

2014

La identidad como download. Nuevas migraciones en el cine de Alex Rivera y en una novela de Santiago Roncagliolo

Roberto Domínguez Cáceres

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cáceres, Roberto Domínguez (April 2014) "La identidad como download. Nuevas migraciones en el cine de Alex Rivera y en una novela de Santiago Roncagliolo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 79, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss79/10>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**LA IDENTIDAD COMO *DOWNLOAD*.
NUEVAS MIGRACIONES EN EL CINE DE ALEX RIVERA
Y EN UNA NOVELA DE SANTIAGO RONCAGLIOLO¹**

Roberto Domínguez Cáceres
Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México

Introducción

*H*ay dos operaciones que hacemos todos los días, millones de veces donde quiera que estemos y que nos ha dado una manera única de ver el mundo contemporáneo. Los dos movimientos a los que nos referimos son muy comunes, universales: el primero es “bajar” (*download*) algo ya hecho prediseñado, sea un sistema o esquema para operar algo más; el segundo es “enviar” algo: desde el espacio en que se esté. Lo bajado o lo enviado puede ser un objeto material, inmaterial, un concepto, una formulación, un problema, una necesidad insatisfecha.

Ambos movimientos, bajar y enviar, que aquí usaremos están adaptados de las nociones de James Lull del *push* and *pull* de la cultura; estos movimientos no requieren ya salir de o a ninguna parte, se pueden hacer sin desplazamiento. Dice Lull:

The “pull” side of culture, on the other hand, refers to the dynamic nature of contemporary communication and the role of the self as an active agent of cultural construction—the do-it-yourself cultural programmer. Pull represents the volitional side of cultural formation and is characterized by the “flexible self” (Willis 2000) who actively seeks increased personalization of cultural experience through individual creativity and choice. Pull culture is more space than place, more dynamic than static, more engaged than removed. Pull represents the provisional self under constant construction. The push and pull dichotomy directs attention to the precarious balance between collective and individual needs, both of which have been sharpened considerably by the profusion, contrasts, and contradictions of the Communication Age. I have appropriated the specific meanings of the

associated terms “push” and “pull” from the world of information technology and marketing. The relationship between information/culture providers and users exemplifies broader cultural tendencies. Push refers in part to the idea that certain events can be introduced into the awareness of people without their asking or consent. In terms of the internet, for example, junk email and unwanted pop-up ads on a home computer are push intrusions. So is the channeling of a search engine request to a sponsored link or a telemarketing call received at home (82).

Entonces ¿pueden relacionarse estos dos gestos con la migración? La identidad que se adopta como consecuencia de la migración puede considerarse un movimiento de apropiación (*pull*) pues requiere de una serie de adaptaciones y presiones para quien deja un sitio y llega a otro espacio que le exige cambiar o adaptarse (*push*).

En el cine de Alex Rivera o en la novela de Santiago Roncagliolo, migrar parece ser la constante pregunta sobre las consecuencias de ese movimiento incesante de bajar y enviar. A veces se envía el fruto del trabajo, el dinero, con el que se altera el espacio de recepción. Las remesas recibidas van modificando el paisaje originario, pues con el dinero recibido las familias receptoras van ampliando su casa, modificando sus costumbres, “bajando” nuevas ideas y formas que denotan una reciente prosperidad. Mientras allá, el migrado padece las condiciones, obligaciones o presiones que su presencia física imprime sobre el territorio al que llegó. El inmigrante tiene que adaptarse a su nuevo medio ambiente, construirse un espacio, echar mano de los recursos que otros antes que él han ido adoptando. Y allí, en su condición de migrante/residente, el remitente se convierte en receptor de envíos, que vienen desde el lugar de origen abandonado, con claras marcas de nostalgia, con los que se podrá configurar una identidad con descargas de información a su imaginario, el *download*. El migrante “baja” a su imaginario formas domésticas agrandadas por la distancia, exageradas en sus virtudes y vicios. Se es “más mexicano” o “más peruano” en el extranjero que en el territorio doméstico. Esta condición de migración es el resultado de una serie de negociaciones y apropiaciones a las que aquí denominaremos “identidad por *download*”, ya que los elementos que la componen (elaboraciones signícas) ya están listas para usarse en el imaginario del migrado.

A. De América para el mundo: papas, contenedores e imágenes

Migrar significa irse de aquí para otro lado, pasar las cosas de un sitio a otro, de un modo a otro, de un sistema operativo a otro. Y si el individuo migra de un sistema de pensamiento a otro, ¿esa transferencia tiene consecuencias? ¿Qué se queda en el trayecto? ¿Se corre el riesgo de aquél científico que al querer mutar en mosca se contaminó y alteró su ADN para volverse un monstruo? ¿O como Víctor Frankenstein se tendrá que construir “un yo” de retazos de otros?

Hoy, imaginarse como miembro de una comunidad requiere de los apoyos de la ficción. Moverse no es sólo desplazarse, es reinventar el lugar de origen y el de destino en uno mismo.

La movilidad tiene que ver con la construcción de un nuevo espacio en el que se puede estar y ser. No siempre ese nuevo espacio será benéfico, pues no siempre todo estará hecho a la medida. Migrar es también desubicar lo que se tiene como propio para ponerlo a prueba, para cotejar su resistencia al cambio, su maleabilidad. Así algunas tecnologías que “se bajan” se adoptan, se transforman, se reutilizan y luego se envían, renovadas, manoseadas, moldeadas, re-ensambladas. Esta es la estética “rascuache” como la define el cine de Alex Rivera.

El concepto de origen de un bien (mercantil) es relativo, apenas queda como una seña de identidad que se define, o en todo caso, se falsifica. Algo así como “Denominación de Origen Controlado” para ideas, personas, formas de sentir, de imaginar. El arancel se aplica a las personas: el origen está cargado de símbolos que se pueden re-significar en el traslado.

Para el cineasta peruano americano Alex Rivera, los medios audiovisuales: el videojuego, las consolas de video, las islas de edición, los efectos de *frame by frame*, los insertos, las animaciones por computadora, los robots reales y las estrategias del cine como lenguaje de expresión, han sido su manera de “subir” o “enviar” su propio discurso y en vez de “bajar” contenidos, cosecharlos en el sentido amplio del movimiento: aprovecharlos en donde están, sin perder de vista sus raíces en el territorio en el que se gestan primero y en el que se consumen posteriormente. Al plantearlos como *apropiaciones*, como parodia o comentario crítico, Rivera “sube” y devuelve agrandado un producto discursivo que se ha procesado por medio de un riguroso análisis político, histórico, personal, siempre en torno a la migración y sus actores: hombres, mujeres, infantes, familias enteras. Por ejemplo,

Papapapá (U.S.A., 1995) is an experimental documentary about immigration. Looking at the potato, which was first cultivated in Peru as an Inca food staple, *Papapapá* paints a picture of a vegetable which has traveled, and been transformed. The video follows this immigrating vegetable North as it eventually becomes the potato chip, the couch potato, and the “French Fries” While following the potato’s journey and transformation, *Papapapá* simultaneously follows another Peruvian in motion, Augusto Rivera. My dad, Augusto Rivera was raised in Lima, Peru, but moved to the United States forty years ago. The stories of these two disparate immigrants, the potato, and my pop, converge as Augusto Rivera becomes a Peruvian couch potato, sitting on the American sofa, eating potato chips and watching Spanish Language television. *Papapapá* is a humorous look at race and immigration, television and nostalgia, distance and the many ways people deal with it. *Papapapá* examines how bodies (people and vegetable) are remade within the new societies they encounter (Web).

Visible en su página web en la sección “Other flicks”, *Papapapá*, es la genuina parodia de un documental en que se informa de las relaciones del producidas por el cultivo de la papa, producto internacional, global, indispensable en la dieta contemporánea de millones de habitantes del planeta. Su origen, la historia y los rastros de su globalización, son el pretexto que Rivera acusa para construir otra narrativa: la de los migrantes que como su padre, Augusto, tuvieron que salir de Perú y hacerse de un imaginario con y a través de los circuitos de televisión, de cine y de radio a los que tenían acceso. El video de aproximadamente 15 minutos utiliza los recursos de citas de autoridades (por ejemplo, una profesora de Cornell University explica los rasgos químicos del tubérculo), de un testigo narrador (una voz femenina que introduce las imágenes que estamos viendo) y la intervención del creador, el propio Rivera, muy joven, que se emplea como recurso de las animaciones. Se anuncian en esta producción algunos de los elementos del estilo de Rivera en otras de sus trabajos: el abordaje de temas de migración, marginación, abuso de poder, construcciones de los imaginarios contemporáneos de los éxodos, diásporas o “viajes” de los que el caso de su padre es sólo un ejemplo. Además, con un extraordinario manejo de recursos limitados, pues una de las constantes en toda su labor filmica ha sido luchar por dinero en becas y fondos dedicados a las artes, Rivera introduce una mirada crítica y humorística. La seriedad del padre, la sinceridad de sus declaraciones, contrasta con las animaciones mezcladas con productos típicos peruanos vistos con nostalgia, como la Inca Cola, o con detalles de la industria que transforma los tubérculos en comida chatarra, o incluso una discusión y una demanda que antepone los “buenos” productores de *potato chips* contra la compañía *Pringles* por su falso “chip” homogéneo, idéntico y auténticamente hecho de papa, pero que imita a las “verdaderas” chips.

Así analizado, un sentido de papa (como herencia alimentaria que tuvo que ser blanqueada para ser internacionalmente “normalizada”) se engancha con la figura del padre, el papá o papa; que a su vez, alude a don Álvaro quien al consumir tanta televisión en español se convierte él mismo en un *couch potato* y es interpelado por un jovencísimo Jorge Ramos, quien nos explica qué es el público latino de Univisión.

La estrategia de Alex Rivera es cuestionar la pertenencia a una secuencia de desterritorializaciones y de apropiaciones a la que podemos denominar “identidad.” Este gesto es lo que denominamos aquí el *download* de la identidad, un gesto que, como en el caso del padre al final del video puede representarse irónicamente en la acción de “cargar” el carrito del supermercado con productos cuyo origen legítimo ha sido borrado por la estandarización, y sustituido por una serie de marcas en el imaginario que terminarán por homogeneizarnos como consumidores de productos “originales” y “auténticos” diseñados para parecerlo con los que construiremos una identidad adquirida y lista para usarse.

Para Alex Rivera, las reglas de juego con las que debe desempeñarse la labor de un artista son claras: cada disposición oficial, cada legislación, cada

prohibición tiene que ser revisada desde la cámara, asumiendo el *topos* y el *logos* de los afectados. El arte tiene una función trasgresora sólo cuando puede representar los movimientos (libres u obstaculizados) de las personas. Las propuestas visuales de Rivera son un comentario que evidencia los desequilibrios de poder, de lógica, de intereses económicos, de doble discurso (queremos tu trabajo, no te queremos a ti) y forman un discurso con temas articulados en torno a la migración como estado de existencia; una especie de exilio al que se va con la identidad a cuestas, plegada en imágenes, lenguaje y gestos.

El cine de Rivera, cuya producción está siempre fuera de los circuitos de distribución comercial de ficciones o documentales, espera una perlocución del espectador. Actualmente casi toda su obra está “colgada” de su página “oficial” de donde tomamos los siguientes ejemplos:

The Border's Trilogy, de 2002, cuya primera parte, titulada “The Love Line”, aborda la prohibición que expide el gobierno de EUA en 1990 que impide que miles de trabajadores sin documentos pudieran salir del país y visitar a sus familias como lo hicieron por décadas. Vemos escenas de familias que se tocan, conviven, se besan con el muro como separación (literal, no metafórica): “A ver, vamos a probar (una pareja se besa, él del lado americano ella, del mexicano). Ella dice: “Para esto no nos separa la inmigración”. “Hay cosas que no son materia y sí pueden cruzar,” dice uno de los hombres que aparece en el breve testimonio. La línea, como se le conoce en Ciudad Juárez, Tijuana o Matamoros, se convierte en una barrera que inspira otras formas de cruzarla. La noción de frontera es una isotopía en la obra de Rivera.

La línea, la papa o un contenedor son los objetos relacionados con la migración. En “Container City USA”, segunda entrega de *The Border's Trilogy*, Rivera dice que un contenedor es un inmigrante: “dentro de estos contenedores vienen miles de horas de trabajo de inmigrantes, son depósitos que traen trabajo a este país, pero el inmigrante es retratado como una amenaza, pero se da la bienvenida al contenedor. ¿Por qué? Porque el trabajo que viene en el contenedor está ya terminado, mientras que el inmigrante tendrá hijos, los mandará a la escuela, vivirá aquí... La invasión de los inmigrantes de 25 pies de altura” sería otro título para este filme,” afirma. Newark, New Jersey, se usa como el ejemplo de la *invasión* que sufre América, en una época en que por cada dos contenedores de los que se reciben, sólo uno sale de EUA. Así cada vez hay más contenedores vacíos que no regresan a sus “orígenes”, que se apilan en las zonas residenciales de Newark. En el video los contenedores son inmigrantes varados, son huella del trabajo, son fósiles modernos. Una papa o un contenedor son objetos cotidianos visibles, que esconden una historia de trabajo, explotación, vida y muerte.

En la tercera entrega de *The Border's Trilogy*, titulada “Una frontera visible” se advierte: “La siguiente imagen de la frontera México/Guatemala se capturó utilizando tecnología hecha por la compañía “American Science and Engineering, Inc.” Vemos un lento movimiento de cámara nos va descubriendo

una radiografía de un camión que transporta pencas de plátano entre las que se abre un compartimiento donde aparecen sentados de espaldas varios pasajeros. Escuchamos la voz de un analista de mercado de la compañía Aberdeen Group, Jim Hurley, quien explica el mecanismo para tomar la imagen y los productos que puede detectar. Este aparato hace entonces visible lo que cruza la frontera como carga que acompaña a otros productos. A veces, las imágenes nos deben hacer pensar, pues son la punta de una larga serie de preguntas y realidades por desentrañar. Esta es la función estética de la obra de Rivera, si el gesto de “cruzar” o “migrar” se muestra utilizando las nuevas tecnología, que si bien lo revelan mejor, no logran explicar por qué.

En estos ejemplos, Rivera deja claro que la realidad debe ser vista con otros medios: aprovechar los recursos que el propio mercado impulsa para descubrir las inequidades mortales entre un sistema de consumo y otro de producción que tiene un doble baremo: necesita el trabajo de inmigrantes pero no los quiere en su territorio. El papel del cineasta es descargar los recursos para luego “subir” o cargar la red con estas visiones, siempre a la espera de una contestación.

B. Los contenidos del download

La novela más reciente del escritor peruano Santiago Roncagliolo, *Oscar y sus mujeres* es la historia de otra migración. Un guionista de telenovelas, sus fracasos, sus obsesiones y un cuadro de personajes que pueden jugar un doble papel: en la versión telenovelesca del paraíso de pretensiones que es Miami,² y en la realidad de la producción televisiva de uno de los géneros más sanos financieramente en la historia del medio: la telenovela.

La historia de este género se puede dar en cuatro tomas: su liga con la radio, la radio novela seriada que cautivó al público cubano de inicio del XX; luego la etapa de expansión en México y otros países, que imitaron el modelo americano de un negocio en que el patrocinador conseguía los espacios televisivos; de la transición del teleteatro basado en los clásicos de la literatura universal, hoy es una poderosa industria con marca “latina”; de la transmisión en vivo, al videotape, a lo digital, los contenidos, los personajes, sus situaciones de las telenovelas cambian para nunca evolucionar.

En las últimas décadas del siglo XX se dedicaron estudios del *mass media* al fenómeno de la televisión y sus géneros, se construyó una imagen de la masificación como una curiosa apropiación de lo popular era sinónimo de lo real y por lo tanto se consideró como relevador en el estudio de la construcción simbólica “identitaria”. Lo telenovelesco pasó a ser rasgo nacional. Los galanes mexicanos, las actrices venezolanas, los escenarios colombianos, se conjugaron para “vender” productos, sitios, industrias, en un negocio más grande que cualquiera de los proyectos editoriales de la época. Ellas fueron el verdadero boom latinoamericano. Hoy, en la segunda década del siglo XXI, hay menos

optimismo con respecto al poder y potencial educativo de las telenovelas. Hoy son vistas de nuevo como productos de consumo que responden a los caprichos del mercado, competido ahora más por otros medios como el internet o la facultad del espectador de decidir cuándo ve y qué ve. La oferta telenovelesca se multiplicó hasta acabar con lo la originalidad de lo ofrecido. Luego de ser “intertextualizada” por autores como Manuel Puig en los ochenta, en obras como *Cae la noche tropical*, la telenovela regresó a la literatura, pero como objeto escenográfico, como parodia de la alienación, no como género narrativo pleno.

C. Los problemas de Oscar con sus mujeres

Auténtica apropiación mexicana, venezolana, colombiana, argentina, brasileña y ahora miamense, los “culebrones”, las “comedias” o “las telenovelas” son la exportación más ampliamente consumida del *imaginario latino*, por hispanohablantes o latinos fuera y dentro de sus países. Oscar, el protagonista de la novela de Roncagliolo, es un guionista que sabe su negocio. En el universo en que se desempeña, habla, ama, vive, escribe, sufre y medita en español. Miami es una ciudad representada en la novela como un universo de y para los no americanos, los “latinos”.

El migrante se ha convertido en residente. Y desde esa apropiación, envía a su tierra de origen un artefacto en que se moldean las ilusiones, se parodian los afectos, se embelesan los sueños de una generación que se parodia. En una primera lectura, la novela de Roncagliolo es sospechosamente sencilla, predecible, con personajes estereotipados, con escenas culminantes en cada final de capítulo.

Así pues, la novela responde a la estructura básica de una telenovela. Pero no para copiarla, sino para comentar, con humor y agudeza, los sobreentendidos de una sociedad (la que hace dinero) que está desasociada de la otra (la que gasta ese dinero) y sólo guarda semejanzas entre sí por medio de sus frustraciones, sus delirios y sus creaturas. Entonces, desde Star Island en Miami, desde el hotel Delano, o desde Ocean Drive, la vida parece una telenovela de Univisión. Es el sueño americano con implantes, cirugías, drogas de diseño, recreaciones, perversiones y una manera de apropiación del espacio al que se migró.

Todos en la novela son “migrantes”, con distintos estatus de residencia, pero a nadie se le ocurre en ese mundo siquiera mencionar que están en Estados Unidos de Norteamérica. Es el otro lado visto en el otro lado. No hay pues fantasías de éxito o una mejor vida, sino la experiencia de una forma de sentir que está atravesada por la incertidumbre, el fracaso y la banalización de las relaciones personales. Roncagliolo comenta con humor, casi con distancia, que la telenovela produce lo que el consumidor le pide, esta industria televisiva o propone, repite. No crea, refría. Y termina siendo un escape, programado y consabido, al otro lado, al del imaginario colonizado por la fortuna como único

señero. La fortuna entendida como la representación de un ciclo cuyos finales son siempre relativos, cambiantes. Así, el amor, el sexo, la felicidad, la maldad y la bondad no existen más que si están escenográficamente caricaturizados. Lo demás, no es realidad, es sólo la vida fuera de la pantalla. El recurso narrativo de Roncagliolo es nítido: Oscar “escribe” sus guiones en un tipo de letra (Courier New 10 a doble espacio y con márgenes equivalentes) y la realidad es contada por un narrador extradiagético omnisciente que escribe en Times New Roman 12. Estos planos se unirán por medio de “raccords” como en el cine, situaciones que escribe y se parecen a lo que le está pasando. Oscar tiene problemas con las mujeres, que tienen problemas con él. Para escribir debe estar enamorado de alguna; alguna ha de sufrir cuando termina de escribirse la novela. Autor y musa sufren para crear el paraíso artificial de amor en que la buena es bella, la mala es sagrada y al final recibe su merecido. Este producto que inició patrocinado por *Coldgate Palmolive* ahora es en sí mismo un bien que se “baja” todos los días; no se usa, se habita y nos consume.

En un mundo en que el arte narrativo tiene la capacidad de abrir la conciencia, el cultivo de los culebrones, como se llama a las telenovelas, es una rapaz práctica mercantil al tiempo que puede ser vista como un entretenimiento sí, como lo propone el novelista, vemos en él una parodia de nuestros deseos.

La propuesta de Roncagliolo no es menos irónica que la de Rivera, es acaso más sutil porque está hecha desde dentro de una transnacional, desde una industria editorial en que se “critica” o se revisa el hacer de otra fábrica de imágenes (no de sueños como alegaba el cine de los albores del siglo xx en Hollywood) sino de un producto “netamente” latinoamericano, siguiendo a Martín Barbero, que se convirtió en exportación y regresó como importación de imágenes. Un asunto que acaparó los estudios sobre consumo de masas en décadas pasadas, es ahora el tema de la novela de los migrados. En una versión “light”, Roncagliolo esconde una crítica puntual a los conceptos mercantiles con los que nos hacemos el panorama de nuestra vida en sociedad. El sueño ya no es americano, es latino-tropical-americano. Es la miamización de las conciencias de un amplio sector que llegó a colonizar AngloAmérica. Es una migración del sur al norte que envía empleando la misma ruta de distribución norte sur, sus productos imaginarios.

Alex Rivera y Santiago Roncagliolo son dos peruanos que nos han dejado en su obra un legado y siguen acrecentándonos el imaginario. El cine y la novela, ambas formas del relato como lo define Andre Gaudreault, son formadores de imágenes y sonidos siempre más fáciles de llevar consigo que los monumentos o las piedras gimientes del país de origen.

NOTAS

1 Trabajo presentado en el Congreso Perú Transatlántico, realizado del 15 al 18 de julio de 2014, en Lima, Perú.

2 “En el 2011, los productores desembolsaron cerca de 35 millones de dólares para grabar telenovelas en Miami, más del triple de los 11,2 millones de dólares que gastaron en el 2009, de acuerdo con la oficina de Cine y Entretenimiento del condado de Miami-Dade. Ninguno de los canales de televisión ni compañías productoras consultados por la AP quiso revelar cuál es su presupuesto para telenovelas ni cuánto cuesta producir una de ellas. La mayoría de los actores empleados son mexicanos, pero también hay colombianos como Duque y Novoa, cubanos, venezolanos y argentinos, entre otras nacionalidades. Muchos de ellos son figuras consagradas, como Soto, Novoa, Siller, Reséndez, Fonseca, Guy Ecker (“Eva Luna”), Kate del Castillo (“La reina del sur”), Aylín Mujica (“Aurora”) y William Levy (“Acorralada”). Las razones por las que Miami se ha convertido en un centro de producción de telenovelas son múltiples e incluyen su ubicación geográfica —está cerca de mecas de la telenovela como Bogotá, Caracas y Ciudad de México, lo que facilita el traslado de actores desde esa región—, la diversidad de la población hispana que reside aquí, los paisajes que permiten simular grabaciones en Los Angeles o Nueva York, el clima tropical y la disponibilidad de talento. Más importante todavía, las cadenas estadounidenses descubrieron que les es más rentable hacer sus propias producciones y venderlas al exterior, que importar novelas de América Latina” <http://www.surflorida.com/p/fin-de-semana-miami-se-ha-convertido-en-la-capital-de-las-telenovelas/#sthash.LgjuUEar.dpuf> . Web. 6 de junio de 2014

OBRAS CITADAS

Lull, James. “The Push and Pull of Culture”. *Culture-On-Demand, communication in a crisis world*. Malden MA: Blackwell. 2007 (80-103).

Thompson, John B. “El concepto de cultura”. *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM Xochimilco, 1998, (183-240).

---. “La metodología de la interpretación”. *Ideología y Cultura Moderna, Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM Xochimilco, México, 1998. (395-473)

Brillembourg, Helena de y Florencia Trucco. “Capital de las telenovelas”, www.lanacion.com.ar. “Espectáculos” <http://www.lanacion.com.ar/1561698-capital-de-las-telenovelas>, Web. 3 julio 2014,

Roncagliolo, Santiago. *Óscar y las mujeres*. México: Alfaguara, 2013.

Rivera, Alex, *Invisible America*, 1995. www.invisibleamerica.com/index2.html . Web. 4 junio 2014

---. *Papapapá*, 1995. www.invisibleamerica.com/papapapa.shtml . Web. 4 junio 2014.

---. *The Border Trilogy*. 2002, www.invisibleamerica.com/borders.html. Web. 4 junio 2014

Zavala, Lauro. “Sobre la evolución de los géneros cinematográficos”, *Revista La Colmena*, no. 80, octubre-diciembre, (2013):131-138.

Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1995.

Charlois Allende, Adrien J., “De la historia de la telenovela a la telenovela histórica. Las características del formato de la telenovela a través del desarrollo de la industria televisiva”. Trabajo parte de la investigación, *Ficciones de la historia e historia de la ficción. El tramado de la historia de la telenovela mexicana El caso de Senda Gloria*. (Tesis realizada para obtener el grado de Maestro en Comunicación en la Universidad de Guadalajara) México, tomado de <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/11158/10234> Web. Junio 2 2014.