

31

Pléyade

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales



International institute
for philosophy and
social studies.

número 31 | enero - junio
2023
online ISSN 0719-3696
ISSN 0718-655X

Pléyade 31

revista de humanidades y ciencias sociales

NÚMERO 31 | ENERO - JUNIO 2023
ONLINE ISSN 0719-3696 / ISSN 0718-655X

Nota editorial Felipe Lagos Rojas	21
Introducción Literatura, migración y transnacionalismo en América Latina (siglo XXI) Tatiana Calderón Le Joliff - Carlos Yushimito del Valle	22 - 29
Intervención Refugio y migración en la jurisprudencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. La importancia del contexto de vulnerabilidad para la protección de derechos Claudio Nash Rojas	30 - 44
Deslumbre migratorio Emma Villazón	45 - 48
Artículos Huellas en tránsito: fronteras deshumanizantes, baldíos ciudadanos y afectivos <i>Traces in Transit: Dehumanizing Borders, Citizen and Affective Wastelands</i> <i>Rastros em trânsito: fronteiras desumanizadoras, cidadãos e lotes vagos afetivos</i> Paula D. Bianchi	49 - 62
Identidad y desarraigo en El sistema del tacto: figuraciones de una subjetividad nómada feminista <i>Identity and Uprooting in El sistema del tacto: Figurations of a Feminist Nomadic Subjectivity</i> <i>Identidade e desenraizamento em El sistema del tacto: figurações de uma subjetividade feminista nômade</i> Ornella Lorca	63 - 82
El migrante o la gestión de la muerte. Presencia del Estado y su relación con la migración en La fila india y Eldorado <i>The migrant, or the death management. State Presence and its Relationship to Migration in La fila india and Eldorado</i> <i>O migrante ou a gestão da morte. Presença do Estado e a sua relação com a migração em La fila india e Eldorado</i> Julio Zárate	83 - 98
Heterotopías migrantes: contraespacios de Centroamérica y la frontera sur de México en “Yonqui” de Nadia Villafuerte <i>Migrant Heterotopias: Counter-Sites of Central America and Mexico's Southern Border in Nadia Villafuerte's “Yonqui”</i> <i>Heterotopias migrantes: contra-espacos da América Central e fronteira sul do México no “Yonqui” de Nadia Villafuerte</i> Ana Robles Ruiz	99 - 117

Pléyade 31

revista de humanidades y ciencias sociales

NÚMERO 31 | ENERO - JUNIO 2023

ONLINE ISSN 0719-3696 / ISSN 0718-655X

Climate Change, Human Mobilities, and Octavia Butler's Parable Novels

Cambio climático, movilidades humanas y las novelas Parábola de Octavia Butler

Mudanças climáticas, mobilidades humanas e romances Parábola de Octavia Butler

Maxwell Woods

118 -138

Migración y melodrama en Rabia (2009) de Sebastián Cordero

Migration and Melodrama in Rabia (2009) by Sebastián Cordero

Migração e melodrama em Rabia (2009), de Sebastián Cordero

Enrique E. Cortez

139 - 152

Migración y melodrama en *Rabia* (2009) de Sebastián Cordero

Migration and Melodrama in *Rabia* (2009) by Sebastián
Cordero

Migração e melodrama em *Rabia* (2009), de Sebastián Cordero

Enrique E. Cortez

PORTLAND STATE UNIVERSITY

Resumen

Este artículo ofrece un análisis de la constitución de un sentimiento migrante de orden trasatlántico en el filme *Rabia* del ecuatoriano Sebastián Cordero, el que ocurre a través de operaciones de decontextualización y recontextualización que muestran cómo ciertas estructuras melodramáticas viajan en el espacio y el tiempo. Se centra en el análisis de la música de la película, en especial del pasillo "Sombras" como catalizador de sensaciones en la medida que funciona para el personaje principal como encuentro de una biografía sentimental de marca nacional, evidenciando su desajuste con el mundo que deja atrás y anunciando su fracaso en el nuevo lugar de la migración que lo rechaza como migrante.

Palabras claves: Sebastián Cordero; pasillo ecuatoriano; sentimiento migrante; melodrama.

Abstract

This article offers an analysis of the constitution of a migrant feeling of transatlantic order in the film *Rabia* by Ecuadorian filmmaker Sebastián Cordero, which occurs through operations of decontextualization and recontextualization that show how certain melodramatic structures travel in space and time. The argument focuses on the analysis of the movie's music, especially the pasillo "Sombras" as a catalyst of sensations insofar as it functions for the main character as an encounter of a sentimental biography of national nature, which brings to the fore a mismatch with the world he leaves behind and announcing his failure in the new place of migration that rejects him as a migrant.

Keywords: Sebastián Cordero; Ecuadorian pasillo; migrant feelings; melodrama.

Resumo

Este artigo oferece uma análise da constituição de um sentimento migrante transatlântico no filme *Rabia*, do equatoriano Sebastián Cordero, que ocorre por meio de operações de descontextualização e recontextualização que mostram como certas estruturas melodramáticas viajam no espaço e no tempo. O foco é a análise da música do filme, especialmente a passagem "Sombras", como catalisadora de sensações, na medida em que funciona para o personagem principal como um encontro de uma biografia sentimental de marca nacional, evidenciando seu descompasso com o mundo que deixa para trás e anunciando seu fracasso no novo lugar de migração que o rejeita como migrante.

Palavras-chave: Sebastián Cordero; pasillo equatoriano; sentimento do migrante; melodrama.

Recibido: 15 de noviembre de 2022

Aceptado: 15 de diciembre de 2022

Introducción

En un breve artículo de 2011 para el *New York Times*, Jeannette Catsoulis presenta a *Rabia* (2009), la tercera película del ecuatoriano Sebastián Cordero, como “An Ill-advised Love Affair”, esto es, un mal aconsejado romance, de acuerdo al título de la reseña¹. Esta autora apunta, asimismo, que el filme ofrece un “voyeuristic” estudio de obsesión masculina y persecución de clase, destacando de modo general que la película posee “telenovela intentions”. Su análisis del filme rechaza ese elemento telenovelesco al afirmar, en tono descalificativo, que los diez últimos minutos del largometraje (quizá los más melodramáticos) sobran por su intensidad sentimental, dotando a la película de Cordero de un “soggy swish”, esto es, un final descuidado, empalagoso y ruidoso².

Este rechazo del melodrama en el texto de Catsoulis explica quizá el poco éxito del filme entre el público anglosajón. En *Rotten Tomatoes*, la cinta de Cordero obtiene un *rating* de 3.2 de 5 entre el público, y 14 de 100 entre los críticos; mientras que *Metacritic* le da 43 de 100, lo cual se puede interpretar como un fracaso en términos de recepción³. En el ámbito hispano, la suerte de *Rabia* ha sido diametralmente opuesta, habiendo ganado premios en los festivales de Guadalajara, Málaga y San Sebastián. Desde un punto de vista puramente externo, basado en el éxito de circulación de la cinta, es posible conjeturar la existencia de una estructura sentimental que no logra trasponer ciertas fronteras culturales; este melodrama latinoamericano no migra al mundo anglo, pero sí a la Península Ibérica. *Rabia* instala, por lo tanto, un sentimiento migrante que, a falta de mejor descripción, podríamos calificar de hispánico transatlántico⁴.

Este artículo ofrece un análisis de cómo ese sentimiento migrante, de orden trasatlántico, se constituye en el filme. Se trata de un proceso complejo, donde es posible identificar diversas migraciones de la historia y de sus elementos culturales, a través de operaciones de descontextualización, como la adaptación del lenguaje de la novela al del cine; y, paso seguido, de recontextualización en el mundo ficcional de la película, mostrando cómo ciertas estructuras melodramáticas viajan en el espacio y el tiempo. A través de la ejecución del pasillo ecuatoriano “Sombras”, compuesto por el ecuatoriano Carlos Enrique Brito Benavides en base a unos poemas de la poeta mexicana Rosario Sansores, este artículo ofrece una hipótesis del viaje del melodrama en esta película, argumentando que “Sombras” funciona como un catalizador de sensaciones en la medida que cifra todo un programa de sentido en la presentación de dos versiones de esta pieza en el filme, comenzando con una de Julio Jaramillo. En versión de Chavela Vargas, que entrega una

¹ Jeannette Catsoulis, “RAGE (RABIA): An Ill-Advised Love Affair”, *New York Times* (online), 27 de enero de 2011, consultado en octubre de 2022, disponible en <https://www.nytimes.com/2011/01/28/movies/28rage.html>.

² “Soggy swish” se presenta como una metáfora negativa que se construye en función del sonido que produce una caída de telón en un escenario. A falta de una mejor traducción, dejo aquí toda la frase para más contexto: “Sad, then, to see his work undermined by a comically sappy finale: had the curtain come down 10 minutes sooner, it would have done so with a satisfying thump instead of a soggy swish” (s.n.).

³ <https://www.rottentomatoes.com/m/rabia>, consultado en octubre de 2023.

⁴ Laura Podalsky, en su importante libro *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), 144, presenta el concepto de “migrant feelings” para analizar un tipo de melodrama globalizado –*Babel* (2006) en su estudio– que busca expandir las competencias comunicativas y el repertorio de sentimientos del público anglosajón. En otras palabras, como un efecto de la globalización filmes como *Babel* lograrían educar al público global en un tipo de afectividad periférica. Esto permitiría una renovación de los modos de sentir. Ana Elena Puga estudia, a su vez, algunas películas que tematizan la migración México-EE.UU, para lo cual recurre a la categoría de “migrant melodrama” que dialoga bien con el trabajo de Podalsky. Ana Elena Puga, “Migrant melodrama and the political economy of suffering”, *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory* 26, no. 1 (2016): 72-93. Frente a estos estudios, el caso de *Rabia* es interesante porque muestra que no toda manifestación melodramática puede circular exitosamente de manera global, pero todavía puedo hacerlo dentro de una tradición lingüística y musical, siempre a condición de algunas resemantizaciones.

ejecución de estudio más contemporánea y acaso mejor acabada que la de Jaramillo al final de la película, “Sombras” se reintroduce en la película de Cordero y en la casa de una familia rica del País Vasco, bajo la forma de una sustitución cultural de *Lo mejor de Julio Jaramillo*, que aparece como imagen y experiencia sonora al inicio de la cinta. Mi análisis de la música en esta película se centra en el personaje principal masculino, José María, en la medida que esa melodía funciona para él como el encuentro de una biografía sentimental de marca nacional, evidenciando su desajuste con el mundo que deja atrás y anunciando su fracaso en el nuevo lugar de la migración que lo rechaza como migrante.

Esta tercera película de Cordero, situada en un contexto de migración transatlántica (pero dentro de la misma lengua), explora la historia de una pareja sudamericana que acaba de conocerse en España. El personaje de José María, interpretado por el actor mexicano Gustavo Sánchez Parra, no es el típico migrante que busca sobrevivir en un espacio de explotación y maltrato, bajando la cabeza ante el orden opresor. Al contrario, en la línea de algunos de los personajes de Cordero, se trata de un sujeto marginal, psicológicamente inestable, que cruza la línea de la violencia con facilidad para reclamar justicia por sus propias manos. Rosa, en cambio, en obra de la actriz colombiana Martina García, presenta más bien a una estereotípica trabajadora doméstica de tramas telenovelas: bella, crédula e ingenua, víctima perfecta de los predadores masculinos que la acechan tanto en el espacio público como en el privado, la casa donde trabaja⁵. Las biografías de ambos personajes no están explicitadas en el filme, pero de las acciones de estos se desprende resignación y pragmatismo en el caso de Rosa, altivez y deseo de venganza en el de José María. Ambos personajes provienen de un espacio de pobreza, pero Rosa tiene mejores herramientas emocionales para lidiar con una nueva situación de opresión en España. Si seguimos las acciones de José María, en contraste, pareciera que algo no anda bien psicológicamente con el personaje. Se trata de un tipo pendenciero, celoso en extremo, que por alguna razón no muy clara aparece en España sin mucha disposición a tomar de manera ligera cualquier posibilidad xenofóbica o de competencia con su novia. No se muestra muy abierto al sacrificio y sí dispuesto a batirse en cada interacción conflictiva. Su furia descontrolada, su rabia, para hacer honor al título de la cinta, es su perdición.

Una primera aproximación a la migración en *Rabia*, se desprende del análisis de la segunda escena de la película, la cual ofrece una mirada casi documental del mundo migrante que los personajes habitan. Sin referencias espaciales concretas, este espacio podría estar en cualquier ciudad precaria, tomada por el comercio ambulante, no muy desarrollada en términos de tecnología y urbanismo⁶. Después de una noche de pasión y afectividad en un hotelito miserable (primera escena), José María y Rosa salen a una pequeña plaza de pueblo español que ha sido transformada,

⁵ Cabe indicar que la mayoría de estudios sobre esta película analizan la situación de dominación en la que se encuentra el personaje de Rosa como empleada doméstica, destacando la relación empática entre mujeres dentro de la película. Al respecto, el estudio más exhaustivo lo ofrece Michelle Murray en el capítulo “Home Wrecking: Death, Domesticity, and Abjection in Spanish Cinema”, de su reciente libro *Home Away from Home: Immigrant Narratives, Domesticity, and Coloniality in Contemporary Spanish Culture* (Chapel Hill: North Carolina Studies in Romance Languages, 2018).

⁶ Murray sitúa esta historia en Madrid, cerca del barrio de Lavapiés. Se trata de un error que poco afecta el significado general de su lectura, pero habría que precisar que la filmación se dio en distintas locaciones del País Vasco, entre Guipúzcoa y Donostia, como lo informan los medios de comunicación cuando el rodaje ocurría. La crítica norteamericana también afirma que Rosa y José María son migrantes colombianos. En el caso de la primera eso es correcto, e incluso esa nacionalidad se menciona en la película un par de veces. En el caso de José María no hay ninguna referencia de ese tipo. Su nacionalidad tiene que inferirse por el acento producido por el actor mexicano, que lo acerca más a Ecuador que Colombia, y el encuentro con la tradición ecuatoriana que, por metonimia, Julio Jaramillo encarna en la película y fuera. Murray, *Home Away from Home*.

si destacamos la actividad informal, en plaza bulliciosa y de encuentro de la migración. Lo que se comercia en este lugar son sobre todo productos culturales también migrantes. Esta situación permite que José María, mientras transita la plaza de la mano de Rosa, se encuentre con un artefacto central en la constitución de su afectividad. La música de Julio Jaramillo se presenta, literalmente, arrojada al mundo, entre otras producciones musicales latinoamericanas en CD, permitiendo al personaje un rescate de esta sensibilidad musical. Tal encuentro con Jaramillo, que podría leerse como un reencuentro con la biografía nacional, en este caso ecuatoriana, le ofrece una posibilidad de reivindicación individual: una oportunidad para tomar control del espacio extranjero y asirlo como suyo por unos segundos, convirtiéndolo en un espacio personal. Este encuentro azaroso con lo personal, dramatizado por la precariedad de este lugar de la migración, permite a José María expresar su afectividad y ofrecerla como regalo a Rosa. El regalo, como nos recuerda Barthes, “es caricia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une”⁷. Al mismo tiempo, el regalo es también la posibilidad de un acto simbólico de entrega del amante, un posicionamiento vulnerable, fatal para quien ofrece el regalo si este es rechazado o tratado con negligencia. En suma, un peligroso atajo al resentimiento.

Rosa, por supuesto, acepta el regalo de María, quien por cierto nunca será José para ella sino siempre María, en una suerte de feminización del personaje o del peligro de su violencia criminal. En sus manos, el contenido musical de este regalo empieza su propio camino en la película, revelando distintas facetas en que lo migrante se expresa. Por ello, me parece útil abordar la producción del sentido en *Rabia* como un artefacto que proyecta múltiples migraciones. De la novela al cine, de Sudamérica a España, de la interpretación de Jaramillo a la de Chavela Vargas estas migraciones operan primero en el nivel de la adaptación y después en el modo en que se cifra la experiencia migrante del personaje de José María, como un sujeto en el origen ya quebrado al que la migración no ofrece nuevas oportunidades.

La adaptación como migración

Seymour Chatman, en su clásico ensayo “What Novels Can Do that Films Can’t (and Vice-versa)”, ha mostrado que uno de los problemas más difíciles de trasponer en el paso de la literatura al cine es la temporalidad narrativa, la misma que Chatman define como la doble temporalidad del texto novelesco, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso:

A salient property of narrative is double time structuring. That is, all narratives, in whatever medium, combine sequence of plot events, the time of de histoire (‘story time’) with the time of the presentation of these events in the text, which we call “discourse-time”. What is fundamental to narrative, regardless of medium, is that these two time orders are independent⁸.

⁷ Roland Barthes, *Fragments de un discurso amoroso*, Eduardo Molina trad. (Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores, 1998), 83.

⁸ Seymour Chatman, “What Novels Can Do that Films Can’t (and Vice-versa)”, en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy y Marshall Cohen eds. (Oxford: Oxford University Press, 1999), 435.

En *Rabia* (2004), la novela homónima de Sergio Bizzio, de la cual la película se presenta como una adaptación, el tiempo de la historia tiene el siguiente orden: primer encuentro en un supermercado de Buenos Aires entre José María y Rosa; cortejo y desborde pasional entre los amantes durante algunos meses; afrenta xenofóbica a José María por parte de personajes locales blancos; golpiza propinada por José María a uno de ellos, Israel (nazi, según el narrador y una ironía si pensamos en el nombre); queja de tal violencia al capataz del lugar donde trabaja José María y consecuente maltrato de este capataz al trabajador, incluyendo su despido; huida de José María al piso superior y abandonado de la casona donde trabaja Rosa en Buenos Aires; revelación de la razón de la huida de José María, esto es, el asesinato del capataz (única alteración del tiempo de la historia por el del discurso); rutina de sobrevivencia de José María (proceso de intelectualización del obrero de la construcción, quien se vuelve, además de *voyeur*, un lector); parcial posición como testigo de José María de la violación de Rosa por Álvaro, hijo de la familia donde ella trabaja; cena de navidad; venganza de la violación de Rosa con asfixia de Álvaro, mientras este dormía alcoholizado; sospechas de un nuevo amante para Rosa; embarazo de Rosa y descubrimiento de su nuevo amante, Israel (lo cual hiere doblemente a José María, al haber sido éste quien lo había insultado racistamente al comienzo de la historia); proceso de resentimiento y desapego de Rosa por parte de José María; parto de Rosa y reposicionamiento de José María como figura paterna para Joselito; enfermedad de José María, a causa de la mordedura de una rata rabiosa, y muerte del personaje, no sin un proceso de anagnórisis, lo cual dota de un toque melodramático al final de la novela.

La adaptación de Cordero sigue casi de modo simétrico la disposición tanto del tiempo de la historia como la del discurso en la obra de Bizzio, liberándonos un poco de una descripción repetitiva de la trama de la película. Sin embargo, siguiendo una disposición más comercial, la película deja de lado la primera secuencia en la novela, pues nunca nos presenta el primer encuentro de José María y Rosa y comienza, por supuesto, con la sesión erótica y afectiva de los amantes latinoamericanos. Pero si de modo general el tiempo se mantiene tanto en la novela como en su adaptación, lo que ha migrado de modo radical es el espacio. La película deja de lado la cuestión del colonialismo interno tematizada en la novela de Bizzio para situar la historia de esta pareja en un contexto transnacional. Como observan Nestor Aguilera y Carlos Gazzera, cuando hablamos del traspaso de un texto literario al cine nos estamos refiriendo a una representación de la representación. Es allí, precisan, “donde se hace necesario aclarar que estamos frente al problema, no de cómo se lleva a cabo el traspaso de una escritura literaria a un lenguaje visual cinematográfico, sino de cómo se lleva a cabo la representación de aquello que hace posible, en definitiva, al fenómeno mismo de la transposición: *la lectura*. ¿Cómo representar una lectura?”⁹. La perspectiva de la lectura, y las prácticas hermenéuticas del lector, liberan, en teoría, de problemas como *la fidelidad al original* literario o si se ha respetado el *sentido* de la obra. Por tanto, para Aguilera y Gazzera la cuestión a formularse al analizar una adaptación cinematográfica no es cómo se ha filmado una novela, sino cómo se filma una lectura, porque con ello estamos frente a

⁹ Néstor Aguilera y Carlos Gazzera, “Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine / Realidad / Literatura (el caso del policial literario en el cine argentino)”, *Revista Iberoamericana* 68, no. 199 (2002): 396, énfasis en el original.

los momentos de una intervención crítica-hermenéutica puesta a funcionar como política de la interpretación ... ¿Qué es entonces lo que cae (traspié) en el traspaso de una obra literaria a un film?: el mito de *un sentido original*, puro, único e irrepetible, y dado de una vez y para siempre por su autor-creador. Caen, en definitiva, lo que Benjamín señalaría como el fundamento cultural de la obra de arte, su *aura*¹⁰.

Pero cuando una versión cinematográfica, producto de una lectura, deviene en adaptación, es decir, en un trabajo por situar un sentido y una obra original, estamos frente a un intento por generar un valor cultural al nuevo texto. En otras palabras, a la vez que una adaptación, que asume la fidelidad como eje de su propuesta, permite a sus productores escamotear su intervención política gracias a la autoridad de la obra literaria, esta insistencia en la idea de obra de arte es un intento sacralizador, como señalan Aguilera y Gazzera, “que buscará en la literatura una forma de redimir al cine de sus pecados plebeyos”¹¹. Este carácter plebeyo tiene que ver con la dimensión comercial, pero también con lo que Sergei Gruzinski llama la colonización de lo imaginario que, desde Televisa, “propaga una imagen que sirve para recuperar –o sea neutralizarlas y canalizarlas visualmente– las aspiraciones más dispares; una imagen niveladora, destinada a suscitar un consenso... construido sobre un modelo universal de inspiración estadounidense”¹². A través de las imágenes, los imaginarios coloniales actuales practicarán “la descontextualización y el reaprovechamiento, la destrucción y la reestructuración de los lenguajes”¹³, filtrando modelos de Hollywood.

En la película de Cordero esta descontextualización de la novela se muestra clara en la selección de los actores, situados en un espacio que poco tiene que ver con Buenos Aires, generando nuevas significaciones. ¿Cómo lidia un personaje marginal y violento en un espacio de opresión no nacional? La película ofrece una posible respuesta a esta pregunta: con más violencia. El profundo resentimiento que el migrante José María trae a la Península no es gratuito y, al mismo tiempo, pareciera el producto de un desengaño. Como he mencionado antes, la película nos muestra a dos personajes que se encuentran en España sin una biografía clara, como si el lugar de la migración pudiera ser la posibilidad de un comienzo desde cero. La utopía del nuevo comienzo, como en toda experiencia migrante no privilegiada, no dura mucho y, tempranamente, el filme nos muestra que la situación del migrante está determinada por su historia nacional, marcada en términos de raza y clase. En el caso de José María esta historia se concretiza en una interacción con el jefe del lugar de la construcción donde ha sido contratado. Indignado de encontrar al trabajador migrante fumando un cigarrillo con toda paciencia y frescura, el jefe español le reclama por su conducta recordándole que a ese lugar a venido a trabajar, porque “aquí no estas en tu país”.

Si pensamos que se trata de un personaje de Cordero, no podemos asegurar que José María haya sido un trabajador esforzado en su país de origen. Al contrario, podría tratarse de un delincuente

¹⁰ *Ibid.*, 397, énfasis en el original.

¹¹ *Ibid.*, 398.

¹² Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995), 212.

¹³ *Ibid.*, 214.

salido de *Ratas, ratones, rateros* (1999), tratando de rehacer su vida en un país extranjero después de algún trágico episodio nacional, donde está involucrado no precisamente por su esmero en un trabajo honrado. Las posibilidades biográficas son múltiples para el personaje de José María, si pensamos en la performance de su violencia, pero en una línea marginal que rechaza el régimen laboral formal.

En las siguientes escenas, la relación con el jefe del sitio de la construcción, empeora aún más porque José María decide vengar el acoso de unos mecánicos locales que, de acuerdo a una queja de Rosa, “siempre me dicen cosas”. Después de dejarla en la casa de los Torres, su lugar de trabajo, el “sudaca de mierda” vuelve y ataca brutalmente a ambos mecánicos. La demanda de tal conducta llegará rápidamente al jefe de José María quien lo confronta y despide, recordándole dos cosas. Que está defendiendo “a la colombianita esa que todos se quieren follar” y “que aquí no vales una mierda”. Esto enfurece a José María, pero guarda para sí una reacción, alimentado su resentimiento. En una siguiente escena, María, para Rosa, le cuenta que quiere dejar el trabajo de la construcción porque “no vine hasta acá para que me traten igual de mal que allá”. El desengaño de la utopía del nuevo comienzo está realizado: no puede escapar a sus determinaciones del pasado y el nuevo lugar tampoco busca liberarlo de ellas. La mención del maltrato, que aparece como un fantasma de sus determinaciones de clase, es algo que Rosa, en una escena siguiente, asume también de manera empática afirmando que la experiencia migrante no privilegiada es difícil para todos.

Frente al “a mí también me ha tocado aguantar cosas duras, no se imagina” de Rosa, la respuesta de María es volver al sitio laboral y, quizá, pedir de vuelta su trabajo. Sin embargo, es demasiado tarde. Su actitud no se corresponde con el trabajador migrante que el sistema requiere. Para el jefe de la construcción, José María no parece ser un trabajador muy comprometido ni tampoco ofrece la obediencia ni el respeto esperado. Su presencia en el sitio laboral es, por lo tanto, una nueva afrenta para el jefe, quien reitera a José María que está despedido con un pequeño toque violento en el pecho del ex obrero. La respuesta de José María es desproporcional a esa primera violencia, incluyendo un golpe de puño que hace caer al jefe de la construcción un piso más abajo, ocasionándole la muerte. José María interpreta el hecho como un accidente, y la película nos guía también en esa dirección, pero lo cierto es que la rabia del personaje sudamericano busca aniquilar a su oponente y lo logra. Una vez ocurrido el crimen, José María se esconde en la parte deshabitada de la vieja casona donde trabaja Rosa.

Una segunda descontextualización que la película realiza de la historia de la novela ocurre en el nivel musical. La segunda escena, como se ha anotado páginas atrás, está marcada por el encuentro de José María con *Lo mejor de Julio Jaramillo*. Mientras el José María de la película regala a Rosa la música de Jaramillo, el personaje de la novela comparte la música de Christian Castro. Si habremos de guiarnos por la música, la novela busca inscribirse en un espacio neoliberal, marcado por las dinámicas de desigualdad de lo nacional, mientras que la película instaura un recorrido transatlántico, dado que el pasillo “Sombras” de Jaramillo se vuelve al final la versión de Chavela Vargas, abordando relaciones de clase y raza entre lo nacional europeo, blanco y dominante, y lo migrante latinoamericano, marrón y vulnerable. La siguiente sección analiza en detalle la importancia de este pasillo en la película como elemento que permite acercarnos mejor al pasado de José María y que, al mismo tiempo, interpreta su suerte en el nuevo espacio migrante.

Melodrama, pasillo y migración transatlántica

Si seguimos la clásica definición de melodrama de Peter Brooks, entendida más como un modo de la imaginación que como género literario, que construye una representación maniquea que exhibe la contraposición del bien y del mal gobernando la vida¹⁴, encontramos que la música ha sido fundamental en este modo de expresión dado que el drama emocional y sus extremos estados de ser “needs the desemanticized language of music, its evocation of the ‘ineffable,’ its tones and registers”¹⁵. No es gratuito, por ello, como indica Darlene Sadlier, que la palabra ‘melodrama’ provenga del griego *melos*, música, y en el siglo XIX se usara para designar producciones teatrales que incluían música como un modo de intensificar las emociones¹⁶.

Para el caso de América Latina, donde se han producido muchísimos filmes considerados melodramáticos, este tipo de producción tiene alcances más amplios. El melodrama latinoamericano, sostiene Sadlier, no se reduce al ámbito doméstico, sino que se conecta con toda una épica histórica “in which family life is viewed in relation to larger national issues”¹⁷. De allí que para Sadlier sea instrumental estudiar la producción melodramática como un capítulo importante de las historias cinematográficas nacionales sin dejar de enfatizar al mismo tiempo el carácter transnacional de este tipo de representación, si se considera sus influencias¹⁸. Además de la circulación de directores, camarógrafos y estrellas de cine, Sadlier destaca la circulación internacional de la música como un elemento central del melodrama latinoamericano, sean estas canciones de Carlos Gardel, Jesús Lara, Pedro Infante, Libertad Lamarque, entre otros¹⁹. La aparición de la música, en este caso popular, es sobre todo diegética y cumple funciones de sentido importantes en las películas, principalmente clásicas, comentadas por Sadlier. El caso de *Rabia* es análogo, como se verá en este análisis, pero el espacio nacional ha sido excedido, aunque continúe marcando la marginalidad de los personajes al tratarse de un melodrama de la migración.

Entre las composiciones musicales que se integran al lenguaje de lo afectivo en América Latina el pasillo destaca por una alta dosis melodramática. Para la investigadora del pasillo, Wilma Granda, este género musical tiene un sentido identitario fundamental para el mestizaje ecuatoriano. Aparece como una traducción del vals europeo en tierras americanas convertido en “exilio poético y melódico” en lo musical, mientras que en las letras “hereda de la conquista la tendencia personalista del español y del mestizo la fe y la poesía que lo salvan individualmente”²⁰. Esta asociación con lo mestizo se refuerza en el hecho, continua Granda, de que el pasillo “mediatiza un ancestral complejo de culpa frente a desposeídos indígenas y el esforzado intento de movilidad social hacia el ascenso, condición esencial de la vivencia mestiza”²¹. En otras palabras, el valor cultural del pasillo destaca como cifra del drama del mestizo entendido como un proceso de escisión y pérdida, al final, de la vida misma, que se expresa en una tensión “entre lo indio y lo

¹⁴ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1995), 58-59.

¹⁵ *Ibid.*, 60.

¹⁶ Darlene Sadlier, “Introduction: a Short Story of Film Melodrama in Latin America”, en *Latin American Melodrama: Passion, Pathos and Entertainment* (Urbana: University of Illinois Press, 2009), 2.

¹⁷ *Ibid.*, 3.

¹⁸ *Ibid.*, 4-5.

¹⁹ *Ibid.*, 6-7.

²⁰ Wilma Granda, “El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora”, *Iconos* 18 (2004): 65.

²¹ *Ibidem.*

blanco”²². El intento del mestizo por escapar de un estado emocional partido, que se expresaría como el abrazo de las ideologías de las clases altas, lo muestra a través del pasillo en una fase de negación de sí mismo. La negación de su condición indígena, que también lo constituye biográfica y emocionalmente, lo acerca a la fatalidad y al exilio en la propia tierra, y se experimenta en las canciones como pérdida del amor y deseo de muerte. Por ello, agrega Granda:

Convertido en una metafísica o en una psicología, el pasillo engloba a un ecuatoriano singular que no sólo canta o compone pasillos, sino también que asume el amor como una tragedia. Si en el país existen comunidades rurales de característica musical ruidosa, alegre y colectiva, existen también mestizos de la urbe que con un pasillo expresan su subjetividad de hombres solos, introvertidos e insatisfechos afectivamente²³.

Pensemos lo anterior en la película de Cordero. José María, se ha mencionado en las páginas anteriores, se encuentra con la música de Julio Jaramillo y su interpretación del pasillo “Sombras”, que es un objeto arrojado en el espacio de la migración. Se trata de una copia CD pirata que refuerza la ilegitimidad de la cultura del Otro migrante. Gracias a este encuentro, José María, que podría identificarse como mestizo si pensamos en su apariencia física, deja de ser un personaje sin historia ni estructura sentimental para conectarse con un pasado nacional, que pronto resonará en todos los rincones de la casona de los Torres (como también lo hará el propio José María como si fuera una sombra). El contenido emocional que la canción de Jaramillo ofrece al personaje de esta película, como marca de su biografía sentimental, no tiene una dimensión feliz. Al contrario, anuncia un desenlace trágico. Después de asesinar al jefe de obra de la construcción, que el día anterior lo había despedido, José María decide esconderse en la casona donde vive y trabaja Rosa. Si bien en la práctica vive en el mismo espacio que su amante, su condición fugitiva lo obliga a la desaparición, abrazando una invisibilidad que es condición de sobrevivencia en la migración²⁴.

Como si se tratara de una sombra o del fantasma colonial que ha sido mal enterrado, José María retorna como testigo del abuso que tiene que afrontar Rosa, incluyendo la violación de la que es víctima por parte de Álvaro, el hijo díscolo de la familia Torres. Tal acto produce un nuevo arranque de rabia en el personaje, y después de una cena familiar, José María ahoga a Álvaro, aprovechando que está borracho. Una vez ocurrida esta tragedia para la familia Torres, estos deciden hacer un pequeño viaje. Se llevan a Rosa, quien en este punto ya ha revelado su embarazo. En lugar de despedirla, la Sra. Torres (Concha Velasco), le ofrece abrigo y protección, cifrando en el nacimiento del bebé un nuevo comienzo para ellos que han perdido a Álvaro. Una vez “vacía” la casa, se inicia un proceso de fumigación para terminar con las ratas de la casona, entre las que se encuentra José María, quien enferma y agoniza por mucho tiempo. Al final de la película, los Torres vuelven con Rosa y el bebé, lo cual permite a José María, en un último esfuerzo, revelar su presencia agonizante

²² *Ibid.*, 66.

²³ *Ibid.*, 68.

²⁴ Murray ofrece una lectura precisa de la invisibilidad del migrante: “*Rabia* powerfully conveys the ways that immigrants must embrace invisibility to survive even as this invisibility guarantees and perpetuates their marginalization and suffering”. Murray, *Home Away from Home*, 158.

a Rosa. José María muere así en los brazos de Rosa y abrazando a su bebé, llamado, en homenaje a él, Joselito. La letra del pasillo dice en su primera estrofa: “Cuando tú te hayas ido, / Me envolverán las sombras, / Cuando tú te hayas ido, / Con mi dolor a solas; / Evocaré ese idilio / De las azules horas, / Cuando tú te hayas ido, / Me envolverán las sombras”.

El sentido apocalíptico de la letra del pasillo parece cumplirse por completo en el caso del personaje migrante para quien su amada, en efecto, se va para que su exterminio empiece. El producto cultural migrante que recoge del suelo para regalárselo a Rosa, al tiempo que lo reinstala en un modo de sentir nacional que explora su contradicción identitaria como mestizo y su no lugar en el país de origen del cual ha escapado, lo coloca al mismo tiempo en una narración de pérdida y muerte. Ahora se entiende con mayor claridad el diálogo con Rosa, antes referido, después de haber sido despedido de la construcción: “no vine hasta acá para que me traten igual de mal que allá”. José María, en tanto sujeto partido del pasillo, marginal y solitario, se muestra en esta película entre el bien (su defensa de Rosa) y el mal (su rabia criminal), articulando una de las tensiones centrales del melodrama. Víctima y culpable, el castigo que el personaje experimenta se construye como un exceso, efecto de la dramatización triste que el pasillo esparce en el filme, permitiendo que el espectador pueda sentir compasión del sufrimiento del antes criminal.

Un último punto que me gustaría abordar en este artículo es cómo entra “Sombras” a la casa de los Torres. ¿De manera furtiva como José María? En efecto, el pasillo en el nivel de la historia de esta película ingresa a la casa de los Torres como una manifestación de la realidad emocional del sujeto migrante que interactúa con un orden de poder de herencia colonial. El pasillo aparece como una revelación de la existencia del Otro que impone también su presencia, penetrando, a través de su melodía, en los rincones más oscuros de la casona. Pero lo que es literal, Rosa pone *Lo mejor de Julio Jaramillo* en el equipo de sonido de los Torres, se vuelve metonímico en tanto extensión de la estructura sentimental de José María. El pasillo, por lo tanto, entra en la casa con o como José María, instalando su reinado de sombras. Este sujeto marcado por la experiencia colonial, una experiencia que lo hace negarse a sí mismo en tanto producto de una etnicidad desechable (“aquí no vales una mierda”, le recuerda el jefe de obra), busca una venganza, pero lo que encuentra es su propio acabamiento.

No obstante, el pasillo triunfa de otro modo en esta película. No como concretización metonímica de José María, sino como producto cultural que para migrar necesita de un orden global que asegure su traductibilidad. Cuando la Sra. Torres encuentra el CD pirata de Julio Jaramillo, extensión sentimental de José María, pregunta a Rosa si el disco es suyo. Ante la respuesta afirmativa de esta, sentencia con complacencia: “tiene la canción que canta Chavela Vargas. ¿Te importa que la sigamos escuchando?”. Y la música de Jaramillo suena unos segundos más para los habitantes de la casona, despojado de su condición nacional y, más bien, como sustituto en la versión de la cantante mexicana, nacida en Costa Rica.

Kathleen Vernon, en “Almodóvar’s Global Musical Marketplace”, estudia la importancia de la colaboración entre Pedro Almodóvar y Chavela Vargas. La aparición de interpretaciones de Vargas en el cine de Almodóvar al inicio de la década de 1990 –*Kika*, 1993; *La flor de mi secreto*, 1995– dieron una circulación transnacional a la cantante mexicana, al punto que hay cierto consenso entre los especialistas en señalar un renacimiento de Vargas, o un redescubrimiento de su arte, gracias a

las gestiones de Almodovar. Para Vernon se trata de una relación de reciprocidad que benefició el trabajo de ambos, ya que “the starmaker role works both ways as Almodóvar lends his particular ultra modern cachet to the then octogenarian singer, aiding her to attract new audiences wherever the director’s films are seen and heard, while Vargas and her music grant a kind of timeless emotional authenticity and gravitas to his work”²⁵. Lo importante, para la argumentación de este artículo, es que la circulación de Vargas en España tiene una sólida base en la cultura popular y el lenguaje de los sentimientos que las películas de Almodovar han forjado.

El reconocimiento del pasillo como una extensión del universo Vargas, enunciado en *Rabia* por la Sra. Torres, anula, por lo tanto, el carácter local que el pasillo tiene en Jaramillo. Rosa y su hijo entran en el espacio español despojados de José María, como ocurre al final de la película. Este punto expresa un interesante comentario sobre los límites del viaje transatlántico del melodrama latinoamericano como parte de una enunciación nacional. En cierta manera, lo que migran son las formas no los significados. Para su éxito en el espacio de llegada, es importante que el artefacto cultural tenga un conjunto de condiciones de inteligibilidad que aseguren su recepción. Lo cual ha sido expuesto por Cordero de manera ejemplar en *Rabia*. En esta película, la posibilidad de una migración trasatlántica de lo sentimental tiene como condición una resemantización. O como indicaba para referirme a la adaptación, siguiendo a Gruzinski, una descontextualización y una reestructuración del lenguaje sentimental –del pasillo ecuatoriano en este caso– que deja su melodrama local conectado a la violencia de la colonización, para explorar lo emocional del melodrama con variantes menos dependientes de las relaciones entre raza, clase y venganza.

La sustitución de Jaramillo por Vargas, condición de la migración del melodrama en *Rabia*, ocurrirá al final de la película. Esto indica el fin de la violencia que encarna el personaje José María, a partir de su muerte, anunciando una transición a otro momento acaso más feliz. Esta última escena, compuesta por un plano secuencia, se inicia dejando atrás el cuerpo de José María en la parte alta de la casa, cerca del ático donde éste se escondía. La toma avanza hacia abajo, como abandonando la casona, mostrando el contraste entre los espacios amplios y repletos de muebles y adornos de los ambientes superiores y la falta de luz y rusticidad del espacio inferior donde se encuentra la cocina, el lugar de Rosa. Finalmente, la toma se distancia de los espacios interiores para mostrarnos, de manera pausada y en contrapicado, el carácter monumental de la casona. La ejecución de Vargas acompaña al espectador mientras deserta de ese espacio de tragedia, explorando nuevas emociones, más centradas en el transporte melancólico de esa voz ronca y potente. Atrás va quedando el drama migrante, en la medida que la película promete un nuevo comienzo para Rosa y su hijo, parte de una familia, ahora, transatlántica. En cierto sentido ha triunfado el bien sin afirmar que el mal tenía una negatividad gratuita. El melodrama se muestra, en este punto, complejo. José María, a pesar de sus crímenes, es percibido como víctima al final. La experiencia de la colonialidad ha forjado su personalidad y tal situación acompaña su trayecto. Lo que en algún momento parecía un nuevo comienzo se revela como inicio de su fin. La migración, en su caso, viaja en forma de melodrama para tornarse solo en tragedia: “Cuando llegue el olvido / Mi verso se hará prosa / No cantaré a tus ojos / Ni cantaré a tu boca / Cuando llegue el olvido / Te perderé en las sombras”.

²⁵ Kathleen Vernon, “Almodóvar’s Global Musical Marketplace”, en *A Companion to Pedro Almodóvar*, Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon eds. (Londres: Wiley-Blackwell Publishing, 2013), 401.

Referencias bibliográficas

- Aguillera, Nestor y Carlos Gazzera. "Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine / Realidad / Literatura (el caso del policial literario en el cine argentino)". *Revista Iberoamericana* 68, no. 199 (2002): 393-416.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Eduardo Molina traductor. Ciudad de México: Siglo Veintiuno editores, 1998.
- Bizzio, Sergio. *Rabia*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Chatman, Seymour. "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice-versa)". En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy y Marshall Cohen editores. Oxford: Oxford University Press, 1999. 435-51.
- Catsoulis, Jannette. "'RAGE (RABIA)': An Ill-Advised Love Affair". *The New York Times*, 27 de enero de 2011. Consultado en octubre de 2022, disponible en <https://www.nytimes.com/2011/01/28/movies/28rage.html>
- Granda, Wilma. "El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora". *Íconos* 18 (2004): 63-70.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Murray, Michelle. *Home Away from Home: Immigrant Narratives, Domesticity, and Coloniality in Contemporary Spanish Culture*. Chapel Hill: North Carolina Studies in Romance Languages, 2018.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Puga, Ana Elena. "Migrant melodrama and the political economy of suffering". *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory* 26, no. 1 (2016): 72-93.
- Rabia*. Dirigida por Sebastián Cordero, producción de Guillermo del Toro y Bertha Navarro, WAG, 2009.
- Sadler, Darlene. "Introduction: a Short Story of Film Melodrama in Latin America". En *Latin American Melodrama: Passion, Pathos and Entertainment*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. 1-18.
- Vernon, Kathleen. "Almodóvar's Global Musical Marketplace". En *A Companion to Pedro Almodóvar*. Marvin D'Lugo y Kathleen M. Vernon editores, 387-411. Londres: Wiley-Blackwell Publishing, 2013.

Sobre el autor

Enrique E. Cortez. Profesor Principal de Literaturas Latinoamericanas en Portland State University (Oregon, Estados Unidos). Doctor en Literatura Hispánica y Estudios Culturales por Georgetown University, realizó estudios de Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de maestría en Temple University en Filadelfia, y el 2018 hizo un posdoctorado en Yale University. Entre sus publicaciones destacan los libros *Un universo encrespado: Cincuenta años de El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Lima: Horizonte, 2021), *Biografía y polémica: el Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX* (Madrid/Frankfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 2018) e *Incendiar el Presente: La narrativa peruana de la violencia política y el archivo* (Lima: Campo Letrado, 2018). Artículos suyos han aparecido en publicaciones académicas como *Revista Iberoamericana*, *INTI*, *Latin American & Caribbean Ethnic Studies*, *Taller de Letras*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Letras: Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, *Modern Language Notes* e *Hispanófila*, entre otras. Fue Profesor Visitante en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Concepción. Correo electrónico: ecort2@pdx.edu.