Referencias

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Ayala Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. Era.
- Ayala Blanco, J. (1986). *La condición del cine mexicano*. Editorial Posada.
- Barthes, R. (2001). *S/Z*. Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, R. (2002). *Variaciones sobre la escritura*, Paidós.
- Bourdieu. P. (1997). *Razones prácticas*. Anagrama.
- Bourdieu. P. (2000). Los usos del “pueblo”. En *Cosas dichas* (pp. 152-157). Gedisa.
- Bourdieu. P. (2019). *Curso de sociología general I. Conceptos fundamentales*. Siglo Veintiuno Editores.
- Bazin. A. (1977). *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*. Ediciones Mensajero.
- Cazals. F. (Director). (1975a). *Canoa* [Película]. CONACINE Producción.
- Cazals. F. (Director). (1975b). *El Apando* [Película]. CONACINE Producción.
- Cazals. F. (Director). (1976). *Las poquianchis* [Película]. CONACINE y Alpha Centauri Producciones.
- Castro, E. (2018). *Diccionario Foucault. Temas, conceptos, autores*. Siglo Veintiuno Editores.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.
- Delgado, S. (2020). An Archive of violence the obscene. Visuality of sensationalism. *Critical Times*, 3 (2) 200-223. <https://doi.org/10.1215/26410478-8517719>
- De la Colina, J. (1988). Manifiesto del Grupo Nuevo Cine. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. 2* (pp. 33-35). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Didi-Huberman, G. (2014). Volver sensible /hacer sensible. En *¿Qué es un pueblo?* (pp. 61-88). LOM Ediciones.
- Doll, D. (2016). El Apando y la puesta en crisis novelesca y filmica de la racionalidad occidental como denuncia del sistema social. *Revista chilena de literatura* 93, 29-47. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952016000200002>
- Elizondo, S. (1988). El cine mexicano y la crisis. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. 2* (pp. 37-46). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fassin, D. (2018). *Castigar*. Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, M. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica* (pp. 235-254). Paidós.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2010). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2016). *La sociedad punitiva*. Fondo de Cultura Económica.

- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García Riera, E. (1998). *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. Ediciones MAPA.
- Han, B-Ch. (2016). *Topología de la violencia*. Herder.
- Hegarty, K. (2007). Youth culture on film. An analysis of Post-1968 Mexican cinema. *Studies in Hispanic Cinemas* 4 (3), pp. 165-182. https://doi.org/10.1386/shci.4.3.165_1
- Héritier, F. (2007). *Masculino/Femenino II. Disolver las jerarquías*. Fondo de Cultura Económica.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima.
- Monsiváis, C. (2006). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Ramírez Berg, C. (1992). *Cinema of solitude: A critical study of Mexican film, 1967-1983*. University of Texas Press.
- Ranciére, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- Rosbach, A., & Canel, L. (1988). Los años setenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales. En *Hojas de cine: testimonios y documentales del Nuevo Cine Latinoamericano Vol. 2* (pp. 47-56). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ruffinelli, J. (1975). El apando: Metáfora de la opresión. *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias*, pp. 40-66. Consultado el 25 de enero 2021. Recuperado: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7224/19752P40.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Sánchez Medina, A. (2020). La crueldad como instrumento de la tragedia en Los olvidados de Luis Buñuel. *Arbor*, 196 (797) 1-11. <https://doi.org/10.3989/arbor.2020.797n3007>
- Sánchez Prado, I. (2015). Alegorías sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 44 (2), pp. 50-67. <https://www.jstor.org/stable/24810759>
- Sánchez Prado, I. (2019). *La proyección del neoliberalismo: las transformaciones del cine mexicano (1988-2012)*. Vanderbilt University Press.
- Silva-Escobar, J.P. (2019). *La insubordinación cinematográfica. Ensayos sobre el nuevo cine latinoamericano de Argentina, Brasil y Chile (1959-1976)*. Prohistoria Ediciones.
- Silva-Escobar, J.P. y Raurich, V. (2020). Delincuencia y gubernamentalidad neoliberal en el cine chileno de la transición a la democracia. *Izquierdas*, 49 (1) 684-705 <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492020000100237>