



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA REPRESENTACIÓN DE LA POBREZA URBANA EN EL CINE.  
Adolescentes y marginación social en algunos filmes latinoamericanos  
del cambio de siglo.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTORA EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CON ORIENTACIÓN EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA:

SIBONEY OBSCURA GUTIÉRREZ

TUTOR: DR. GILBERTO GIMÉNEZ MONTIEL

Miembros del Comité Tutorial:

DRA. MARGARITA YÉPEZ HERNÁNDEZ

DR. FRANCISCO PEREDO CASTRO



MÉXICO, D.F.

SEPTIEMBRE 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Deseo manifestar mi profundo AGRADECIMIENTO a los miembros de mi comité tutorial y dictaminador, por su paciencia e inapreciable contribución al desarrollo de este trabajo.

A la institución a la que debo tanto: la UNAM.

Al Dr. Gilberto Giménez Montiel, con admiración y cariño por compartir su inteligencia y permanente inquietud intelectual, en sus magistrales seminarios de los martes.

A la **Dra. Margarita Yépez Hernández**, por su amistosa ayuda en las interminables correcciones de la tesis.

Al **Dr. Francisco Peredo Castro**, por obsequiarme con su apoyo y profundo conocimiento del cine mexicano.

Al **Dr. Vicente Castellanos Cerda**, por estimular la reflexión crítica y subvertir las rutinas de pensamiento.

A la **Dra. Gilda Waldman**, por su generosa participación en la lectura de mi tesis, a pesar de encontrarse en año sabático.

**Esta investigación contó con el apoyo del CONACYT para su realización, gracias a una beca nacional para cursar los estudios de doctorado, en el periodo 2004-2008**

A la **Memoria** de mi padre:

Ángel

Con **Todo** mi cariño para mi mamá:

Lupita

**Gracias** por tu inagotable paciencia y optimismo

Antonio

# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| ÍNDICE .....  | I         |
| introducción.....   | 1         |
| <b>PRIMERA PARTE.....</b>   | <b>9</b>  |
| <b>1. Marco teórico.....</b>  | <b>9</b>  |
| 1.1. La concepción simbólica de la cultura.....   | 9         |
| 1.2. La teoría de las representaciones sociales.....  | 10        |
| 1.3. La teoría sociocrítica. ....   | 12        |
| 1.3.1. Conceptos de análisis de la sociocrítica.....  | 14        |
| 1.4. La teoría de los campos.....   | 15        |
| 1.4.1. Conceptos de análisis.....   | 17        |
| 1.5. Concepto de ideología. ....  | 19        |
| 1.6. Los estudios contemporáneos de Cine. ....  | 20        |
| 1.6.1. Mapa teórico de los estudios de cine. ....   | 21        |
| 1.7. La relación entre cine y sociología. ....  | 27        |
| 1.8. Los estudios de cine en México.....  | 30        |
| 1.9. Metodología y elementos de análisis a partir de la teoría del cine. ....                 | 32        |
| 1.9.1. Análisis textual del filme.....  | 32        |
| 1.9.2. La semiopragmática.....  | 33        |
| 1.9.3. Los niveles analíticos de la representación.....                                       | 35        |
| 1.8. Corpus de análisis y criterios de selección. ....  | 35        |
| 1.9. Las etapas del análisis. ....  | 36        |
| <b>2. La representación de la realidad desde la reflexión teórica sobre el realismo. ....</b> | <b>39</b> |
| 2.1. El realismo como paradigma cultural.....   | 39        |
| 2.1.1. Características del realismo como régimen de significación. ....                       | 40        |
| 2.2. La ilusión realista en la literatura del siglo xix.....                                  | 42        |
| 2.3. El realismo en el cine.....  | 44        |
| 2.3.1 El canon realista del cine clásico.....   | 45        |
| 2.3.2. El debate sobre el realismo cinematográfico en la posguerra. ....                      | 47        |

|   |            |
|---|------------|
| 2.3.3. La puesta en crisis de la noción de realismo.....                                | 56         |
| 2.3.4. La impresión de realidad y la ideología inscrita en la cámara. ....              | 60         |
| 2.3.5. El realismo vinculado al problema de la representación.....                      | 61         |
| 2.3.6. La “ilusión realista” desde la teoría de los nuevos medios.....                  | 65         |
| 2.3.7. La última propuesta crítica sobre el realismo en el siglo XX.....                | 69         |
| 2.4. Conclusiones del capítulo.....   | 70         |
| <b>3. La representación de la pobreza urbana en la historia del cine mexicano. ....</b> | <b>73</b>  |
| 3.1. Los discursos sobre lo real en el cine mudo.....                                   | 74         |
| 3.1.1 Los condicionamientos políticos en el documental de la Revolución.....            | 75         |
| 3.1.2. El primer cine de argumento y la propaganda nacionalista. ....                   | 76         |
| 3.1.3. Los años veinte, el afán <i>cosmopolita</i> . ....                               | 77         |
| 3.1.4. Aportaciones de la etapa silente a la representación de la pobreza.....          | 79         |
| 3.2. Nacionalismo e influencia externa en el primer cine sonoro mexicano. ....          | 81         |
| 3.2.1. El inicio de la industria y el contexto ideológico.....                          | 82         |
| 3.2.3. Primeras representaciones fílmicas de la marginación urbana. ....                | 85         |
| 3.3. La época de oro, propaganda y ascenso de lo popular urbano. ....                   | 86         |
| 3.3.1 Nacionalismo e invención de un México folclórico y cosmopolita.....               | 86         |
| 3.3.2. La visión de la marginalidad en el periodo alemanista.....                       | 89         |
| 3.4. El repliegue de lo urbano marginal durante los años cincuenta.....                 | 95         |
| 3.5. <i>La necesidad de cambio</i> . ....   | 97         |
| 3.5.1 Nuevos enfoques en la representación de la pobreza urbana. ....                   | 99         |
| 3. 6. El interés por los temas de crítica social en el cine de los setenta,.....        | 101        |
| 3.6.1. La intervención del estado en la producción cinematográfica. ....                | 102        |
| 3.6.2. Populismo y falsa denuncia en el cine sobre lo marginal. ....                    | 103        |
| 3.6.2. Se desvanecen las expectativas de un cine popular de calidad.....                | 105        |
| 3. 7. Los ochenta: crisis y escasa visibilidad de lo marginal.....                      | 106        |
| 3.7.1. Continuidad en los enfoques sobre la pobreza urbana. ....                        | 108        |
| 3. 8. Renacimiento de un cine dirigido a las clases medias en los noventa. ....         | 109        |
| 3.8.1 Costumbrismo y estilización visual de la miseria.....                             | 112        |
| 3.9. La representación de la pobreza en el nuevo siglo. ....                            | 113        |
| 3.9.1. La miseria como espectáculo y el cine de crítica social. ....                    | 115        |
| 3.10. Conclusiones del capítulo.....  | 116        |
| <b>SEGUNDA PARTE (ANÁLISIS).....</b>  | <b>121</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4. El subtexto de la religión en <i>De la calle</i>.</b> .....                     | <b>121</b> |
| 4.1 Objetivos del análisis:.....  | 121        |
| 4.2. Conceptos de análisis:.....  | 122        |
| 4.2 El íncipit.....   | 122        |
| 4.3. La dimensión espacial. ....  | 124        |
| 4.3.1. Sistema de oposiciones.....  | 124        |
| 4.3.2. La función del espacio-tiempo.....   | 125        |
| 4.3.3. Personajes y espacio representado.....   | 126        |
| 4.4. El campo ideológico. ....  | 128        |
| 4.4.1. El proyecto ideológico del autor.....  | 128        |
| 4.4.1 Las ideologías de referencia. ....  | 129        |
| 4.4.2. La ideología del texto.....  | 133        |
| 4.5. El campo del cine y los intertextos fílmicos. ....                               | 135        |
| 4.6. Conclusiones del capítulo.....   | 136        |
| <br>  |            |
| <b>5. Niñas de la calle y exclusión social en <i>La vendedora de rosas</i>.</b> ..... | <b>139</b> |
| 5.1. Objetivos del análisis:.....   | 140        |
| 5.2. Conceptos de análisis:.....  | 140        |
| 5.3. El íncipit.....  | 140        |
| 5.4. La dimensión espacial. ....  | 141        |
| 5.4.1. El sistema de oposiciones. ....  | 141        |
| 5.4.2. La construcción del espacio dramático.....                                     | 142        |
| 5.4.3. La relación entre espacio y personajes.....                                    | 143        |
| 5.5. La dimensión temporal. ....  | 146        |
| 5.5.1. El tiempo cronológico. ....  | 147        |
| 5.6.2. El tiempo “onírico”. ....  | 148        |
| 5.6. El campo ideológico. ....  | 149        |
| <b>5.6.1. El proyecto ideológico del autor</b> .....                                  | <b>149</b> |
| 5.6.2 Las ideologías globales.....  | 151        |
| 5.6.3. Las ideologías de referencia. ....   | 151        |
| 5.6.4. La ideología del texto.....  | 154        |
| 5.7. El campo del cine y los intertextos fílmico-literarios. ....                     | 156        |
| 5.8. Conclusiones del capítulo.....   | 158        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>6. Marginación social y violencia de género en Perfume de violetas.....</b>       | <b>161</b> |
| 6.1. Objetivos del análisis:.....  | 161        |
| 6.2. Conceptos de análisis:.....   | 162        |
| 6.3. El íncipit.....   | 162        |
| 6.4. Los elementos expresivos del espacio representado.....                          | 164        |
| 6.4.1. La relación entre espacio y personajes.....                                   | 164        |
| 6.4.2. El espacio dramático y la música.....   | 167        |
| 6.5. El tiempo.....  | 169        |
| 6.6. El campo ideológico.....  | 170        |
| <b>6.6.1. El proyecto ideológico del autor.....</b>                                  | <b>170</b> |
| 6.6.2. Ideologías de referencia.....   | 171        |
| 6.6.3. La ideología del texto.....   | 173        |
| 6.7. El campo del cine y los intertextos fílmicos.....                               | 175        |
| 6.8. Conclusiones del capítulo.....  | 177        |
| <br>   |            |
| <b>7. Ciudad de Dios, exclusión social y cine de espectáculo.....</b>                | <b>179</b> |
| 7.1. Objetivos del análisis:.....  | 180        |
| 7.2. Conceptos de análisis:.....   | 180        |
| 7.3. El íncipit.....   | 181        |
| 7.4. La estructura narrativa.....  | 183        |
| 7.4.1. Estructura narrativa y personajes.....  | 184        |
| 7.4.2. Narración y punto de vista.....   | 185        |
| 7.5. Espacio, puesta en escena e intertextualidad.....                               | 186        |
| 7.5.1. Años sesenta, narración clásica y visión idealizada de la <i>favela</i> ..... | 187        |
| 7.5.2. Años setenta, narración moderna y ascenso del pandillerismo.....              | 189        |
| 7.5.3. Años ochenta, narración clásica y moderna, incremento de la violencia.....    | 192        |
| 7.6. La dimensión temporal.....  | 194        |
| 7.7. El campo ideológico.....  | 196        |
| 7.7.1. El proyecto ideológico del autor.....   | 197        |
| 7.7.2. Ideologías de referencia.....   | 198        |
| 7.7.3. La ideología del texto.....   | 203        |
| 7.7.4. El sociograma de la violencia.....  | 206        |

|   |            |
|---|------------|
| 7.9. Conclusiones del capítulo.....   | 207        |
| <b>CONCLUSIONES GENERALES .....</b>   | <b>211</b> |
| <b>Anexo 1. Mapa de teorías de cine.....</b>  | <b>220</b> |
| <b>Anexo 2. Datos de los directores y descripción de las secuencias analizadas.....</b> | <b>221</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>   | <b>251</b> |
| Revistas .....  | 255        |
| Direcciones electrónicas .....  | 256        |
| Periódicos.....   | 257        |
| Tesis .....   | 257        |
| Filmografía .....   | 258        |

## INTRODUCCIÓN

Originalmente planteada como una exploración de las representaciones de la cultura popular en el marco del "nuevo cine mexicano", esta investigación se fue apartando paulatinamente de lo popular para centrarse en las representaciones de la pobreza urbana, aspecto poco abordado en el ámbito mexicano de las ciencias sociales, no obstante su relevancia. Al mismo tiempo, durante la etapa de recolección de datos surgieron una serie de referencias intertextuales a otros filmes latinoamericanos, en las que se advertían coincidencias y divergencias interesantes en torno a la representación de la pobreza. En ese punto, a sugerencia de mi tutor decidí ampliar el contexto del análisis, agregando al corpus de cintas mexicanas (*De la calle* y *Perfume de violetas*), una película colombiana (*La vendedora de rosas*) y otra brasileña (*Ciudad de Dios*). Lo atractivo de estas últimas para la investigación, fue que aportaban otros enfoques de la pobreza, vinculados a problemáticas de violencia juvenil, narcotráfico y segregación socio-étnica, y que al igual que las mexicanas tenían como protagonistas a niños y adolescentes. Además, esas películas ofrecían una doble ventaja para el estudio: por un lado pertenecían al cine independiente, lo que suponía visiones críticas o alternativas; y por otro eran filmes que habían circulado en festivales internacionales, logrando premios importantes, lo cual significaba que se habían exhibido en México y era posible conseguirlas para el análisis.

El propósito inicial fue trabajar sobre un corpus más amplio, incluyendo filmes de países que empiezan a producir como Uruguay, Bolivia o Chile, o de los que ya tienen una estructura productiva como Argentina, o Perú. Desafortunadamente, las características de la investigación lo hicieron inviable por cuestiones de tiempo, ya que mi intención era realizar análisis exhaustivos de cada película. Esto obedecía ante todo a mi objeto de estudio y a la modalidad de análisis que elegí, basado en la teoría sociocrítica, donde es indispensable abarcar varias categorías analíticas para evaluar la dimensión de lo social involucrada en cada texto, haciendo el

seguimiento de la estructura narrativa y de los elementos formales para establecer aspectos como el espacio, el tiempo, las formas de socialidad y las ideologías subyacentes.

Las representaciones de pobreza y violencia han cobrado un auge especial en el cine de América Latina durante los últimos años, como consecuencia de los procesos de globalización y de las políticas neoliberales, que han propiciado un incremento de la pobreza, el desempleo y la migración. La importancia sociológica de esas representaciones tiene que ver con el aumento del consumo simbólico, y con un contexto sociocultural de cambio, en el cual, la experiencia de los individuos está cada vez más mediada por sistemas técnicos de producción y transmisión simbólicas<sup>1</sup>.

En el caso de las representaciones filmicas de lo marginal, el nivel formal adquiere una especial relevancia, porque en él se incorporan cada vez más diferentes recursos estéticos, ya sea del moderno cine de espectáculo, del documental, la televisión, la publicidad o las nuevas tecnologías informáticas. En esa perspectiva, es evidente la importancia de analizar las formas de expresar la pobreza que realiza el cine, buscando dilucidar la lógica de articulación entre lo ideológico y lo estético, entre procesos de significación y procesos de dominación simbólica. El propósito es comprender en qué medida el cine sirve (o no), para establecer y sostener relaciones de dominación a través de la representación de lo marginal.

La intención general del trabajo fue descubrir lo específico de la representación de la pobreza urbana en el cine que se está produciendo en México, Colombia y Brasil, vinculándolo tanto al entorno sociocultural en que surge, como al "campo" del cine. Parte de la idea de que las películas no son únicamente un medio de entretenimiento ideológicamente neutro, sino también un importante constructor de realidad y horizonte común de referencia cultural. Desde ese enfoque, las películas se asumen como soportes de representaciones sociales que inciden en la organización social del sentido en las sociedades modernas, y que pueden ser vehículo y expresión de ciertas ideologías.

---

<sup>1</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 1998, p. xxiii.

Mi acercamiento al texto fílmico pretende ir más allá de los enfoques tradicionales que abordan la ideología transmitida por el cine a partir del análisis de la narración, del discurso o de la instancia enunciativa. La tesis que planteo es que la dimensión ideológica en un texto audiovisual como el cine, comprende tanto el discurso narrativo de la historia, como las estrategias formales del filme, tomando como base la idea de que la forma es también un importante vector de ideología, pues es a través de los recursos estéticos como el texto fílmico interactúa con el espectador y organiza su contenido temático, recurriendo a códigos no verbales que de diferentes maneras proponen, reproducen o naturalizan ciertas representaciones del mundo.

En esa óptica, el objetivo general de la investigación fue reflexionar sobre la representación fílmica de la pobreza urbana en algunos filmes latinoamericanos contemporáneos, bajo la hipótesis de que las películas "construyen" la realidad y no sólo la "reflejan"; y que esa "construcción" se hace desde la perspectiva ideológica y cultural del polo emisor-creador, tomando en cuenta la perspectiva ideológica y cultural del polo receptor. La intención fue hacer explícitos los recursos formales y narrativos mediante los cuales se establece una determinada visión sobre la marginalidad, tratando de identificar los mecanismos que en esas cintas se movilizan para dar sentido o justificar las situaciones de pobreza. Un objetivo secundario fue entender la función del cine con respecto a la realidad, a partir de una breve introducción a la reflexión teórica generada en los Estudios Contemporáneos de Cine. El tercer objetivo fue profundizar en el caso del cine mexicano, buscando comprender la forma en que las películas han interpretado lo marginal y le han otorgado un sentido determinado, mediante el examen de los diferentes abordajes de la pobreza a lo largo de su historia. Un cuarto objetivo fue el de esclarecer las estrategias de recepción propuestas por las películas analizadas, asumiendo que cada filme orienta los recorridos que se le aplican y de alguna manera asigna un papel al espectador. Un último objetivo fue determinar hasta qué punto se puede hablar de un estilo o estética cinematográfica distintiva en este cine de lo marginal urbano.

El marco teórico en que sustenté la investigación, se ubica en las fronteras entre la Sociología de la Cultura y los Estudios Contemporáneos de Cine, ya que mi objeto de estudio es el cine como hecho social y al mismo tiempo como texto cultural, pero asumiendo sus características formales específicas. Para ello, combiné herramientas teórico metodológicas de ambos campos de estudio, tratando de abarcar el texto fílmico tanto en su aspecto social como en el formal. Ateniéndome a la centralidad que la cultura ocupa en mi trabajo, la teoría que lo estructura de manera global es la **concepción simbólica de la cultura**, donde ésta se entiende en primera instancia como: "*el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad*", siguiendo los planteamientos de Clifford Geertz y John B. Thompson.<sup>2</sup> Esta aproximación supone considerar la cultura preferentemente desde la perspectiva de los sujetos y no de las cosas, bajo sus formas interiorizadas y no bajo sus formas objetivadas. Es decir, pensar la cultura a través de representaciones socialmente compartidas, ideologías, mentalidades, imaginario, creencias, actitudes y en general los conocimientos propios de un grupo determinado, que constituyen formas internalizadas de la cultura, resultantes de la interiorización selectiva y jerarquizada de pautas de significados por parte de los actores sociales.

Por otro lado, debo aclarar que la investigación no parte de una concepción teórica sobre la pobreza, donde el trabajo consistiría en aplicar la teoría a cada filme para verificar su funcionalidad o mostrar las variantes. El procedimiento que orienta este trabajo es el inverso, partir del análisis de las películas para obtener la representación de la pobreza que transmiten, en función de los contenidos y de los recursos formales que ponen en juego. De ahí la pertinencia de incluir en mi abordaje la teoría de las representaciones sociales, entendidas como una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente "... con un objetivo práctico que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social".<sup>3</sup> Las representaciones sociales constituyen el producto y el proceso de una actividad mental " (...) por medio de la cual un individuo o grupo reconstituye la

---

<sup>2</sup> Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, volumen uno, Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, Colección Intersecciones, México, 2005, p. 67.

<sup>3</sup> Citado por Gilberto Giménez Montiel en *Teoría y análisis de la cultura*, volumen uno, *op. cit.*, p. 408.

*realidad a la que se enfrenta atribuyéndole una significación específica*".<sup>4</sup> La utilidad de esta teoría en la investigación, es que permite comprender la forma en que opera una representación social como la de la pobreza, tanto en su dimensión cognitiva como en la social. Otro aspecto importante, es que admite una relación productiva con la sociocrítica (que es la teoría principal utilizada en el análisis), considerando que uno de los conceptos centrales de esta teoría, el *sociograma*, se puede homologar a la noción de *representaciones sociales*.<sup>5</sup>

Para analizar la dimensión del cine como producto cultural inmerso en una industria, me apoyé en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, la cual me ayudó a entender la dinámica que opera en el ámbito del cine, más allá del simple "contexto". En esa idea, los capítulos dos y tres pretenden mostrar, por un lado, el campo de la reflexión teórica en torno a la relación entre cine y realidad, a partir de la noción de realismo; y por otro, la génesis de la representación de la pobreza en la historia del cine mexicano. En ambos capítulos el concepto de "campo" es esencial, lo mismo que en el análisis de cada una de las películas, donde es esencial situarlas en el sistema de relaciones de poder que determinan sus características.

En cuanto a la dimensión ideológica, parto del reconocimiento de la pluralidad y diversidad de las concepciones de la ideología en el ámbito de las ciencias sociales, como expresión de la variedad de grupos y de formas de poder que coexisten en una formación cultural concreta. Desde esa óptica, asumo la tradición de reflexión crítica que establece una interacción entre significado y poder, tomando elementos de las concepciones teóricas de John B. Thompson y de Antonio Ariño.

Una segunda fuente teórica, es la que corresponde a la teoría y análisis cinematográfico, la cual se ubica en el ámbito de los Estudios Contemporáneos de Cine. Esto evidentemente tiene que ver con el hecho de que mi objeto de estudio es el texto fílmico, y a que uno de los presupuestos de la investigación es que las

---

<sup>4</sup> *Ídem*.

<sup>5</sup> Régine Robin, "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", *Discours social/Social Discourse*, Université de Québec à Montréal.

representaciones que transmite una película están íntimamente asociadas a la elección formal. Mi intención fue adaptar el modelo sociocrítico al análisis formal de las películas, complementándolo y combinándolo con conceptos teóricos y nociones desarrolladas en el campo de los Estudios de Cine, buscando establecer un diálogo inter y transdisciplinario entre ámbitos que comparten los mismos esquemas interpretativos, en el sentido planteado por J. M. Berthelot, que en este caso son el esquema hermenéutico y el estructural.<sup>6</sup>

Otro aspecto de la investigación, fue el de vincular el análisis formal con el proceso de recepción del filme, sin realizar un trabajo de campo externo al texto fílmico. Para llevarlo a cabo retomé elementos de dos de los paradigmas que más han estudiado el papel del espectador en la teoría del cine contemporánea: la teoría fílmica cognitiva y la semiótica fílmica cognitiva. Ambas corresponden a lo que algunos autores denominan "El giro cognitivo en la teoría de cine".<sup>7</sup> A pesar de sus diferencias respecto a vincularse o no con los métodos de la lingüística estructural, esas aproximaciones ofrecen importantes herramientas analítico-conceptuales para comprender el proceso de recepción cognitiva del filme, lo que las vuelve indispensables para explorar el papel del espectador en la representación cinematográfica. En ambas se percibe una teoría de la comunicación implícita, entendida no como transmisión de información, sino como proceso de construcción de sentido, donde el receptor-espectador no se concibe como un sujeto pasivo, sino como un interlocutor activo e interpretante, aunque socialmente condicionado.

La organización de la investigación se compone de dos partes: la primera comprende los elementos teóricos y consta de tres capítulos; en el primero se expone el marco conceptual y la metodología de la investigación; el segundo es un recorrido en torno a la reflexión teórica sobre el realismo en el cine, partiendo del supuesto de que las representaciones de pobreza y exclusión social presentes en las películas, de alguna manera llevan implícita una toma de posición respecto a la realidad que les sirve de referente y no pueden asumirse de manera ingenua. En

---

<sup>6</sup> Jean M. Berthelot, *L'Intelligence du social*, Paris, PUF, 1990.

<sup>7</sup> Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, 2000.

dicho capítulo sostengo que esas representaciones son resultado de una selección o construcción de lo real, de un ordenamiento del mundo mediante un discurso audiovisual (aspecto sobre el cual los estudios de cine han reflexionado desde diversas perspectivas), y cuyo conocimiento es indispensable para entender las posturas contemporáneas en la representación filmica de la marginación social. Este capítulo pretende ser una mínima introducción al debate teórico sobre el realismo, el cual ha estado presente en el campo cinematográfico desde los años veinte del siglo pasado. El tercer capítulo es un estado de la cuestión sobre la representación de la pobreza urbana en la historia del cine mexicano. En él traté de ofrecer una perspectiva general de los diferentes abordajes fílmicos de la marginación social en sus dimensiones ideológica y formal, buscando situar los períodos y filmes que condensaban visiones que han quedado como modelos o referentes. La premisa subyacente, es que la representación de la pobreza en el cine mexicano ha mantenido ciertas constantes desde la llamada "época de oro" (1936-1950), etapa en la que se estableció una primera codificación de la cultura popular, como parte del proyecto nacionalista posrevolucionario. En esos años, la industria filmica mexicana desarrolló una exitosa forma de representar la pobreza apoyándose en el melodrama y el código realista; estableciendo una visión estereotipada e ideológicamente conformista de la marginación social, cuyos ejemplos paradigmáticos son: *Nosotros los pobres y Ustedes los ricos* (1947, 1948, Ismael Rodríguez) y *Esquina bajan!* y *Hay lugar para...dos* (1948, Alejandro Galindo), las cuales quedaron como modelo privilegiado para el abordaje de lo marginal urbano en el cine de las décadas siguientes.

La segunda parte de la investigación se centra en el análisis fílmico y se divide en cuatro capítulos, cada uno dedicado al análisis de las películas que componen el corpus. Ese análisis se realizó con base en las primeras secuencias y la última de cada filme, a partir de conceptos pertinentes tomados de la tradición analítica de los estudios de cine, los cuales complementan las categorías más generales de la sociocrítica. Respecto a esta teoría, la intención no fue aplicar mecánicamente todas sus categorías, sino únicamente las que fueran convenientes en cada caso. Por ejemplo, en el primer análisis, que corresponde a la cinta *De la calle* (2001,

Gerardo Tort), donde se trataba de esclarecer el papel de la religión en la representación fílmica de lo marginal, la noción de sociograma era fundamental, mientras que las categorías de espacio y tiempo debían complementarse con las que han desarrollado los estudios de cine, a fin de comprender su connotación estético-visual. En el análisis de *La vendedora de rosas* (1998, Víctor Gaviria), cinta colombiana sobre unas "niñas de la calle" que sobreviven vendiendo rosas, el objetivo era comprender la función de la puesta en escena y de los personajes en la representación de lo marginal, por lo que resultaba necesario aplicar casi todos los elementos de análisis de la sociocrítica, combinados con nociones apropiadas de la teoría de cine. En el análisis de *Perfume de violetas* (2000, Maryse Sistach), la finalidad fue establecer las estrategias de comunicación utilizadas por el filme para modelar un espectador implícito, y una determinada "mirada" sobre la pobreza suburbana de la ciudad de México, para lo cual la noción de sociograma no parecía adecuada. En la cinta brasileña *Ciudad de Dios* (2002, Fernando Meirelles), el propósito era comprender los recursos que moviliza el filme para interpelar a un potencial espectador adolescente, por lo que las nociones más útiles de la sociocrítica fueron las de *Íncipit* y las que analizan el campo ideológico en el texto. El resto de categorías analíticas fueron tomadas del ámbito de los estudios de cine, pues se trataba de desmontar la estructura formal de la película para entender la función de aspectos como el montaje, la puesta en escena o la intertextualidad, que resultaban los más visibles en esa cinta, plenamente adscrita al cine de espectáculo.

Como se desprende de lo anterior, la utilización de la teoría (sociológica o de cine) respondió a los objetivos y necesidades planteados por la investigación, buscando más la coherencia y la respuesta a preguntas concretas, que los límites o adscripciones disciplinarias. Se trató por lo tanto, de trabajar en dos niveles de análisis: por un lado el de la descomposición de los elementos textuales siguiendo el modelo de la sociocrítica, y de la semiótica del cine, tratando de encontrar la socialidad del texto (en forma de sociogramas o ideologías); y por otro intentando reconstruir la lógica formal de esa representación, a partir de sus estrategias de construcción de sentido y de comunicación.

## PRIMERA PARTE

### 1. MARCO TEÓRICO.

Las teorías en que se sustenta la investigación son las siguientes:

#### 1.1. La concepción simbólica de la cultura.

Se define como “el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad”, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias.<sup>8</sup> Lo simbólico, siguiendo la perspectiva de Clifford Geertz, es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles, también llamadas “formas simbólicas”, las cuales pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación. Por lo tanto, lo simbólico abarca el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación.<sup>9</sup>

Originada en la antropología cultural norteamericana a principios de los años setenta, a partir de la influyente obra de Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures* (1973), esta concepción de la cultura se volvió hegemónica hasta fines de los ochenta, cuando empezó a ser criticada por la llamada “antropología posmoderna”, que cuestionaba su idea de cultura como “totalidad coherente”, la cual no sería más que la proyección etnocéntrica de la “razón fuerte” de la modernidad occidental, en su pretensión de lograr un conocimiento totalizante del “otro”.<sup>10</sup> Paradójicamente, en ese momento de crisis, la concepción simbólica de la cultura se liberó del monopolio de la antropología y empezó a despertar interés en otros ámbitos, como los estudios literarios y

---

<sup>8</sup> Gilberto Giménez Montiel, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Colección Intersecciones, México, 2007, pp. 30-31.

<sup>9</sup> El cual puede desglosarse en tres grandes problemáticas: **a)- La problemática de los códigos sociales**, entendidos como sistemas articulatorios de símbolos en diferentes niveles, ya sea como reglas que determinan las posibles articulaciones o combinaciones entre los mismos en el contexto apropiado; **b)- La problemática de la producción de sentido**, de ideas, representaciones y visiones del mundo, tanto en el pasado (dando cabida a las representaciones ya cristalizadas en forma de preconstruidos culturales o de “capital simbólico”) como en el presente; **c)- La problemática de la interpretación o del reconocimiento**, que permite comprender la cultura también como “gramática de reconocimiento” o de “interconocimiento social”, *op. cit.*, *Ídem.*, pp. 32-33.

<sup>10</sup> Esa crítica desconstruccionista fue uno de los factores de lo que el Dr. Gilberto Giménez denomina “crisis de identidad” de la antropología cultural norteamericana, Gilberto Giménez Montiel, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales...*, p. 28

feministas, las ciencias de la comunicación, la historia, la sociología, las ciencias políticas y especialmente los "estudios culturales"; en lo que hoy se conoce como "el giro cultural" en las ciencias sociales. Actualmente, esa concepción teórica sigue siendo hegemónica, aunque el impacto de la crítica desconstruccionista se percibe en algunos correctivos a la formulación original de Geertz. El primero es que ahora se entiende la cultura como un conjunto de prácticas simbólicas dispersas y descentradas, o como una "caja de herramientas", es decir, como repertorio simbólico de estrategias de acción, en lugar de postular *a priori* la sistematicidad y coherencia de las formaciones culturales. El segundo proviene de John B. Thompson, quien desde una perspectiva sociológica señala que los procesos simbólicos deben referirse siempre a contextos "históricamente específicos y socialmente estructurados", descartando con ello una visión idealista y descontextualizada de la cultura, ya que ésta no puede existir en forma abstracta, sino sólo en referencia a contextos históricos y espaciales específicos.<sup>11</sup>

En la presente investigación asumo la cultura desde una perspectiva dinámica, como "el proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos (en su doble acepción de representación y de orientación para la acción) a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados."<sup>12</sup>

## **1.2. La teoría de las representaciones sociales**

Proviene de la crisis de la psicología social conductista norteamericana, hegemónica hasta los años sesenta, la cual explicaba todo en términos de estímulo-respuesta: hay un estímulo sobre un organismo que genera una respuesta, E>R. En oposición a esa idea, Serge Moscovici planteó que primero hay una representación social y la reacción (respuesta) depende de ésta: RS>R. Este planteamiento significó el fin de la distinción sujeto/objeto y volvió evidente que la realidad se juzga e interpreta en función de representaciones sociales. El concepto procede de la sociología de Durkheim y fue recuperado por Serge Moscovici en el campo de la psicología social, para elaborar una teoría que

---

<sup>11</sup> *Ídem.*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ídem.*, p. 39

permaneció ignorada por la comunidad científica, hasta que en los años noventa fue retomada por un grupo de investigadores de la Escuela Francesa de Psicología Social, siendo en la actualidad una referencia obligada en el análisis de los fenómenos sociales. Esto obedece, de acuerdo con Jean-Claude Abric, uno de sus principales promotores, al hecho de que en el contexto contemporáneo hay un renacimiento del interés por las reglas que rigen el pensamiento social, para poder identificar la "visión del mundo" o pensamiento "ingenuo" de los individuos, el cual les sirve para actuar y tomar decisiones.<sup>13</sup>

Las representaciones sociales son construcciones socio-cognitivas propias del pensamiento ingenuo o del sentido común, que Abric define como "...conjunto organizado y jerarquizado de juicios, actitudes e informaciones que un grupo social determinado elabora a propósito de un objeto".<sup>14</sup> En esa idea, las representaciones sociales no son un simple reflejo de la realidad, sino una organización significativa de la misma, que depende de factores del contexto inmediato y de otros más generales como el ámbito social e ideológico, el lugar de los actores en el espacio social, la historia del individuo o del grupo y los intereses en juego. Las representaciones sociales deben entenderse, por lo tanto, como sistemas cognitivos contextualizados que responden a una doble lógica: la cognitiva y la social.

Dos de sus mecanismos centrales, identificados por Moscovici, son: **la objetivación**: que es la tendencia a presentar de modo figurativo y concreto lo abstracto; y **el anclaje**: la tendencia a incorporar lo nuevo dentro de esquemas previamente conocidos.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Esta teoría parte del supuesto de que no existe realidad objetiva *a priori*, pues toda realidad es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve. Y esta realidad apropiada y estructurada constituye para el individuo y el grupo la realidad misma. Jean-Claude Abric, "las representaciones sociales, aspectos teóricos", en Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, volumen uno, Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, colección Intersecciones, México, 2005, p. 406.

<sup>14</sup> Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, volumen uno, *op. cit.*

<sup>15</sup> La tesis que prevalece actualmente entre los seguidores de esta corriente, es la que plantea el carácter estructurado de las representaciones sociales, compuestas siempre de dos elementos: un **núcleo central**, relativamente consistente, ligado a condiciones históricas, sociales e ideológicas profundas, que define los valores más fundamentales del grupo. Se caracteriza por la estabilidad y la coherencia, y es relativamente independiente del contexto inmediato; una **periferia**. Más elástica y movедiza, que constituye la parte más accesible, vivida y concreta de la representación, donde se sitúan los estereotipos, las creencias e informaciones, y cuya función principal parece ser la de proteger al núcleo, acomodando y absorbiendo en

La importancia de las representaciones sociales, entendidas como formas interiorizadas de la cultura, radica en sus funciones principales: **a). Cognitiva**, son el esquema de percepción a través del cual los actores individuales y colectivos perciben, comprenden y explican la realidad; **b). Identificadora**, permiten definir en última instancia la identidad social y salvaguardar la especificidad de los grupos, ya que la identidad resulta de la interiorización selectiva, distintiva y contrastiva de valores y pautas de significados por parte de individuos y grupos; **c). De orientación**, constituyen guías potenciales de comportamiento y de prácticas sociales; **d). Justificadora**, pues permiten explicar, justificar o legitimar *a posteriori* las tomas de posición y los comportamientos

Las representaciones sociales así entendidas, abarcan tanto el lenguaje cotidiano como la retórica elaborada, el arte, las telenovelas, los sueños o el cine, entre otras formas de anclaje significativo de lo social.

### 1.3. La teoría sociocrítica.

Propuesta por el francés Claude Duchet en pleno auge del estructuralismo, la teoría sociocrítica se puede entender como una sociología de los textos.<sup>16</sup> Lo distintivo de ella respecto a la sociología de la literatura tradicional -centrada en el estudio de las prácticas de creación, distribución y recepción del texto-, es que asume el texto literario como realidad social, buscando "lo social en el texto".

Claude Duchet desarrolló su teoría inspirado en el estructuralismo genético de Lucien Goldmann, una de las figuras centrales de lo que Gilberto Giménez llama "el filón marxista en la sociología de la literatura".<sup>17</sup> Tratando de estudiar las huellas de la sociedad en el texto, Duchet encontró "...que existe para todo texto 'una combinatoria de elementos genéticos' responsable de la producción del sentido, y de que el

---

primera instancia las novedades incómodas. Depende más de contextos inmediatos y específicos y permite adaptarse a las experiencias cotidianas, *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>16</sup> Los principales elementos teóricos de la *Sociocrítica* se dieron a conocer en 1971, en el primer número de la revista francesa *Litterature*, en un ensayo titulado: "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit". Citado por José Manuel Guzmán Díaz en: *La ciudad de México en la novela del siglo XX, ciudad, novela y modernidad en México*, tesis de Doctorado en Sociología, División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UNAM, México, 2008, p. 36.

<sup>17</sup> Tomado de los apuntes del Seminario de *Iniciación a la sociología de la literatura*, impartido por el Dr. Gilberto Giménez, de agosto a diciembre del 2007, en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UNAM.

funcionamiento de esa combinatoria provoque una autonomización del texto con relación a la realidad referencial".<sup>18</sup> Del enfoque de Duchet han surgido diversas ramificaciones: la de Pierre Zima<sup>19</sup>; la de Edmon Cross<sup>20</sup> y la de Régine Robin y Marc Angenot, quienes empalman la teoría sociocrítica con el análisis del discurso, tratando de fortalecer la propuesta original.<sup>21</sup> En este trabajo retomo la sociocrítica original de Duchet.

Esta teoría establece tres categorías para entender la relación del texto con lo social:

**Pre-texto.** Corresponde a la sociedad de referencia, a todo lo que preexiste al texto, todo lo vigente en la cultura social total, lo que se dice, lo impreso, lo visible, etc. Se le puede llamar "discurso social total". Aquí se sitúa el imaginario social.

**Co-texto.** Es el recorte que opera el texto a partir del pre-texto, es como un contexto recortado. Constituye el espacio de referencia dentro del cual debe de ser leído el texto. No es un espacio rígido, sino que cambia según la lectura.

**Socio-texto.** Es el texto mismo con su "espesor social". La operación que efectúa no es la de reflejar lo social directamente, sino que lo reorganiza, lo recompone y reconstruye "leyendo" su co-texto a través de la mediación o filtro de los sociogramas.

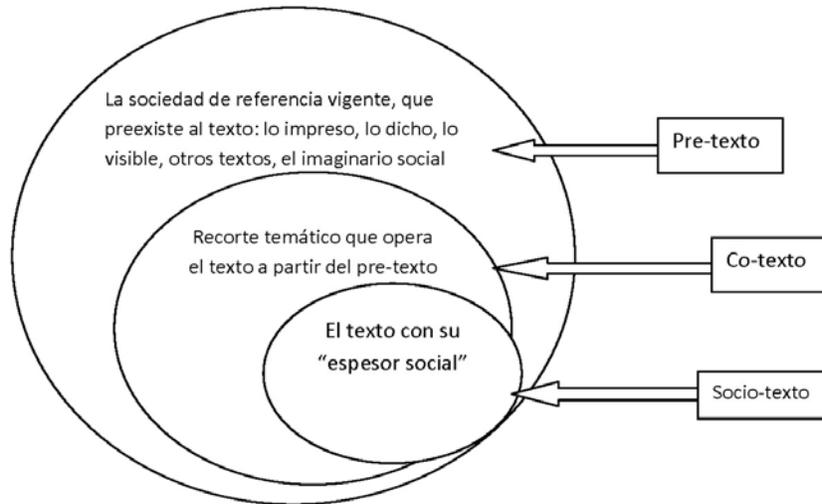
---

<sup>18</sup> Jean Franco, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, México, 1988, pp. 15-17.

<sup>19</sup> Que introduce la noción de *sociolecto*, entendido como discurso colectivo y pone énfasis en el escritor que asume una postura y selecciona los sociolectos que le interesan, pero es más limitada porque se centra en actores colectivos y su discurso.

<sup>20</sup> Apoyada en Greimas, quien a su vez asume los postulados del estructuralismo y no se interesa por las condiciones de producción del texto ni de sus contenidos.

<sup>21</sup> José Manuel Guzmán Díaz, *La ciudad de México en la novela del siglo XX, ciudad, novela y modernidad en México*, tesis de Doctorado en Sociología, División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UNAM, México, 2008.



### 1.3.1. Conceptos de análisis de la sociocrítica.

La teoría sociocrítica contempla varias categorías analíticas, cuyas características principales se describen a continuación:

**1.- *Íncipit*** (comienzo de una ficción narrativa). Es el umbral de entrada en el texto, su función principal es dotar al texto de las categorías de espacio, tiempo e identidades (personajes), las que no necesariamente se presentan al comienzo de la narración, sino que pueden aparecer *in media res* o al final. Funciona como "operador de sentido", comunicando al lector o espectador el momento en que la realidad anterior deja el paso a la de la representación (mediante el título, los créditos, el prefacio, los epígrafes, etc)<sup>22</sup>

<sup>22</sup> El *incipit* es el lugar de una intensa actividad co-textual, porque confunde inevitablemente texto y co-texto. Nunca hay comienzos absolutos, siempre hay algo que ya estaba allí antes del comienzo, un precedente. La tendencia de todo texto es cerrar la puerta atrás para crear la ilusión de clausura, la tarea de la sociocrítica es abrir esa puerta. **Para el autor**, todo comienzo novelesco implica una toma de posición, porque ahí se debe legitimar y guiar la lectura del texto, ofreciendo las indicaciones genéricas y estilísticas. **Para el lector**, el comienzo es una trampa perfectamente voluntaria y explícita, regulada por un contrato de lectura, que se basa en la autoridad de la palabra de un narrador, en

**2.- Elementos de análisis textual.** En la sociocrítica todo texto existe o se presenta bajo tres aspectos que se implican recíprocamente: **a)- Información.** El significado denotativo de cualquier elemento del texto; **b)- Indicio.** Corresponde a la función semiótica del signo indicial, referirse a la parte por el todo. Son las connotaciones que adquiere el elemento considerado en relación con el co-texto o espacio de referencia en el que se halla inscrito; **c)- Valor.** En sentido Saussuriano, pertenece al sistema textual y adquiere un significado adicional por su diferencia o contraposición con otros elementos dentro de un sistema.

**3.- Sociograma.** Es el concepto más importante de la sociocrítica, y se define como: "conjunto difuso, inestable y conflictivo de representaciones parciales, frecuentemente reducibles a un tema o enunciado condensador (núcleo) y en interacción permanente las unas con las otras".<sup>23</sup> Funciona como filtro o esquema de mediación entre el texto narrativo y el co-texto. Esto significa que el texto no se asume como un reflejo directo de la realidad (co-texto), se sitúa como *interpretante* (Peirce) con respecto al socio-texto, el cual se "lee a sí mismo" a través de los sociogramas. El sociograma resuelve el problema de las mediaciones culturales, de la relación con la realidad.<sup>24</sup> En él debe haber tensiones, de lo contrario se trataría de un discurso estructurado.

**4.- Efectos de extratexto.** Son los términos o sintagmas que remiten a "lo que está fuera del texto", al co-texto que se supone conocido por el lector. Para Duchet, todo texto tiene un límite poroso.

**5.- Socialidad del texto.** Alude a lo social que se despliega en el texto mediante redes de interacción, que pueden ser primarias (el trato cara a cara) o secundarias y complejas, aquellas donde predomina el trato impersonal o el anonimato del receptor.

---

su poder para hacemos creer en su verdad, Andrea Del Lungo, *L'INCIPIT ROMANESQUE*, Editions du Seuil, Colección *Poétique*, Paris, Francia, 2003, p. 14

<sup>23</sup> Regine Robin, "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", *Discours social/Social Discourse*, Université de Québec à Montréal.

<sup>24</sup> El sociograma puede estar formulado explícitamente en el texto, o sólo en forma implícita, y entonces tiene que ser reconstruido por el analista. Su núcleo (enunciado nuclear, "tema revelador") puede ser un estereotipo, un cliché cultural ("pobre pero honrada"), sociolectos institucionales (lemas), enunciados emblemáticos, personajes, una noción abstracta (la amistad), un objeto (la guillotina), un enunciado metafórico o icónico, etc. Otras denominaciones del sociograma son: Grundfigure, topos cultural, aura cultural (Walter Benjamin), "símbolo de masas" (Eliás Canetti), etc. El término proviene de Peirce, del concepto de diagrama, lo que relaciona con un todo.

**6.- Discurso social.** Se refiere a la totalidad indiferenciada y no coherente de lo que se dice sobre los más variados tópicos en una sociedad en un momento determinado (discursos sobre la familia, la religión, el Estado, la educación, etc.). Comprende tanto los discursos hablados o escritos, como los discursos "mudos" de las cosas, de las prácticas y de las instituciones.

**7.- Las ideologías.** Es el campo ideológico que atraviesa el texto, y alude al carácter plural de la ideología, pues de acuerdo con Duchet, toda ideología está habitada por contra-ideologías, y aunque haya siempre una dominante, ésta trata de integrar a las ideologías dominadas, estableciendo con ellas una especie de compromiso. Duchet distingue cuatro instancias ideológicas:

- I. **El proyecto ideológico del autor.** Resulta de la opción ideológica consciente por parte del autor.
- II. **Las ideologías de referencia.** Son las configuraciones ideológicas del contexto, que se filtran en la obra. Cuando constituyen conjuntos organizados son lo mismo que los sociogramas.
- III. **Las ideologías globales.** Proviene del pre-texto y engloban bajo una etiqueta común a múltiples ideologías de referencia, por ejemplo el humanismo republicano, que abarca una amplia variedad de ideologías.
- IV. **La ideología del texto** (o texto ideológico). Es la manera en que el texto reorganiza las diferentes ideologías que contiene (incluyendo las huellas del proyecto ideológico del autor) bajo la hegemonía de una dominante, provocando perturbaciones que pueden contradecir, cuestionar e incluso borrar el proyecto ideológico del autor.

#### **1.4. La teoría de los campos.**

Es parte fundamental del paradigma sociológico de Pierre Bourdieu, situado dentro de la corriente constructivista, hacia la cual convergen los trabajos de relevantes autores contemporáneos de las ciencias sociales como Norbert Elías, Anthony Giddens, Peter Berger, Thomas Luckman y Aaron Cicourel, entre otros.<sup>25</sup>La obra de Bourdieu constituye una variedad particular dentro esa

---

<sup>25</sup> El constructivismo no constituye una nueva escuela ni una nueva corriente homogénea desde el punto de vista teórico o metodológico, sino que es un espacio de problemas y de cuestiones en torno a los cuales giran los trabajos de un gran número de investigadores (desde una diversidad de tradiciones e itinerarios intelectuales) y en cuyas obras se identifican convergencias como: la importancia otorgada a la historicidad, la intención de aprehender las realidades sociales como construcciones históricas y cotidianas de actores

corriente, bautizada por él mismo como "constructivismo estructuralista", entendido como:

"... la afirmación de que existe una génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo habitus, por una parte; y por otra de las estructuras sociales, particularmente de lo que llamo campos o grupos, así como también de lo que ordinariamente suelen llamarse clases sociales".<sup>26</sup>

#### 1.4.1. Conceptos de análisis

A partir de lo anterior se puede percibir la importancia del concepto de campo en la sociología de este autor. Ese concepto se entiende mejor en relación con las nociones de *espacio social* y de *capital*.

**El espacio social.** Es un sistema de posiciones sociales jerarquizadas que se definen las unas en relación con las otras, en función de un sistema de legitimidades socialmente establecidas y reconocidas en un momento determinado (autoridad/súbdito; jefe / subordinado; patrón / empleado; hombre / mujer; rico / pobre, etc.).<sup>27</sup> Desde ese enfoque, el "orden social" no sería más que el sistema global de espacios sociales constituido por conjuntos de posiciones, a la vez vinculadas y contrapuestas entre sí por las distancias que las separan. El espacio social es desigual por naturaleza debido a la desigual distribución de capital; por lo tanto se puede decir que es una realidad invisible y multidimensional que los agentes sociales tienen que construir individual y colectivamente, en la cooperación y en el conflicto, y en el cual se distribuyen según dos principios de diferenciación: el capital económico y el capital cultural.

**El capital.** Es el nombre que se da a los recursos que se ponen en juego y son valorizados en cada campo, los cuales son de tres tipos: **1)- Capital económico**, recursos de naturaleza económica donde el dinero ocupa un lugar preeminente por su papel de equivalente universal; **2)- Capital cultural**, son los recursos de naturaleza cultural como títulos o diplomas escolares, que evidencian el capital

---

individuales y colectivos (las cuales tienden a sustraerse a la voluntad y al control de estos mismos actores); y la tesis de que las realidades sociales son a la vez objetivadas e interiorizadas, es decir, que remiten tanto a mundos objetivados (reglas, instituciones...) exteriores a los agentes, como a mundos subjetivos e interiorizados, constituidos principalmente por formas de sensibilidad, de percepción, de representación y de conocimiento. Gilberto Giménez Montiel, *La sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1997.

<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> *Ídem.*

incorporado; **3)- Capital social**, recursos sociales consistentes en la capacidad de movilizar en provecho propio redes de relaciones sociales más o menos extensas, derivadas de la pertenencia a diferentes grupos o campos.

Además de esos tres tipos de recursos, Bourdieu introduce un cuarto: **Capital simbólico**, el cual consiste en ciertas propiedades impalpables, inefables y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente, por ejemplo: autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, honorabilidad, talento, don, gusto, etc.<sup>28</sup>

### **El campo social.**

Es "una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando progresivamente a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones sociales, de intereses y de recursos propios, diferentes a los de otros campos."<sup>29</sup> Para explicar este concepto Bourdieu recurre a la metáfora del juego, desde la cual el campo se percibe como un "espacio de juego relativamente autónomo, con objetivos propios a ser logrados, con jugadores compitiendo (a veces ferozmente) entre sí y empeñados en diferentes estrategias según su dotación de cartas y su capacidad de apuesta (capital), pero interesados en jugar porque 'creen' en el juego y reconocen que 'vale la pena jugar'.<sup>30</sup> El capital acumulado de modo específico en un determinado campo se distribuye ordinariamente de modo desigual entre los agentes según la

---

<sup>28</sup> Según Bourdieu el capital simbólico no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido. Aunque distintas, las diferentes especies de capital están estrechamente vinculadas entres sí, y bajo ciertas condiciones pueden transformarse unas en otras. Por ejemplo, el capital social puede transformarse en capital económico, lo mismo que el capital cultural, *La sociología de Pierre Bourdieu ...*, *op. cit.*

<sup>29</sup> El campo surge en las sociedades modernas caracterizadas por un alto grado de diferenciación y complejidad, donde el espacio social se torna multidimensional y se presenta como un conjunto de campos relativamente autónomos aunque articulados entre sí: campo económico, campo científico, campo educativo, campo político, campo cultural, etc. *Ídem.*

<sup>30</sup> Siguiendo la metáfora del juego, en todo campo existen una serie de leyes generales: para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, dotada de los habitus que suponen el conocimiento y reconocimiento de las leyes immanentes al juego y de lo que está en juego. Aquellos que monopolizan el capital de un campo, mediante el poder o la autoridad, usan estrategias de conservación para mantenerse. Los que disponen de menos capital, los recién llegados o los más jóvenes, recurren a estrategias de subversión. Todos los actores comprometidos en un campo comparten la creencia en el valor de lo que está en juego. En determinado momento, los jugadores pueden trabajar para transformar parcial o totalmente las reglas immanentes del juego, desatando "revoluciones parciales" dentro de los campos. Pero estas no ponen en tela de juicio los fundamentos del juego, ya que buscan destruir la jerarquía pero no el juego. Un indicio claro de la constitución de un campo es la aparición de un cuerpo de conservadores: biógrafos, historiadores, filólogos, etc. A partir de las posiciones que ocupan los agentes o instituciones en la estructura del campo, es posible predecir o comprender sus posiciones estéticas. Citado por Gilberto Giménez en *La sociología de Pierre Bourdieu, op. cit.*

posición ocupada. La relación de fuerzas resultante de esto, es lo que define las posiciones dominantes y dominadas dentro de un campo y, por lo tanto, la capacidad de ejercer un poder y una influencia sobre otros. El campo es pues *un subespacio social relativamente autónomo, un microcosmos al interior del macrocosmos social*.<sup>31</sup>

Lo importante de la teoría de los campos de Bourdieu, en el ámbito del análisis cultural, es que, como señala el Dr. Gilberto Giménez, "hace explotar la noción vacía de sociedad para sustituirla por las de campo y espacio social", y con ello facilita comprender y estudiar la cultura como un sistema de significados jerarquizados, objeto de luchas entre grupos sociales; y donde lo que está en juego es la imposición de la definición legítima del mundo social, que permite asegurar la reproducción del orden social. Desde ese enfoque, la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu es indisociable de la teoría de la dominación, bajo el supuesto de que los dominados contribuyen a su propia dominación a través de la cultura.

### **1.5. Concepto de ideología.**

Partiendo del reconocimiento de la pluralidad y diversidad de las concepciones de la ideología en el ámbito de las ciencias sociales, como expresión de la diversidad de los grupos y de las formas de la subjetividad humana y por lo tanto de las formas de poder, en este trabajo retomo elementos de dos concepciones críticas de la ideología: la de John B. Thompson y la de Antonio Ariño. Para el primero, la ideología es un sistema de ideas que sirve para justificar la dominación, y estudiar la ideología implica "... estudiar la manera en que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación".<sup>32</sup> De este autor rescato especialmente su sistematización de las estrategias de operación de las ideologías: *legitimación, simulación, unificación, fragmentación y cosificación*. En cuanto a Antonio Ariño, éste sostiene que al hablar de ideología nos estamos refiriendo al fenómeno que se produce "... en el punto de intersección entre los

---

<sup>31</sup> El **campo** puede ser visto también como **una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones diferenciadas**, socialmente definidas y en gran medida independientes de la existencia física de los agentes que las ocupan

<sup>32</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, UAM-Xochimilco, p. 85.

sistemas de significación (o cultura) y las formas de poder”.<sup>33</sup>Ariño propone una distinción entre **discurso e ideología**. El **discurso** designa la totalidad de las estructuras lingüísticas y prácticas simbólicas mediante las cuales se producen sentido e identidad; y la **Ideología** se circunscribe a aspectos del discurso que son utilizados contextualmente para legitimar relaciones de dominación, sean éstas del tipo que sean. En esa perspectiva, el análisis de la ideología se ocuparía de la interrelación entre la cultura y el poder, dedicándose a analizar y evaluar en qué medida “... las formas discursivas contribuyen a sostener, reestructurar, desafiar o transformar relaciones de poder.”<sup>34</sup>La utilidad de esta aproximación es que se trata de una noción restrictiva, que establece claramente que lo que convierte en ideológicos a ciertos discursos es su conexión con los sistemas de dominación.

#### **1.6. Los estudios contemporáneos de Cine.**

**Este espacio de reflexión y análisis surgió formalmente como disciplina en los años sesenta en Europa, Gran Bretaña y Estados Unidos, a consecuencia del creciente interés por el cine como objeto de estudio en diversas universidades, especialmente en áreas de estética, literatura y ciencias sociales. Ese interés fue resultado asimismo, de la importante y continua reflexión teórica en torno al cine que se había estado dando en Europa desde los años cincuenta, unida a otros aspectos: la producción cinematográfica de vanguardia (*Neorrealismo, Nueva Ola francesa*), el trabajo crítico de la revista francesa *Cahiers du cinéma* (que había recuperado filmes hollywoodenses antes ignorados para ejemplificar rigurosos análisis, diluyendo con esto la distinción entre cine comercial y cine de arte); y a la publicación del ensayo del lingüista Francés Christian Metz, *Cinéma, langue ou langage*?<sup>35</sup>**

Esos factores contribuyeron a establecer un campo de análisis y explicación de la forma cinematográfica, que tenía como antecedente discusiones teóricas que habían acompañado al cine desde su origen, pero que a partir de los años sesenta se fueron institucionalizando en Europa y Estados Unidos, en torno a disciplinas

---

<sup>33</sup> Antonio Ariño, “Ideología, sistemas de creencias y representaciones sociales”, en *Representaciones Sociales y Psicología Social. Comportamiento, globalización y posmodernidad*, Javier Cerrato, Augusto Palmonari (directores), Editorial Promolibro, Valencia, España, 2007, p. 151.

<sup>34</sup> *Ídem*, p. 152.

<sup>35</sup> En esa obra, que tendría gran trascendencia, Metz desarrolló una propuesta teórico-metodológica para analizar el “lenguaje cinematográfico” a partir de los postulados de la semiología saussuriana.

ya establecidas como la sociología, la historia del arte, la literatura, la semiótica y la psicología. De esa manera, el cine se fue posicionando como la primera forma de comunicación masiva en lograr respetabilidad entre los críticos de la "cultura de masas", y se volvió esencial para el desarrollo de muchas de esas disciplinas y sus re combinaciones posteriores (postestructuralismo y postmodernismo), funcionando no sólo como ejemplo textual, sino también como colaborador directo en los conceptos y operaciones teóricas, ya que, como señala Vicente Castellanos, en no pocas ocasiones el cine ha llegado a poner en duda los principios fundamentales de algunas disciplinas como la semiología, "pues, ¿cómo entender la construcción de semiologías particulares, alejadas de la lingüística, sin los debates sobre la especificidad cinematográfica?"<sup>36</sup>

#### **1.6.1. Mapa teórico de los estudios de cine.**

Paralelamente al establecimiento de un ámbito de reflexión, análisis y enseñanza del fenómeno filmico, hubo intentos de ordenar históricamente el desarrollo del debate a nivel teórico, en los cuales se reconstruían o analizaban aspectos concretos de ese desarrollo desde enfoques diferentes.<sup>37</sup> Esa intención fue retomada durante la década de los noventa por autores como Francesco Casetti, David Bordwell, Noël Burch, y el británico Warren Buckland. Su trabajo refleja en gran medida el actual estado de la cuestión sobre el desarrollo teórico en los estudios de cine, por lo que conviene señalar sus líneas básicas.

#### **La propuesta de Francesco Casetti.**

Este semiólogo italiano circunscribe su análisis a la etapa 1945-1990, y traza un mapa de teorías que se puede leer diacrónica y sincrónicamente. Casetti se concentra en las líneas del debate teórico, más que en las contribuciones individuales; identificando tres grandes tipos de teorías de cine:

---

<sup>36</sup> Vicente Castellanos Cerda, *La experiencia estética en el cine*, Tesis de Doctorado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 15.

<sup>37</sup> Entre ellos se pueden citar los trabajos de J. Dudley Andrew: *Las principales teorías cinematográficas*, aparecida a finales de los años setenta; Gerald Mast y Marshall Cohen (*Film Theory and Criticism*, 1974); Noël Carroll (*Philosophical Problems of Classical Film Theory*, 1988), J. Aumont; A. Bergala; M. Marie; M. Vernet (*Esthétique du cinéma*).

**I. Teorías ontológicas.** Se ubican entre 1945 y 1965. Su pregunta central es ¿qué es el cine?, trabajan sobre un conocimiento global del fenómeno filmico, buscando definir su especificidad estética. El criterio que las orienta es la verdad. A este grupo pertenece el trabajo de críticos y cineastas teóricos como: André Bazin, Sigfried Kracauer, Edgar Morin, Della Volpe, Jean Mitry, Cesare Zavattini, Guido Aristarco, entre otros, quienes analizaron el cine como realidad, como imaginario y como lenguaje.

**II. Teorías metodológicas.** Situadas entre 1945 y fines de los años setenta, buscan responder a la pregunta: ¿desde qué punto de vista hay que observar el cine, y cómo se capta desde esa perspectiva? El acento recae sobre el “método” que está en la base de la investigación. El criterio que las guía es el de lo pertinente, de la corrección de la investigación más que de la verdad. El saber que ponen en juego es un saber en perspectiva. Son resultado de la contribución de cuatro disciplinas: la psicología, la semiótica, la sociología y el psicoanálisis, que aportaron una variedad de acercamientos que incluían temas como la percepción, el papel del espectador en la recepción filmica, la institución cinematográfica y la industria cultural. En ellas se advierte la influencia de autores como Roland Barthes, Julia Kristeva, Derridá, Jacques Lacan, Edgar Morin, Emile Benveniste y Christian Metz, entre otros.<sup>38</sup>

**III. Teorías de campo.** Aparecen en los setentas y constituyen el tipo de teoría que se practica hasta la fecha. La pregunta que las sostiene es: ¿qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos? Esta interrogante supone una especie de diálogo entre el estudioso y el objeto de estudio. Lo que se valora aquí es la dimensión fenoménica e inductiva de la teoría. Su objetivo es identificar un campo de preguntas, establecer una problemática. El saber que produce es transversal y el criterio que la distingue está vinculado a las cualidades de las preguntas que se plantean al cine y a la densidad de las respuestas que

---

<sup>38</sup> Esas disciplinas parecieron responder a la convocatoria hecha por Gilbert Cohen-Séat en la posguerra, a través de lo que llamó **Filmología**. Su idea era constituir un área de investigación que reuniera a diversas disciplinas en torno al hecho cinematográfico, cada una abordando los aspectos de su competencia, pero aplicando un método que fuera “profundamente imparcial, científicamente objetivo y ... totalmente desinteresado”, Francisco Casetti, *Teorías del cine*, editorial Cátedra, colección Signo e imagen, España, 2000, p. 109.

éste proporciona. Sus autores son pensadores free Lance y académicos. Las temáticas abordadas son diversas: la representación (Bellour, la Feminist Film Theory, Jacques Aumont, David Bordwell, etc.), el papel del espectador (Roger Odin, teoría de la enunciación, narratología, etc.), la validez política del medio, el ser testigo de procesos culturales y su capacidad de reconstruir su historia.

El abordaje de Casetti busca vincular el surgimiento de las teorías con movimientos estético-fílmicos y con el contexto sociocultural que los produce, pues para este autor lo distintivo de las teorías actuales es el hecho de que sus preguntas sobre el cine a menudo trascienden al fenómeno fílmico, proceden “de fuera” y apuntan “más allá”. Para él la teoría de cine no puede dar respuestas unívocas, lineales y definitivas, su única posibilidad es ofrecer *redes de investigación* que persigan y abarquen el objeto investigado.<sup>39</sup> Para Casetti la **teoría de cine** debe entenderse como un **“mecanismo de conocimiento”** que no se reduce a un saber abstracto, ni necesariamente caracterizado por una racionalidad de tipo científico, sino que se sirve de formas más sensibles como la metáfora, la analogía o el paralelismo, que también utilizan otros métodos explicativos igualmente eficaces. En esa idea, **el rasgo principal de una teoría** no es la racionalidad, sino **su capacidad cognoscitiva en sentido amplio**, y en particular su capacidad de ofrecerse como saber institucionalizado, social e histórico. Una teoría es un mecanismo que fija y resalta un conocimiento, que lo “institucionaliza” porque define sus perfiles y su utilidad. Es un “mecanismo de saber social”, porque esclarece tanto la idea que una sociedad tiene del cine como los motivos que la llevan a interesarse por él.<sup>40</sup> Una teoría es además un hecho histórico, porque constituye un discurso contextualizado en un determinado tiempo y lugar, que refleja en sí mismo las elecciones de inteligibilidad realizadas en una época específica.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ídem.*, p. 347.

<sup>40</sup> *Ídem.*, p. 13.

<sup>41</sup> *Ídem.*, pp. 346-347.

### La propuesta de los cognitivistas norteamericanos.

Este grupo de teóricos, historiadores del cine y académicos, que en su mayoría pertenecen al Instituto de Estudios Cognitivos en Cine y Video de Estados Unidos, han cuestionado el condicionamiento vigente en la teoría fílmica moderna, de emplear conceptos de la lingüística y la semiótica para analizar la narración fílmica, así como la tendencia a establecer analogías entre el filme y el lenguaje natural (“el lenguaje cinematográfico”), y ante todo, la propensión de la lingüística a subsumir el análisis del filme dentro de una teoría general de la significación. Durante los años noventa, dos de ellos (David Bordwell y Noël Carroll) formularon su cuestionamiento hacia lo que calificaron como “**Gran teoría**”: un agregado de doctrinas derivadas del psicoanálisis lacaniano, la semiótica estructuralista, la teoría literaria post-estructuralista y variantes del marxismo althusseriano.<sup>42</sup> Su propuesta alternativa fue una “**teoría de nivel medio**”, que se mueva fácilmente desde la evidencia empírica hacia argumentos e implicaciones más generales; buscando trabajar a partir de *teorías* y no de una “Gran Teoría”. Desde su punto de vista, la teoría del filme debería definir un problema dentro del dominio del cine (de manera no dogmática) y tratar de resolverlo mediante la reflexión lógica, la investigación empírica o una combinación de ambas. Teorizar significa para estos autores, el compromiso de utilizar los mejores cánones de inferencia y evidencia disponibles para responder a la pregunta planteada, y los estándares más rigurosos del razonamiento filosófico, de la argumentación histórica y de los análisis sociológicos, económicos y críticos que se puedan encontrar en los estudios de cine o en otros ámbitos (incluso en la ciencia).<sup>43</sup>

Como opción a los métodos y conceptos de la lingüística estructural en torno a la recepción del filme, David Bordwell desarrolló una teoría de la comprensión fílmica basada en el concepto de *esquema*, tomado de la escuela constructivista de psicología cognitiva, que permite entender la actividad del receptor en el proceso de generar hipótesis e inferencias para crear sentido durante la recepción fílmica.

---

<sup>42</sup> Esta “Teoría” funcionaría como marco de referencia indispensable para comprender todos los fenómenos fílmicos: las actividades del espectador de cine, la construcción del texto fílmico, las funciones sociales y políticas del cine, y el desarrollo tecnológico e industrial del mismo. Bordwell, David y Noël Carroll, *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Estados Unidos, 1996, pp. xiii-xiv.

<sup>43</sup> *Ídem*.

Los esquemas se definen como estructuras mentales abstractas, trascendentales y estáticas, que organizan la percepción en forma de representaciones mentales coherentes. Para Bordwell la recepción es un proceso de construcción de significado por parte del espectador, quien pone en juego esquemas interpretativos para procesar de forma automática los datos o indicaciones que ofrece una película, siguiendo un orden jerárquico, donde primero se perciben los acontecimientos, después se elaboran hipótesis y luego se deduce el significado de la película. Por lo tanto, al comprender o interpretar el filme, los espectadores realmente construyen un significado que no se encuentra en él, sino que se elabora en el proceso de recepción.

La principal crítica a la teoría cognitiva de Bordwell, es que en ella se asigna demasiada autonomía al espectador en la construcción del significado fílmico, aislándolo de las prácticas comunicativas intersubjetivas que forman parte de las situaciones reales de recepción.<sup>44</sup>

#### **La reformulación del debate desde la semiótica fílmica cognitiva.**

En el año 2000 apareció un trabajo que en cierta forma intentó responder a los cuestionamientos planteados por los cognitivistas norteamericanos, y al mismo tiempo ofrece un mapa histórico del desarrollo de las teorías de cine, otorgando un papel destacado a la semiótica. Se trata de *La semiótica cognitiva del filme*, del británico Warren Buckland, quien plantea una revisión de lo que llama semiótica fílmica cognitiva, que sería la realizada en Europa desde los años setenta), contrastándola con la teoría fílmica cognitiva norteamericana, enfatizando la debilidad de ésta última. Buckland resalta la oposición entre representantes de ambos enfoques, el primero asimilando la ciencia cognitiva dentro de un marco semiótico, y el segundo trabajando únicamente dentro de un marco cognitivo, rechazando la semiótica. Buckland sintetiza la evolución general de la teoría del cine, en el mapa que ofrece de ésta, donde resalta el papel de la semiótica fílmica como motor del avance de la reflexión y análisis del filme.<sup>45</sup>

La semiótica fílmica cognitiva. Desarrollada por un grupo de analistas y académicos europeos entre los que se encuentran Francesco Cssetti, Roger Odin,

---

<sup>44</sup> Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, 2000, p. 32.

<sup>45</sup> Al respecto se puede consultar el mapa del desarrollo de las teorías de cine, en el anexo 1.

Michel Colin y Dominique Chateau. Este grupo se vincula a la semiótica fílmica de Christian Metz, pero tratando de superar las limitaciones de éste, combinando semiótica con pragmática y ciencia cognitiva.<sup>46</sup> De esta manera, los cognitivistas europeos han tratado de ampliar el análisis de la capacidad humana para manipular signos, considerando no sólo el lenguaje natural sino también otros sistemas semióticos, conceptualizando sus límites y posibilidades. Para Buckland, la evolución de la teoría moderna del cine se puede caracterizar como el tránsito de una semiótica intencional (o inmanente), hacia una teoría pragmática del significado.<sup>47</sup>

La principal crítica que se puede hacer al trabajo de Buckland, es que más que tratar de conciliar o combinar las aportaciones de la teoría cognitiva norteamericana y la semiótica fílmica cognitiva, intenta subsumir una dentro de la otra, restituyendo el papel rector de la semiótica como la "Gran Teoría". Su toma de posición semiótica se refleja claramente en su concepto de teoría, ya que para él, teoría significa "pensamiento especulativo, o pensamiento que va más allá del fenómeno para modelar la realidad no perceptible, subyacente a un fenómeno."<sup>48</sup>

El papel de la semiótica fílmica en el desarrollo de la moderna teoría del cine ha sido decisivo, reflejándose en dos aspectos concretos: su contribución a liberar a la teoría del debate impresionista sobre el "realismo", al establecer que el texto fílmico es un sistema de signos y convenciones y no un simple registro de la realidad; y en segundo lugar, el hecho de que ha producido la mayor parte del vocabulario para el análisis fílmico, en aproximaciones que van desde las lingüísticas, psicoanalíticas, formalistas y marxistas, hasta las narratológicas, las orientadas a la recepción y las translingüísticas.<sup>49</sup>

En la actualidad, la semiótica fílmica ha abandonado parcialmente sus primeras pretensiones totalizadoras, y se inclina a acoplarse con otras disciplinas y

---

<sup>46</sup> Es decir, la insistencia de Metz en que la semiótica del filme se base exclusivamente en los métodos de la lingüística estructural, Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, 2000, pp. 1-5.

<sup>47</sup> Buckland considera que la tradición del análisis lingüístico (Saussure, Peirce, Wittgenstein...) ha tenido un decisivo impacto en la formación y desarrollo de la moderna teoría fílmica a partir de los sesentas, y es demasiado pronto para evaluar sus consecuencias, ya que esa tradición de análisis continúa vigente, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ídem.*, p. 142.

<sup>49</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Editorial Paidós, España, 1999, p. 11.

aproximaciones, manteniéndose sin embargo, como una herramienta teórica esencial. Por otro lado, es necesario señalar que en el campo epistemológico de las ciencias sociales y las humanidades, existen actualmente varios esquemas de inteligibilidad para comprender y analizar un fenómeno social o artístico, y el estructuralista es sólo uno de ellos.

### **1.7. La relación entre cine y sociología.**

La contribución de la sociología a la comprensión del fenómeno cinematográfico se ha dado principalmente en cuatro áreas: la de los aspectos socioeconómicos del cine, la de la institución cinematográfica, la de la industria cultural y la de la representación social. Como cabe suponer, la importancia de la sociología ha sido diferente en cada país. Pero un ejemplo que ilustra los avatares de la relación entre el cine y la sociología, es el de los Estados Unidos, donde los primeros acercamientos sociológicos al cine se centraron básicamente en los **efectos** del medio en el público (juvenil sobre todo), como parte de una investigación más amplia sobre los medios masivos de comunicación.<sup>50</sup>

Este proyecto contribuyó al desarrollo de la metodología de investigación social, pero también fijó una práctica de análisis sociológico del cine centrado en **medir** los **efectos** del filme sobre grupos sociales específicos, con lo cual no sólo se limitó el tipo de cuestionarios que la sociología podía concebir acerca del cine, sino también se propició que lo distintivo del medio fílmico se perdiera dentro del campo más general de los "medios masivos de comunicación". A partir de los años cincuenta, ese campo de análisis estuvo marcado por una visión esencialmente negativa de la llamada "cultura de masas", derivada de las posturas críticas de la Escuela de Frankfurt hacia la "industria cultural", que en la práctica sirvieron para legitimar un marco de análisis sociológico que negaba tanto la variabilidad de las audiencias, como la riqueza de muchos textos de la cultura popular, y por lo mismo restaba importancia a lo complejo de la institución cinematográfica y a la

---

<sup>50</sup> Esto aparentemente fue resultado de las directrices establecidas por un ambicioso proyecto de investigación desarrollado en los años treinta del siglo XX, el cual trataba de explorar el impacto de las películas en la juventud, usando la metodología de las ciencias sociales de la época: encuestas, entrevistas y primeras formas de análisis de contenido, Andrew Tudor, "Sociology and film", en *Film Studies* (critical approaches), Oxford University Press, 2000, pp. 188-189.

potencial polisemia de sus productos.<sup>51</sup> Como consecuencia, la sociología desempeñó un papel marginal en el surgimiento y desarrollo de los estudios de cine en ese país, los cuales se empezaron a formalizar en los años setenta, en áreas pequeñas de departamentos de literatura o ciencias sociales.<sup>52</sup> La influencia más productiva de la sociología en el campo del cine en ese país, se dio al final de los ochenta, como efecto del llamado “giro cultural” y de manera indirecta, cuando pasaron a primer plano el multiculturalismo, los estudios sobre “políticas de identidad” (sobre minorías étnicas, gays y lesbianas, etc.), los estudios subalternos, y especialmente los estudios culturales.

### Los estudios culturales.

Este campo de estudios surgió al final de los años cincuenta en Gran Bretaña, en el marco de una serie de debates públicos sobre el problema de la discriminación hacia la cultura popular, concretamente hacia los productos de la “cultura de masas”.<sup>53</sup> La trascendencia de los estudios culturales radicó en que invirtieron una de las tesis de la

---

<sup>51</sup> Aunque al final de los sesentas esa visión de la comunicación de masas en Estados Unidos empezó a ser cuestionada desde dentro y fuera de la disciplina, y posteriormente apareció una perspectiva interdisciplinaria del cine, donde convergían la semiología y la sociología (resultado, como se dijo antes, de la legitimación del campo del cine en el ámbito europeo), la teoría del cine en el contexto norteamericano se orientó hacia el psicoanálisis, la percepción y los procesos cognitivos, Andrew Tudor, “Sociology and film”, en *Film Studies* (critical approaches), Oxford University Press, 2000, pp. 188-189.

<sup>52</sup> Al respecto, el teórico de cine David Bordwell señala que los estudios académicos de cine constituían áreas pequeñas, donde la historia del cine era tratada como el desarrollo del “lenguaje cinematográfico”, representado por filmes canonizados por la crítica cinematográfica –nunca llamada “análisis textual”–, la cual era básicamente interpretativa y enjuiciante, enfatizando la trama, el personaje y el tema. La teoría cinematográfica consistía en los teóricos “clásicos”: Arnheim y Eisenstein, pues los ensayos de André Bazin apenas se habían traducido al inglés. El marco conceptual dominante era la “teoría del autor” (autorismo), que acentuaba el papel del director en la realización del filme. En un principio, los estudios sobre cine también se centraron en los directores, pero cuando se inició el auge teórico del estructuralismo francés en los círculos cinematográficos anglo-estadounidenses (principalmente a través de la obra de C. Lévi Strauss y la semiología de Christian Metz), el “autorismo” comenzó a ser atacado. Tras el efímero auge del estructuralismo, a mediados de los setenta se inició una combinación de diversas corrientes de pensamiento, provenientes del marxismo althusseriano, el psicoanálisis lacaniano, la semiótica metziana, el análisis textual y el feminismo norteamericano, que se convirtió en “Teoría Contemporánea del Cine”, y se difundió a través de revistas como *Screen*, *Camera Obscura*, *la New Left Review* y publicaciones del *British Film Institute*. A partir de esto se incrementó la influencia de pensadores franceses como Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault y otros en la vida intelectual anglo-estadounidense. David Bordwell, “Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría”, en *Post-theory, Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Estados Unidos, 1996.

<sup>53</sup> Aunado a esto hubo otros factores: la amplia difusión de la “cultura mediatizada”; el establecimiento de la adolescencia como una categoría de mercado plenamente identificada, y la “angustia” generada en la sociedad inglesa por la supuesta “americanización” de la cultura Occidental, derivada de la fuerte presencia de productos de las industrias norteamericanas del entretenimiento dirigidas al gran público, Graeme Turner, “Cultural Studies and film”, en *Film Studies*, *op. cit.*, pp. 193-194.

teoría de la Escuela de Frankfurt, al recuperar la cultura popular (la “cultura de masas” producida por la industria cultural) como objeto de estudio; y en que operaban de manera transdisciplinaria, recurriendo a la crítica y cuestionamiento de problemas que tocaban a distintas disciplinas: historia del arte, antropología, periodismo, estudios feministas, sociología y estudios de cine. De su proyecto inicial centrado en el texto, los estudios culturales se movieron hacia el análisis de la audiencia, y de ahí hacia el establecimiento de un mapa del contexto económico, discursivo y regulatorio dentro del cual confluyen ambos. Este aspecto contextualizador del texto cultural, ha sido una de las grandes carencias del análisis fílmico, centrado básicamente en el texto individual y en el reconocimiento al valor estético.

A pesar de que en algunos círculos se considera que los estudios culturales trataron de apropiarse del objeto de estudio de otras disciplinas, como la historia del arte, las ciencias de la comunicación, la sociología, o los estudios de cine, la realidad es que esa tendencia a moverse en las fronteras de las ciencias que estudian el amplio campo de lo social, de manera transdisciplinaria, demostró ser enriquecedor tanto para los estudios culturales como para las disciplinas ya instituidas. Ejemplo de ello fue el productivo debate que se dio entre el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham, y el campo teórico del cine identificado con la publicación británica *Screen*, sobre la forma y función de los sistemas textuales producidos por la cultura de masas.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Esa discusión se dio en torno a la forma y función de los sistemas textuales producidos por la cultura de masas y lo que a raíz de dicho debate se conoció como la “teoría *Screen*”, la que por supuesto era una mezcla simplificada e injustamente homogeneizada de lo que realmente había aparecido en esa revista. Desde mediados de los años setenta, los *Estudios culturales* tomaron muy seriamente la cultura popular de masas como sistema de producción de sentido, desarrollando modelos sistémicos para realizar análisis puntuales de un amplio rango de formas textuales, teniendo como objetivo la función política de esas formas, a partir de las ideologías que revelaban. A esas alturas, los *Estudios de cine* y la reflexión teórica que los había precedido, habían logrado establecer la validez del cine como sistema textual y como objeto estético, posicionándolo como la primera forma de comunicación masiva con respetabilidad y reconocimiento entre los críticos de la cultura de masas. De acuerdo con esto, los *Estudios de cine* desarrollaron un sofisticado cuerpo de análisis de textos fílmicos individuales, de directores, movimientos y sistemas formales de significación. A partir de su interés en el “lenguaje del cine”, los *Estudios de cine* habían empezado a moverse hacia modelos de análisis más lingüísticos y sistémicos, bajo la influencia de la semiótica, el psicoanálisis y la teoría de la cultura. En ese punto, el filme dejó de ser visto únicamente como objeto estético y empezó a convertirse en materia de exploración como sistema signifiicante que tenía bases culturales, sociológicas, tecnológicas e industriales. En esa óptica, se argumentó que en la “teoría *Screen*”, los textos eran discutidos en términos de su capacidad para

Ese tipo de polémicas y otras en torno a la mirada masculina, el documental o la globalización, mostraron la delgada línea que separa ambas disciplinas y cierto tipo de limitaciones del análisis fílmico centrado en el texto, así como las que descuidan la dimensión formal del mismo por parte de los estudios culturales, y las posibilidades de complementariedad entre uno y otro tipo de análisis. También quedó de manifiesto que el interés de los estudios culturales estaba en los procesos que producen textos y audiencias, es decir, en el área de la recepción, mientras que el de los estudios de cine abarcaba la experiencia estética y cognitiva que los textos suscitan en el espectador. El Centro de Birmingham desapareció en 2002, en parte por su negativa a institucionalizarse y en parte porque había empezado a perder su mordacidad crítica y analítica, pero su influencia en la reflexión contemporánea sobre cultura ha sido fundamental y su labor continúa a través de sus mejores seguidores en países angloparlantes como Canadá, Australia e India.

Mediante los estudios culturales, mucho del conocimiento empírico y metodológico acumulado por la sociología a lo largo de su historia, mostró su eficacia y pertinencia en el análisis de un producto cultural como el cine, del cual suele perderse de vista en el análisis, su dimensión social, el hecho de que es socialmente construido, a través de procesos de interacción que involucran actores y prácticas sociales institucionalizadas dentro de *campos* específicos.

### **1.8. Los estudios de cine en México.**

En el contexto mexicano, la reflexión y el análisis sobre cine han surgido sobre todo en las universidades, al amparo de disciplinas como la sociología, la historia, la psicología, la literatura, las ciencias de la comunicación y la semiótica. En las Facultades de Filosofía y Letras o la de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en la Universidad de Guadalajara (UdeG) o en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco (UAMX), se ha concentrado la enseñanza, discusión

---

posicionar al espectador, diciéndole como “leer” el texto, y por lo tanto insertándolo en una relación particular con la narrativa y en una relación complaciente con las ideologías dominantes. Este enfoque, sugerían los analistas de Birmingham, veía el texto fílmico como todopoderoso, como si siempre pudiera determinar las características de su recepción, negando con ello la libertad de las audiencias para negociar e incluso oponerse a las “lecturas” aparentemente estructuradas en el texto. Graeme Turner, *Op. cit.*, pp. 194-195.

y análisis del cine a nivel teórico, ya que los estudios sobre cine en México son un campo en construcción, como afirma el Dr. Lauro Zavala, para quien ese ámbito de estudios ha estado dominado por las ciencias sociales, especialmente la historia. Prueba de ello es el hecho de que más del 80% de los estudios sobre cine realizados en México entre 1980 y 2005, pertenecen a la historia del cine mexicano.<sup>55</sup> Paradójicamente, en ese mismo periodo sólo se han realizado un total de 25 tesis doctorales sobre cine, todas ellas dentro del campo de las ciencias sociales y la literatura, pues en México los estudios cinematográficos a nivel teórico no existen como disciplina. Esto contrasta con países como Francia, donde ese campo de estudios existe de forma institucionalizada desde hace más de 40 años, produciendo aproximadamente 50 tesis doctorales al año.<sup>56</sup>

En el caso específico de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, las investigaciones que toman como objeto de estudio al cine, en el periodo 1990-2005, provienen en un 95% del área de Ciencias de la Comunicación, especialmente de licenciatura, y sólo una mínima parte se ubica en el terreno de la sociología. Sin embargo, una revisión atenta de los títulos de las primeras, muestra que en general se trata de abordajes sociológicos, lo que resulta coherente con el campo de las ciencias sociales y revela el permanente interés entre los alumnos de las diferentes áreas por interrogar al cine como texto cultural. Las temáticas de esos trabajos dan cuenta de aspectos como: la ideología a

---

<sup>55</sup> Abarcando cinco áreas: obras de referencia; estudios sobre directores y actores; estudios sobre cine mudo; historias panorámicas del cine mexicano, y estudios de género. Al respecto, conviene destacar la aportación de autores ya clásicos en la historiografía del cine mexicano como Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes y Manuel González Casanova, entre otros.

<sup>56</sup> Datos tomados de una presentación panorámica sobre el desarrollo de los estudios de cine en México, preparada por el Dr. Lauro Zavala, docente e investigador de la UAM Xochimilco, para un congreso de cine en Argentina, junio de 2009.

través del cine<sup>57</sup>, la institución cinematográfica<sup>58</sup>, los aspectos socioeconómicos<sup>59</sup> y la representación social<sup>60</sup>

### **1.9. Metodología y elementos de análisis a partir de la teoría del cine.**

La presente investigación está estructurada en dos partes, la primera incluye tres capítulos. El primero corresponde al marco conceptual y la metodología; mientras que en el segundo se trata de establecer la genealogía de las convenciones sobre el paradigma del realismo en el cine, a partir de las aportaciones de la teoría del cine, la literatura y la semiótica, con la intención de insertar la representación filmica de la pobreza en el marco más amplio de la discusión sobre la representación de lo real en el ámbito de la sociología de la cultura. El capítulo tres busca ofrecer un panorama de la representación de la pobreza urbana en la historia del cine mexicano, tratando de establecer las relaciones entre el campo de la cultura y el campo del cine.

La segunda parte se concentra en el análisis filmico y consta de cuatro capítulos que parten de las categorías generales de la sociocrítica y de ciertos elementos teórico-analíticos provenientes de los estudios de cine, para abordar lo específico de cada filme. Estos últimos se definen a continuación:

#### **1.9.1. Análisis textual del filme.**

Parto de una concepción semiótica del texto filmico, vinculada a la comunicación (*Textgrammar o Texttheorie*) y desarrollada durante los años ochenta por Petöfi, Van Dijk, Schmidt y Casetti. En ella el filme se considera como "teatro de una serie de estrategias de comunicación", como una entidad coherente, acabada y comunicativa, que tiende a girar en torno a un tema central, a desarrollarse entre

---

<sup>57</sup> "La historia patria del siglo XIX, vista por el cine mexicano de los cuarenta"; "Una perspectiva ideológica del cine echeverrista, caso de estudio: producción cinematográfica de 1975 y 1976, *Canoa*, *Longitud de guerra y Cascabel*"; "La Perestroika y el cine soviético"; "La ideología gubernamental en el cine mexicano estatal durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez, 1971-1976".

<sup>58</sup> "La prensa como apoyo y promoción al cine mexicano durante 1991"; "La prensa como apoyo y promoción al cine mexicano durante 1991"; "Los críticos de cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México: descripción de notas publicadas en junio y julio de 1996".

<sup>59</sup> "IMCINE: apoyo gubernamental al cine mexicano; ¿realidad o fantasía?"; "Cine y educación: el cinematógrafo como instrumento educativo en México 1921-1950"; "La violencia en la Ciudad de México reflejada en el cine nacional de 1990 al 2000".

<sup>60</sup> "Entre sexo, perros, poder y desayunos: la representación del individuo de fin de siglo en el cine mexicano"; "Representación social de la mujer en el cine mexicano de 1950 a 1999"; "El prototipo del indígena mexicano en el cine y en el teatro nacional"; "Género y representación: tres mujeres directoras de cine en México".

un comienzo y un final y a evidenciar un sentido reconocible, gracias a maniobras internas (por ejemplo el montaje o la puesta en escena) o a la contribución del espectador, que es quien dota de sentido a lo que ve.<sup>61</sup> El análisis fílmico busca reconstruir la lógica interna del filme y los modos en que el espectador lo recorre y lo capta.

### **1.9.2. La semiopragmática.**

También llamada pragmática del cine o semiótica social, la semiopragmática es una teoría fílmica de la enunciación que analiza el papel activo del espectador en la recepción fílmica, partiendo de la idea de que todos los filmes contienen marcas de producción y recepción. Su objetivo no es realizar un estudio sociológico de los espectadores reales, sino de los espectadores como la película “quiere” que sean; explorando los modos en los que el filme marca su presencia y les asigna una posición, induciéndolos a seguir un itinerario determinado.<sup>62</sup> La semiopragmática intenta cubrir uno de los vacíos de la semiótica, el que se refiere a la influencia del contexto en el texto fílmico, tratando de establecer un nexo entre texto y contexto.<sup>63</sup> A diferencia de la primera semiótica del cine, que veía al espectador como un decodificador relativamente pasivo de códigos preestablecidos, la semiopragmática, que corresponde a lo que se conoce como segunda semiótica, lo concibe como un “interlocutor” activo e interpretante.

Los estudios sobre la enunciación fílmica se asocian principalmente a cuatro autores: Francesco Casetti, Roger Odin, Daniel Dayan y Christian Metz. En esta investigación me baso en el trabajo de Francesco Casetti, para quien el filme perfila a su propio espectador y describe los distintos *papeles* preparados para él, proponiéndole una especie de modelo con el cual compararse y al cual parecerse. Partiendo de la teoría de Benveniste sobre la enunciación discursiva, Casetti plantea que en todo filme existen *deícticos*, es decir, signos que equivalen al “yo”, al “aquí” y al “ahora”, los cuales se pueden interpretar como referencias tanto al acto que ha dado forma al texto, como a los elementos del contexto. Esta propuesta de análisis fue criticada por Christian Metz, señalando que no se debe

---

<sup>61</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine, op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>62</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Ediciones Paidós Comunicación-Cine, Barcelona, España, 1999, p. 244.

<sup>63</sup> Pero evitando “... las trampas gemelas de un formalismo vacío y de un sociologismo determinístico.”, *idem.*, p. 244.

asociar la enunciación cinematográfica con la enunciación verbal, pues existen numerosas diferencias entre ambas.<sup>64</sup> En respuesta, Casetti se pregunta por qué la imagen, a diferencia de la palabra, debe considerarse semánticamente vacía, además –señala-, no se entiende por qué renunciar al “simulacro” del espectador en el texto, “... pues quien se sienta en la sala se compara con la *máscara* que viste su alter ego en la pantalla, para aceptarla o para rechazarla (como demuestra el juego de las identificaciones del espectador)...”<sup>65</sup>

### **Enunciación y análisis.**

Siguiendo la propuesta de Casetti, la enunciación se refiere al “acto” a través del cual alguien utiliza las posibilidades que ofrece una lengua para realizar un discurso, pero en este caso designa lo que permite que un filme, partiendo de las posibilidades inherentes al cine, tome forma y se manifieste presentándose como *texto*, es decir, como la conversión de un lenguaje en un texto; el cual es “de alguien”, se orienta “hacia alguien”, “en un lugar dado”.<sup>66</sup> Concentrándose en el espectador, Casetti propone tres etapas para el análisis de la enunciación:

1. **Explorar la “presencia” del espectador en el filme.** Mediante *presencias puras* (observadores puros) y *presencias narrativizadas* (observadores diegéticos).
2. **Averiguar la “posición” del espectador.** A través de: *a) encuadres objetivos* que sitúan al espectador en una posición de testigo neutro; *b) tomas subjetivas*, que lo sitúan en la del personaje directamente implicado en la peripecia; *c) las interpelaciones* (ej: la mirada a la cámara), que lo posicionan como interlocutor “en los límites de la escena”; *d) las objetivas irreales*, que lo ubican en la posición de una mirada libre e incorpórea como la de la propia cámara.

---

<sup>64</sup> En un diálogo hay signos específicos que designan quién está implicado en la producción o en la recepción del texto (“yo”, “tú”), mientras que el cine carece de equivalentes; el “yo” y el “tú” en un diálogo designan a personas, pero un filme sólo puede hacer referencia a figuras genéricas y parciales (el espectador interpelado por una mirada de la cámara es un espectador tipo, no un espectador individual). Asimismo, mientras que en un diálogo el enunciador y el enunciatario pueden intercambiar sus papeles (quien era “yo” pasa a ser “tú” y viceversa), un filme es un texto fijo e irreversible, Francesco Casetti, *Teorías del cine*, *op. cit.*

<sup>65</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine*, *op. cit.* p. 293.

<sup>66</sup> La enunciación puede hacerse sentir o desaparecer; de ahí los tres grandes puntos que plantea el construirse de un texto filmico, su situarse y su posible *autorreferencialidad*, *op. cit.*, pp. 271-272.

**3. Indagar los “recorridos” que realiza el espectador.** A partir de las “instrucciones de lectura” que propone el filme, mediante: definición de puntos de atención, sugiriendo complementos visuales al discurso de algún personaje, adelantando o retrasando situaciones, etc.

### **1.9.3. Los niveles analíticos de la representación.**

Se trata de los parámetros generales que se han ido conformando en el campo del cine para abordar el análisis de los principales elementos que articulan la imagen fílmica, a los que Francesco Casetti y Federico Di Chio se refieren como *niveles de la representación*<sup>67</sup>, y Vicente Castellanos denomina *macrocategorías analíticas*,<sup>68</sup> los cuales son:

**La puesta en escena.** (*mise en scène*). Son los contenidos representados en la imagen: escenario, iluminación, personajes, ambiente sonoro, vestuario y maquillaje. Cada uno de estos elementos puede devenir en signo, en una unidad de sentido. Responde a la pregunta **¿qué se filma?**

**La puesta en cuadro o puesta en cámara** (*mise en shot*). Se refiere a los movimientos de cámara, escala, tamaño y duración de los planos, angulación y emplazamiento de la cámara, composición de la imagen y el diseño del sonido. Responde a la pregunta **¿cómo se filma?**

**La puesta en serie** (*montage*). Es la articulación de cada uno de los planos y las secuencias en una sucesión estructurada en términos espacio-temporales. Responde a la pregunta **¿cómo se ordena lo filmado?**

Esas categorías sirven para analizar las estrategias elegidas por cada autor para comunicarse con el espectador y transmitir determinadas representaciones de lo social, apelando a las emociones mediante recursos melodramáticos, o a las sensaciones a través del espectáculo visual y sonoro.

### **1.8. Corpus de análisis y criterios de selección.**

Entendido como principio para la recolección de datos, el corpus del análisis tiene que ver en este caso con la función de explorar y explicar, más que con la de demostrar. Parte de la idea de que no existe un modelo universal de análisis de filmes, y que éste se debe construir con base en las preguntas que plantea el

---

<sup>67</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós, España, 1991, pp. 124-136.

<sup>68</sup> Vicente Castellanos Cerda, *La experiencia estética en el cine*, *Op. cit.*, pp. 26-29.

objeto de estudio y las características formales de cada película. En ese caso, las películas elegidas son: *De la calle* (2001, Gerardo Tort), *La vendedora de rosas* (1998, Víctor Gaviria), *Perfume de violetas* (2000, Maryse Sistach) y *Ciudad de Dios* (2002, Fernando Meirelles).

Esos filmes se eligieron de acuerdo a lo siguiente: **a)- El tema**, se buscó que las películas abordaran la representación de la pobreza urbana y que los protagonistas fueran niños o adolescentes; **B)- El contexto temporal**, la idea era explorar la representación de la marginalidad en el periodo de lo que se ha llamado “el nuevo cine mexicano”, el que se inició desde mediados de los años noventa. En la elección de filmes de otros países latinoamericanos, se mantuvo ese mismo marco temporal, pues tanto en Colombia como en Brasil (países a los que pertenecen las otras cintas), hubo una situación similar de resurgimiento de la producción fílmica en el contexto del neoliberalismo y la globalización; **c)- La intención realista**, aquí el interés principal fue que se tratara de cintas donde se privilegiaran elementos de realidad: espacios auténticos y/o actores no profesionales; **d)- El impacto en la recepción**, era importante la elección de filmes que hubieran sido exhibidos comercialmente y hubieran tenido algún tipo de éxito de público (no tanto de crítica); **e)- La presencia femenina**, era algo que resultaba esencial para comprender la visión de género en este tipo de cine.

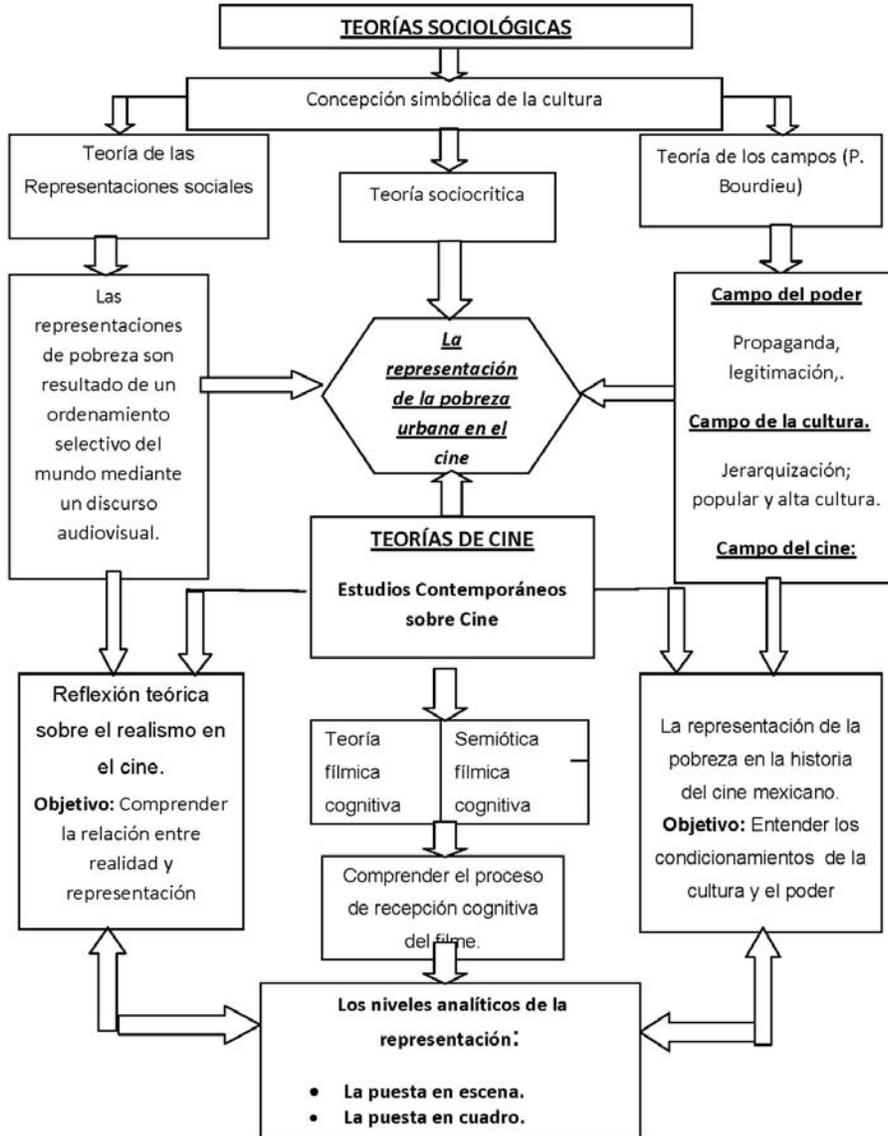
### **1.9. Las etapas del análisis.**

El primer paso consistió en segmentar cada película en secuencias, tratando de descomponer su linealidad para entender los mecanismos que articulan su inteligibilidad. Esto estuvo determinado por mi interés en la representación del espacio real en cada cinta, para indagar su utilización narrativa y su función ideológica. A continuación traté de identificar los aspectos distintivos de cada película en los niveles narrativo y formal. El siguiente paso fue realizar el análisis externo de cada película, situándola primero en su contexto local de producción y recepción, y posteriormente en el ámbito del campo del cine de América Latina. En la última parte el objetivo fue vincular el análisis de cada filme con los demás, para establecer las características globales de la representación de la marginación urbana que proponen esas películas.

Conviene señalar que el análisis se realizó siguiendo las características específicas de cada filme, evitando crear un modelo de análisis que funcionara

para todos. Por eso en cada caso se establecieron objetivos particulares, que obedecían a las estrategias formales desplegadas por cada texto fílmico para representar la realidad y situar al espectador.

ESQUEMA TEÓRICO-METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN



## **2. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD DESDE LA REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE EL REALISMO.**

Una característica particular de las representaciones cinematográficas sobre la pobreza, es el tipo de relación que establecen con lo real, tratando de incrementar la analogía con la realidad o buscando simplemente registrarla. Esa relación necesaria entre representación y contexto de realidad, ha motivado históricamente la reflexión teórica sobre la naturaleza del realismo que construye el medio, propiciando la aparición de movimientos que han cuestionado las convenciones del realismo establecidas por el cine hegemónico desde la segunda década del siglo XX. Esas reflexiones, que se han desarrollado principalmente en la teoría literaria, la sociología, la semiótica y los estudios de cine, trataron en un principio de comprender el objeto fílmico como reproductor de la realidad, pasando después a verlo críticamente como resultado de convenciones y elecciones estéticas. En esa perspectiva, el presente capítulo intenta dar respuesta a ciertas preguntas: ¿el cine refleja la realidad o la representa?, ¿ha significado siempre lo mismo, o su sentido cambia de acuerdo a la cultura que intenta reflejar?, ¿las convenciones del realismo suponen una postura ideológica? En ellas el objetivo último es entender la naturaleza de la representación de la realidad que realiza el cine, a la luz del debate teórico sobre el realismo.

### **2.1. El realismo como paradigma cultural.**

En el contexto de la discusión modernismo/posmodernismo, que ha dominado el panorama intelectual desde la década de los ochenta, se ha recuperado la cuestión del realismo en el arte, pero ya no como corriente estética, sino como paradigma cultural histórica y socialmente delimitado, es decir, como un régimen de significación que ha atravesado tanto la pintura como la novela, el cine y las más diversas formas de expresión audiovisual. Un régimen de significación es un sistema de ver y representar el mundo, y en la historia de la humanidad han existido varios, ya que cada configuración cultural desarrolla una forma específica de percibir la realidad. Esto se comprende mejor si asumimos la visión como un proceso mediado por la cultura, es decir, que "vemos" según códigos o convenciones culturalmente establecidas. Por lo tanto, en el desarrollo de la

cultura humana han existido muchas "formas de ver" o "régimenes de visión", y el realismo sería uno de ellos.<sup>69</sup>

Así entendido, el realismo surgió en el Renacimiento como una concepción particular de representación, en un estilo que establecía una relación ideológica entre lo real y sus apariencias. Esta "ideología de lo real" en la representación, se desarrolló principalmente en el arte pictórico a través de la *perspectiva artificialis*, sistema de representación que pretendía copiar la perspectiva natural que actúa en el ojo humano. Pero esta copia no era inocente, pues llevaba implícita una elección ideológica: la de hacer de la visión humana el modelo de toda representación, simbolizando "la mirada de Dios".<sup>70</sup> La *perspectiva artificialis* apareció en el contexto cultural del Renacimiento, donde la noción de lo real y su representación cobró una especial importancia, como una forma específica de aprehensión del espacio (de cuadricularlo matemáticamente, haciéndolo ordenado, infinito, homogéneo), ligada a una concepción del mundo donde el racionalismo secular había posicionado al hombre en el centro del universo.<sup>71</sup> El realismo basado en la *perspectiva artificialis*, funcionó como la visión del mundo de una *élite* intelectual y económica hasta fines del siglo XIX, cuando empezó a ser adoptado por la cultura popular a través de la novela.

### 2.1.1. Características del realismo como régimen de significación.

El realismo comprendía una serie de convenciones y estrategias que privilegiaban al referente (la realidad), las cuales eran:

1. **La percepción del espacio como una "ventana abierta al mundo"**. Su paradigma era la perspectiva del *quattrocento* o *perspectiva artificialis* y sus asunciones de un único punto de vista, que favorecía la ilusión de estar ante una "ventana abierta al mundo", y operaba de la siguiente manera:

- a. **La posición del productor o hablante** (no el autor). Correspondía al referente o realidad. Antes del realismo esta posición había sido ocupada por un orden superior (Dios).

---

<sup>69</sup> Martin Jay, "Scopic regimes of modernity", en *Modernity and identity*, Scott Lash y Jonathan Friedman (editores), Cambridge, Massachusetts, U. S. A., 1992.

<sup>70</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1992, p. 226-227.

<sup>71</sup> Tecnológicamente, el surgimiento de la *perspectiva artificialis* fue posible por el desarrollo científico de la época: los avances en matemáticas, óptica, geometría y astronomía, basados en las teorías de Galileo y Newton.

- b. **La posición de la audiencia o espectador.** Se situaba en el aparato perceptivo más que en el cognitivo; y la percepción aludía específicamente al ojo en singular, más que a los dos ojos de una visión monocular normal. La visión perspectiva se concebía como un único ojo mirando la escena a través de un orificio. El resultado era una toma visual eternizada y reducida a un sólo punto de vista.
- c. **En la posición del texto o medio.** Se encontraba una ventana abierta, literalmente situada entre el ojo y el referente, a lo largo de líneas de visión geométricas que conectaban el ojo con el referente.

**El resultado era la percepción de un espacio tridimensional.** En lo que en realidad era una superficie plana bidimensional (la del cuadro).

**2. El significado era consecuencia de una narración.** Las formas culturales visuales, como la pintura realista y la fotografía, se apoyaban en la racionalidad de causa y efecto, que consistía en una causalidad lógica que fluía de los eventos y frecuentemente se estructuraba en principio, desarrollo y conclusión.

**3. Se ocultaban las huellas de la producción.** Esas formas culturales se presentaban a sí mismas como ya construidas o como un reporte sobre eventos externos, alentando la idea de que no había autor, de que el referente tomaba el lugar del autor.

El realismo, en el sentido antes descrito, fue un tipo ideal que nunca se dio en forma pura en los textos culturales. Aunque ha funcionado como la forma dominante de representación del espacio en la cultura occidental desde el Renacimiento, no ha sido la única, ya que ha coexistido con otros paradigmas como el modernismo y actualmente el posmodernismo, pero también con configuraciones culturales pre-realistas de Occidente: arte medieval, cultura popular campesina y literatura y bellas artes de la antigüedad clásica. El realismo, como régimen de significación, pasó de la pintura a la literatura, posteriormente a la fotografía y en el siglo XX fue integrado al cine.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Realismo, modernismo y posmodernismo son regímenes de significación situados en la cultura de la modernidad occidental. El primero tiene su origen en la temprana o primera modernidad (el Renacimiento), mientras que los otros dos surgen en la modernidad tardía.

## 2.2. La ilusión realista en la literatura del siglo xix.

Las convenciones establecidas por el paradigma del realismo en la pintura, circularon también en la arquitectura, la fotografía y finalmente la literatura, a través de la novela realista y posteriormente la naturalista. En clara oposición a los modelos románticos y neoclásicos en la ficción y la pintura, en el siglo XIX la novela empezó a problematizar su relación con el mundo real, logrando su formulación más coherente en Francia, aunque tuvo ecos y paralelos en todas partes.<sup>73</sup> Fuertemente influida por la filosofía positivista, la nueva concepción realista del mundo cobró auge en el campo de las artes a lo largo del siglo XIX. En ella la creación artística se consideraba como una búsqueda de la verdad de la naturaleza, a partir de hechos empíricamente verificables, en abierta oposición a la noción idealista de lo visible de ascendencia platónica. En ese sentido, el realismo de la novela decimonónica buscaba romper con la exaltación romántica del ego, el énfasis en la imaginación, el método simbólico, la importancia del mito y el concepto romántico de la proyección en la naturaleza, que creía que las realidades materiales no existían con independencia de la conciencia que poseemos de ellas.<sup>74</sup>

En el fondo de este enfrentamiento estaba el cuestionamiento científico positivista a la influencia teológica e idealista de la civilización, cuyas bases fueron establecidas por Augusto Comte en su *Curso de Filosofía Positivista* publicado en 1830. Para Comte, todos los ámbitos de la experiencia humana debían ser un tema para la ciencia empírica exacta, basada en la observación. En esa lógica, los escritores realistas sustituyeron los temas fantásticos y extraordinarios de los autores románticos, con asuntos basados en la realidad cotidiana de su época, tratando de reflejarlos de manera exacta y objetiva.

La evolución extrema de la tendencia realista fue el naturalismo, encabezado por el francés Emilio Zola (1840-1902), para quien el novelista se emparentaba con el científico naturalista, y su objetivo debía ser el estudio de las principales *especies humanas*. Mediante una imitación del método científico, que promovía la observación empírica y la documentación de ambientes y personajes reales, el

---

<sup>73</sup> A través de la obra de autores como Honorato de Balzac, Emilio Zola, Stendhal, Flaubert, Benito Pérez Galdos, Charles Dickens, Leon Tolstoi, Fedor Dostoievski, entre otros.

<sup>74</sup> Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible, el cine como creador de realidades*, Editorial Acanalado, Barcelona, España, 2003, pp. 77-78.

escritor naturalista pretendía mostrar que la conducta humana era resultado de la herencia biológica y el ambiente social.<sup>75</sup> Debido a la inclusión de personajes marginales y a la descripción de los aspectos sórdidos o desagradables de la vida humana, tradicionalmente evitados por la literatura elitista, la novela naturalista fue considerada como representativa de las clases bajas, la pequeña burguesía y el proletariado.

A nivel formal, el objetivo principal tanto del realismo como del naturalismo, fue el deseo de convertirse en un doble del mundo real, mediante una sintaxis que creara el máximo de transparencia posible, a partir de dos estrategias:

1. **Ocultar los mecanismos de construcción de la escritura.** Mediante un narrador omnisciente, el autor adoptaba el papel de alguien que anticipaba lo que iba a ocurrir, opinando, juzgando a sus personajes, o dialogando con el lector.
2. **Privilegiar los "efectos de realidad".** Los argumentos se basaban en la realidad cotidiana con personajes comunes, situados en el contexto contemporáneo del autor y el lector, con un claro afán de verosimilitud, apoyándose en la descripción minuciosa, a la manera del científico. El drama relatado debía avanzar en la misma dirección en que avanzaban los hechos del mundo real, evitando los golpes de efecto que modificaban el destino de los personajes y cambiaban el rumbo de la acción, así como los recursos que resumían los acontecimientos insignificantes y colocaban el relato en la esfera de las "grandes acciones".

La relevancia de esta etapa, radica en que a través de ella se añadió al paradigma renacentista del realismo, la preocupación por la verosimilitud de lo ficticio, el respeto por los hechos como fundamento de la verdad frente a lo narrado y lo percibido. Así, la metáfora de la *ventana abierta al mundo*, del realismo pictórico basado en la perspectiva del *quattrocento*, dio paso a la metáfora del *espejo de la vida*, que refleja la realidad social de manera exacta y objetiva, reivindicando la supuesta transparencia de la novela frente al mundo que le había servido de referente.

---

<sup>75</sup> Teóricamente, la novela naturalista se orientaba al estudio del temperamento humano y las modificaciones profundas que sufría bajo la presión del entorno social.

Una consecuencia adicional de lo anterior, fue que a partir de la búsqueda de *cientificidad* de la novela realista, se empezó a legitimar artísticamente la incorporación del universo marginal del proletariado urbano a los temas prestigiosos de la novela del siglo XIX.

### **2.3. El realismo en el cine.**

Desde la invención del dispositivo cinematográfico hasta mediados de los años diez del siglo XX, el nuevo medio atravesó una rica etapa de experimentación, en la cual se ensayaron varias de sus posibilidades expresivas y comunicativas; la de registro o documento de la realidad, la de simple ilustración de otras formas artísticas (teatro filmado), la búsqueda de sus posibilidades creativas mediante el cine fantástico de Georges Méliés, o los intentos de narratividad, retomando ciertas estrategias que había desarrollado la novela durante el siglo XIX. Progresivamente, se fue imponiendo la función narrativa, quizás porque conectaba con técnicas ya codificadas y ampliamente popularizadas en el imaginario social a través de la novela, el folletín y el teatro. Además, estaba el hecho de que esos medios compartían el espacio de la ficción, el cual ofrecía la posibilidad de sumergir a lectores o espectadores en fascinantes mundos ficcionales.

Fue así como el modelo narrativo ganó terreno en el cine, inspirándose en gran medida en la novela realista decimonónica, como reconoció uno de los grandes cineastas y teóricos del cine, Serguei Eisenstein.<sup>76</sup> En los años siguientes se dio un auge del cine narrativo, mediante la institucionalización de un modo de representación desarrollado por la industria hollywoodense, al que los teóricos denominan “cine de la transparencia” o cine clásico, el cual incorporó las principales características del paradigma del realismo. De hecho, el dispositivo cinematográfico se basa en el código de la perspectiva pictórica renacentista, al

---

<sup>76</sup> En su trabajo “Dickens, Griffith y el cine de hoy”, Eisenstein asume que David W. Griffith (considerado uno de los inventores de las técnicas narrativas fundamentales del montaje cinematográfico, orientado a la narración) se había inspirado técnicamente en la obra de Dickens. Esto fue confirmado por el propio Griffith, al declarar que *El nacimiento de una nación* (1915) seguía los procedimientos narrativos de Dickens, con la diferencia de narrar en imágenes, citado por Darío Villanueva en “Los inicios del relato en la literatura y el cine”, *Cien años de cine, historia, teoría y análisis del texto filmico*, varios autores, Universidad de Coruña y Visor Libros, Madrid, 1999, p. 216.

“copiar” la visión del ojo humano e instituir un único punto de vista, que en el cuadro correspondía al ojo del pintor y en la representación filmica a un sujeto que mira y a cuyo ojo se asigna un lugar privilegiado. Los otros dos aspectos, el ocultar las huellas de su construcción y el tener como principio organizativo la narración, constituyeron la base del llamado “cine clásico de Hollywood”, mediante una serie de convenciones y estrategias estilísticas que provenían del teatro y de la novela del siglo XIX.

### 2.3.1 El canon realista del cine clásico.

La indudable hegemonía del cine producido en *Hollywood* desde la segunda década del siglo XX, creó un sistema de producción industrial que durante más de cuarenta años desarrolló un estilo al que analistas e historiadores han dado en llamar “clásico”.<sup>77</sup> La idea de un “cine clásico de Hollywood” es, como sugiere David Bordwell, una “construcción teórica” y como tal, debe juzgarse según los criterios de rigor lógico y valor instrumental. Este autor define al cine clásico como un “sistema de práctica cinematográfica diferenciada, con su propio estilo y condiciones industriales que va de 1917 a 1960”. El adjetivo “clásico” resultaría adecuado porque implica “cualidades estéticas muy definidas (*elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas*) y funciones históricas (*el papel de Hollywood como principal estilo filmico mundial*).”<sup>78</sup>

El estilo desarrollado por el cine de *Hollywood* de este periodo, que ciertos autores prefieren llamar “Modo de representación institucional”<sup>79</sup>, tenía entre sus objetivos el ser realista, “tanto en el sentido ‘aristotélico’ (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico)”<sup>80</sup>. El realismo, junto con la espectacularidad y la invisibilidad del artificio, eran los cánones que guiaban a los miembros de la SMPE (Sociedad de Ingenieros de Películas Cinematográficas) de *Hollywood* en su búsqueda de innovaciones técnicas, pues como señalan Bordwell y Staiger: “En la industria del cine, los objetivos no eran sólo incrementar la eficiencia, la

<sup>77</sup> Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Editorial Cátedra, S. A., signo e imagen, Madrid, 1995, pp. 16-17.

<sup>78</sup> David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1996, p. XV y 4.

<sup>79</sup> Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Editorial Cátedra, S. A., signo e imagen, Madrid, 1995.

<sup>80</sup> Bordwell, *op. cit.*, p. 3.

economía y la flexibilidad, sino también el espectáculo, la ocultación del artificio y lo que Goldsmith (presidente en 1934 de la SMPE) llamaba -la producción de una aceptable apariencia de realidad-<sup>81</sup>Por lo tanto, en *Hollywood* el realismo estaba conectado en primer lugar con su organización industrial.

Ese objetivo de realidad que caracterizó al montaje clásico, provenía de formas narrativas populares, como la historia corta, la novela por entregas, y el melodrama teatral del siglo XIX. El cine clásico realista representaba la *transparencia*, es decir, el intento de borrar las huellas de su producción, mediante el silencio aparente de la instancia enunciativa del film, motivando que el espectador tomara la simulación construida como representación *transparente* de lo real. Las principales estrategias para lograrlo eran las siguientes:

- A. **La reconstitución de un mundo ficcional**, caracterizado por la coherencia interna, la causalidad plausible y lineal, el realismo psicológico (consistencia y claridad de la identidad individual de los personajes) y la continuidad espacio-temporal.
- B. **La justificación de los elementos narrativos según su verosimilitud**. La narrativa clásica a menudo utilizaba el realismo como una coartada, una justificación adicional de un material ya motivado de forma causal.<sup>82</sup>
- C. **La implicación del espectador mediante las estrategias del punto de vista**. La idea era embarcar al espectador en un "viaje mental" a través de la identificación constante con la mirada creada por la cámara (mediante su ubicación física y sus desplazamientos) y con los personajes. Este "viaje" lo posicionaba en el centro mismo del proceso diegético, gracias a la incorporación de la perspectiva del *Quattrocento* en el interior de la cámara.

En ese realismo cinematográfico confluyeron los códigos de la percepción visual introducidos por el paradigma renacentista, y los códigos narrativos desarrollados por la novela realista y naturalista del siglo XIX, incorporados de manera selectiva

---

<sup>81</sup> Bordwell y Staiger, "Tecnología, estilo y modo de producción", pp. 269-290, en *El cine clásico de Hollywood... op. cit.*

<sup>82</sup> *Ídem*. Pp. 20-25.

y funcional por el cine, junto con los elementos expresivos creados por el propio medio fílmico.

Esos aspectos generales del realismo se han mantenido vigentes en el cine, no sólo de *Hollywood*, sino en el que se realiza en todas partes, cuestionados sólo en ciertos momentos por propuestas o movimientos estético-ideológicos, que paradójicamente han contribuido al mantenimiento del realismo fílmico al ser asimilados por el cine narrativo dominante. En el contexto contemporáneo, esas convenciones de representación están siendo potenciadas por los cambios tecnológicos y la incorporación de opciones estéticas provenientes del cine de arte y ensayo, de la publicidad televisiva y de las nuevas tecnologías de digitalización de la imagen, aspectos que en conjunto están contribuyendo a reforzar la impresión de realidad en el cine de ficción.

### **2.3.2. El debate sobre el realismo cinematográfico en la posguerra.**

La reflexión en torno al realismo cinematográfico se inició marginalmente en los años treinta, a través de realizadores como Dziga Vertov en la Unión Soviética, documentalistas como Paul Rotha y John Grierson en Inglaterra, realizadores como Marcel L'herbier y Jean Vigo en Francia, quienes afirmaban que el filme realista no debía competir con el cine de entretenimiento, sino aportar una alternativa, ser un cine con conciencia, auténtico tanto para la percepción cotidiana como para la situación social.<sup>83</sup> Por lo tanto, desde el principio la reflexión sobre el realismo cinematográfico apareció ligada a la idea de la función social del medio. Posteriormente, al término de la Segunda Guerra Mundial, prosperó en el contexto italiano un cine que sin abandonar las convenciones de la ilusión realista, intentó romper al máximo con la artificiosidad del cine-espectáculo, para explorar el mundo real. Ese cine, denominado *neorrealista*, fue tomado como objeto de estudio por un grupo de analistas, teóricos y académicos, dando vida a un enriquecedor debate sobre la vinculación del cine con la realidad.

Si en la etapa previa se le había regateado al cine su estatuto de arte por considerarlo un simple "instrumento reproductor que copiaba mecánicamente la realidad", en lugar de procesarla a través de un director-creador, en la posguerra esa dimensión reproductora del cine se convirtió en su mayor fuerza. A partir de

---

<sup>83</sup> J. Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Colección Punto y Línea, Barcelona, España, 1978, p. 104.

las metáforas del cine como *ventana abierta al mundo* o como *espejo de la vida*, floreció en el contexto intelectual europeo, por un lado, una reflexión que destacaba la base fotográfica del cine como explicación de su vocación de registro y testigo del mundo real<sup>84</sup>; y por otro, un debate que proponía acercar el espectáculo a la vida, hasta hacerlos coincidir, rechazando los procedimientos de evasión de la realidad propios del cine-espectáculo. Ese vínculo estrecho entre la realidad situada frente a la cámara y la imagen que la representa, fue abordado de diferentes maneras por teóricos como Cesare Zavattini, Guido Aristarco, Umberto Barbaro y Luigi Chiarini, en el ámbito italiano; y por André Bazin en el francés y Sigfried Kracauer en el alemán. Las líneas generales de sus respectivas posturas se analizan a continuación, pero antes conviene contextualizar las tendencias teóricas vigentes en el cine hasta ese momento:

**1. Tendencia formativa.** Fue la dominante entre 1915 y 1935, representada por Hugo Münsterberg, Bela Balázs, Jean Epstein, Rudolf Arnheim y Sergei M. Eisenstein. Sus propuestas se levantaron contra la idea de realismo inherente a la imagen cinematográfica, sustentando la tesis de que el cine era un arte que transfiguraba la materia representada, construyendo un sistema nuevo e independiente de las relaciones de reproducción de los objetos mismos.

**2. Tendencia realista.** Aquí destacan teóricos como Cesare Zavattini, Guido Aristarco, Sigfried Kracauer, André Bazin y Pier Paolo Pasolini, quienes desde diferentes posturas planteaban que la materia prima del cine era la realidad, y que su enlace con ella partía de su base fotográfica. Para ellos la función del cine debía orientarse a la reproducción o registro del mundo real. Su reflexión se desarrolló en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial.

La tradición realista de la que nos ocuparemos fundamentalmente, buscaba replantear la relación del cine con el mundo físico a partir de las nuevas visiones del concepto de realidad, surgidas en la filosofía bajo la influencia de la fenomenología; y teniendo como marco socio-histórico la etapa de la posguerra, a partir de movimientos como el *neorrealismo italiano*, donde el cine empezó a ser cuestionado en relación con los discursos sobre la realidad que llevaba implícitos. En ese entorno, autores como André Bazin y Sigfried Kracauer buscaron

---

<sup>84</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 2000, pp. 31-32..

“armonizar a la humanidad con la realidad a través del cine”.<sup>85</sup> En las siguientes páginas intentaré ofrecer una visión general de sus propuestas.

### **2.3.2.1. Antecedentes: el realismo poético francés.**

Este movimiento tuvo como antecedente el trabajo del fundador del teatro naturalista francés, André Antoine, quien intentó trasladar al cine las ideas de Émile Zola sobre el teatro, las cuales consistían en eliminar las convenciones de artificio y enfatizar la presencia de la naturaleza y la vida diaria mediante escenas naturales.<sup>86</sup> En sus filmaciones, realizadas en los años veinte, Antoine trató de crear escenografías veristas, intercalando elementos reales y otorgando al drama un lugar secundario respecto al paisaje. Su aportación fue importante, ya que reformuló las teorías naturalistas de la literatura y la pintura del siglo XIX para adaptarlas al cine mudo, a través de un método que consistía en convertir el decorado o telón de fondo de la representación, en el protagonista de la obra.<sup>87</sup>

Sus intentos arraigaron en el movimiento conocido como “*realismo poético francés*”, que floreció en la década de los treinta (tras la crisis propiciada por la llegada del cine sonoro) y cuyo objetivo era lograr la emancipación del cine con respecto al teatro, mediante un acercamiento al discurso literario, planteando una interacción entre la verdad de la interpretación y la verdad del decorado. Este movimiento estableció un modelo de cine popular protagonizado por anti-héroes que llevaban sus experiencias hasta situaciones límite. Fue un cine donde las estrellas eran desesperados “perdedores” de la clase obrera, mostrados con cierto tono romántico a través del uso de diálogos de clara procedencia literaria.<sup>88</sup> Estéticamente, el *realismo poético francés* fomentó el uso de atmósferas visuales nocturnas y los decorados que trataban de expresar el drama psicológico de los protagonistas. Sus figuras principales fueron los directores Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Grémillon y Jean Renoir. La obra de éste último influiría en el neorrealismo italiano a través de su estilo, en el cual otorgaba objetividad realista a lo representado recurriendo al uso del plano largo y la profundidad de campo,

<sup>85</sup> *Las principales teorías...* p. 105.

<sup>86</sup> Ángel Quintana, *op. cit.*, pp. 65-74.

<sup>87</sup> Este autor buscaba que los valores realistas implícitos en el medio representado revalorizaran “... *el peso de las imágenes en detrimento del artificio construido por la ficción dramática*”, *op. cit.*, pp. 72.

<sup>88</sup> En términos ideológicos, el *realismo poético* puede entenderse como la expresión cinematográfica de un periodo de tensión en la cultura francesa, donde se confrontaban “los valores impuestos por la burguesía, y una serie de contravalores surgidos de la esfera social que pretendían configurar los elementos más representativos de la cultura popular”, *op. cit.*, pp. 185-186.

construyendo cada escena como un film aparte. Sus películas fueron las que más se acercaron al modelo ideal del realismo propuesto por el teórico André Bazin.

### 2.3.2.2. La discusión italiana y el neorealismo.

En el contexto italiano surgió una importante reflexión en torno a los vínculos entre cine y realidad, a partir del reconocimiento a filmes neorrealistas como **Ladrones de bicicletas** y **La tierra tiembla**, pero sobre todo por el contexto político (la proximidad de las elecciones de 1948), que propició la defensa del *neorealismo* como signo de compromiso frente a los ataques y la censura oficial.<sup>89</sup> El movimiento conocido como *neorealismo* se constituyó de manera difusa, en el entorno de la devastación y miseria de la posguerra, bajo el deseo de romper con la estética fascista que promovía un cine alejado de la realidad.

Ese movimiento se concretó en varias películas filmadas en Italia entre 1945 y 1949, por cineastas como Roberto Rossellini (**Roma, ciudad abierta**, 1945; **Paisa**, 1946), Luchino Visconti (**Obsesión**, 1943; **La tierra tiembla**, 1948), Giuseppe De Santis, Alberto Latuada, Aldo Vergano, Carlo Lizzani, Luigi Zampa, Vittorio De Sica (**Los niños nos miran**, 1943; **El limpiabotas**, 1946; **Ladrones de bicicletas**, 1948; **Umberto D.**, 1951). En ellas se establecieron las bases de una nueva estética de captura y construcción de la realidad, y para algunos autores el *neorealismo* marcó el inicio del cine moderno.<sup>90</sup> De acuerdo con Gilles Deleuze, a partir de él la cámara desarrolló diversas formas de “merodear” que sustituyeron a la acción y que, junto con el “crecimiento de lo intolerable” (la revelación de situaciones insoportables, incluso en lo más cotidiano de la vida), constituyen dos de los rasgos esenciales del cine moderno.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine... op. cit.*, p. 35.

<sup>90</sup> Para Gilles Deleuze el neorealismo significó el ascenso de situaciones “puramente ópticas o sonoras”, es decir, aquellas en que todo sigue siendo real, pero lo que se establece entre la realidad del medio y la de la acción, ya no es un prolongamiento motor sino más bien una relación onírica, mediada por unos sentidos que se han emancipado. La situación “óptica o sonora pura”, es aquella en que la descripción visual reemplaza a la acción motriz y se cae en un “principio de indeterminabilidad, de indiscernibilidad: ya no se sabe que es lo imaginario o lo real, lo físico o lo mental en la situación, no porque se los confunda, sino porque éste saber falta y ni siquiera cabe demandarlo. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Ediciones Paidós, 1987, Barcelona, España, p. 19.

<sup>91</sup> Con el neorealismo, siguiendo a Deleuze, lo que se viene abajo no es únicamente la acción (y por tanto la narración), sino que “las percepciones y las afecciones cambian de naturaleza, pasan a un sistema distinto del

A nivel teórico, este movimiento estuvo ligado a un debate sobre el realismo que se dio en el seno del *Centro Sperimentale di Cinematografia*, donde Umberto Barbaro y Luigi Chiarini, dos figuras clave para el *neorrealismo*, impartían clases. El primero proponía la necesidad de reivindicar el valor artístico del cine y resaltar su importancia en la elaboración creativa de carácter realista; mientras que Chiarini propugnaba por un rechazo a los métodos de evasión de la realidad propios del cine-espectáculo.<sup>92</sup> Esas ideas se difundieron a través de la revista *Cinema* (fundada en 1936 por Vittorio Mussolini, hijo del Duce), la que en los años cuarenta se convirtió en refugio de un grupo de intelectuales de izquierda, y donde se fue elaborando una idea de realismo anclada en las circunstancias del propio presente.

Otras figuras relevantes de ese debate fueron Cesare Zavattini y Guido Aristarco. El primero, escenógrafo, director y teórico, partía de la idea de que la guerra y la lucha por la liberación habían enseñado a todos a valorar la riqueza de la realidad y a descubrir el valor de lo actual. Zavattini proponía acercar el espectáculo a la vida, hasta hacerlos coincidir literalmente. Para este autor el objetivo del cine no debería ser "... inventar una historia que se parezca a la realidad, sino en contar la realidad como si fuera una historia... hacer significativas en grado máximo las cosas tal como son, casi como si se contaran ellas solas."<sup>93</sup> Zavattini planteaba un auténtico "seguimiento de la realidad", rechazando las gramáticas y las retóricas, dejándose guiar por las cosas mismas, favoreciendo al hombre auténtico y rechazando al actor sacerdote.<sup>94</sup> Guido Aristarco por su parte, inspirado en la estética de Lukács y el Gramsci de *Letteratura e vita nazionale*, se movía en sentido casi opuesto, al señalar que el cine no debía contentarse con registrar los hechos, más aún, no tenía por qué limitarse a observar y describir, podía abordar la narración cuando ésta sirviera para evidenciar el diseño que subyace a los

---

sistema sensorial del cine 'clásico'... es verdad que aún hay movimiento. Pero toda la imagen-movimiento está cuestionada", Gilles Deleuze, entrevista en la revista *Cahiers du Cinéma* no. 352, octubre/1983.

<sup>92</sup> Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 184.

<sup>93</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine... op. cit.*, p. 36.

<sup>94</sup> Se trataba de oponerse a cualquier vía que no fuera la documental, la que favoreciera el reflejo directo de las cosas, la inmediatez, la actualidad, la duración, Casetti, *op. cit.*, p. 37.

acontecimientos, llegando a una completa participación en los hechos. Proponía narrar y participar, en lugar de observar y describir.<sup>95</sup>

En ambos autores la idea de fondo apuntaba a “reconquistar” la realidad, aunque por caminos distintos: por un lado la inmediatez con la que el medio refleja el mundo y por otro las mediaciones necesarias para un auténtico reflejo.

En las primeras cintas neorrealistas hubo ciertas constantes formales, resultado de las precarias condiciones económicas del cine italiano de la inmediata posguerra, donde se intentaba el máximo aprovechamiento del material fílmico, limitando los excesos en movimientos de cámara y efectismos de iluminación, además de que se restringió la opulencia de los decorados. Esas limitaciones en la producción, que constituían un cuestionamiento al *glamour* del cine *hollywoodense* y a sus convenciones de realismo, también influyeron en las constantes estilísticas del primer cine neorrealista, las cuales fueron:

1. El carácter de cine-crónica o documento histórico testimonial.
2. El rodaje en exteriores, evitando los escenarios artificiales.
3. El evitar los recursos efectistas en la narración.
4. La ausencia de diálogos discursivos o artificiales.
5. La cámara en mano y la utilización del sonido directo.
6. El uso de actores no profesionales y la improvisación de diálogos.
7. Situar las historias casi siempre en el presente histórico.

En el plano ideológico, el neorrealismo fue ante todo una postura ética, un “deseo de verdad”, que a través de su propuesta formal trató de oponerse a la estética fascista que privilegiaba el ilusionismo de la representación frente a la realidad sociopolítica de su época. Sin embargo, aunque puede considerarse un “correctivo social” a los cánones dominantes del realismo cinematográfico, el *neorrealismo* no rompió con las convenciones de la representación realista y la intriga propias del cine clásico, pues la mayoría de los filmes neorrealistas partían de un *realismo de*

---

<sup>95</sup> Esto permitía ver más allá de la superficie del fenómeno para comprender la lógica que lo sostiene. Para él reflejar el mundo significaba reproducir sus contornos y superponer a estos lo que los ha determinado; ir más allá de las apariencias, captar una lógica y extraer una lección, *idem*.

*las apariencias*, con la única gran diferencia de que situaban a sus personajes en un paisaje referencial marcadamente realista.<sup>96</sup>

### **2.3.2.3. André Bazin, el cine como arte de la realidad.**

Influido por el auge de la fenomenología en el contexto cultural de la posguerra, Bazin planteó que el cine sólo podía alcanzar su plenitud al ser considerado un “arte de la realidad”, ya que en él la imagen constituía la huella de los fenómenos del mundo físico y era la materia básica de la expresión. André Bazin fue el primer crítico que realmente desafió a la tendencia formativa, pues para él una representación realista debía efectuar una “exploración activa de la realidad visual”, tratando de reconstruir una ilusión del mundo exterior que se aproximara a la dinámica perceptiva y cognitiva de la visión natural, en sonido, color y relieve.<sup>97</sup> La difusión de su teoría coincidió con el apogeo del *neorrealismo* italiano, cuyos filmes elogió como ejemplos de un cine que privilegiaba la composición de sus relatos con un tiempo real, rechazando la *inevitabilidad* del montaje clásico.

Bazin fue también el primero en resaltar la validez estética de lo real (*el molde sencillo de la realidad*), pues creía que en el simple registro cinematográfico “no hay nada estéticamente retrógrado”, más bien “hay un progreso de la expresión, una triunfante evolución del lenguaje del cine, una ampliación de su estilística”<sup>98</sup> Para este autor la materia prima del cine era la realidad, y al igual que Kracauer, atribuía al cine una “vocación realista” que partía de su base fotográfica. Para él la fotografía y el cine cumplen el deseo psicológico -anterior a la experiencia estética- de sustituir el mundo exterior por su doble, de “momificar la vida” para salvarla de la destrucción. En el pensamiento de Bazin, la fotografía añadía al proceso de reproducción algo que no tenía la obra pictórica: la *objetividad*, resultado de una operación mecánica de la que él creía, estaba excluida la interferencia humana. Esa *objetividad* otorgaba a la fotografía un poder de credibilidad superior al de la pintura; y al basarse en la fotografía, el cine retomaba esa objetividad y le añadía la reproducción del tiempo. De esa manera, el cine permitía por primera vez *duplicar* la realidad existente no sólo en sus apariencias,

---

<sup>96</sup> Marcos Ripalda Ruiz, *El neorrealismo italiano. De Visconti a Fellini*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, España, 2005, pp. 42-43.

<sup>97</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Barcelona, España, 1991.

<sup>98</sup> *Ídem.*, p. 26.

sino en todos sus aspectos. Por lo tanto, para Bazin el cine de alguna manera prolongaba esa realidad, sumándose “a la creación natural, en vez de sustituirla con otra”.<sup>99</sup>

A partir de esa relación “ontológica” entre cine y realidad, Bazin creía que el cine debía privilegiar las operaciones de simple registro, evitando la manipulación mediante decorado, iluminación, maquillaje y montaje. En esa idea, la función del montaje fue el principal punto de debate en el pensamiento de Bazin respecto a la tradición formalista, la cual propugnaba por la “pureza” del cine, considerando al montaje como el factor esencial de la creatividad artística (al evidenciar la participación de una mente creadora en la organización del material fílmico). Para Bazin, un realizador tenía dos opciones en la utilización de la realidad empírica: o la convertía en una serie de signos para apuntar o crear una verdad estética o retórica, o exploraba esa realidad por sí misma, acercando al espectador a los hechos filmados, buscando el significado de una escena en los trazos desnudos que ha dejado en el celuloide. Bazin insistió en un arte cinematográfico que explotara al máximo, pero sin trucos, las impresiones dejadas por lo empíricamente real, partiendo de una selección de la realidad y no de su transformación.<sup>100</sup>

Como alternativa al montaje, Bazin proponía el uso de un conjunto de técnicas: la toma larga (plano secuencia), la corrección del cuadro (reencuadre) y el rodaje en *profundidad de campo*, las cuales permitían que una acción se desarrollara en un largo periodo de tiempo y en diversos planos espaciales, ofreciendo la opción de construir interrelaciones dramáticas dentro del cuadro y no entre cuadros. Estas técnicas permitían no sólo la unidad de lugar y acción, sino también una ambigüedad potencialmente rica en sentidos.<sup>101</sup> Es necesario señalar que Bazin no partía de una visión ingenua de la realidad, sino que planteaba un debate teórico sobre el valor reproductor de las imágenes y su operatividad como signos,

---

<sup>99</sup> Francesco Casetti, *op. cit.* P. 42.

<sup>100</sup> Bazin argumentaba que la realidad en sí misma es significativa, aunque sea ambigua, y merece que se la respete en la mayor parte de los casos. En ese sentido, él cuestionaba lo que llamó “montaje psicológico”, usado por el cine hollywoodense desde el advenimiento del sonido, el cual consistía en la fragmentación de un hecho y su reordenamiento siguiendo los cambios de atención que experimentaríamos naturalmente si estuviéramos físicamente presentes ante el hecho, Dudley Andrew, *Las principales teorías...*, *op. cit.*, pp. 154, 155.

<sup>101</sup> *Ídem.*, pp. 162-164.

asumiendo el inherente valor icónico de la imagen y los elementos significantes que constituyen el discurso cinematográfico.<sup>102</sup>

Por otro lado, el realismo fílmico que proponía Bazin suponía la ausencia de convenciones y el auto-ocultamiento del artista, asumiendo la "virginidad embrionaria de la materia prima", por lo tanto su propuesta no alteraba las bases de la ilusión realista, sólo aportaba un matiz a nivel ético.<sup>103</sup>

#### **2.3.2.4. Sigfried Kracauer, el cine como reproducción de la realidad física.**

A partir de un análisis de la fotografía, a la que consideraba progenitora inmediata del cine, este historiador alemán reflexionó sobre la percepción de la realidad que propicia el medio. Uno de los ejes de su pensamiento fue determinar la forma en que la narratividad fílmica condiciona la verdad histórica y cómo lo artístico puede llegar a afectar lo que él consideraba la función esencial del cine: la reproducción del mundo.<sup>104</sup>

En *Teoría del cine, la redención de la realidad física*, Kracauer abordó el problema de la posible traición de lo artístico a la realidad fílmica. Inspirado en la obra de Marcel Proust y su concepción discontinua del tiempo, Kracauer trabajó en torno a la idea de que el cine y la fotografía, gracias a su poder de registro, podían preservar dentro del presente los fenómenos temporales vividos en el pasado. Esto se debía a que el cine, al incorporar la fotografía, heredaba la tendencia a reproducir la realidad física. En ambos medios, según él, todo dependía "del justo equilibrio entre la tendencia realista y la tendencia creativa; y el equilibrio se alcanza cuando esta última no pretende imponerse a la primera, sino que acaba por seguirla".<sup>105</sup>

Kracauer pensaba que el cine no debía proyectar un mundo basado en el poder de la imaginación, sino "descender hacia el mundo material para poder presentar

---

<sup>102</sup> Bazin proponía una estética del estilo neutro, donde la visión del realizador implicaba una selección de la realidad y no una transformación de la misma. De ahí su consideración del plano-secuencia con profundidad de campo como alternativa al montaje clásico, pues permitía una fusión ideal entre el realismo narrativo y el realismo perceptivo, conservando la ambigüedad esencial de la realidad y respetando la capacidad interpretativa del espectador, Santos Zunzunegui, *op. cit.*, pp. 164, 174.

<sup>103</sup> Dudley Andrew, *op. cit.*, p. 172.

<sup>104</sup> Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 137.

<sup>105</sup> Sigfried Kracauer, *Teoría del cine*, Editorial Paidós, citado por Francesco Casetti, *op. cit.* P. 49

la vida tal como es".<sup>106</sup>Para Kracauer la materia prima del cine era la realidad, la cual se constituía en el contenido básico de las películas, y dividió los medios del cine en dos grupos: 1) *propiedades básicas* y 2) *propiedades técnicas*. Las primeras eran enteramente fotográficas (capacidad de registrar el mundo visible y su movimiento); y las segundas eran todos los otros aspectos del medio (montaje, encuadres, efectos ópticos, iluminación, etc.). con esa distinción evitó cuestionar las posibilidades técnicas de la fotografía para modificar la realidad, entendiéndola como un enlace objetivo con lo real.

Curiosamente, Kracauer creía que el género cinematográfico ideal en la exploración de la realidad no era, como se supondría, el documental, sino lo que denominó "el argumento encontrado", una adecuada forma cinematográfica que equilibraba las características del documental y del filme de argumento, la cual dependía de la caótica e imprevisible realidad de la vida, no se escenificaba y era de final abierto.<sup>107</sup>El cine de argumento lo dividió en tres categorías: el film teatral, la adaptación y el argumento o episodio encontrado. A la mayor parte del cine de Hollywood lo consideró como filme teatral, donde el argumento, en lugar de ayudar a la exploración de la realidad, se convertía en una realidad suplente, que sólo registraba el desarrollo de un juego esencialmente cerebral.<sup>108</sup>

### 2.3.3. La puesta en crisis de la noción de realismo.

A mediados de los años cincuenta, en el ámbito de la teoría literaria empezó la deconstrucción del proceso de ilusión realista, a partir de dos obras clave: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, de Erich Auerbach (escrita durante la Segunda Guerra Mundial), y *Arte e ilusión*, de Ernst H. Gombrich (redactada en 1956). Ambos textos condensaban las dos principales concepciones del realismo dentro de la teoría artística y literaria de la primera mitad del siglo XX: el realismo genético y el realismo formal.<sup>109</sup>El primero partía de

---

<sup>106</sup> Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 144.

<sup>107</sup> Los ejemplos de este género ideal los encontró en filmes de Robert J. Flaherty (*Nanuk el esquimal* y *El hombre de Aran*) y en las primeras obras del *neorealismo* italiano (*Paisà* y *La terra trema*), Dudley Andrew, *Las principales teorías...* p. 119.

<sup>108</sup> *Idem.*, pp. 115-118.

<sup>109</sup> Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible, op. cit.*, pp. 36-37.

la confianza suprema en la relación que el escritor establece con el mundo de su entorno, el cual es "filtrado mediante la observación y reproducido de la forma más fiel posible".<sup>110</sup>Aquí, el realismo se asumía como un método artístico útil para interrogar al mundo, y fue adoptado por la escuela marxista, especialmente por György Lukács, quien entendía la ficción realista como una reflexión de carácter político.<sup>111</sup>El realismo formal por su parte, asumía que toda obra posee como punto de partida la literalidad, es decir, aquello que hace de un texto dado un trabajo literario e influye en sus características formales.<sup>112</sup>Aquí se asumía que la obra crea su propia realidad textual, una realidad desconectada del mundo. Esta concepción tuvo como precursor en los años veinte, en el marco de la escuela formalista rusa, a Román Jakobson, quien no creía en la verosimilitud del contenido hacia el que se proyecta el texto literario, sino en su propia condición como dispositivo formal.<sup>113</sup>

Este cuestionamiento a la "ilusión realista" del texto literario, se vio reforzado por el auge del estructuralismo en los años sesenta, y por el descubrimiento de los formalistas rusos (gracias a Julia Kristeva). El realismo formal se impuso sobre el realismo genético, propiciando una creciente autonomización del texto con respecto a lo extratextual, bajo el argumento de que la literariedad del texto está en el texto mismo, de que el texto se auto-engendra. Con ello se negaban los elementos de la realidad social inscritos en él, pues la obra literaria implica un emisor con historia, unas instituciones sociales y un receptor.<sup>114</sup>

En ese contexto de euforia estructuralista y cuestionamiento al realismo *mimético*, surgió la semiótica del cine, la cual asumió la premisa fundamental de la "ciencia de los signos", la de que "La totalidad de la experiencia humana, sin excepción, es

---

<sup>110</sup> Definición de Darío Villanueva (*Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España, Espasa-Calpe, 1996, p. 60), reproducida en Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 37.

<sup>111</sup> Para él, "... lo esencial consiste en que el arte posea la presencia de la verdad de un mundo, una verdad que debe ser difundida y al mismo tiempo cuestionada", *op. cit.*, p. 37.

<sup>112</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, intertextualidad*, Editorial Paidós, España, 1999, p. 27.

<sup>113</sup> Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>114</sup> Datos tomados del seminario *Sociología de la literatura*, impartido por el Dr. Gilberto Giménez Montiel, de agosto a diciembre del 2007, en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

una estructura interpretativa mediada y apoyada por signos".<sup>115</sup> La relevancia de la semiótica respecto a la noción de realismo, radicó en que uno de sus más importantes objetos de estudio fue el cine, al cual aplicó la metodología de la lingüística estructural, de segmentación y clasificación para identificar el sistema subyacente y no perceptible del filme.<sup>116</sup> El establecimiento de estos dos niveles en el análisis fílmico, el perceptible y el subyacente, permitió a los teóricos del cine establecer una separación entre el filme y su referente, acabando con la supuesta relación existencial entre ellos (lo que los críticos marxistas llaman la "impresión de realidad"), demostrando que el significado fílmico es resultado de un sistema de códigos, y no de la relación entre las imágenes y su referente.<sup>117</sup>

La semiótica del cine de los sesentas o **primera semiótica** como se denominó después, se expresó políticamente en un ala izquierda y una centrista, las cuales convivieron durante la década e influyeron en la orientación ideológica de gran parte de la teoría fílmica contemporánea. La primera desarrolló la semiótica como un medio para desmitificar la representación cinematográfica, mostrándola como un sistema de signos socialmente construidos y cuestionando las nociones convencionales de historia, sociedad, significación y subjetividad humana, encarnadas en la crítica fílmica tradicional. El ala centrista por su parte, tendió a desarrollar la semiótica como un instrumento científico apolítico, desvinculando al texto fílmico de toda referencia a la exterioridad social, más allá de la que describía el texto.<sup>118</sup> En ella, el concepto de referente, en lugar de denotar el mundo real, pasó a constituirse en un elemento más de la significación textual y a ser analizado como efecto formal.

A partir de esto, el universo referencial empezó a ser visto como una ilusión que obstaculizaba la comprensión de lo específico cinematográfico (o literario), y las

---

<sup>115</sup> Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Film*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>116</sup> La semiótica se basa en la hipótesis de que todo tipo de fenómeno posee un sistema subyacente que constituye tanto su especificidad como su inteligibilidad, el cual es un sistema de códigos, y como uno de los principales códigos de la cultura humana es el lenguaje natural, la semiótica lo asumió como su principal modelo. Pero el universo cultural está integrado por muchos otros sistemas semióticos, como el cine, que al igual que el lenguaje también cumplen la función de mediar entre los individuos y su entorno.

<sup>117</sup> Esta fue una de las principales contribuciones de la semiótica a la teoría del filme, *op. cit.*, p. 10.

<sup>118</sup> *Ídem.*, pp. 38-40.

artes imitativas fueron consideradas como artes incapaces de atrapar la esencia del mundo. La exigencia de la semiótica de utilizar procedimientos analíticos rigurosos y categorías bien definidas, así como su atención a los instrumentos más que a los objetos de análisis, fue vista como una excusa para alejarse de la realidad concreta del cine. Umberto Eco empezó a hablar de la falacia referencial, para describir el papel del mundo en el texto, y llegó a argumentar que su presencia podía interferir en el desarrollo de una verdadera teoría de los signos, pues para la semiótica la idea burguesa de realismo, heredada del siglo XIX, ocultaba su componente discursivo, escamoteando la importancia de los códigos utilizados durante el proceso de construcción del relato.<sup>119</sup> Roland Barthes, desde el paradigma estructuralista, formuló que todo lo que pasa en el relato no es más que lenguaje y centró su objeto de estudio en los códigos del lenguaje. Esta idea fue asumida por la semiótica filmica de primera generación, que se orientó a conocer mejor y de manera más formal el "lenguaje cinematográfico", tratando de descubrir sus códigos y unidades mínimas.

En esa perspectiva, los trabajos de Christian Metz y otros semiólogos trataron de explicar el cine en términos semióticos, es decir, a entender de qué forma, más allá de la representatividad de la imagen, el cine produce una determinada significación susceptible de ser comprendida por el espectador. Lo primero que descubrió Metz fue que el lenguaje cinematográfico no podía estudiarse siguiendo los modelos del lenguaje verbal, como habían hecho otros teóricos, porque no contaba con signos arbitrarios ni poseía la doble articulación de la lengua que hiciera posible localizar unidades mínimas discretas, carentes de significación y comunes a todos los filmes; tampoco podía afirmarse que la imagen fuera equivalente a la palabra, si acaso a una frase. A partir de esas ideas, el análisis formal se centró en la serie de códigos que intervienen en las "grandes unidades sintagmáticas" para completar el sistema de articulaciones posibles en el film. Esto

---

<sup>119</sup> Ángel Quintana, *op. cit.*, pp. 39-42.

dio paso a entender el cine como *lenguaje heterogéneo*, por la pluralidad de códigos que intervienen en la producción de los mensajes filmicos.<sup>120</sup>

Lo importante de esta etapa para el concepto de realismo, fue que en ella la idea de la cercanía del cine a la realidad fue desmontada, y gracias al análisis semiótico se reveló el proceso de construcción de lo real que opera el cine, aún en su función de simple registro. A partir de esto, el realismo defendido por Kracauer y Bazin fue acusado por los estructuralistas y los semiólogos de ser una teoría idealista, "que esconde la materialidad de los elementos en juego: factores técnicos, profesionales, económicos, ideológicos, anteriores a la creación de una ilusión de realidad".<sup>121</sup>

#### **2.3.4. La impresión de realidad y la ideología inscrita en la cámara.**

Durante la década de los años cincuenta y hasta finales de los sesenta, surgieron en diferentes partes del mundo occidental movimientos que reclamaban la necesidad de una nueva forma de hacer y reflexionar sobre el cine. Movimientos como la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Free cinema* en Inglaterra, el *Neues Deutsches Kino* en Alemania, el *New American Cinema* en Estados Unidos, el *Cinema Novo* en Brasil o el Tercer Cine en Argentina, Cuba y Bolivia, no obstante la diversidad de sus propuestas (determinadas por el contexto cultural de los países en que surgieron), aparecían unidos por un "sentimiento de novedad" y una exigencia de ruptura con los esquemas tradicionales de hacer cine que se habían vuelto rígidos y excluyentes. En todos ellos se apreciaba la influencia de la reflexión teórica propiciada por el *neorrealismo*, difundida en las revistas francesas *Cahiers du Cinema* y *Cinétique*; y la emergencia de posturas militantes amparadas bajo el paradigma marxista en ascenso y las luchas de liberación en diversos países de América Latina.

Un punto de coincidencia en esos movimientos fue su posición respecto a la relación del cine con la realidad. Aunque todos ellos entendían el cine como *espejo del mundo*, es decir asumían las convenciones de la ilusión realista, había

---

<sup>120</sup> Christian Metz, "El cine, ¿lengua o lenguaje?", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1972, pp. 55-145.

<sup>121</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine...* op. cit., p. 53.

ciertos matices en la idea de realismo. En el caso de la *Nouvelle Vague* (influida por las teorías de Bazin), prevalecía la idea de que el cine "...al representar la realidad, en cierta forma también la continúa, revela su sentido y desentraña su verdad intrínseca".<sup>122</sup> Para el *Free Cinema*, el realismo se asumía en la acepción de "documental": "es el realismo que muestra la vida sin comentarios ni explicaciones, sin cortes ni añadidos... en su dimensión cotidiana y en sus aspectos menos espectaculares."<sup>123</sup> El *Cinema Novo* por su parte, mostraba un rechazo hacia el manejo espectacular del cine y proponía vincularlo con la problemática específica de América Latina. En esa idea, Glauber Rocha planteó una "estética del hambre" que fuera capaz de expresar la miseria y exclusión de los desheredados sin caer en el folclor, el paternalismo o el humanismo conformista y piadoso.<sup>124</sup> Desde el contexto boliviano, Jorge Sanjinés propugnó también por un realismo que sensibilizara al pueblo sobre la explotación en que vivía, un realismo orientado a instruir y a sublevar al mismo tiempo.

En esas propuestas el realismo no se reducía a la "fiel reproducción de lo real", sino que buscaba mostrar el lado oculto del mundo, tratando de ir más allá de las apariencias para revelar las situaciones marginales. Esos movimientos rechazaban la reducción del cine a mero instrumento de entretenimiento, sin razones propias; y en ese sentido buscaron experimentar con nuevas fórmulas de producción y nuevas soluciones tanto narrativas como expresivas, las cuales fueron posibles por las innovaciones tecnológicas y los bajos costos en los instrumentos necesarios para la filmación.<sup>125</sup> Reformulando influencias del neorrealismo y del lenguaje televisivo, estos movimientos contribuyeron a crear un nuevo estatuto en la representación de lo real, mediante fórmulas más directas de

---

<sup>122</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Ediciones Cátedra, col. Signo e imagen, España, 2000, p. 100.

<sup>123</sup> *Idem*, pp. 101-102.

<sup>124</sup> Bajo la consigna de "Una idea en la cabeza y una cámara en la mano", Rocha se apoyó en la provocación como principio creativo, tratando de hacer un cine "técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde, sociológicamente inexacto, políticamente agresivo, violento y triste, o mejor, triste y violento, como el carnaval nuestro", Margarita Ledo: *Del cine-ojo a Dogma95, paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Editorial Paidós, España, 2003, p. 131.

<sup>125</sup> El surgimiento de cámaras ligeras de 8 y 16 mm. (formatos no profesionales) y emulsiones más sensibles, permitieron filmar sin iluminación artificial, con cámara al hombro y en locaciones naturales, evitando las costosas escenografías de estudio.

reproducción, como el relativo abandono de la linealidad narrativa, mediante la introducción de elementos visuales y auditivos que la fragmentaban; la mezcla genérica (el documental, el musical, el melodrama, etc.); la improvisación en el trabajo de los actores; dando importancia creativa al montaje y usando fotografía en blanco y negro para propiciar un ambiente realista.

Esa búsqueda formal tuvo un eco importante en el campo teórico al final de los años sesenta y principios de los setenta, en lo que se conoce como **segunda semiótica**, la cual se abrió a intereses típicos de la época, como la necesidad de “desmantelar” la ideología dominante, acercándose a otros ámbitos de reflexión, sobre todo el marxismo y el psicoanálisis. Esto fue resultado del giro político y cultural, que algunos autores resumen en la expresión “mayo del sesenta y ocho”, pero también fue expresión de la necesidad que había surgido entre los semióticos del cine por “flexibilizar” los modelos empleados hasta entonces y abordar aspectos del fenómeno cinematográfico descuidados, como las dimensiones comunicativa, ideológica y cultural.<sup>126</sup> En esta etapa se observó un progresivo abandono del planteamiento estático y taxonómico típico del estructuralismo, al que se criticaba cada vez más. La idea de sistema fue sustituida por la de proceso, y ya no se hablaba de películas, sino de “textos”, lo que tendía a enfatizar la idea del cine como un constructo y no como imitación de la realidad.<sup>127</sup>

Ese giro político y cultural enriqueció la capacidad analítica de la semiótica fílmica y se reflejó en la cultura intelectual del cine, cuya ala izquierdista en el caso de Francia, se expresó a través de la influyente revista *Cahiers du Cinema* y la marxista *Cinétique*, además de la figura clave del marxista-estructuralista Louis Althusser y su teoría sobre la ideología y los *aparatos ideológicos del estado*.<sup>128</sup> A

---

<sup>126</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne... *op. cit.*, p. 38.

<sup>127</sup> Como una interacción de elementos, un juego abierto entre componentes, es decir, un proceso. Francesco Casetti, *Teorías del cine*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>128</sup> Althusser concebía la ideología como un “sistema de representación que existe y desempeña un papel histórico dentro de una sociedad dada”, como “una representación de la relación imaginaria de los individuos con las condiciones reales de su existencia”. Así entendida, la ideología funciona mediante la interpelación, es decir, a través de las prácticas sociales y las estructuras que los individuos “aceptan”. La novedad de este enfoque, fue considerar la ideología no como una forma de falsa conciencia derivada de perspectivas parciales y deformadas, generadas por las distintas posiciones de clase, sino como una “característica objetiva del orden social que estructura la misma experiencia”. Robert Stam, Robert Burgoyne, *op. cit.*, p. 39.

partir de ello, la crítica de cine buscó extrapolar los conceptos teóricos de Althusser para lograr una comprensión científica del cine como aparato ideológico. Teóricos como Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry y Jean-Louis Comolli, señalaron que la "ideología burguesa" estaba construida en el interior del mismo aparato.<sup>129</sup> Baudry sugirió que éste debía ser examinado en el contexto de la ideología que lo produce como un efecto, es decir, como un modo de representación y como una práctica material, que consiste en la realización casi literal de los mismos procesos mediante los cuales se construye el sujeto en la ideología. En esa lógica, la función del cine, como soporte e instrumento de la ideología, es construir al sujeto mediante la delimitación ilusoria de una posición central.

Pleyne por su parte, se concentró en analizar la tecnología de la cámara, planteando que ésta se encuentra condicionada por el "código de la perspectiva renacentista" o "*perspectiva artificialis*".<sup>130</sup> De acuerdo con Pleyne, ese código está también en la cámara cinematográfica y funciona para "rectificar cualquier anomalía en la perspectiva, así como para reproducir en toda su autoridad el código de visión especular tal y como fue definido por el humanismo renacentista". La relevancia de esa incorporación a la tecnología de la cámara, fue que se privilegió el "espacio centrado" del "sujeto trascendental"; donde la imagen convergía hacia un punto de fuga y se creó un punto de vista privilegiado y unitario dirigido desde un espacio exterior imaginario, que es ocupado por el espectador. Por lo tanto, para Pleyne la cámara, más que simplemente registrar la realidad, traslada el mundo ya filtrado a través de un mecanismo ideológico que hace del sujeto individual, supuestamente libre y único, el foco y el origen del significado, propiciando además, la ilusión de que esa "realidad" filtrada es una especie de "pedazo del mundo", denegando "inocentemente" su estatus de representación.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> *Idem.*, p. 213.

<sup>130</sup> Entendida como la convención de la representación pictórica desarrollada por los pintores del *Quattrocento*, que se basa en el descubrimiento de que el tamaño percibido de los objetos en la naturaleza, varía proporcionalmente al cuadrado de la distancia desde el ojo. Ese código fue incorporado por los pintores del *Quattrocento* para proyectar un espacio tridimensional sobre una superficie plana bidimensional, creando así la impresión de profundidad, Marcelin Pleynet, citado en *Nuevos conceptos*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>131</sup> *Idem.*, p. 214

Al ser desmantelada la pretensión del cine de ser un simple registro de la realidad, entre los semióticos del cine se empezó a hablar de "impresión de realidad", para explicar la relación de la imagen fílmica con su referente, la cual se basaba en varios aspectos: 1) la analogía perspectiva de la imagen fotográfica; 2) la persistencia de la visión; 3) el *efecto-phi* o fenómeno del movimiento aparente; y 4) convenciones de construcción del relato. La impresión de realidad así generada, era parte constitutiva de la ideología que producía la cámara, al proponer la ilusión de que la pantalla cinematográfica se abre como una ventana, que es transparente. Esta ilusión sería "la sustancia misma de la ideología específica ocultada por el cine".<sup>132</sup>

### 2.3.5. El realismo vinculado al problema de la representación.

A mediados de los años setenta, tras el cuestionamiento del papel ideológico de la cámara en la impresión de realidad que crea el cine, el tema del realismo se fue incorporando a la reflexión más amplia sobre el problema de la representación cinematográfica, entendida como el momento de unión entre una ausencia (la realidad) y una presencia (la imagen), de manera no lineal. Es decir, como el proceso mediante el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa.<sup>133</sup> Las preguntas en esta nueva etapa giraban en torno a la tensión abierta entre un sustituto y un sustituido, entre un resultado y un trabajo anterior. Este abordaje fue impulsado de manera transdisciplinaria, pues en él no sólo participó la semiótica del cine, sino también la filosofía, la estética y la sociología.

De esas aproximaciones, la más relevante para la cuestión del realismo fue la de Pierre Sorlin, quien problematizó el tema del realismo vinculándolo al ámbito de lo social a través de la idea de "visibilidad". Aprovechando la lección de la semiótica sobre la representación<sup>134</sup>, Sorlin asumió que un filme no es nunca un duplicado de la realidad, pues sólo representa algunos fragmentos seleccionados, los carga de

---

<sup>132</sup> Jean-Paul Fargier, citado por Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, en *Nuevos conceptos*, op. cit., p. 214.

<sup>133</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Ediciones Paidós, Colección Comunicación No. 48, España, 1992, p. 108.

<sup>134</sup> Según la cual una representación es ante todo una construcción lingüística dotada de una determinada convencionalidad, Francesco Casetti, *Teorías del cine*, op. cit., pp. 149-151.

sentido, los hace funcionales dentro de una historia o una tesis y los reúne en una nueva unidad. Para este autor, el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios: el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición. En esa idea, la representación que ofrece una imagen fílmica confiesa más las convenciones de "visibilidad" de una sociedad, que un estado de cosas, ya que una determinada sociedad no se presenta nunca en la pantalla como tal, sino como las formas expresivas de la época, de las elecciones del director, de las expectativas de los espectadores y la propia noción de cine requieren que se presente. Para él, los responsables inmediatos de esa "visibilidad" son los cineastas y los espectadores, pero a través de ellos toda la sociedad revela sus hábitos perceptivos, sus centros de atención, sus esquemas mentales y sus configuraciones canónicas.<sup>135</sup>

Con Sorlin se rompe el modelo mimético de Kracauer, pues el cine no representa ya a una sociedad, sino a lo que esa sociedad considera representable, no reproduce la realidad de una sociedad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad.

### **2.3.6. La "ilusión realista" desde la teoría de los nuevos medios.**

El paradigma del realismo, iniciado en las propuestas de los pintores renacentistas, reforzado por la capacidad de reproducción mecánica y "objetiva" de la fotografía y el cine, y cuestionado en su función referencial a partir de la Segunda Guerra Mundial, se encuentra actualmente en un interesante proceso de reformulación. Esto tiene que ver con la aparición de los nuevos medios de comunicación que tienen como base la imagen digitalizada por computadora, los cuales están rompiendo con la idea de un único lenguaje visual, al introducir la posibilidad de lenguajes diferenciados e igualmente expresivos, que están desarrollando nuevas formas de crear la "impresión de realidad"

En ese contexto, la reflexión en torno al realismo cinematográfico está resurgiendo desde una perspectiva inédita, pues ahora la "ilusión realista" no se ve como algo negativo o ideológico, sino como un objetivo a alcanzar. En ese sentido, la

---

<sup>135</sup> *Ídem.*, p. 150.

realidad simulada por computadora o "realidad virtual", se denomina *fotorrealismo digital* o *realismo sintético*, el cual se caracteriza por no mantener una relación de índice con el mundo real, ya que se basa en imágenes icónicas; y en que su objetivo central es lograr el realismo de la imagen fotográfica y cinematográfica tradicional.<sup>136</sup>El *fotorrealismo* se define como la capacidad de simular cualquier objeto de tal manera que su imagen informática no pueda distinguirse de su fotografía.<sup>137</sup>

En la teoría de los nuevos medios se advierten dos trayectorias posibles en el desarrollo de las tecnologías mediáticas: la de las tecnologías de la representación (película, cinta magnética de video y de audio, etc.); y la de las tecnologías de comunicación en tiempo real (telégrafo, teléfono, télex, televisión y telepresencia). La convergencia cada vez mayor entre ambas propicia nuevas formas de manipulación de la realidad, que hacen necesario replantear los conceptos vigentes de realismo o impresión de realidad, para introducir nociones como *realidad virtual* y *telepresencia*.

Algo fundamental de estas nuevas tecnologías, es que cambian nuestro concepto de lo que es una imagen, porque convierten al espectador en un usuario físicamente activo. Esto significa que, mientras en la imagen de base analógica (cine, tv, video) se concebía al espectador cognitivamente activo pero físicamente pasivo, en la imagen de los nuevos medios el usuario "entra" de manera activa, ya sea haciendo un *zoom* de aproximación o haciendo *click* en partes concretas de la pantalla o en el menú. Esos tipos de acciones que se pueden ejecutar, su facilidad y alcance, tienen un peso específico en la evaluación que haga el usuario de la realidad de esa imagen. Pero además, la mayoría de las aplicaciones hipermedia se caracterizan por una peculiar dinámica temporal: una alternancia constante y repetitiva entre la ilusión realista y su suspensión, ofreciendo "... una perfecta ilusión sólo para revelarnos también la maquinaria que está por debajo".<sup>138</sup>A

---

<sup>136</sup> Simulando las propiedades perceptivas de los objetos y ambientes de la vida real (efectos de luz y patrones de movimiento), Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Editorial Paidós, España, 2005.

<sup>137</sup> *Ídem.*, p. 263.

<sup>138</sup> *Ídem.*, p. 270.

diferencia del cine tradicional, cuyo objetivo primordial era mantener la continuidad de la ilusión realista durante toda la representación, los nuevos medios obligan al sujeto a oscilar entre los roles de espectador y de usuario, a pasar de la percepción a la acción.<sup>139</sup> Dentro del cine, estas posturas que exhiben la maquinaria y las convenciones implicadas en la producción y mantenimiento de la ilusión realista (ya sea mediante el actor que interpela al espectador o con movimientos de cámara que descubren a los técnicos y al director), han sido consideradas vanguardistas, críticas y auto-reflexivas. Sin embargo, en los nuevos medios se ha hecho evidente que el efecto de esta dinámica cíclica entre la ilusión y su destrucción, no es de "liberación" ni de "iluminación" para el usuario, sino que se vuelve algo necesario para que éste se involucre plenamente en la ilusión.<sup>140</sup>

Algunos teóricos de los nuevos medios consideran que la composición digital representa una nueva etapa en la historia de la simulación visual, porque permite la creación de imágenes en movimiento de mundos inexistentes. No obstante, el modelo a seguir por la composición digital es la simulación del lenguaje implementado por el cine y la televisión, aunque a diferencia de estos medios, gran parte del material con que trabaja la composición digital no proviene de la realidad, sino de otras imágenes, es decir, son imágenes de imágenes.<sup>141</sup> Esto significa que donde los viejos medios se valían del montaje, los nuevos lo sustituyen por una estética de la continuidad, basada en la sustitución del corte cinematográfico por la mutación o la composición digital.<sup>142</sup>

A pesar de su relevancia, en el cine de acción real destinado al gran público la mayor parte de las imágenes 3D producidas por computadora tienden a combinarse con imágenes tradicionales de película, lo que ha propiciado un

---

<sup>139</sup> En este sentido, se habla de una afinidad con la estética de la vanguardia del siglo XX, de autores como el dramaturgo Bertolt Brecht, que proponía revelar las condiciones de producción de la ilusión para impedir el efecto ideológico de ésta.

<sup>140</sup> *Ídem.*, pp. 272-273.

<sup>141</sup> La composición digital consiste básicamente en reunir diferentes imágenes dentro de una sola; y un plano puede constar de docenas, cientos o miles de ellas. Esas imágenes pueden tener orígenes diferentes: películas filmadas en exteriores, decorados y actores creados por computadora, material de archivo, etc., *ídem.*, pp. 198-210.

<sup>142</sup> La mutación o *morphs* son transiciones continuas entre dos imágenes creadas por computadora que sustituyen un efecto que en el cine tradicional se hubiera realizado por encadenado o por corte, Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios*, *op. cit.*, pp. 198-210.

resurgimiento de las técnicas de efectos especiales apoyadas en el procesamiento digital de imágenes. En esas películas se advierte la tendencia a destacar las operaciones estéticas y la intertextualidad, pero respetando en general las convenciones del realismo del cine clásico.<sup>143</sup> Esto ha dado lugar a una paradoja en la cultura visual digital, en la cual, a pesar de que sus imágenes se basan cada vez más en la computadora, el dominio del imaginario fílmico y cinematográfico es cada vez más fuerte en ella.

De lo anterior se puede asumir que lo que las imágenes por computadora casi han logrado no es el realismo, sino sólo el *fotorrealismo*, es decir, la capacidad de falsear no nuestra experiencia perceptiva y corporal de la realidad, sino sólo su imagen fotográfica, por lo tanto, lo que resulta falseado es sólo una imagen que se basa en el cine.<sup>144</sup> Ese objetivo de imitar la estética del cine, se explica por la necesidad económica y cultural de los nuevos medios, de partir de un sistema de representación ya consolidado (el del cine analógico), que a lo largo de los últimos cien años ha propiciado que las imágenes de la fotografía y el cine se acepten como la realidad, como “una ventana abierta al mundo. En la práctica, sin embargo, ese realismo sintético presenta aún varias limitaciones, entre ellas el que desde la perspectiva de la visión humana sus imágenes resultan “demasiado reales”, incluso *hiperreales*, debido a que la imagen sintética está libre de las limitaciones de la visión tanto humana como de la cámara.<sup>145</sup>

El impacto del realismo digital en el cine contemporáneo y en la cultura visual en general, plantea nuevos retos a la concepción tradicional de realismo visual, haciendo evidente la necesidad de una redefinición de los conceptos de representación, ilusión y simulación. En ese sentido, una de las tareas urgentes a

---

<sup>143</sup> Algunos ejemplos al respecto son: *Terminator 2: El juicio final* (1991), *La máscara* (The Mask, 1994), *El día de la independencia* (1996) y *Titanic* (1997), *Harry Potter*, *El señor de los anillos*, *Mátrix*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Avatar*, por citar sólo algunas.

<sup>144</sup> *Ídem.*, p. 264.

<sup>145</sup> No tiene el efecto de desenfoque en la profundidad de campo, está libre de la capa de ruido que crean el celuloide y la percepción humana (grano), sus colores son más saturados y sus líneas siguen la economía de la geometría. Para algunos teóricos las imágenes sintéticas no son una representación inferior de nuestra realidad, sino una representación realista de una visión diferente, más perfecta que la humana, son la anticipación de un mundo futuro reducido a la geometría, donde la representación eficiente por medio de un modelo geométrico se convierte en la base de la realidad. Por lo tanto, la imagen sintética representaría ni más ni menos que el futuro, Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación ...*, p. 267

nivel teórico es comprender la manera en que la tecnología informática esta redefiniendo el criterio tradicional de impresión de realidad establecido por la teoría del cine, así como saber cuál es la lógica interna de la imagen ilusionista creada por computadora. Los análisis tradicionales sobre la relación entre la imagen y la realidad física, necesitan ser complementados con nuevas teorías, porque en muchos campos de los nuevos medios la impresión de realidad depende sólo parcialmente de la apariencia de la imagen. Por ejemplo, en los videojuegos, simuladores de movimiento, mundos virtuales o realidad virtual, en lugar de utilizarse únicamente la dimensión de fidelidad visual con el referente, la impresión de realidad se construye a partir del involucramiento de otros sentidos, como el tacto y el oído.<sup>146</sup>

### **2.3.7. La última propuesta crítica sobre el realismo en el siglo XX.**

En el cine de los últimos años del siglo pasado, caracterizado por un predominio del nivel espectacular sobre el de la narración, surgió un grupo de jóvenes cineastas que cuestionaban las convenciones vigentes en la representación de lo real: Autodenominados *Dogma95*, esos jóvenes daneses aparecieron en escena a mediados de los noventa, proclamando un regreso a las propuestas de la *Nouvelle vague* (que ellos consideraban no se habían cumplido), un retorno al realismo de André Bazin y al "Cine-ojo" del ruso Dziga Vertov.<sup>147</sup> Sus reclamos evidenciaban un creciente rechazo a la hegemonía del cine *hollywoodense* de gran presupuesto basado en efectos especiales, el cual no ofrecía oportunidad a los jóvenes creadores. Sus demandas se resumían en un decálogo llamado "voto de castidad", que era una especie de alternativa al modo vigente de hacer cine, dominado por el factor económico.

Independientemente de lo absurdo de algunas de sus "normas", la importancia del movimiento radicó en su cuestionamiento combativo a las formas de representación del cine *Hollywoodense*. Apelando a una ética en la representación de lo real, este grupo propuso buscar la "mayor realidad posible" en las

---

<sup>146</sup> *Ídem.*, p. 243.

<sup>147</sup> El grupo se dio a conocer en marzo de 1995 en un cine de Copenhague, donde se pusieron a repartir folletos.

representaciones, privilegiando el acceso a lo real y no tanto la técnica para crear esa realidad. Sus planteamientos eran los mismos del *neorealismo* italiano: la pureza de la interpretación actoral, el realismo en la iluminación, la movilidad de la cámara (en mano o al hombro) y la edición lineal que mantuviera un orden cronológico de la historia, buscando reflejar la vida real sin manipulaciones temporales. Esas propuestas no implicaban replantear las convenciones del realismo clásico, sino simplemente recurrir a estrategias de producción que fueran accesibles a cualquiera, evitando los efectos especiales, el *star system* y los grandes presupuestos.

#### **2.4. Conclusiones del capítulo.**

Es claro que el cine contemporáneo está siendo enriquecido a nivel estético por los avances tecnológicos en la digitalización de la imagen, aunque respecto a la construcción de la realidad continúan vigentes la mayor parte de las convenciones del paradigma realista, entronizado desde el Renacimiento en la cultura occidental. Incluso los nuevos medios que posibilitan la exhibición de la maquinaria y las convenciones implicadas en la producción, como se vio antes, lo han convertido en parte necesaria del involucramiento en la ilusión realista. Tanto el cine hegemónico como la mayoría de las formas audiovisuales tradicionales: telenovela, publicidad, animación, docudramas y noticieros, parecen empeñadas en mantener la invisibilidad del artificio, y sólo en algunas propuestas individuales se observan intentos por combinar la representación "realista" del mundo con la mostración de los mecanismos que la hacen posible". De hecho, se puede decir que los avances tecnológicos están contribuyendo a reforzar las convenciones del realismo a través del llamado *cine de espectáculo*, el cual busca potenciar la impresión de realidad mediante los efectos especiales y las nuevas posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales.

En esa perspectiva, el objetivo del presente capítulo fue ofrecer un panorama histórico transdisciplinario del debate teórico en torno al realismo. Este recorrido era esencial en el desarrollo de la investigación, para situar a nivel teórico las convenciones del realismo en que se sustentan las representaciones de la

marginalidad social, las que usualmente apelan a lo real ya sea para legitimar o para justificar una determinada toma de posición. Este recorrido resultaba indispensable asimismo, para comprender la relación entre representación cinematográfica y realidad referencial, algo que tiene que ver con la hipótesis central de la investigación, donde propongo que las representaciones de marginación social en el cine no son la simple reproducción de la realidad, sino discursos sobre lo real, es decir, que no debemos entender esas representaciones como una simple duplicación de la realidad, sino como] una “puesta en escena social.”<sup>148</sup> En esa perspectiva, el cine no reproduce la realidad, la representa, asumiendo que en toda representación persiste una realidad anterior, pues la *representación* debe entenderse como “un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa”.<sup>149</sup> En esa lógica, el realismo se puede entender como “un conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece esas reglas”.<sup>150</sup> El filme por lo tanto, constituye una selección y retraducción imaginaria y creativa del mundo real a partir de indicios del contexto social.

Los aspectos que deja en claro esta exploración transdisciplinaria son, por un lado, la necesidad de remontar el falso dilema sobre el papel del cine con respecto a la representación de la realidad, entre reproducción o construcción de lo real. La “vocación realista” del cine debida a su base fotográfica, del “haber estado ahí” que reclamaba Roland Barthes como elemento de relación necesaria con el referente, y que apoya la función de reproducción o registro de la realidad adscrita al cine, si bien le otorga a éste una relación de índice con su referente, no elimina el aspecto de creación, de selección y ordenamiento del mundo real. Desde esa óptica, la operación que realiza el cine de ficción sobre la realidad, involucra tanto la reproducción de lo existente como su “construcción”.

---

<sup>148</sup> Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 169-170.

<sup>149</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1992, p. 108.

<sup>150</sup> *Ídem.*, p. 111.

El problema del realismo en el cine no estaría entonces en saber si el medio reproduce lo real o lo construye, porque ninguna de estas operaciones implica automáticamente la verdad o la mentira sobre el referente. El problema es más complejo, pues el sentido de la realidad procedente de la imagen cinematográfica es resultado de la interacción de diversos factores, que tienen que ver tanto con el proceso creativo de la película, como con su carácter social y su dimensión cultural. Algunos de esos factores son:

- A. **El género del filme.** El cual sitúa a la obra dentro de una determinada tradición de convenciones estilísticas y narrativas, que puede ser o no realista.
- B. **Las estrategias de comunicación.** Es la intención del autor en términos ideológicos y de estilo, los recursos que despliega para construir un mundo ficcional.
- C. **El sistema de producción vigente.** Se trata del "campo" en términos de Bourdieu, dentro del cual se establecen las convenciones sobre lo que debe considerarse como real en un momento histórico determinado.
- D. **El contexto de la cultura audiovisual.** Son las representaciones sociales de lo real, lo que se espera de una obra realista en una determinada sociedad y los límites de visibilidad de lo real (censura a imágenes de crueldad, pornografía o que denuncien algún aspecto social políticamente incorrecto).

En esta idea, el realismo o sentido de la realidad que transmite una película, sería resultado de la interacción entre el campo de la cultura (y del poder), el campo del cine y las estrategias de comunicación elegidas por el autor.

### 3. LA REPRESENTACIÓN DE LA POBREZA URBANA EN LA HISTORIA DEL CINE MEXICANO.

Algo distintivo en las representaciones de la marginación social en el cine mexicano contemporáneo, es su alto grado de violencia explícita y cierta desdramatización de la puesta en escena, aspectos que parecen romper con la tradición instaurada en la cinematografía nacional desde los años cuarenta del siglo XX, donde el elemento melodramático era el recurso principal en la representación de la desigualdad social. No obstante, un análisis más cuidadoso muestra que esos aspectos no son tan novedosos y que en realidad se puede hablar de continuidad con algunos elementos de cambio. La continuidad se advierte en el uso de variantes del melodrama y de ciertos espacios destacados por el antiguo cine mexicano, como el barrio y la vecindad, que funcionaban como microcosmos sociales donde se articulaba de manera esquemática la complejidad urbana. A nivel ideológico lo novedoso está en la explicación o interpretación de la pobreza, que ahora se expresa de manera más compleja, evitando el maniqueísmo que caracterizó al cine de la "época de oro".

En esa perspectiva, la idea de este capítulo es explorar la lógica socio-histórica que subyace a las actuales representaciones filmicas de la marginación social, tratando de entender cómo interactúan con el imaginario social sobre la pobreza y hasta qué punto son representativas de esa realidad. Parto del supuesto de que las actuales imágenes sobre la pobreza urbana, deben verse como parte del proceso de construcción visual de la marginalidad que ha elaborado el cine mexicano casi desde su origen. Ese proceso estuvo determinado por las características del desarrollo político y económico del país, por la relación del medio cinematográfico con el poder, y por el propio campo del cine. El análisis histórico de las formas en que se ha representado la marginación social en el cine mexicano, puede revelar los elementos socioculturales que las han determinado, y el porqué filmes como *Nosotros los pobres*, *¡Esquina bajan!* o *Los olvidados*,

se han vuelto referentes indispensables en el tratamiento estético e ideológico de la pobreza urbana.

### **3.1. Los discursos sobre lo real en el cine mudo.**

Realizado por particulares y desde diferentes perspectivas, el cine mexicano de los primeros tiempos se vio marcado por una compleja relación con el poder político, la cual incidió en el tipo de representaciones sobre lo marginal que lo caracterizaron. El cine mexicano de la etapa silente, no fue algo homogéneo, sino que reflejó las transformaciones y expectativas de la sociedad mexicana y su propia evolución tecnológica.

Concebido como curiosidad científica y espectáculo de feria por los hermanos Lumière, el cine llegó a México siete meses después de su exhibición pública en el Gran Café de París. La noche del 6 de agosto de 1896 se efectuó la primera exhibición del cinematógrafo en el castillo de Chapultepec, teniendo como público al presidente Porfirio Díaz, a su esposa y a un grupo de amigos.<sup>151</sup>

Las primeras películas o "vistas", como dio en llamárselas, eran filmaciones de entre uno y tres minutos de duración, donde se trataba de captar escenas de la vida real como corridas de toros, carreras de autos, verbenas populares o sucesos extraordinarios (*La inundación de Guanajuato, El viaje de Porfirio Díaz a Yucatán* o los *Funerales del embajador de México en los Estados Unidos*). En esa lógica, ese primer cine mexicano se orientó básicamente hacia el documental, evidenciando una clara influencia periodística, una vocación por informar y en alguna medida por halagar al poder, o al menos por evitar la representación de sucesos que lo cuestionaran. Por lo tanto, la función del cine en sus primeros años fue básicamente hacer propaganda a los logros del porfiriato, induciendo un cierto culto a la personalidad.

Dirigido inicialmente a las clases populares, el cine de esa etapa empezó exhibiéndose en "carpas" y "jacalones", donde debido a la todavía escasa producción, las "vistas" se combinaban con el circo y el teatro de revista. No fue sino hasta mediados del primer decenio del siglo, que se empezaron a establecer salones de cine adecuados para el nuevo espectáculo, los que iban desde

---

<sup>151</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas (Linterna Mágica No. 10), (segunda reimpresión), México, 1991 p. 8.

construcciones sencillas y funcionales hasta elegantes centros de diversión como el famoso *Salón Rojo*.<sup>152</sup>

De acuerdo con los historiadores, en esas primeras películas, documentales o de argumento, predominó un panorama idealizado y parcial del país, que evitaba imágenes de la pobreza de los barrios bajos de la capital y de sus habitantes, así como hechos de represión política, pues los camarógrafos se esforzaban por mostrar ante todo las imágenes del progreso.<sup>153</sup> No obstante, cuando las "vistas" se transformaron en reportajes bien estructurados, que buscaban describir de manera cronológica y objetiva los diferentes aspectos de un acontecimiento, la miseria del pueblo se hizo presente en los llamativos actos políticos, aunque sólo fuera como parte del paisaje social, registrada en último término. Pero en general, la pobreza de los suburbios, al igual que la brutal represión de Cananea y Río Blanco, nunca fueron protagonistas en el cine de este periodo, pues eran aspectos que podían contradecir la ilusión de orden y progreso en que vivía la burguesía porfirista.

### **3.1.1 Los condicionamientos políticos en el documental de la Revolución.**

Al estallar la Revolución en 1910, el género que proliferó fue el documental filmado en el campo de batalla, el cual tuvo una sorprendente recepción entre la población mexicana, funcionando como eficaz medio masivo de comunicación, que no sólo informaba de lo que ocurría en el frente con escasos días de diferencia, sino que lo hacía mediante imágenes que regularmente no consignaba la prensa oficial o que presentaba de manera parcial. El éxito de público del documental propició su exhibición como producto principal y ya no como material de relleno, algo usual en la época, donde dominaban la cartelera los filmes europeos (italianos y franceses). En cuanto al cine norteamericano, éste era sistemáticamente rechazado por el público mexicano a causa de la denigrante y ofensiva visión que ofrecía de México y sus habitantes.

La buena aceptación del documental animó a varios camarógrafos a arriesgar su vida acompañando a los caudillos, logrando testimonios únicos de las batallas y de los efectos de la guerra civil. En esos documentales las estrellas fueron los caudillos revolucionarios, pero también las figuras anónimas que integraban los

---

<sup>152</sup>Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, Cultura/SEP-Martin Casillas Editores, México, 1982, p. 20.

<sup>153</sup> Aurelio de los Reyes, *Op. Cit.*, p. 30.

ejércitos, tanto mujeres acompañando a los revolucionarios (las *soldaderas*), como combatientes a bordo de trenes o en el campo de batalla.

Estructurado de manera lineal (mostrando los sucesos de manera cronológica) y en ocasiones con un incipiente manejo del montaje alterno, el documento filmico de la Revolución mexicana se caracterizó en un principio por su deseo de objetividad. Pero después del asesinato del presidente Francisco I. Madero en 1913 y con la llegada de Victoriano Huerta al poder, empezó la censura del gobierno sobre las películas, lo que propició que el documental abandonara sus intenciones de imparcialidad o recurriera a la ambigüedad política, limitándose a mostrar lo que ocurría en los dos bandos, el revolucionario y el federal, sin tomar partido o haciendo propaganda al poder en turno.<sup>154</sup>

### **3.1.2. El primer cine de argumento y la propaganda nacionalista.**

Entre 1917 y 1920 hubo un relativo auge del cine mexicano de ficción, propiciado en parte por la disminución de la competencia del cine europeo a causa de la primera guerra mundial, y por el rechazo del público al cine estadounidense.<sup>155</sup> La producción mexicana de estos años llegó a un promedio de quince títulos anuales, en los que predominaba un afán de propaganda nacionalista, que intentaba contrarrestar la negativa visión del país que ofrecían los filmes de Hollywood (sobre todo los *westerns*), la cual se había acentuado con el estallido de la Revolución, tras la derrota de Victoriano Huerta que hundió al país en un caos, pero especialmente a partir de la incursión villista a Columbus, Nuevo México, en 1916.

En ese contexto, el gobierno de Venustiano Carranza apoyó la idea de producir películas mexicanas con fines educativos y de propaganda, buscando revelar el rostro "cosmopolita" y "moderno" de México, destacando sus costumbres, paisajes y tipos populares, pero evitando imágenes de "vulgaridad y falta de cultura".<sup>156</sup> La organización de esta propaganda a favor de México provino de miembros de la pequeña burguesía ilustrada como Manuel de la Bandera y Mimí Derba, quienes

---

<sup>154</sup> Aurelio de los Reyes... *Op. Cit.*, pp. 35, 48-55.

<sup>155</sup> El cual había aprovechado la coyuntura de la guerra para inundar las pantallas de todo el mundo con sus películas.

<sup>156</sup> Aurelio de los Reyes, *op. Cit.*, p. 68,

contaron con apoyo del Estado para producir una serie de películas que trataban de imitar al cine italiano de "divas", entonces en boga, reproduciendo sus tormentosos melodramas y estilo de vida elegante y cosmopolita, en títulos como ***La luz, En defensa propia, La Tigresa, La soñadora, Alma de sacrificio***, etc.<sup>157</sup> Bajo esa misma idea hubo otro tipo de filmes que apelaron al nacionalismo mexicano de vertiente literaria, destacando los tipos, el paisaje y las costumbres populares (***Triste crepúsculo, Barranca trágica, El caporal, Clemencia, El Zarco***). Algunos más retomaron la historia nacional, tanto la raíz indígena como el periodo colonial para realizar películas como ***Tlahuicole, Cuauhtémoc, Netzahualcóyotl, el rey poeta, Don Juan Manuel, Sor Juana Inés de la Cruz, Tabaré***, etc.

El resultado de ese cine de exaltación nacionalista no fue el esperado, ya que la exhibición de algunas de esas cintas en Estados Unidos (que era el objetivo principal) fue un fracaso en términos formales, pues la narrativa utilizada se basaba en modelos teatrales que en ese momento ya eran anticuadas, pues hacia 1914 el *montaje de continuidad* o "lenguaje cinematográfico" ya se había generalizado a nivel internacional.<sup>158</sup> Pero quizá lo determinante en el fracaso de ese cine, como apunta Federico Dávalos, fue el hecho de que no se logró crear una expresión propia, que distinguiera a la producción nacional de la foránea.<sup>159</sup>

### 3.1.3. Los años veinte, el afán cosmopolita.

En la segunda década del siglo XX, con el país prácticamente pacificado, México vivió un relativo auge de las artes consagradas, motivado en gran parte por la

---

<sup>157</sup> El apoyo del Estado consistió en becas para que algunos jóvenes estudiaran cinematografía en los Estados Unidos, y en la creación de una cátedra de cine en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático. Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, Editorial Clio Libros y Videos S. A. de C. V., México, 1996, p. 36.

<sup>158</sup> Ese tipo de montaje resumía una serie de convenciones elaboradas desde principios de siglo, destinadas a enfatizar la narración y orientar al espectador en el proceso de inteligibilidad del filme. Esas convenciones consistían básicamente en la reconstitución de un mundo ficcional coherente a partir de la continuidad espacio-temporal, que se lograba mediante una progresión en la introducción de nuevas escenas, desde plano de situación a plano medio y primer plano; y en el nivel temporal contemplaba mecanismos convencionales para evocar el paso del tiempo (fundidos, efectos de iris, etc.).

<sup>159</sup> Federico Dávalos Orozco, *Op. Cit.*, p. 26.

labor de José Vasconcelos en la Universidad Nacional y en la Secretaría de Educación Pública, quien estimuló el surgimiento de un nacionalismo "oficial" y propició un clima atractivo para intelectuales nacionales y extranjeros, en torno a una especie de *redescubrimiento* de la mexicanidad.

En ese panorama de efervescencia política y cultural, que correspondió a los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928), el cine ya no fue alentado por el Estado ni se pensó en él como herramienta educativa. En el proceso de institucionalización política que vivía el país, ya no parecía políticamente oportuno que la pantalla cinematográfica mostrara las cruentas manifestaciones de la lucha por el poder (los asesinatos de Pancho Villa y Francisco Serrano, las rebeliones de Adolfo de la Huerta y José Gonzalo Escobar o la guerra cristera). Al mismo tiempo, desde la cultura consagrada se empezó a cuestionar el estatus del cine, mirándolo con desdén. Esto no era nuevo, pues a lo largo de la primera década del siglo, algunos reconocidos intelectuales habían apoyado campañas "moralizadoras" de la prensa contra el cine, al que veían como un *"espectáculo que eleva a las clases inferiores... (y) envilece a las superiores si a él sólo se entregan y consagran"*.<sup>160</sup> El mismo Vasconcelos consideraba al cine *"un vulgar producto norteamericano sin tradición cultural"*.<sup>161</sup>

No obstante el clima poco alentador, la producción de cine continuó, incluso se mantuvo el afán nacionalista de la década anterior. Los principales realizadores, críticos y distribuidores de cine provenían de la clase media y alta o de familias ricas que solían educarse en el extranjero, como Manuel de la Bandera, Mimí Derba, Gustavo Sáenz de Sicilia, Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, entre otros, quienes creyeron que la producción de cine era una empresa fácil, guiados por la idea de ofrecer una visión moderna y "cosmopolita" de México. Sin embargo, la realidad resultó más difícil de lo previsto porque el nuevo medio se había vuelto más complejo, las funciones de producción,

---

<sup>160</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*, Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACULTA, Canal 22, México, 1998, pp. 28, 53.

<sup>161</sup> *Ídem*.

distribución y exhibición se habían separado y ahora se requería tecnología, actores y personal especializado. Por eso, al fracasar en sus primeros intentos, ante el desinterés del Estado, la desorganización y desunión dentro de la incipiente industria nacional y la avasalladora competencia norteamericana, la mayoría empezó a abandonar la producción de cine, que cayó drásticamente durante los años veinte (en 1929 se produjeron sólo tres películas de argumento). A ello contribuyó también la situación política del país: la muerte de Obregón, la salida de Vasconcelos del gobierno y la matanza de oficiales y aspirantes a la presidencia de la república en Huitzilac Morelos, en 1928.

En ese entorno de inestabilidad, el cine norteamericano se convirtió en la gran influencia para el cine mexicano, cuya producción se redujo a sólo 67 filmes de argumento en el periodo 1921-1929. En títulos como *Malditas sean las mujeres* (1921, Carlos Stahl), *Fanny o el robo de los veinte millones* (1922, Manuel Sánchez Valtierra), *Atavismo* (1923, Gustavo Sáenz de Sicilia), *Un drama en la aristocracia o Escándalo social* (1924, Gustavo Sáenz de Sicilia), prevaleció cierto cosmopolitismo moralista, que destacaba el modo de vida de los sectores más favorecidos de la sociedad. El universo de los grupos marginales todavía no era descubierto por ese cine, o quizá no era atractivo para quienes lo hacían. Incluso los temas de la Revolución y el énfasis nacionalista fueron escasamente abordados.<sup>162</sup>

#### **3.1.4. Aportaciones de la etapa silente a la representación de la pobreza.**

Si aceptamos que la visibilidad que el cine ofrece de una época es algo construido a partir de las intenciones de quien lo realiza y desde las posibilidades que permite el campo de la cultura en que se encuentra inserto, podemos decir que las representaciones de lo marginal urbano en el cine mudo mexicano fueron una selección y ordenamiento de la realidad social, que trató de legitimar la estructura

---

<sup>162</sup> El primero en las cintas: *Alas abiertas* (1921, Luis Lezama), *Llamas de rebelión* (1922, Adolfo Quezada), *El coloso de mármol* (1928, Manuel R. Ojeda) y *Raza de bronce* (1927, Guillermo Calles); y el segundo: *El caporal*, *De raza azteca* y *Almas tropicales*; inspirados en el cine de Hollywood, donde se combinaba el género de aventuras con héroes épicos en contexto rural mexicano.

de dominación vigente. En la etapa del porfiriato, esas representaciones ocultaron las huellas de la miseria en que se sustentaba la dictadura, ofreciendo una visión de paz y progreso, sustentada en la curiosidad visual de un espectador que veía el cine como una forma de relación mimética con la realidad. En el documental de la Revolución, el objetivo inicial de informar sobre el desarrollo de la contienda de manera imparcial, fue paulatinamente frenado por las relaciones de dominación imperantes, hasta convertirlo en una forma de propaganda a favor de alguno de los caudillos. Además, en esta etapa la película de "atracciones" o "vista", dio paso a la película narrativa, que ya no buscaba el simple registro de la realidad, sino una codificación selectiva de los acontecimientos, ocultando en lo posible las huellas de su construcción.

El objetivo central del cine de argumento durante la etapa armada, fue mostrar un México moderno y cosmopolita que contrarrestara la visión denigrante que el cine estadounidense ofrecía del país. Esa intención, aunada a la visión del mundo de quienes lo hicieron (miembros de la pequeña burguesía ilustrada), determinó la ausencia del México real en esas cintas, en las cuales la visión de los efectos devastadores de la Revolución en la población civil, se sustituyó con la adaptación de obras de la literatura y la historia nacional, enfatizando las posturas del nacionalismo decimonónico, donde se destacaban los tipos, el paisaje y las costumbres mexicanas, en una especie de "escapismo histórico".

En los años veinte se mantuvieron esas características, y aunque a nivel formal se empezaron a asimilar las nuevas convenciones de la representación filmica, el cine producido no logró atraer al público nacional porque respondía a determinaciones temáticas impuestas por la visión de clase de quienes lo hacían, la mayoría herederos de una cultura donde el cine no acababa de legitimarse y al que sólo se podía entender desde artes consagradas como la literatura y el teatro. Por otra parte, el cine de años tuvo que enfrentar no sólo la competencia de Hollywood, sino también las formas comerciales de entretenimiento popular de la época, como el circo, la feria, los títeres y el teatro de revista. Esos espectáculos, de apariencia habitualmente estimulante y superficial, se basaban principalmente en las actuaciones en vivo y estaban concebidos para provocar placer visual y

emotivo, para asombrar y maravillar al público. Quizá por ello las representaciones de lo marginal, así fuera de manera burlesca, se dieron básicamente en el teatro de revista, el cual llenó un vacío que el cine no pudo cubrir. Bajo el impulso del movimiento armado, el teatro frívolo mexicano fue capaz no sólo de competir exitosamente con el hegemónico teatro de revista español, sino de mostrar críticamente los efectos negativos de la Revolución en la capital (el hambre, el tifo, la devaluación, etc.), desde la óptica del ciudadano común. En teatros o “carpas”, entre albures, tiples y música de moda, las diferentes clases sociales, hastiadas de la violencia de tantos años, podían escaparse momentáneamente de la realidad y divertirse, no sólo con el espectáculo donde se parodiaba a los revolucionarios, sino también con el teatro colectivo que la organización espacial de los teatros favorecía.<sup>163</sup>

### **3.2. Nacionalismo e influencia externa en el primer cine sonoro mexicano.**

El desarrollo del cine mexicano durante los años treinta fue resultado de la interacción de factores internos y externos. Los primeros correspondieron al entorno político, que correspondió al periodo del *Maximato*, marcado por la inestabilidad política al interior del partido oficial<sup>164</sup>; y el *cardenismo* (1935-1940), caracterizado por la importante movilización social y las amenazas externas e internas derivadas de la implantación de la reforma agraria y la nacionalización del petróleo. Los factores externos fueron: la generalización del cine sonoro a nivel mundial, que llevó a Hollywood a intentar la producción de un efímero cine “hispano”, que indirectamente propició el inicio de la industria filmica mexicana; y por otro lado la presencia en México de cineastas extranjeros de cierto prestigio,

---

<sup>163</sup>Desde las localidades baratas, situadas en la parte superior (palcos segundos y galerías), los asistentes tomaban como objeto de diversión a los de abajo (ubicados en las áreas más caras, junto al escenario) y a los actores, increpándolos, pidiendo repetición de actuaciones y aventando cuanto objeto tenían a la mano si eran provocados. Socorro Merlin, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes, México, 1995, p. 17.

<sup>164</sup> Este periodo abarcó de 1928 a 1935. Tras el asesinato de Álvaro Obregón hubo tres presidentes provisionales: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez, pero el verdadero poder político lo seguía ejerciendo Plutarco Elías Calles, incluso hasta el primer año del gobierno de Lázaro Cárdenas. A esta etapa política se le denominó el *Maximato*, porque a Calles se le consideraba el “Jefe máximo”.

como el soviético Eisenstein y los norteamericanos Fred Zinnemann y Paul Strand, cuya influencia estética fue esencial para el surgimiento de una expresión formal propia, que intentó revalorar el universo indígena, e incidió en la búsqueda de un cine de "contenido social".

### 3.2.1. El inicio de la industria y el contexto ideológico.

El llamado "cine hispano", realizado entre 1930 y 1932, consistió básicamente en la filmación de versiones en español de películas de éxito habladas en inglés, con las "estrellas" hollywoodenses sustituidas por intérpretes de habla castellana de menor renombre. Ese cine, que fue la estrategia de Hollywood para enfrentar la llegada del sonido y que tenía como objetivo a los mercados hispano-parlantes, no tuvo el éxito esperado pero favoreció el nacimiento de cinematografías nacionales, como la mexicana.<sup>165</sup> Esta se inició oficialmente en 1931 con una nueva versión de **Santa**, donde participaron técnicos y artistas mexicanos y de otros países hispanohablantes, que habían tenido experiencia reciente en el "cine hispano".

El relativo éxito de **Santa** (tres semanas en cartelera) generó la suficiente confianza entre inversionistas y actores para crear las bases de una industria cinematográfica<sup>166</sup> que produjo casi doscientas cincuenta películas durante la década y que, aunque todavía no contaba con "estrellas" internacionales, logró realizar algunas películas de éxito dentro y fuera de México, apoyándose frecuentemente en el prestigio de la literatura nacional.<sup>167</sup>

La continuidad del afán nacionalista heredado del cine mudo, con sus rasgos moralistas y conservadores, se mantuvo en la etapa sonora hasta la llegada de Narciso Bassols (de ideas marxistas) a la Secretaría de Educación Pública en

---

<sup>165</sup> Debido a la imposibilidad de ofrecer un español que correspondiera a las diferentes formas de expresión del idioma en América Latina.

<sup>166</sup> Entre 1932 y 1936 se instalaron los primeros estudios de cine siguiendo el modelo hollywoodense. Estos fueron: los de la Compañía Nacional Productora, los México-Films de Jorge Stahl, los de la Industrial Cinematográfica y los de CLASA, que eran los más grandes y mejor equipados; y en 1934 se fundó la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECEM), Emilio García Riera, *Breve historia* ... p. 80.

<sup>167</sup> Algunos títulos representativos fueron: *La calandria*, *El tigre de Yautepec* (1933), *Las mujeres mandan* y *Allá en el Rancho Grande* (1936, Fernando de Fuentes), *La mujer del puerto* (1933, Arcady Boytler), *Martin Garatuza* (1935, Gabriel Soria), *Perjura* (1938, Raphael J. Sevilla), *Café Concordia* (1939, Alberto Gout), *Amapola del camino* (1937, Juan Bustillo Oro), *Ahí está el detalle* (1940, Juan Bustillo Oro), *Los enredos de papá* (1938, Miguel Zacarías), *Los millones de Chaflán* (1938, Rolando Aguilar) y *El Charro Negro* (1940, Raúl de Anda).

1932, durante la gestión de Abelardo L. Rodríguez. Su influencia renovadora se materializó en la orientación socialista que dio a la educación pública, prestando especial atención a los grupos étnicos marginados y promoviendo la producción de cine documental educativo. Su postura tuvo gran ascendiente sobre algunos intelectuales vanguardistas, herederos de las mejores intenciones vasconcelistas que laboraban en la Secretaría de Educación Pública. Pero al mismo tiempo, su influencia provocó una división ideológica en el incipiente medio cinematográfico, la cual, de acuerdo con algunos historiadores, propició el surgimiento de **dos tendencias nacionalistas: una conservadora y otra liberal**.<sup>168</sup>

La primera se expresó en la comedia ranchera, el género de “nostalgia porfiriana”, el de temas históricos y el cine sobre la Revolución, concretamente el realizado por Fernando de Fuentes.<sup>169</sup> En ese nacionalismo se percibía una crítica implícita a la política cardenista y una tendencia a idealizar el pasado porfirista de las grandes haciendas, al tiempo que se cuestionaba el papel de los caudillos revolucionarios.<sup>170</sup> La segunda tendencia, la del *nacionalismo liberal*, que era muy cercana al nacionalismo oficial, tendió a exaltar la cultura indígena y la popular mediante filmes experimentales de crítica social, realizados al margen de la industria. A nivel estético, este nacionalismo asimiló la influencia del famoso teórico y director soviético Serguéi Mijailóvich Eisenstein, quien a principios de los treinta recorrió la república mexicana para elaborar un ambicioso proyecto fílmico que abarcaba varias etapas de la historia mexicana (la prehispánica, la colonial, la de la Revolución y la del presente), desde la perspectiva de la lucha de clases, tratando de mostrar la persistencia de los antiguos sistemas de explotación en el campo mexicano.<sup>171</sup> El prestigio de la obra de Eisenstein y su visión crítica de lo mexicano lo convirtieron en paradigma en el medio intelectual de izquierda, y en fuente de inspiración para el abordaje cinematográfico del mundo indígena, tema

---

<sup>168</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, Col. Linterna mágica, México, 1991, pp. 184-186.

<sup>169</sup> Especialmente tres filmes considerados clásicos por su tratamiento aparentemente realista y objetivo del movimiento armado: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!*

<sup>170</sup> Algunos títulos representativos son: *Allá en el Rancho Grande*, 1936, Fernando de Fuentes; *En tiempos de don Porfirio*, 1939, Juan Bustillo Oro; y *Juárez y Maximiliano*, 1933, Miguel Contreras Torres.

<sup>171</sup> En esa obra, inconclusa por cuestiones económicas y burocráticas (pero de la cual se editó una versión titulada *¡Que viva México!*) Eisenstein asimiló elementos plásticos del paisaje y la cultura rural mexicana, previamente elaborados por dibujantes como José Guadalupe Posada y por pintores de la escuela muralista como Diego Rivera y Roberto Montenegro.

que parecía estar de moda en el arte de la época, y que el cine mexicano trató en varios filmes: **Janitzio**, **Rebelión**, **Redes**, **El indio** y **La noche de los mayas**.<sup>172</sup>

Al arribo de Lázaro Cárdenas al gobierno, esas tendencias nacionalistas se polarizaron en el cine de la época, sobre todo al iniciarse la reforma agraria que afectó a gran parte de la oligarquía terrateniente, pues una mayoría de los que estaban haciendo el cine mexicano en esos años eran descendientes de familias porfirianas acomodadas, afectadas por los estragos de la Revolución, o pertenecían a la clase media en ascenso, y estaban descontentos con los regímenes posrevolucionarios, especialmente con el cardenista.<sup>173</sup>

El apoyo del Estado al cine en los primeros años de la década fue importante, ya que estableció el marco legal que garantizaba su exhibición, la cual era controlada por las compañías estadounidenses que privilegiaban al cine norteamericano.<sup>174</sup> No obstante, en el último año del gobierno cardenista la industria fílmica sufrió una profunda crisis, tradicionalmente explicada por la "saturación" del mercado con la fórmula de **Allá en el Rancho Grande**. Pero como señala la más reciente investigación al respecto, ese argumento no se sostiene, ya que uno de los mayores éxitos del primer año del gobierno siguiente (el de Manuel Ávila Camacho), fue **¡Ay Jalisco no te rajes!** (1941, Joselito Rodríguez), un melodrama ranchero, es decir, una cinta perteneciente al género que supuestamente había llevado a la crisis, el cual sería uno de los más importantes durante los cuarentas.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> De todas ellas, sólo *Redes* asumía una posición crítica ante la situación de los pescadores indígenas, y estéticamente se apega a la propuesta de Eisenstein, de un cine sin estrellas. Las demás tendían a construir melodramas de aventuras exóticas al estilo hollywoodense, donde el mundo indígena era percibido desde la perspectiva de la cultura dominante.

<sup>173</sup> Dentro de los primeros estaban las familias de Juan Bustillo Oro, Julio Bracho, Gilberto Martínez Solares, Raúl de Anda o Mauricio Magdaleno; y entre los segundos Jesús Grovas, los hermanos Rodríguez, Gregorio Walerstein, etc., Francisco Martín Peredo Castro, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)*, tesis de doctorado en historia, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Coordinación de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 45, 46, 65-69.

<sup>174</sup> Durante el régimen cardenista ese apoyo se incrementó y diversificó, ya que por un lado se impuso la obligatoriedad de exhibir cine mexicano al menos una vez al mes, y se prohibió el doblaje de películas extranjeras al español; y por otro se dio apoyo económico a películas de tema histórico como *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Juárez y Maximiliano*.

<sup>175</sup> Las razones de esa crisis, de acuerdo con el historiador de cine Francisco Peredo, estuvieron relacionadas con la inestabilidad política y económica ocurrida al final del gobierno cardenista, resultado de una devaluación de casi el 40%, que dificultó la adquisición de equipo y película virgen y generó desconfianza entre los inversionistas y productores de cine. Francisco Martín Peredo Castro, *Op. cit.*, pp. 134, 135.

### 3.2.3. Primeras representaciones filmicas de la marginación urbana.

En los años treinta, superada la etapa violenta de la Revolución, México contaba con 16.6 millones de habitantes, un millón de los cuales vivían en la capital del país, donde prevalecía una estructura urbana que reflejaba la desigualdad social heredada del porfirismo: un pequeño grupo de barrios elegantes y un extenso conjunto de colonias de pobres.<sup>176</sup> En los primeros años de la década, la ciudad fue objeto de una modernización, que buscaba “ponerla a la altura de las principales capitales del mundo.”<sup>177</sup> Esa política coincidió con una fuerte migración rural hacia la capital, la que, a pesar de las deplorables condiciones de vivienda con que contaba, seguía ofreciendo mejores posibilidades de vida que el campo a los grupos de menores recursos. En los años treinta la ciudad de México era una urbe cosmopolita donde el cine se había convertido en uno de los espectáculos preferidos por los diversos sectores sociales, y hacia ese público se orientaba la producción filmica mexicana de estos años, que en términos generales parecía volcada hacia el pasado.

En ese contexto, fue algo natural que la representación de la ciudad y su problemática se hiciera visible en algunas cintas que trataron de reflejar el proceso de urbanización y el surgimiento de nuevos sectores populares, resultado de la migración. Sin embargo, esas películas evitaron cualquier tipo de crítica social, circunscribiendo su acción a una especie de microcosmos urbano representado por la vecindad, ámbito que sería recurrente en el cine sobre la ciudad en la década siguiente. En títulos como *La casa del ogro* (1938, Fernando de Fuentes), *Juntos pero no revueltos* (1938, Fernando A. Rivero), *La bestia negra* (1938, Gabriel Soria) y *Mientras México duerme* (1939, Alejandro Galindo), la vecindad se convirtió en el espacio privilegiado para la recreación de la marginalidad urbana, asimilando las convenciones del cine de *gángsters* y el cine negro,

---

<sup>176</sup> En esos años, la capital todavía conservaba características rurales en gran parte de sus 17 municipios, sobre todo en Coyoacán, San Ángel, Iztapalapa, Iztacalco, Tlalpan y Xochimilco.

<sup>177</sup> Ese fue uno de los objetivos del gobierno de Abelardo L. Rodríguez al asumir la presidencia en 1932. Una de las medidas fue eliminar del primer cuadro el antiguo mercado del Volador, Armando Cisneros Sosa, *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México (1920-1976)*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 1993, p. 53.

géneros de crítica social puestos de moda por la industria hollywoodense, pero sin cuestionar el contexto mexicano.<sup>178</sup>

### **3.3. La época de oro, propaganda y ascenso de lo popular urbano.**

Durante los años cuarenta, el contexto externo nuevamente fue un factor determinante para el cine mexicano, que en este periodo llegó a convertirse en la industria de cine más importante del mundo hispano-parlante. Esta etapa no se puede entender separada de los regímenes políticos que la atravesaron, el de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y el de Miguel Alemán (1946-1952), los que incidieron de diversas maneras en el desarrollo del cine y en la representación fílmica de la marginación social.

#### **3.3.1 Nacionalismo e invención de un México folclórico y cosmopolita**

El inicio de la Segunda Guerra Mundial afectó drásticamente la producción de cine en Europa y Estados Unidos, lugares que generaban la mayor parte de las películas que se exhibían en el mundo occidental. Esa situación benefició al cine mexicano de dos maneras:

1. Frenó sustantivamente la competencia que significaban tanto el cine hollywoodense (que redujo y reorientó su producción a temas de defensa de la democracia) como el español y el argentino, afectados por las dificultades para obtener película virgen de Estados Unidos.
2. Ofreció la posibilidad de que el cine mexicano recibiera respaldo técnico y económico estadounidense, como parte de una estrategia orientada a detener la propagación ideológica del nazi-fascismo en América Latina, y al mismo tiempo difundir una visión amigable de los Estados Unidos en las películas mexicanas, las cuales gozaban de gran aceptación en la región.

Entre los factores internos que contribuyeron a detonar el auge del cine mexicano, que como señala el historiador Francisco Peredo, “no se constriñe a los años de la

---

<sup>178</sup> Ese cine, de gran éxito en Estados Unidos, combinaba elementos de crítica social, en un entorno de crisis económica tras la Gran Depresión económica de 1929, con la experimentación formal mediante la iluminación, retomando propuestas estéticas del expresionismo alemán y del cine francés.

guerra<sup>179</sup>, cabe resaltar el apoyo del gobierno mexicano a la industria fílmica nacional, la que aunque poseía una base sólida, la crisis de fines de los treinta indicaba la necesidad de fortalecerla.<sup>180</sup>

Ese escenario favorable, aunado a un buen número de cintas de calidad y al surgimiento de las primeras “estrellas” nacionales, conformó lo que se conoce como **la época de oro** del cine mexicano, donde la producción fílmica pasó de 27 películas en 1941 a 67 al final de la guerra y 104 en 1950.<sup>181</sup> El cine mexicano de ese periodo se volvió atractivo para lo mejor del talento artístico de América Latina, produciendo filmes que intentaban incluir la diversidad cultural de la región y enfatizaban un “panamericanismo” de unidad para defender la “democracia y la libertad”, así como para mantener al continente aislado de la lucha armada.

Las verdaderas razones de la orientación “panamericanista” del cine mexicano, reveladas recientemente por una acuciosa investigación histórica, señalan que ésta fue parte de una amplia estrategia de propaganda ideológica instrumentada de manera conjunta por el Departamento de Estado norteamericano y el gobierno de Manuel Ávila Camacho, la cual tuvo como vehículo al cine mexicano, especialmente al de contenido histórico, aunque también se filtró en géneros como el melodrama familiar y la comedia ranchera.<sup>182</sup>

El requerimiento concreto que se hizo a México, fue desarrollar una producción fílmica a favor de los Estados Unidos (más que pro aliada o pro panamericana).<sup>183</sup> Ese plan de colaboración se firmó el 15 de junio de 1942, apenas dos semanas

---

<sup>179</sup> Francisco Martín Peredo Castro, *Cine e historia: discurso histórico... Op. Cit.*, p. 149.

<sup>180</sup> En ese sentido, la administración de Ávila Camacho creó el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, que estableció una serie de medidas destinadas a revitalizarla, entre ellas: la ratificación del decreto cardenista que obligaba a todas las salas de cine a la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes y la prohibición de doblar las cintas extranjeras al español, el reforzamiento a la Financiera de Películas S. A: para la producción de cine y la exención de impuestos para los productores.

<sup>181</sup> Un aspecto relevante del éxito del cine mexicano de ésta época fue la consolidación de un cuadro de “estrellas”, entre las que destacaban Cantinflas, María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, además de una gran cantidad de actores extranjeros.

<sup>182</sup> Francisco Martín Peredo Castro, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952*, tesis de doctorado en historia, *op. cit.*, p. 149. Investigación realizada a partir de archivos desclasificados del Departamento de Estado de Estados Unidos, de Inglaterra y del Archivo General de la nación de México.

<sup>183</sup> A través de la OCAIA (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos) a cargo de Nelson D. Rockefeller, dependiente del Departamento de Estado de los Estados Unidos.

después de que México declarara la guerra al Eje, en un momento en que la industria mexicana de cine ya estaba en vías de recuperación frente a sus competidoras en lengua española.<sup>184</sup>

En respuesta a esa demanda propagandística, el cine mexicano hizo uso de la historia nacional en lo referente a las intervenciones extranjeras, pero desde una perspectiva parcial, pues se evitó abordar los diferentes enfrentamientos bélicos con Estados Unidos.<sup>185</sup> Además del cine histórico, los géneros más recurrentes en ese periodo fueron el melodrama de época (*¡Ay qué tiempos, señor don Simón!*, 1941, Julio Bracho), la comedia protagonizada por cómicos (*El gendarme desconocido*, 1941, Miguel M. Delgado; *La vida inútil de Pito Pérez*, 1943, Miguel Contreras Torres; *El baisano Jalil*, 1942, Joaquín Pardavé), los melodramas familiares (*Cuando los hijos se van*, 1941, Juan Bustillo Oro) y la comedia ranchera (*Me he de comer esa tuna*, 1944, Miguel Zacarías). El tema indigenista fue muy valorado, a partir de los premios internacionales que obtuvo *María Candalaria* (1943), dirigida por el debutante Emilio Fernández, quien junto con el fotógrafo Gabriel Figueroa, mantuvieron una obra interesante durante la década con filmes como *Flor Silvestre* (1943), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947) y *Pueblerina* (1948).

En esa producción fue notorio el predominio del cine filmado en ambientes urbanos, pero referido en general a la clase media o a grupos populares específicos como los inmigrantes españoles o libaneses. El universo de la marginación citadina no parecía ser políticamente oportuno para el medio cinematográfico del periodo de guerra, el que en términos generales veía en el cine más una industria que un producto cultural con implicaciones sociales.

---

<sup>184</sup> A cambio, se planteó la posibilidad de invertir un millón de dólares para estimular la producción cinematográfica, provisión casi ilimitada de película virgen, la solicitud a Hollywood para que mejorara las imágenes de México y América Latina en sus filmes y distribuyera las películas mexicanas en la región, *op. cit.*, pp. 147, 157, 165, 469.

<sup>185</sup> Eso fue evidente en títulos como: *Simón Bolívar* (1941, Miguel Contreras Torres), *El jagüey de las ruinas* (1945, Jaime Salvador), *El padre Morelos*, *Caballería del imperio* y *El rayo del sur* (1942, Miguel Contreras Torres), *La virgen que forjó una patria* (1942, Julio Bracho), *Una carta de amor* (1943, Miguel Zacarías), *Mexicanos al grito de guerra* (1943, Álvaro Gálvez y Fuentes), *El camino de los gatos* (1943, Chano Urueta), *La guerra de los pasteles* (1943, Emilio Gómez Muriel) y *El criollo* (1944, Fernando Méndez), entre otros.

Prueba de ello fue que la temática de la pobreza urbana sólo apareció de manera esporádica en filmes de tono melodramático como *La abuelita* (1942, Raphael J. Sevilla) o *La pequeña madrecita* (1943, Joselito Rodríguez), en los que se planteaba la aceptación resignada de la desigualdad social.

### **3.3.2. La visión de la marginalidad en el periodo alemanista.**

El periodo de la posguerra se vivió en México bajo el régimen de Miguel Alemán, primer presidente de extracción civil que llegaba al poder desde el fin de la Revolución. Su mandato se caracterizó por la acelerada industrialización del país, un importante crecimiento económico que sólo benefició a una *élite* empresarial (nacional y extranjera), y un retroceso en la inversión de beneficio social. El autoritarismo y la corrupción política alcanzaron niveles de escándalo, mientras que las clases trabajadoras fueron reprimidas y sometidas por líderes deshonestos bajo el pretexto de moda: "tener ideas comunistas".

La ciudad de México se convirtió en símbolo de las pretensiones de modernidad del sexenio, dando cabida a proyectos arquitectónicos monumentales basados en las nuevas teorías urbanísticas, como el Auditorio Nacional, el Conservatorio Nacional, la Cárcel de Mujeres, el Hospital de la Raza y la Ciudad Universitaria. El concepto monumental también se implementó en la construcción de vivienda, a través de las enormes unidades habitacionales de renta destinadas a las clases media y media alta.<sup>186</sup>

Para los sectores de mayores recursos surgieron las elegantes colonias residenciales de Polanco, Del Valle y el Pedregal de San Ángel, mientras que la población de escasos recursos sólo tenía dos opciones: una improvisada construcción de madera y cartón en las "ciudades perdidas" que proliferaron en colonias de la periferia (como Tacubaya, la Buenos Aires, Postal y Nonoalco, donde sobrevivían más de 300 mil habitantes sin los servicios básicos), o rentar

---

<sup>186</sup> Como el multifamiliar Miguel Alemán y el edificio Juárez, los cuales podían concentrar a cerca de 1.000 habitantes por hectárea, algo sólo comparable con las vecindades, y que a la larga se convertiría en un gran problema para la ciudad por los altos costos de su mantenimiento. En términos generales, esas "soluciones urbanísticas" sólo se preocupaban por la optimización de los espacios físicos y la rentabilidad de las inversiones, sin tomar en cuenta las necesidades reales de la población, Armando Cisneros Sosa, *La ciudad que construimos...* *Op. cit.*, p. 168.

una vivienda en las vecindades del centro de la capital, en las que habitaba cerca de un millón de personas, hacinadas y sin los servicios más elementales.<sup>187</sup>

La nueva situación internacional, caracterizada por el inicio de la *guerra fría*, la política "anticomunista" de los Estados Unidos (a la que México se supeditó), y la prioridad otorgada a la reconstrucción Europea a través del Plan Marshall, relegó a América Latina a un nivel no prioritario en la política exterior de ese país. Esto significó el retorno de la poderosa competencia del cine hollywoodense que buscó recuperar la relativa pérdida de sus mercados y frenar el auge del cine mexicano, que a esas alturas disfrutaba de un gran prestigio a nivel nacional e internacional y constituía la sexta industria del país en orden de importancia.<sup>188</sup> En ese contexto se inició una paulatina desaceleración de la producción de cine en México, que a la larga se tradujo en una severa crisis, cuyos mayores efectos serían visibles hacia el final del sexenio alemanista.<sup>189</sup>

La producción mexicana de la segunda mitad de los cuarenta se caracterizó por el abandono de las intenciones cosmopolitas y panamericanistas, al tiempo que se retomaban los géneros que habían dado fama al cine mexicano: la comedia ranchera y el melodrama familiar, logrando éxitos importantes.<sup>190</sup> Pero los géneros distintivos del periodo alemanista fueron sin duda el cine de cabareteras y el de arrabal, que constituyeron una mistificación *sui generis* de la realidad urbana, que irrumpió en el cine mexicano como evidencia implícita de la marcada desigualdad social generada por el *desarrollismo*. Ese cine era una constatación del México real, en el que la industrialización poco planificada había creado riqueza pero

---

<sup>187</sup> *Op. cit.*, p. 125.

<sup>188</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano...*, p. 123.

<sup>189</sup> A pesar de que, como señala Francisco Peredo, el cine mexicano nunca conquistó más del 35% de ningún mercado, durante esta etapa sí llegó a convertirse en un fuerte competidor de Hollywood, al menos en el mercado de habla hispana, Francisco Martín Peredo Castro, *Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica...* *op. cit.*, p. 470.

<sup>190</sup> Como *Los tres García y Vuelven los García* (1946, Ismael Rodríguez), *Si me han de matar mañana* (1946, Miguel Zacarías), *Soy Charro de Rancho Grande* (1947, Joaquín Pardavé), *El muchacho Alegre* (1947, Alejandro Galindo), *Juan Charrasqueado* (1947, Ernesto Cortázar), *El gavián pollero* (1950, Rogelio A. González), *Una familia de tantas* (1948, Alejandro Galindo), *La familia Pérez* (1948, Gilberto Martínez Solares), *Cuando los padres se quedan solos* (1948, Juan Bustillo Oro) y *Azahares para tu boda* (1950, Julián Soler), *La negra Angustias* (1949, Matilde Landeta), *Vino el remolino y nos alevantó* (1949, Juan Bustillo Oro), entre otras.

también cinturones urbanos de miseria, poblados por grupos humanos que se habían desplazado hacia la capital atraídos por la oferta de trabajo, o que habían sido expulsados de sus lugares de origen por el incremento de la pobreza. La ciudad de México en esos años pasó de 1.7 a 3 millones de habitantes. Ese rápido crecimiento dio origen a una nueva clase media y a sectores populares y marginales que se fueron asentando en el centro y en los suburbios, beneficiados por la congelación de rentas decretada por Manuel Ávila Camacho en 1942 y prorrogada por tiempo indefinido por su sucesor en 1948. Esto provocó un incremento de la densidad poblacional en las colonias de vecindades, las que llegaron a albergar hasta 30 mil habitantes por kilómetro cuadrado durante los años cuarenta.<sup>191</sup>

A través del cine de arrabal y el de cabaret, el cine mexicano de esta etapa dio visibilidad a esa problemática socio-cultural, capitalizando al mismo tiempo la vitalidad de esos espacios humanos emergentes, utilizándolos generalmente como elemento pintoresco, despojados de cualquier visión crítica, acorde con la perspectiva conservadora que caracterizó al cine mexicano de la “época de oro”. Lo importante sin embargo, fue que el cine producido en México finalmente orientó su atención hacia la realidad urbana y los ámbitos de diversión y miseria que estaba engendrando la descontrolada industrialización del país. En la representación de ese universo marginal, el cine mexicano operó, como ha señalado Jorge Ayala Blanco, de manera similar a como lo había hecho en el idealizado universo de la comedia ranchera, reduciendo la complejidad social a unos cuantos tipos populares y a lugares reconocibles como el barrio y la vecindad, equivalentes del pueblito y la hacienda de la comedia y el melodrama rancheros.<sup>192</sup>

El tratamiento de lo popular urbano no fue algo homogéneo, sino que en ese cine se pueden distinguir tres estilos, dos de ellos serían retomados durante las

---

<sup>191</sup> Al mismo tiempo, ese decreto desalentó la inversión privada en vivienda popular y agudizó el deterioro de las construcciones comprendidas en esa ley, lo que derivó en terribles condiciones de vida para sus habitantes y una alta tasa de mortalidad, Armando Cisneros Sosa, *La ciudad que construimos... op. cit.*, pp. 91, 93, 124, 125.

<sup>192</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Editorial Posada, México, 1979, pp. 117-137.

décadas siguientes y posteriormente llegarían a la televisión; y un tercero que sólo ocasionalmente serviría de modelo a la temática de la pobreza urbana. Con fines de análisis, esos estilos se pueden agrupar de la siguiente manera:

#### **El maniqueísmo sentimental.**

Visión ingenua, barroca y desorbitada que mezclaba elementos estéticos de diversos géneros y reducía la complejidad social a una simple división entre *ricos* y *pobres*, otorgando a los primeros atributos negativos (maldad, hipocresía, egoísmo, falta de alegría, etc.) y a los segundos lo opuesto: bondad, alegría, generosidad, devoción, solidaridad, etc. Ejemplos paradigmáticos de este estilo son ***Nosotros los pobres*** y ***Ustedes los ricos***. (1947-1948, Ismael Rodríguez), junto con gran parte de las comedias estelarizadas por *Tin Tan*, *Resortes* y *Clavillazo*. En ellas se recurría a truculentos melodramas narrados de manera irreverente e ingeniosa, y protagonizados por estereotipos populares reconocibles.

#### **El costumbrismo populista.**

Estilo desdramatizado que evitaba el sentimentalismo y la truculencia, y más que narrar complejas historias, buscaba construir personajes populares a partir de actores sociales reconocibles, describiendo su psicología, sus dramas cotidianos, su relación con el trabajo y especialmente su lenguaje vernáculo. Los ejemplos prototípicos son ***¡Esquina bajan!*** y ***Hay lugar para...dos*** (1948, Alejandro Galindo), cintas que dieron lugar a una innumerable cantidad de películas sobre la pobreza urbana.<sup>193</sup>

Esos estilos, a pesar de sus diferencias formales, compartían una visión acrítica y conformista de la desigualdad social, donde la pobreza era naturalizada de manera tremendista o pintoresca, mostrada como un orden natural de las cosas, si acaso explicada a partir de la fatalidad o el azar, pero nunca puesta en relación con la injusticia, la política económica o el abuso de poder de instituciones o actores sociales concretos. Esa perspectiva debe entenderse, no obstante, en el contexto histórico de la posguerra, marcado por el anticomunismo de la política estadounidense, plenamente secundado por el gobierno de Miguel Alemán y por el cine mexicano donde, como señala el director de ***¡Esquina bajan!*** y ***Hay lugar***

---

<sup>193</sup> Como: *Dos pesos dejada* (1949, Joaquín Pardavé), *Amor de la calle* (1949, Ernesto Cortázar), *Quinto patio* (1950, Raphael J. Sevilla), *El pecado de ser pobre* (1950, Fernando A. Rivero), *Donde nacen los pobres* (1950, Agustín P. Delgado), *Arrabalera* (1950, Joaquín Pardavé), *El papelerito* (1950, Agustín P. Delgado), *Barrio bajo* (1950, Fernando Méndez), entre otras.

*para...dos*, Alejandro Galindo, "cualquier intento de mostrar la pobreza y la miseria auténticas en el mundo capitalista parecía sospechosamente prosocialista o comunista".<sup>194</sup>

#### **La desmitificación subversiva.**

Esta tercera forma de llevar a la pantalla el contexto de la miseria urbana, más cerca de la vanguardia crítica del momento (constituida por el cine negro norteamericano y el *neorrealismo* italiano), fue la película ***Los olvidados***, dirigida en 1950 por Luis Buñuel.<sup>195</sup> En ella se observaba por vez primera en el cine mexicano, un intento desmitificador de la miseria y de sus efectos, tomando como base casos reales de delincuencia juvenil y nota roja. ***Los olvidados*** asumía gran parte de las convenciones propuestas por el *neorrealismo*, sobre todo su visión crítica, por lo que en su época fue considerada como ejemplo de *realismo social*.<sup>196</sup> En ***Los olvidados*** no se trataba simplemente de representar la realidad de la desigualdad social, sino de ir más allá, de subvertirla en su aparente "normalidad", transformando la idea que se tiene de la miseria al mostrar que no tiene belleza y que envilece a los que la viven. Lejos del maniqueísmo del melodrama mexicano, Buñuel evitó explicar la pobreza en términos de buenos y malos, o simplemente denunciarla para propiciar la falsa indignación del espectador. Su intención fue explorar la conducta humana en situaciones de pobreza, tomando partido por sus personajes pero sin idealizarlos, sin verlos a través del velo de la hipócrita piedad cristiana. A contracorriente de las visiones tradicionales, Buñuel buscó mostrar ese mundo cerrado de supervivencia y orfandad sin juzgar ni moralizar, apelando básicamente a la violencia de las imágenes.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Citado por Francisco Peredo en *op. cit.*, p. 410.

<sup>195</sup> *A posteriori*, Buñuel se declaró en contra del *neorrealismo*: "... soy ideológicamente contrario a la corriente neorrealista. El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos cambios que enriquecen el lenguaje, pero nada más. La realidad neorrealista es incompleta, oficial, sobre todo razonable: pero la poesía, el misterio... faltan en absoluto en sus producciones." Citado en Francisco Sánchez, *Todo Buñuel*, Cineteca Nacional, Secretaría de Gobernación, México, 1978, p. 105.

<sup>196</sup> Entre los elementos de la cinta que coincidían con las propuestas del neorrealismo estaban: el haberse filmado en su mayor parte en escenarios naturales, en auténticos barrios suburbanos de la capital (cuando la práctica común del cine mexicano de la época era la filmación en estudios), el basarse en elementos reales para la construcción de la historia, el privilegiar el uso de actores no profesionales, uno de los cuales era interpretado por un verdadero niño campesino. Julia Tuñón "Ciudad, tradición y modernidad en la película *Los olvidados* de Luis Buñuel", en Krieger, Peter (editor), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-Inter Naciones, México 2006, p. 132.

<sup>197</sup> Los protagonistas de *Los olvidados* eran un grupo de adultos y adolescentes que subsistían en un miserable barrio donde se conservaban las huellas de un reciente pasado rural. En ese universo realista no funcionaban

En esa representación de la marginalidad, se advertía una crítica implícita a la profunda desigualdad social del “moderno” México alemanista.<sup>198</sup> Revalorada y premiada en el extranjero, **Los olvidados** se convirtió en una obra fundamental para cualquier acercamiento al tema de los adolescentes y la pobreza urbana en el cine.

A nivel de la recepción, conviene señalar que los estilos que he denominado *maniqueísmo sentimental* y *costumbrismo populista*, tuvieron una gran aceptación entre los espectadores mexicanos, y quedaron como el principal modelo en la representación de lo popular-marginal. Las razones de ese éxito se pueden encontrar en el tipo de códigos que ese cine movilizaba, y en las estrategias de recepción que proponía al espectador. Los códigos eran fundamentalmente el melodramático y el realista. El código melodramático supone, de manera general, al código realista, es decir, la asunción de la representación como si fuera la realidad misma, sin mediaciones. En cuanto al melodrama, siguiendo la tesis de Jesús Martín Barbero, se constituye a partir de una serie de dispositivos de inteligibilidad provenientes de la cultura oral, que consisten en: resaltar acciones y pasiones por sobre las palabras; privilegiando relaciones primarias y sus signos: la familia, la obediencia, el deber, la traición, la justicia, etc.<sup>199</sup> Para Martín Barbero, el melodrama en el cine ha sido, más que un género, su entraña misma, su horizonte estético y político. A través de él, lo popular se introdujo en lo masivo, activando señas de identidad de la cultura popular, que consisten en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte.

Desde esa óptica, se pueden comprender los mecanismos que activa la representación de lo marginal en películas como **Nosotros los pobres** o

---

los estereotipos creados por el cine mexicano; la convivencia solidaria no existía, la maternidad no era ejemplo de dulzura y sacrificio, los minusválidos resultaban ser crueles y despreciables y los niños y adolescentes contradecían totalmente la idea de inocencia construida por el melodrama cinematográfico. La orfandad real o virtual, la búsqueda de afecto y la lucha por sobrevivir eran los aspectos que vinculaban a los personajes de la cinta.

<sup>198</sup> Quizá por ello la película fue acusada de “desprestigiar” a México y sólo duró tres días en cartelera durante su estreno.

<sup>199</sup> Según este autor, el melodrama surge de la fusión de las dos grandes tradiciones populares: la de los relatos (romances, coplas de ciego, literatura de cordel y novela gótica) y la de los espectáculos populares (pantomima, circo, teatro de feria y ritos de fiesta). El cine, de acuerdo con Martín Barbero, es el “heredero natural” del melodrama a través del folletín, el cual fue reformulado por el cine y convertido en el gran espectáculo popular de masas, Jesús Martín Barbero, “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, número 10, agosto de 1983, pp. 59-73.

***Ustedes los ricos***, en las que la familia y los valores asociados a ella sirven de mediación entre el individuo y el mundo exterior, operando como esquema básico de percepción de la realidad. A nivel estético, el recurrir a la gestualidad tragicómica y a una sencilla expresividad verbal, facilitaban la vinculación de ese cine con el universo cultural del espectador promedio, el que no sabía leer, leía poco o no sabía escribir. Por ello también, las estrategias de recepción que esas cintas proponían, apelaban ante todo a la comunicación emotiva con el espectador.

Lo significativo de esta etapa para la representación de la marginalidad, fue no sólo el haber desarrollado una forma exitosa de representar el universo de la pobreza urbana, sino haber introducido a los sectores populares de la ciudad en la pantalla cinematográfica. Esto obedeció, por un lado, a la importante presencia de esos grupos en la estructura social, que como hemos visto estuvo determinada por el inusitado crecimiento demográfico resultado de la migración hacia áreas urbanas, en las que había mayor oferta de empleo; pero por otro lado tuvo que ver con la legitimación de los espacios de la pobreza llevada a cabo por el campo del cine a nivel internacional, concretamente a través del movimiento neorrealista, que reivindicó la necesidad de dar voz y presencia a la problemática de los grupos marginales, en el contexto de la posguerra. En ese aspecto, es elocuente la declaración de Ismael Rodríguez, el autor de ***Nosotros los pobres*** y ***Ustedes los ricos***, quien afirmó que esas cintas eran su versión *neorrealista* del ámbito mexicano.

#### **3.4. El repliegue de lo urbano marginal durante los años cincuenta**

La década de los cincuenta, atravesada por el final del alemanismo (1946-1952), el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y parte del de Adolfo López Mateos (1958-1964), significó para el cine mexicano la continuación de la crisis iniciada en los años previos, la pérdida de dos de sus figuras principales (Jorge Negrete y Pedro Infante) y la competencia con la televisión. Esto último supuso apropiarse de algunos géneros popularizados por el nuevo medio, como el cine de luchadores enmascarados, el de horror y el *western*.

Al declinar el apoyo estadounidense -económico pero sobre todo político frente a la competencia de *Hollywood-*, la industria filmica nacional se vio en la disyuntiva de competir en términos de calidad, o reducir costos abaratando sus productos. La

elección fue hacia el abaratamiento y la producción de un cine cada vez más estandarizado, de baja calidad y temática localista, que a la larga lo llevó a perder sus mercados externos y gran parte del interno, pues el público de clase media y alta prefirió el cine estadounidense y el europeo. Surgieron así los llamados “churros”, cintas elaboradas en escasas tres semanas y destinadas al gran público, compuesto por los sectores menos exigentes de América Latina.<sup>200</sup>

El Estado buscó apoyar al cine mexicano frente al monopolio de la exhibición, mediante el llamado *Plan Garduño*, el cual fracasó debido a la corrupción y malos manejos de los productores. A pesar del difícil panorama, la producción logró mantenerse cercana a las cien películas anuales, aunque casi la mitad de ellas pertenecían a los géneros más baratos: los *westerns* a la mexicana y las películas cómicas.<sup>201</sup>

En estos años el país vivía lo que para algunos fue el “milagro económico mexicano”, resultado del contexto de relativa bonanza económica propiciado por la correlación de fuerzas generada después de la Segunda Guerra Mundial, que permitió a la economía mexicana crecer a una tasa mayor al 6% anual.<sup>202</sup> Esto propició un relativo retroceso de la pobreza extrema, que se reflejó en la pérdida de visibilidad cinematográfica de la marginación social, motivada además por el “descubrimiento” de los adolescentes de clase media como nuevo objeto de la representación fílmica, promovido por el cine hollywoodense.

La principal vertiente en la representación de la marginalidad social fue la comedia protagonizada por cómicos, en la que se retomó el modelo desorbitado y simplificador de ***Nosotros los pobres***, y donde actores como *Tin Tan*, *Resortes*, *Cantinflas*, *Clavillazo*, *Manolín* o María Victoria, utilizaban la desigualdad social como elemento cómico y melodramático, y el espacio del barrio o la vecindad como referente ya codificado de lo urbano popular.

El ejemplo de ***Los olvidados*** no tuvo seguidores en el cine de la época, pues las cintas que abordaron la marginación urbana se mantuvieron en la línea melodramática de ***Nosotros los pobres***, aunque orientadas hacia la clase media

---

<sup>200</sup> En esa época el tiempo mínimo para obtener una película de calidad promedio era de cinco semanas. Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 151.

<sup>201</sup> Emilio García Riera, *Breve historia...* p. 223.

<sup>202</sup> Nelson Arteaga Botello, “El abatimiento de la pobreza en México (2000-2006), en *Pobreza urbana, perspectivas globales, nacionales y locales*, Gobierno del Estado de México, México, 2003, p. 152.

y lo que el historiador García Riera llamó el tema del "ascenso social".<sup>203</sup> Una propuesta original sobre el universo de la pobreza provino del trabajo de Buñuel, quien ahora en tono optimista dirigió *La ilusión viaja en tranvía* (1953), fábula poética sobre un par de conductores de tranvías, quienes tras una noche de borrachera en un vagón retirado de la circulación, pasaban la noche y el día siguiente tratando de regresar el carro a la estación sin ser descubiertos. Esto daba pie a un alucinante recorrido por algunas calles importantes de la ciudad de México, con un grupo de pasajeros representativos de los sectores populares urbanos.

### 3.5. La necesidad de cambio.

En el marco de la guerra fría, el escenario de los años sesenta se caracterizó por el surgimiento de una serie de dictaduras militares en América Latina, que hicieron retroceder los avances democráticos de la región y dieron pie a la aparición de movimientos guerrilleros de liberación nacional, que tenían como modelo a la Cuba de Fidel Castro y del *Ché* Guevara, país en el que desde 1959 se había implementado un régimen socialista al amparo de la Unión Soviética. En el plano cultural, lo distintivo fueron los movimientos juveniles de ruptura, generados en los países desarrollados, pero que se difundieron a nivel mundial a través del rock, la literatura y la moda (minifalda, pantalón de mezclilla, cabello largo). En ellos se promovía la liberación sexual y el pacifismo, bajo la influencia de antiguas filosofías orientales, y aunque en un principio fueron rechazados, el mercado pronto los asimiló.

En México, donde aparentemente se vivía un clima de bonanza económica y estabilidad social, cuya prueba al exterior fueron los preparativos para la celebración de los juegos olímpicos en 1968, súbitamente irrumpió un movimiento guerrillero dirigido por el maestro rural Lucio Cabañas, que enarbolaba demandas sociales y políticas. Su presencia descubrió a propios y extraños la existencia de un México marginal, donde el cacicazgo y la desigual distribución de la riqueza permanecían como antes de la Revolución. Este hecho, junto con las movilizaciones urbanas de maestros y médicos al inicio de los sesentas, y de

---

<sup>203</sup> En títulos como *Necesito dinero* (1951, Miguel Zacarías), *Un rincón cerca del cielo* (1952, Rogelio A. González), *Pepe el Toro* (1952, Ismael Rodríguez) o *El camino de la vida* (1956, Alfonso Corona Blake).

estudiantes en 1968, fueron indicios de que el modelo de gobierno presidencialista y autoritario, vigente en México desde la segunda década del siglo XX, ya no respondía a las necesidades democráticas del México moderno.

En ese contexto, la crisis de la industria cinematográfica se acentuó, al descender la producción a casi la mitad del promedio de cien películas anuales que se venían filmando en los últimos años. La alternativa fue aumentar la realización de series o largometrajes disfrazados producidos con el STIC, la mayoría de baja calidad, lo que obviamente no solucionó el problema. El Estado nuevamente trató de apoyar al cine, asumiendo en 1960 las áreas de distribución y financiamiento, y creando en 1968 una empresa estatal de promoción al cine mexicano (PROCINEMEX).<sup>204</sup>

Por otro lado, entre los sectores urbanos universitarios se empezó a conformar un campo del cine, que buscaba influir en la calidad de la producción. A partir de la revista *Nuevo cine*, se estableció un campo específico de reflexión y crítica, que expresó la necesidad de realizar un cine que trascendiera el mero entretenimiento, que rompiera con los esquemas narrativos tradicionales y explorara nuevas fórmulas, otorgando al director el papel central en la autoría de la película.<sup>205</sup> Esto influyó para que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocara a la realización del primer concurso de cine experimental de largometraje, celebrado en 1965, de donde surgió una parte importante de los directores que revitalizarían el cine mexicano en los años siguientes.<sup>206</sup>

En la producción de esos años predominó el cine de ambiente rural, sobre todo *westerns* a la mexicana, es decir, el género híbrido que combinaba la comedia ranchera con elementos del *western*, y que para algunos historiadores era el signo

---

<sup>204</sup> Esas medidas, de acuerdo con García Riera, pudieron haber motivado cierta desconfianza entre los productores privados, influyendo en su renuencia a mantener el acostumbrado nivel de producción. *Breve historia...* pp. 234, 235.

<sup>205</sup> Esa revista se hizo eco de la crítica francesa, que a través de la revista *Cahiers du cinema* venía difundiendo reflexiones teóricas sobre el cine, las cuales fueron la base de lo que posteriormente se llamó la Nueva ola francesa.

<sup>206</sup> Otros aspectos que ayudaron a legitimar el campo del cine fueron: la difusión de crítica sobre películas en revistas, periódicos y cine-clubes (que se habían popularizado en el medio universitario como espacio de exhibición y discusión de los filmes más celebrados del momento); la celebración anual de la reseña de festivales cinematográficos en la ciudad de México y en Acapulco, y la creación en 1963 de la primera escuela de cine del país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, *Breve historia...* op. cit. pp. 236, 237.

más claro de la crítica situación del cine mexicano.<sup>207</sup> En el cine de temática urbana prevalecieron versiones nacionales de modelos externos: la comedia erótica y la comedia juvenil de clase media, en las que se capitalizaba el auge de grupos musicales de moda en países anglófonos.<sup>208</sup>

### 3.5.1 Nuevos enfoques en la representación de la pobreza urbana.

La aparente bonanza económica del país y el predominio del cine juvenil orientado a las clases medias, pareció influir en la notoria reducción de filmes centrados en la temática de la marginación social, en los que por otro lado predominó el esquematismo pintoresco y truculento del cine de los cuarentas, sólo actualizado en cuanto a la problemática y los escenarios. Fue el caso de títulos como *La risa de la ciudad* (1962, Gilberto Martínez Solares) y *Faltas a la moral* (1969, Ismael Rodríguez). En ellas se reemplazaban la vecindad y el barrio por una colonia de “paracaidistas” o una “ciudad perdida”.

No obstante, hubo algunos enfoques novedosos, resultado de la colaboración de escritores y dramaturgos, algunos ya consagrados y otros en vías de lograrlo, quienes incursionaron en el cine mexicano de la época como adaptadores, argumentistas o guionistas, buscando romper los anquilosados esquemas narrativos, para ofrecer al espectador un cine más cercano a la realidad del país. La aportación de escritores como Carlos Fuentes, Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Luis Spota o Gabriel García Márquez, y los dramaturgos Sergio Magaña y Vicente Leñero, entre otros, fue visible en el diseño de historias de mayor complejidad y realismo, las cuales intentaron reflejar al México contemporáneo a través de personajes que se salían de los estereotipos frecuentados por el cine mexicano, sin imposturas o falsedades. En estos filmes la pobreza y sus escenarios se utilizaron para reflexionar sobre la situación política y social del país, denunciando la desigualdad social y trastocando la maniquea

---

<sup>207</sup> En el western ranchero que se empezó a producir en México desde los años cincuenta, ya no existían el folclor, la música ranchera ni los grandes cantantes como Jorge Negrete o Pedro Infante, pues se trataba de cintas de acción de bajo presupuesto filmadas en serie que aprovechaban la escenografía del campo mexicano, *op. cit.*

<sup>208</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo VIII, México, Ediciones Era, S. A., 1976, p. 7.

oposición ricos / pobres establecida por el modelo de **Nosotros los pobres**. Ese fue el caso de: **Los signos del zodiaco**, **El hombre de papel** y **Los caifanes**.

La primera, dirigida en 1962 por Sergio Véjar, se basaba en la obra de teatro de Sergio Magaña, joven representante de la nueva generación de dramaturgos mexicanos, la cual fue menospreciada en su época por el fuerte tono teatral. En ella se contaba la historia de los inquilinos de una miserable vecindad capitalina que funcionaba como microcosmos social, donde se pretendió sintetizar la realidad nacional a través de personajes hasta entonces inéditos en el cine mexicano, como el estudiante de tendencia izquierdista o la fracasada cantante de ópera. Recurriendo a simbolismos católico-cristianos, la cinta mostraba la miseria económica como una especie de castigo a la miseria moral de los personajes, mostrándolos atrapados en el espacio de la vecindad, mediante tomas cenitales a través de los barrotes de una escalera o en encuadres laterales que parecían acorralarlos.

**El hombre de papel** (1963, Ismael Rodríguez). Cinta de gran presupuesto cuya publicidad la definía como "tragicomedia neo-realista de tintes chaplinescos pero exenta de astracán, enredos o melodrama".<sup>209</sup> Basada en una historia de Luis Spota, era una visión miserabilista del mexicano marginal, representado por Adán, un hombre mudo que vivía de recoger basura y quien al perder a su perro, se obsesionaba con la idea de tener un hijo, incluso intentaba comprarlo con un billete de diez mil pesos que había encontrado en la basura. En esta cinta, el director de **Nosotros los pobres** volvía a mostrar la miseria de manera pintoresca y melodramática, pero introduciendo un tramposo enfoque sobre la pobreza, donde tras la aparente denuncia de la corrupción sindical y la desprotección social de los parias urbanos, se buscaba culpar a los mismos pobres de su marginación, evitando cuestionar a las instituciones del Estado. Esta perspectiva, conocida como "cine de falsa denuncia", sería frecuente en las décadas siguientes.

**Los caifanes**, (1966, Juan Ibáñez). Realizada con escasos recursos y teniendo como co-guionista a Carlos Fuentes, la película narra de manera lineal los sucesos de una noche de insólita diversión entre dos representantes de la alta

---

<sup>209</sup> *Op. cit.*, p. 367.

burguesía mexicana y cuatro “pelados” de las clases urbanas marginales.<sup>210</sup> Eludiendo las convenciones estrictamente realistas, la cinta recurría a un estilo teatral-carnavalesco para escenificar una divertida “lucha de clases”, donde la intención aparente era mostrar dos polos de la estructura social, enfatizando el lenguaje y las expectativas de cada uno.<sup>211</sup> No se buscaba adjudicarles cualidades positivas a unos u otros, o melodramatizar su pertenencia de clase, sino mostrar las diferencias de manera festiva, a través del lenguaje y las actitudes, ironizando sobre los lugares comunes que la filosofía de lo mexicano había atribuido al “ser nacional”.<sup>212</sup> A diferencia del realismo ingenuo de *Nosotros los pobres* o de las imágenes irreverentes de *Los olvidados* de Buñuel, Ibáñez recreaba el universo urbano con sentido del espectáculo a lo Fellini, y desde el realismo grotesco de Bakhtín. En un recorrido alucinante, los personajes deambulaban por escenarios sacralizados del imaginario colectivo (el zócalo, la estatua de la Diana cazadora) o sitios inventados por el cine mexicano: las miserables vecindades, el antro poblado por seres insólitos y las solitarias calles arrabaleras. Lo original de esta aproximación fue que ofreció una novedosa estética visual de la grotesca lúdica y una reivindicación festiva del lenguaje popular basado en el albur, recuperando la vieja tradición de resistencia cultural que había tenido el lenguaje en las “carpas” y teatros de revista en los inicios del siglo XX.

### 3. 6. El interés por los temas de crítica social en el cine de los setenta,

A mediados de los años setenta se inició una crisis del sistema económico mundial, que se prolongaría hasta la década de los noventa e influiría en el fin de la “guerra fría” y el inicio de una nueva modalidad del desarrollo capitalista, el *neoliberalismo*.<sup>213</sup> En México, esos acontecimientos se tradujeron en el desmoronamiento del modelo económico que había seguido el país desde los

---

<sup>210</sup> El guión, escrito por Juan Ibáñez y Carlos Fuentes había sido ganador del primer lugar en el primer concurso nacional de guiones y argumentos cinematográficos realizado en 1965.

<sup>211</sup> Los personajes eran una joven pareja de la clase alta que se refugiaba en el viejo auto de un grupo de mecánicos queretanos que andaban de parranda en la capital.

<sup>212</sup> Esa abstracción sociológicamente inexistente, a la cual filósofos y escritores atribuían una supuesta fascinación por la muerte, una vocación por el fracaso y una pasividad impotente ante las instituciones sacralizadas.

<sup>213</sup> La causa aparente fue la guerra política entre los miembros de la OPEP (Organización de Países Exportadores de Petróleo) e Israel, que condujo a un enfrentamiento entre los países árabes (que aumentaron drásticamente los precios del petróleo) y las principales economías de occidente.

años cincuenta, el “desarrollo estabilizador”, y el inicio de largos periodos de inflación que culminaron con una fuerte devaluación en 1976, cuando el precio del dólar pasó de 12.50 a 25 pesos. El panorama del país se caracterizó por la inestabilidad económica, el desempleo, el deterioro productivo en el campo y la fuerte migración hacia las zonas urbanas.<sup>214</sup>

La ciudad de México se convirtió en símbolo de esa situación de crisis, debido a su alta densidad poblacional (doce millones de habitantes) y a ser receptora de cerca de 500. 000 personas que llegaban cada año, la mayoría de los cuales terminaban en *Ciudad Netzahualcóyotl*, la zona marginal o “ciudad perdida” más grande del país, la que a mediados de los setenta contaba con casi ochocientos mil habitantes que habitaban en viviendas improvisadas.<sup>215</sup>

Durante la década, los regímenes de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982) influyeron en el campo fílmico de forma importante, aunque con efectos opuestos. El primero, que se inició con señales de apertura democrática, dirigidas especialmente hacia los jóvenes que mantenían en la memoria la brutal matanza del 2 de octubre de 1968<sup>216</sup>, favoreció la participación estatal en la producción y con ello el surgimiento de un cine socialmente crítico. Mientras que el segundo dio marcha atrás a la intervención estatal en el campo del cine, propiciando una de las etapas más desastrosas en cuanto a política cinematográfica en la historia de ese medio.

### **3.6.1. La intervención del estado en la producción cinematográfica.**

El gobierno de Luis Echeverría Álvarez resultó excepcional en materia cinematográfica, debido a la amplia intervención estatal en la producción, la cual abarcó: la creación de las empresas Conacine, Conacite I y Conacite II; la reinstalación en 1972 de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas para reanudar la entrega de los Arieles (interrumpida en 1958); la construcción de la

---

<sup>214</sup> La nueva situación no incidió devastadoramente en la economía, debido al descubrimiento y explotación de inmensos yacimientos petroleros en el sureste del país, y al notable aumento en los precios internacionales de los hidrocarburos.

<sup>215</sup> La política de vivienda del sexenio resultó insuficiente para cubrir las necesidades, pesar de que por primera vez se estableció una amplia política de vivienda que abarcaba prácticamente a todos los sectores sociales, mediante instituciones como FOVISSSTE e INFONAVIT.

<sup>216</sup> Aparentemente orquestada por el gobierno y en la que el nuevo presidente (entonces secretario de gobernación) habría desempeñado un papel decisivo.

Cineteca Nacional en 1974 y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975. Como resultado, las películas producidas o coproducidas por el Estado empezaron a tener éxito y atraer al público de clase media, cuya problemática trataron de recrear.<sup>217</sup>De esa manera debutaron varios realizadores, la mayoría formados en escuelas de cine, entre ellos una mujer (Marcela Fernández Violante). La censura se flexibilizó en cuanto a desnudos femeninos y uso de "malas palabras", y hubo una gran libertad en el tratamiento de temas políticos, históricos y de crítica social, favoreciendo la realización de un cine socialmente comprometido y formalmente propositivo, que intentó superar la tradición moralista y conservadora que había caracterizado al cine mexicano, trascendiendo o cuestionando estereotipos y visiones de la realidad social ya inoperantes.<sup>218</sup>

### 3.6.2. Populismo y falsa denuncia en el cine sobre lo marginal.

Acorde con el clima intelectual y las expectativas de cambio social inspiradas por regímenes socialistas como el de Cuba, el tema de la marginación social tuvo un relativo auge. A esto contribuyó la legitimación intelectual del tema de la pobreza, resultado del *bestseller* **Los hijos de Sánchez**, escrito por el antropólogo norteamericano Oscar Lewis. En él se daba forma de relato a varias "historias de vida" narradas por los integrantes de una familia marginal de la ciudad de México, buscando sustentar la tesis de que la pobreza es "hereditaria", de que sus causas se encuentran en los mismos pobres, en lo que Lewis denominó *cultura de la pobreza*.<sup>219</sup>Ese enfoque eludía vincular la pobreza con las estructuras económicas

---

<sup>217</sup> Cabe señalar que la estatización no fue algo premeditado, sino resultado de circunstancias que el encargado del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría, hermano del presidente de la República, supo capitalizar. Prácticamente lanzado al terreno de la producción para asegurar el trabajo a los sindicatos del cine, el Estado creó sus propias productoras, y trató de confiar la realización a directores capaces.

<sup>218</sup> En esa época la utopía del socialismo (la sociedad sin clases) estaba vigente, y el poder político alentaba una cierta permisividad en el abordaje crítico de temas sociales, que se hizo visibles en filmes como *Reed*, *México insurgente*, *El apando*, *Las poquiánchis*, *Canoa*, *Mecánica nacional*, *El castillo de la pureza*, *La pasión según Berenice*, *Los albañiles*, *Tivoli*, *El profeta Mimi*, *Cascabel*, *Auandar Anapu* y *La Choca*, entre otros, muchos de los cuales recibieron premios internacionales, renovando así el decaído prestigio del cine mexicano.

<sup>219</sup>Para Oscar Lewis la cultura de la pobreza es: "un sistema de vida, notablemente estable y persistente, que ha pasado de generación en generación a lo largo de líneas familiares". Al aplicar el concepto antropológico de cultura a la comprensión de la pobreza, su intención era "atraer la atención hacia el hecho de que la pobreza en las naciones modernas no es sólo un estado de privación económica, de desorganización o de ausencia de algo. Es también algo positivo en el sentido de que tiene una estructura, una disposición

y políticas que la propician, y mediante el concepto de *cultura de la pobreza*, se ofrecía una justificación pretendidamente “científica” de la desigual distribución de la riqueza, la cual era en realidad un recurso ideológico de legitimación de la miseria en las sociedades capitalistas. Tanto el tratamiento de la información etnográfica que hizo Oscar Lewis como sus conclusiones, fueron ampliamente cuestionada por sus pares, pero a lo largo de los setenta, los no especialistas sólo percibieron el interés “científico” por los pobres como indicio de legitimación cultural del tema.<sup>220</sup>

En ese contexto, el cine mexicano ofreció varias visiones sobre el universo marginal, las que con fines analíticos se clasifican de la siguiente manera:

#### **La falsa denuncia.**

Cine visualmente impactante, alegórico o amarillista, que incorporaba recursos del periodismo televisivo como la entrevista o la encuesta, y pretendía ofrecer una visión crítica de la desigualdad social, pero terminaba legitimándola al promover el conformismo y la resignación. Llevaba implícita una concepción reduccionista de la realidad nacional y mostraba la degradación humana en contextos de miseria, como resultado de las prácticas culturales y la psicología de los actores sociales (la *cultura de la pobreza*). Su retrato de los pobres volvía sobre la caricatura pintoresca establecida por el cine de Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo en los cuarentas, pero influida por el enfoque carnavalesco de *Los caifanes* y recreada con tintes alarmistas o sórdidos y pesimistas. Una perspectiva que sería recurrente fue la visión de la migración rural a la capital, mostrada como un proceso de degradación moral, donde había el discurso implícito de que los pobres debían resignarse a la pobreza y explotación, pero en su lugar de origen.<sup>221</sup>

---

*razonada y mecanismos de defensa sin los cuales los pobres difícilmente podrían seguir adelante*”. Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*. Editorial Grijalbo, México, 1982, p. XIV.

<sup>220</sup> Al respecto, el Dr. Gilberto Giménez considera que libros como el de *Los hijos de Sánchez* de Lewis, fueron responsables de la gran crisis de la antropología cultural norteamericana de los años 70 y 80, porque dieron argumentos a los antropólogos “posmodernos” como Clifford James y Georg Marcus para decir que las monografías de los antropólogos eran en realidad “artificios literarios”, donde el único protagonista era el “yo narrante” del antropólogo, concluyendo que el “otro” no podía ser conocido ni descrito objetivamente, y por tanto, el “otro”, que supuestamente es el objeto de su indagación, es una ficción construida por el discurso antropológico.

<sup>221</sup>Fue el caso de títulos como: *Flores de papel* (1977, Gabriel Retes), *Cayó de la gloria el diablo* y *El profeta Mimi* (1971, 1972, José Estrada); *Chin Chin el teporocho* (1975, Gabriel Retes), Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, México, 1986, pp. 27-50.

### **La representación neopopulista.**

Producido principalmente por la iniciativa privada, este cine retomaba el modelo de **Nosotros los pobres**, idealizando o naturalizando la pobreza en torno a historias con moraleja y final feliz, en su mayoría protagonizadas por niños y situadas en los espacios ya anacrónicos del barrio y la vecindad. Lo novedoso estaba en la puesta al día de los tipos sociales representativos de la cultura popular y su problemática, como la exaltación del machismo (**Tacos al carbón**, 1971, Alejandro Galindo) o el comercio ambulante en el barrio de Tepito (**Lágrimas de mi barrio**, 1972, Rubén Galindo) y **El hijo de los pobres**, 1974, Rubén Galindo). En ellas había la idea de que la miseria redime y hace aflorar la solidaridad entre los pobres.

### **La visión crítica y reflexiva.**

Producido tanto por el Estado como por particulares, este cine exhibía los mecanismos de la corrupción en la administración pública y ciertas prácticas culturales, como condicionantes del círculo de la miseria. Estructuradas como documental o "cine directo" (**QRR, Quién resulte responsable**, 1970, Gustavo Alatriste), o como ficción (**Fé, esperanza y caridad**, 1972, Alberto Bojórquez (Fé); Luis Alcoriza (Esperanza) y Jorge Fons (Caridad), **Los albañiles** (1976, Jorge Fons), estas películas contradecían el discurso oficial sobre la pobreza a través del montaje (con imágenes que testimoniaban la corrupción imperante), trastocando las convenciones melodramáticas (ilustrando irónicamente los efectos negativos de la caridad), o utilizando estrategias del *thriller* policiaco para reflexionar sobre la explotación laboral a partir de la interacción entre prácticas socioculturales y visión del mundo de los trabajadores (los albañiles). Aunque algunas apelaban a la idea de la cultura de la pobreza y a cierto realismo tremendista (en la línea de **Nosotros los pobres**), lo que se buscaba no era la simple denuncia, sino explorar las determinaciones culturales y las estructuras de dominación que inciden en la desigualdad social.

### **3.6.3. Se desvanecen las expectativas de un cine popular de calidad.**

Beneficiado por el descubrimiento de nuevos yacimientos petroleros, el sexenio de José López Portillo (1976-1982) se caracterizó por el despilfarro, la corrupción, el

excesivo endeudamiento externo y el nepotismo, aspectos que condujeron al país a una terrible crisis económica durante los años ochenta, y que se reflejaron en el terreno del cine, debido a la errónea política seguida por la hermana del presidente, puesta al frente de una nueva entidad burocrática: Radio Televisión y Cinematografía, desde donde intentó un anacrónico retorno a la producción de cine “familiar”, como el de la “época de oro”.<sup>222</sup> Esa política significó el regreso de la producción a la iniciativa privada y el inicio de la liquidación de las empresas estatales, al tiempo que se buscó en el prestigio de realizadores extranjeros la reactivación del cine nacional, embarcando al Estado en costosas y fallidas coproducciones: *Campanas rojas* (Serguei Bondarchuk, 1981) y *Antonietta* (Carlos Saura, 1982).<sup>223</sup>

En manos de particulares, el cine que se produjo en México desde finales de los años setenta se limitó a géneros redituables: el de narcotraficantes y agentes judiciales ubicado en la frontera norte del país, y el “cine pícaro de albures y desnudos”, derivación semipornográfica en tono de comedia, del cine de “ficheras” del sexenio echeverrista.<sup>224</sup> La temática popular de contenido social y de cierta calidad, como la que se había intentado en el sexenio anterior, ya no tuvo continuación. Las únicas cintas que abordaron el tópico de la marginación urbana fueron *Ratero* (1978, Ismael Rodríguez) y *Perro callejero* (1979, Gilberto Gazcón), en la línea del cine de falsa denuncia en tono truculento.

### 3.7. Los ochenta: crisis y escasa visibilidad de lo marginal.

Los errores de la administración Lópezportillista cobraron su factura en el siguiente sexenio, cuando el precio del barril disminuyó drásticamente y el país enfrentó el fuerte endeudamiento externo contraído por el gobierno anterior en medio de la

---

<sup>222</sup> El cine “familiar” que pretendía la hermana del presidente, fue producido por el monopolio de la televisión mexicana, Televisa, y realizado con algunas de sus estrellas cómicas: Chespirito, Cepillín y la India María.

<sup>223</sup> La desastrosa administración de la titular de RTC concluyó simbólicamente con un incendio que dejó en ruinas el edificio de la Cineteca Nacional en marzo de 1982, con la irreparable pérdida de vidas humanas y de valiosas colecciones de documentales y largometrajes de la época muda y de los inicios del cine sonoro mexicano.

<sup>224</sup> La deuda, que en 1970 era de seis mil millones de dólares, llegó a 86 mil millones en 1982, Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, tomo 17(1974-1976)*, Universidad de Guadalajara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, México, 1995, p. 229.

euforia petrolera y la “administración de la abundancia”.<sup>225</sup>La administración de Miguel de la Madrid tuvo que enfrentar una crisis sin precedentes y el fin del sueño petrolero.<sup>226</sup>Las medidas inmediatas se concentraron en una serie de políticas de ajuste estructural, diseñadas por organismos financieros internacionales, que significaron el paso del “Estado de bienestar” a la economía liberal y al mercado global. Las justificaciones para esta transición, fueron razones de “eficiencia y justicia”.<sup>227</sup>

El proceso de cambio económico, iniciado aproximadamente en 1985 y profundizado en el sexenio siguiente (1988-1994), no tuvo un equivalente en términos políticos, lo que acentuó el déficit democrático que caracterizaba al sistema político mexicano y se manifestó en una oposición creciente dentro del partido en el poder, que condujo a la salida de figuras destacadas del mismo (Cuahtémoc Cárdenas y Porfirio Muñoz Ledo), quienes integraron un frente opositor con amplio apoyo popular (el Frente Democrático Nacional), que contendió en la elección presidencial, la que aparentemente ganó pero le fue arrebatada fraudulentamente por el PRI.

En ese contexto, hubo algunos intentos por reactivar la producción de cine bajo nuevos criterios, creándose el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), cuyo objetivo era producir total o parcialmente cine de calidad, pero que no tuvo gran relevancia, aunque alentó la celebración de un tercer concurso de cine experimental.<sup>228</sup> En la producción impulsada por el Estado destacaron películas de una gran diversidad temática y de cierta calidad, mientras que la producción de la

---

<sup>225</sup> Lorenzo Meyer, “Crisis, reforma y revolución”, en *México: historias de fin de siglo*, Leticia Reina y Elisa Servín (coordinadoras), Ed. Taurus, CONACULTA-INAH, México, 2002, p. 332.

<sup>226</sup> Fue una situación en la que el 60% de los ingresos por petróleo debían destinarse al pago del servicio de la deuda, había una fuga masiva de capitales, las reservas monetarias estaban agotadas, el peso devaluado y prevalecía una falta de confianza por parte de los inversionistas.

<sup>227</sup> Los organismos internacionales eran el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y las economías hegemónicas de Occidente (Estados Unidos, Europa Occidental y Japón). El modelo económico que se implementó fue el denominado “neoliberalismo”, el cual implicaba enfocar la economía hacia la exportación en lugar de hacerlo al mercado interno, privilegiar las manufacturas sobre la extracción del petróleo y reducir la participación de los salarios en la economía para impulsar un nuevo proceso de creación de capitales. Simultáneamente, debía disminuirse radicalmente el papel del Estado en la economía mediante la privatización de las empresas no prioritarias que estaban bajo su control. op. cit., p. 333.

<sup>228</sup> Del que surgieron ganadoras las cintas *Amor a la vuelta de la esquina*, *Crónica de familia* y *La banda de los Panchitos*.

iniciativa privada continuó explotando la comedia alburera y el cine de narcotráfico y violencia, con algunos acercamientos originales.<sup>229</sup> No obstante, la mayor parte de las casi setenta cintas anuales filmadas en ese periodo (donde participaron 50 directores debutantes), fueron realizadas por la iniciativa privada.<sup>230</sup>

### 3.7.1. Continuidad en los enfoques sobre la pobreza urbana.

En la representación fílmica de la marginalidad se repitieron fórmulas anteriores, con algunas excepciones novedosas. El cine “de falsa denuncia” estuvo representado por *El Milusos* (1982, Roberto G. Rivera), *¿La tierra prometida?* (1985, Roberto G. Rivera), *Mexicano tú puedes* (1983, José Estrada), *Robachicos* (1985, Alberto Bojorquez), *Los motivos de Luz* (1985, Felipe Cazals) y *Ratas de la ciudad* (1984, Valentín Trujillo). En esas cintas se enfatizaba la responsabilidad de los pobres a partir de sus prácticas culturales y trayectoria individual, y se caía en el regodeo visual de la miseria.<sup>231</sup>

La representación *neopopulista* de la marginación tuvo un relativo éxito de público en estos años, con cintas como *¡Que viva Tepito!* (1980, Mario Hernández), *Lagunilla, mi barrio* (1980, Raúl Araiza), *Los fayuqueros de Tepito* (1982, José Luis Urquieta), *Día de difuntos* (1987, Luis Alcoriza), *Hermelinda linda* (1983, Julio Aldama) y *Trágico terremoto en México* (1987, Francisco Guerrero). En ellas se trató de entronizar los barrios de *Tepito* y la *Lagunilla* como nuevos escenarios del universo popular urbano, reciclando fórmulas narrativas ya probadas, en las que la diversidad social se reducía a unos cuantos estereotipos contemporáneos, como el “fayuquero”<sup>232</sup>, o personajes tomados de las historietas

<sup>229</sup> Ejemplo de las primeras son títulos como *El diablo y la dama* (1983, Ariel Zúñiga), *Vidas errantes* (1984, Juan Antonio de la Riva), *Terror y encajes negros* (1985, Luis Alcoriza), *El tres de copas* (1986, Felipe Cazals), *Días difíciles* (1987, Alejandro Pelayo), *Mentiras piadosas* (1988, Arturo Ripstein), *El secreto de Romelia* (1988, Busi Cortés), *El costo de la vida* (1988, Rafael Montero), *Esperanza* (1986, Sergio Olhovich); y entre las segundas podemos citar: *Va de nuez y Cabalgando con la muerte* (1986, Alfredo Gurrola), *Muelle rojo* (1987, José Luis Urquieta), *Mujeres salvajes* y *La ciudad al desnudo* (1988, Gabriel Retes), *Chido Guan* (1985, Alfonso Arau), *Noche de Califas* (1985, José Luis García Agraz). Televisa siguió produciendo cine protagonizado por los cómicos que habían surgido en sus programas de entretenimiento (la *India María*, Luis de Alba, *Chespirito*), pero también incursionó en el género popular con *El Milusos* (1982, Roberto G. Rivera) y *El rey de la vecindad* (1985, Raúl Araiza), entre otras.

<sup>230</sup> Una medida importante de los particulares, fue la creación en 1986, de un Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, con aportaciones de los exhibidores que se habían beneficiado con el aumento a los precios de entrada a los cines, y cuyo principal mérito fue el de apoyar nuevas fórmulas de producción.

<sup>231</sup> Jorge Ayala Blanco, *La condición del...*, op. cit., p. 49.

<sup>232</sup> Vendedor ambulante de mercancías ilegales cuya presencia social prosperó a raíz de la crisis económica

ilustradas como "Hermelinda linda", una bruja de barriada que combinaba elementos del humor popular y cierta crítica social.

Manteniendo el afán de denuncia, pero en un registro más respetuoso por la cultura del "otro", hubo un largometraje y dos medimetrajes que ilustraron de manera novedosa el universo de los adolescentes marginales. El primero fue **La banda de los Panchitos** (1986, Arturo Velasco), ejemplo de observación testimonial sobre los efectos de la miseria y la drogadicción, donde prevalecía el objetivo de conocer al "otro" en sus propios términos. Los segundos fueron: **Fonqui** (1982-84, Juan Guerrero), documental producido por el Centro de Capacitación Cinematográfica que, mostraba las diversiones y modo de vida de los adolescentes de colonias populares del Distrito Federal, desde una distancia casi íntima, que acercaba al espectador a la vitalidad de esos jóvenes, mostrados como grupo, más que como individualidades; y el medimetraje de ficción **Diamante** (1984, Gerardo Lara), biografía imaginario-realista en blanco y negro, que registraba desapasionadamente el universo de la miseria extrema en las calles de Toluca, a través de un solitario "niño de la calle" formado en la crueldad y el abuso hacia los más débiles.

En esos pocos ejemplos que abordaron el ámbito de la pobreza suburbana, se ponían en juego estrategias formales del cine testimonial de manera creativa, eludiendo el tono melodramático o el regodeo de la falsa denuncia.

### **3. 8. Renacimiento de un cine dirigido a las clases medias en los noventa.**

El éxito internacional del cine mexicano, iniciado a partir de *Como agua para chocolate* (1991, Alfonso Arau) y *Sólo con tu pareja* (1992, Alfonso Cuarón), coincidió paradójicamente con la casi desaparición de la industria filmica nacional, la que desde el sexenio de José López Portillo estaba prácticamente en manos de una anquilosada iniciativa privada, que repetía sin mayor creatividad tres tipos de películas: el cine de *ficheras*, la comedia de albures y las hiper-violentas cintas de narcotraficantes; pero que no obstante aseguraba la continuidad en la producción, mientras el Estado hacía posible la realización de un cine de temática más plural y de cierta calidad, que intentaba reflejar la diversidad sociocultural del país.

La profundización de las políticas neoliberales durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) significaron el desmantelamiento de la base industrial del cine mexicano, la cual había costado al país años de esfuerzo y dinero.<sup>233</sup> Así, en 1990 se liquidaron las productoras estatales Conacine y Conacite II y el Banco Nacional Cinematográfico; y al año siguiente se reprivatizaron la distribuidora Películas Nacionales y la cadena de exhibición Compañía Operadora de Teatros (Cotsa).<sup>234</sup> Con ello, en escasos dos años se desarticuló la estructura de la producción, la distribución y la exhibición que controlaba el Estado, la que aunque burocratizada y poco eficiente, al menos permitía producir y exhibir las películas mexicanas.

Como consecuencia, la producción descendió de un total de 92 cintas realizadas en 1989 a sólo 28 en 1994.<sup>235</sup> La función del Estado ya no fue la de producir directa y totalmente, sino la de aportar parte de los recursos y gestionar los financiamientos adicionales.<sup>236</sup> Fue así como se filmaron algunas de las cintas más elogiadas de la época: *Barroco*, *Lola*, *Bandidos*, *Cabeza de Vaca*, *Pueblo de madera*, *Danzón*, *Latino bar*, *La mujer del puerto*, *Dollar mambo*, *El jardín del edén*, *La reina de la noche*, entre otras. Dentro de la producción privada sólo Telecine se mantuvo, desempeñando incluso un papel importante en la realización de filmes de calidad, entre ellos: *Rojo amanecer*, *Danzón*, *La*

---

<sup>233</sup> Siguiendo las recomendaciones del Banco Mundial para los países que enfrentaban la “reestructuración” de su deuda, se trató de limitar la participación estatal en terrenos no redituables, obteniendo al mismo tiempo recursos frescos con la venta o concesión de las empresas manejadas por el Estado, lo que a la larga favoreció los intereses de los monopolios transnacionales de la exhibición.

<sup>234</sup> Para reforzar esas acciones, en 1992 se emitió una nueva ley federal de cinematografía, que sustituía a la de 1952. En ella se revocada la obligación gubernamental de crear e impulsar la cultura cinematográfica, y desaparecía la prohibición de que las empresas se convirtieran en monopolios horizontales, es decir que una misma persona pudiera ser productor y exhibidor o distribuidor y exhibidor, lo que significaba poder controlar los estrenos o imponer condiciones para la exhibición de material nacional. Al recibir duras críticas, esa ley quedó postergada y en 1999 fue sustituida por otra, que posibilitaba algunas formas de recuperación económica para el cine mexicano, pero no fue aprobada sino hasta el 2001, Víctor Ugalde, “Panorama del cine en México: cifras y propuestas”, en Revista del Centro de Estudios Cinematográficos No. 14, México, 1998; y “Una nueva ley, ¿una nueva industria?”, Revista del Centro de Estudios Cinematográficos No. 17, noviembre 1999-enero 2000.

<sup>235</sup> En esa disminución influyó también el hecho de que se permitió la exhibición pública de cine pornográfico, lo cual afectó directamente al género de albures y desnudos, uno de los más redituables y prolíficos de la producción mexicana, Emilio García Riera, *Breve historia... Op. Cit.*, p. 357.

<sup>236</sup> Un ejemplo de esta nueva forma de producción fue *Cabeza de vaca* (1990, Nicolás Echevarría), que contó con respaldo económico de 11 entidades para su realización. Estas fueron: Imcine, la firma privada Iguana, la cooperativa José Revueltas, Televisión Española, la Sociedad Estatal V Centenario de España, la firma American Playhouse de los estados Unidos, el Channel 4 de Inglaterra y los gobierno de Nayarit y Coahuila, *op. Cit.*, p. 359.

***invención de Cronos, Lolo, El callejón de los milagros, Sin remitente y Dos crímenes.***<sup>237</sup>

El cine que se produjo desde mediados de los noventa, durante el sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León, tras la crisis del 94 (el llamado “error de diciembre”), fue resultado del trabajo de varias productoras privadas, que con nuevos conceptos de mercadotecnia al estilo hollywoodense, apoyaron el lanzamiento de una nueva generación de realizadores, guionistas, actores, fotógrafos y técnicos, cuyas propuestas fílmicas poco a poco cambiaron el panorama y las expectativas del cine mexicano.<sup>238</sup> En ese “nuevo” cine prácticamente se abandonaron los temas tradicionalmente dirigidos a los sectores populares; el cine de albuces y desnudos, el violento de narcotraficantes y el más plural que producía el Estado. Su objetivo fueron las clases media y alta de la sociedad mexicana, las que podían acceder a los modernos conjuntos de exhibición que sustituyeron rápidamente a los antiguos cines de barrio o de segunda corrida, y cuyos precios de entrada resultaban prohibitivos para las mayorías. Surgió así un tipo de cine que tuvo gran éxito de público, al que los analistas denominaron *género light*,<sup>239</sup> En él la crítica social se reducía al tema de la corrupción o la delincuencia, vistas desde una óptica de clase, es decir, sólo en la medida en que afectaban a los grupos privilegiados de la sociedad; y los elementos populares sólo aparecían ocasionalmente y como pintoresco telón de fondo.<sup>240</sup> Otro rasgo distintivo de ese cine, fue la importante presencia femenina en la dirección, área históricamente dominada por los hombres.<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> Esto ocurrió especialmente durante la permanencia al frente de esa empresa del francés Jean Pierre Leleu.

<sup>238</sup> Estas productoras asumían plenamente el entorno neoliberal de competitividad y veían al cine básicamente como una actividad lucrativa, donde su función social dejaba de ser importante. Las principales fueron: Producciones Amaranta, Titán Producciones, Argos Cine y Altavista Films (filial del grupo Carso).

<sup>239</sup> Ese cine, dirigido a jóvenes treintañeros de clase media y alta, se centraba en problemas sexuales y sentimentales de la pareja, abordados de manera superficial; y las historias se desarrollaban en sitios modernos, equivalentes al de cualquier país desarrollado, Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano 1896-2002*. CONACULTA-CINETECA NACIONAL, México, 2002, pp. 226-231.

<sup>240</sup> A ese estilo corresponden títulos como *Cilantro y perejil* (1996, Rafael Montero), *Sexo, pudor y lágrimas* (1998, Antonio Serrano), *La primera noche* y *La segunda noche* (1997, 2000, Alejandro Gamboa), *Por la libre* (2000, Juan Carlos de Llaca), entre otras.

<sup>241</sup> Su participación se orientó básicamente a recuperar la visión femenina del erotismo, desde un contexto post-feminista de clase media, y sólo algunas de ellas abordaron los ámbitos popular y marginal. A lo largo de la década hubo siete debutantes: Ximena Cuevas (*Profanando al Ambrosio*, 1990), Eva López Sánchez (*Dama de noche*, 1992), Guita Shyfter (*Novia que te vea*, 1993), Sabina Berman e Isabelle Tardan (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, 1994), Leticia Venzor (*El amor de tu vida, S. A.*, 1995); figuras veteranas como Matilde Landeta (*Nocturno a Rosario*, 1991) y Marcela Fernández Violante (*Golpe de*

### 3.8.1 Costumbrismo y estilización visual de la miseria.

En ese panorama, dominado por un cine autocomplaciente de clase media, en el que el cine popular se redujo notablemente, la representación de la pobreza urbana fue un tema escasamente abordado. Las pocas cintas que lo trataron, mantuvieron cierta continuidad respecto a los enfoques previos. Fue el caso de **Pandilleros** (Olor a muerte II, 1990, Ismael Rodríguez jr.), la cual reunía elementos del cine de falsa denuncia y cuestionaba indirectamente la política neoliberal de combate a la pobreza, al ofrecer una visión tremendista de las pandillas adolescentes atrapadas en el círculo de la pobreza. **Ángel de fuego** (1991, Dana Rotberg) y **El callejón de los milagros** (1994, Jorge Fons), por su parte, volvían sobre la idea de asociar la miseria con la degradación moral de los que la vivían, como pretexto para desarrollar una estilización visual de espacios y personajes marginales.<sup>242</sup>

Pero el ejemplo más interesante sobre la representación de la pobreza fue **Lolo** (1992, Francisco Athié), sombría adaptación de Crimen y castigo de Dostoevsky al medio marginal mexicano. Estructurada como reportaje y mediante *flash backs*, narra el proceso de deshumanización de un joven obrero despedido del trabajo por quejarse del bajo salario. Lo anterior se expresaba como una especie de descenso al infierno, recurriendo a un estilizado manejo de luces y sombras, donde el entorno de marginación se asociaba a la noche y a cierto misticismo simbolizado por la imagen pública de la virgen de Guadalupe, un crucifijo y el sacrificio sexual de la novia virgen en un ritual casi religioso. **Lolo** constituía una puesta al día de la "ternura cruel" de **Los olvidados**, que evitaba la complacencia visual en la miseria y se solidarizaba con sus personajes, sin pretender culparlos de su degradación.<sup>243</sup>

---

*suerte*, 1991); o surgidas el decenio anterior: María Novaro (*Danzón*, 1991), Maryse Sistach (*Anoche soñé contigo*, 1991), Busi Cortés (*Serpientes y escaleras*, 1991), Dana Rotberg (*Ángel de fuego*, 1991) y María Elena Velasco, *la India María (Se equivocó la cigüeña*, 1992).

<sup>242</sup> En *Ángel de fuego* se retomaban elementos del truculento estilo de Jodorowsky para mostrar el entorno de pobreza en que sobrevivían los integrantes de un circo callejero; y en *El callejón de los milagros*, Vicente Leñero adaptó una novela del egipcio Naguib Mafuz al ambiente marginal del barrio de la Lagunilla, en el centro de la ciudad de México, mediante estilizados escenarios que recreaban cierto folclor urbano costumbrista.

<sup>243</sup> Jorge Ayala Blanco, *La eficacia del cine mexicano*, Editorial Grijalbo, México,

### 3.9. La representación de la pobreza en el nuevo siglo.

Beneficiado por las demandas sociales de cambio, el partido Acción Nacional llegó a la presidencia en el año 2000, con su candidato Vicente Fox Quezada, quien había generado una serie de expectativas que pronto se desvanecieron. Durante los primeros años, el discurso oficial capitalizó de manera triunfalista la relativa recuperación económica del país, resultado en gran medida de un incremento sin precedentes en los precios del petróleo. Pero la realidad de las mayorías se reflejó en el incremento de la migración ilegal hacia los Estados Unidos, y sobre todo de las actividades del crimen organizado, antes restringidas a algunos estados, pero que en el gobierno “del cambio” se extendieron a todo el país, acompañadas de niveles de violencia hasta entonces desconocidos.

En el campo de la cultura hubo una política errática, prevaleciendo la ignorancia y la visión empresarial. El papel del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) como organismo rector del ámbito de la cultura, fue rebasado e ignorado por los acontecimientos y por el gabinete presidencial y económico. Desde una perspectiva gerencial se trató de imponer criterios fiscales en el ámbito de la cultura, ubicando a las industrias culturales en el campo de las micro, pequeñas y medianas empresas.<sup>244</sup>

En el terreno del cine, el éxito nacional e internacional de algunos filmes alentó a compañías de reciente creación a co-producir con el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), una serie de películas que en gran parte eran resultado del esfuerzo de jóvenes debutantes y del uso de formatos alternativos. Bajo esa dinámica, en los primeros cuatro años del foxismo se produjeron 102 largometrajes, cinco más que durante todo el sexenio anterior.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> En ese sentido, en 2004 se conoció de forma extraoficial (un artículo de La Jornada) la existencia de un proyecto llamado Ley de Fomento y Difusión de la Cultura, que pretendía cambiar el uso social del patrimonio cultural, entendiéndolo como susceptible de entrar en el mercado y ser administrado por empresas privadas. La reacción oportuna de la comunidad intelectual y artística del país frenó su aplicación.

<sup>245</sup> Algunas de esas empresas fueron: Videocine, Altavista (filial del grupo Carso), Argos y Anheló (filial de Omnifile) Víctor Ugalde, “Panorama de la producción cinematográfica nacional”, en Revista del Centro de Estudios Cinematográficos No. 26, año 10, enero-marzo 2005, pp. 50-51.

Películas mexicanas producidas de 2001 a 2004.

| Tipo de capital      | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | Total | Promedio anual | %     |
|----------------------|------|------|------|------|-------|----------------|-------|
| <b>Apoyo estatal</b> | 7    | 5    | 17   | 26   | 55    | 14             | 23.92 |
| <b>Independ.</b>     | 14   | 9    | 12   | 12   | 43    | 11             | 46.07 |
| <b>Total</b>         | 21   | 14   | 29   | 38   | 102   | 25             | 100.0 |

Fuente: Revista del Centro de Estudios Cinematográficos No. 26, enero-mayo 2005, p. 50

El apoyo a la producción de cine, resultado de la movilización de organizaciones relacionadas con el medio y del esfuerzo de algunos sectores de los poderes ejecutivo y legislativo, se concretó en una serie de medidas<sup>246</sup> que desafortunadamente no tuvieron un equivalente en los terrenos de la distribución y la exhibición, los que desde los años noventa eran controlados por las transnacionales de *Hollywood*.<sup>247</sup>

Estrenos en salas mexicanas de 2001 a 2004.

| Pel. Estrenadas        | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | Promedio anual | %     |
|------------------------|------|------|------|------|----------------|-------|
| <b>Mexicanas</b>       | 19   | 17   | 25   | 17   | 19             | 7.07  |
| <b>Estadounidenses</b> | 155  | 154  | 156  | 160  | 156            | 56.99 |
| <b>Otros países</b>    | 76   | 89   | 98   | 122  | 97             | 35.66 |
| <b>Total</b>           | 250  | 260  | 279  | 299  | 272            | 100   |

Fuente: Revista del Centro de Estudios Cinematográficos No. 26, enero-mayo 2005, p. 55

<sup>246</sup> Esas medidas fueron: la promulgación del reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica en 2001, la creación del Fondo de Inversión y Estímulos al cine (Fidecine) en 2001, la asignación de recursos para el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) en 2004, y el fallido cobro de un peso por espectador para ayudar a la producción, el cual fue rechazado por distribuidores y exhibidores, quienes promovieron un amparo y nunca se pudo aplicar. Asimismo, en 2006 se logró que el Congreso reformara el artículo 226 de la Ley del ISR, para que las empresas privadas invirtieran en la producción de cine, haciendo deducible 10% del monto de lo que aportaran a una película, siempre y cuando esto no excediera el 80% del costo de un filme o la cantidad de 500 millones de pesos. Este estímulo fiscal denominado EFICINE, atrajo la participación de empresas como Arca, embotelladora de Coca-Cola y Júmex, que apoyaron la producción de *Entre canibales* y la publicidad de *Así del precipicio*, respectivamente, Revista del Centro de Estudios Cinematográficos No. 26, *op. cit.*

<sup>247</sup> En este aspecto es evidente la desventajosa situación del cine mexicano frente al estadounidense, pues a pesar de que la producción nacional ha aumentando notablemente, no hay las condiciones para que se estrenen todas las películas que se filman, las que deben esperar de uno a dos años para llegar a las salas del país, y la mayoría de las veces de manera inadecuada, en temporadas flojas, horarios inconvenientes o con escasa permanencia en cartelera.

En ese contexto, en los primeros años del siglo XXI se empezó a perfilar un resurgimiento comercial y artístico del cine mexicano, con el éxito de una importante cantidad de filmes que recuperaron al público de clase media y recibieron premios internacionales por su calidad.<sup>248</sup> En ellas fue evidente una mayor pluralidad temática respecto al cine de la década anterior, incorporando a los diversos sectores de la sociedad mexicana y a ciertas minorías socioculturales (mujeres, adolescentes, inmigrantes).

### 3.9.1. La miseria como espectáculo y el cine de crítica social.

En el periodo 2000-2006, la representación de la pobreza urbana reapareció en diversos géneros, siguiendo los enfoques sobre la marginalidad de etapas anteriores, aunque con elementos novedosos. En el caso de lo que en los setentas fue el cine de falsa denuncia, surgió un cine donde los ámbitos instituidos por el melodrama mexicano, como el barrio, la vecindad y la familia, ya no pretendían idealizar la vida de los pobres mediante historias de solidaridad y pintoresquismo urbano, sino destacar la promiscuidad, hacinamiento y degradación moral de una ciudad sin ley. En títulos como *Así es la vida* (2000, Arturo Ripstein), *Ciudades oscuras* (2002, Fernando Sariñana) y *Amores perros* (2000, Alejandro González Iñárritu), los signos de la miseria asumían una función casi escenográfica, aportando la atmósfera de miserabilismo a un cine-espectáculo que combinaba el realismo tremendista del cine mexicano de los años 70 y 80, con el hiperviolento cine de acción contemporáneo y el toque Tarantino (fusión de la violencia estilizada con una ética de la crueldad indiferente).<sup>249</sup> En ese

---

<sup>248</sup> Entre ellas: *Amores perros* (2000, González Iñárritu), *Y tu mamá también* (2001, Alfonso Cuarón), *El crimen del padre Amaro* (2003, Carlos Carrera), *La segunda noche* (2000, Alejandro Gamboa), *Todo el poder*, *Amar te duele* (2002, Fernando Sariñana), *El tigre de Santa Julia* (2002, Alejandro Gamboa), *Ladies Night* (2003, Gabriela Tagliavini), *Un día sin mexicanos*, *De la calle* (2001, Gerardo Tort), *La habitación azul* (2002, Walter Doehner), *Matando cabos*, y *El segundo aire* (2001, Fernando Sariñana).

<sup>249</sup> La primera, *Así es la vida*, basada en la tragedia Medea de Séneca, era la trágica historia de una mujer que practicaba abortos clandestinos en zonas populares de la capital (vecindades de Santa María la Ribera), y terminaba matando a sus propios hijos; la segunda, adaptada de Crónicas del Madrid oscuro, del periodista español Juan Madrid, recreaba situaciones y personajes de la vida nocturna de zonas marginales de la capital, desde un despiadado humor negro; *Amores perros* por su parte, vinculaba temporalmente varias historias, desde una perspectiva irónica, recreando el lado oscuro de las relaciones entre hermanos y parejas, en medios sociales opuestos: la adinerada clase ejecutiva y del medio del espectáculo, y el de los sectores marginales de la ciudad.

cine predominó el nivel espectacular, en cierta forma legitimado por el inusitado éxito nacional e internacional de **Amores perros** (2000, Alejandro González Iñárritu), cinta que marcó un retorno de la temática popular en el cine mexicano, así como una utilización visualmente sensacionalista de los espacios urbanos marginales.

La idealización del mundo marginal reapareció en **Amar te duele** (2002, Fernando Sariñana), adaptación de la tragedia de Romeo y Julieta al medio urbano del México del siglo XXI, que retomaba el modelo de **Nosotros los pobres**, del enfrentamiento maniqueo entre ricos malvados y pobres idealizados, pero exhibiendo un inédito racismo de clase, a través del lenguaje y las prácticas culturales. A nivel formal, constituía una propuesta interesante que conjuntaba entrecruzamientos con el video-clip, el comic y la tv.<sup>250</sup>

La visión crítica de los espacios de pobreza, o por lo menos no complaciente con la ideología conservadora que gobernaba al país, se hizo patente en títulos como: **De la calle** (2001, Gerardo Tort), **Perfume de violetas** (2000, Maryse Sistach) y **Mil nubes de paz cercan el cielo, amor nunca dejarás de ser amor** (2003, Julián Hernández). En ellas se abordaban problemáticas no frecuentadas por el cine mexicano, como la de los niños en situación de calle, la violación en sectores marginales y el desamor homosexual en el medio popular. En esas cintas la visión de lo marginal constituía una crítica implícita al triunfalismo gubernamental sobre el combate a la pobreza y un llamado de atención sobre el incremento de la violencia de género en la sociedad mexicana; pero también era un poético peregrinaje visual por los barrios pobres de una ciudad gris en busca del amor perdido.

### 3.10. Conclusiones del capítulo.

En este recorrido por las representaciones de lo marginal urbano en la historia del cine mexicano, la intención ha sido ofrecer una perspectiva general de los diferentes abordajes fílmicos de la pobreza en sus dimensiones ideológica y

---

<sup>250</sup> Para un análisis formal de esta película ver *La experiencia estética en el cine*, Vicente Castellanos Cerda, Tesis de Doctorado en Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2004.

formal, tratando de situar los períodos y filmes que condensan visiones que han quedado como modelos o referentes. Al mismo tiempo, este capítulo constituye un estado de la cuestión que servirá para comprender mejor lo específico de las cintas que se analizan en los capítulos siguientes.

Como se pudo constatar en este seguimiento histórico, el papel Estado fue determinante en la construcción de las representaciones fílmicas de la marginación, debido en parte a las características propias del medio, situado dentro de las llamadas **Industrias culturales**, lo cual implica ser resultado de un proceso de producción como el de cualquier industria, y al mismo tiempo servir de soporte a la creación de contenidos o productos simbólicos. Esas características especiales del producto fílmico determinan su dependencia de las políticas culturales del Estado, ya que no se trata de una mercancía cualquiera que puede dejarse a las “leyes” del mercado, sino que, debido al alto costo que implica su producción, necesita apoyos e incentivos para poder existir, especialmente en un contexto dominado por una industria monopólica como la estadounidense.

La relación del cine mexicano con el Estado a lo largo del siglo XX, influyó de manera substancial en las visiones fílmicas de lo marginal, sobre todo en los primeros cincuenta años del cine, los que corresponden a lo que Hugues de Varine denomina fase de “codificación” de la cultura, es decir, a la elaboración progresiva de claves y de un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar los significados y los valores culturales.<sup>251</sup> Esa etapa coincidió con la posrevolución y con el inicio de la institucionalización política, donde a través del cine mudo y el teatro de revista en los años veinte y treinta; y la radio y el cine en

---

<sup>251</sup> A partir de la concepción de la cultura como patrimonio y de su autonomización, Hugues de Varine señala que esta ha transitado por tres fases: **Codificación** (a lo largo del siglo XIX), consiste en la elaboración progresiva de claves y de un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar los significados y los valores culturales; **Institucionalización** (entre 1900 y 1960), se trataría de un esfuerzo político administrativo del Estado por lograr el control y la gestión global de la cultura, mediante ministerios de cultura, instituciones extranjeras de cooperación cultural (UNESCO), “casas de la cultura”, museos y bibliotecas públicas, entre otros. Su objeto es la conservación del pasado, la creación del presente y su difusión; **Mercantilización**, está en proceso desde los años sesenta. Implica la subordinación masiva de los bienes culturales a la lógica del valor de cambio y, por lo tanto, al mercado capitalista; y representa la principal tendencia que enfrenta el modelo precedente (de unificación y centralización estatal). Citado por Gilberto Giménez Montiel en *Teoría y análisis de la cultura*, México, 2005, CONACULTA.

los cuarentas, se fueron creando nuevos estereotipos de identidad y sistemas simbólicos de referencia social.

El papel del Estado fue relevante porque en general el cine fue visto como vehículo de propaganda y los que lo hicieron se adecuaron a la agenda política de los gobiernos en turno, contribuyendo a establecer ciertas convenciones sobre la representación de la realidad que no cuestionarán el discurso oficial. Se trató por lo tanto, de mostrar lo que era políticamente permisible en cada época. Así, desde la etapa muda hasta los años cincuenta, la dependencia económica y política del cine con respecto al Estado influyó en una visión escapista o conservadora, lo que se tradujo, como se vio antes, en la función de propaganda y entretenimiento que se le asignó al cine durante las primeras décadas, así como en una autocensura, orientada a mostrar lo mejor del país, evitando exhibir la miseria del campo o la ciudad. Esa tendencia continuó en los inicios de la industria, cuando se fue imponiendo un nacionalismo de tipo conservador que habría de acentuarse durante los años cuarenta, en la "época de oro", en la que el objetivo fue mostrar un México idealizado y folclórico. Incluso en la etapa de auge de lo popular, en el periodo alemanista, predominaron los enfoques conservadores de la marginación, que apelaban a un populismo melodramático y complaciente que naturalizaba la miseria y soslayaba los condicionamientos socio-políticos que la engendraban.

Sólo en época reciente fue posible una mayor libertad en la representación cinematográfica de la pobreza, cuando se empezó a conformar un campo de reflexión en torno al cine, crítico y relativamente independiente del poder, resultado de la crisis que enfrentó la industria a partir de los años cincuenta, y de la influencia de movimientos y posturas teóricas que cuestionaban la función meramente espectacular del cine. Desde la década de los sesenta, las representaciones de lo marginal en el cine mexicano han tendido a trascender las convenciones reduccionistas y justificadoras de la desigualdad social, constituyendo en varios momentos un verdadero cuestionamiento político, sin por ello abandonar las necesidades del cine-espectáculo.

En ese sentido, en el periodo de los setentas se crearon las condiciones para el surgimiento de nuevos enfoques sobre lo marginal, que se inspiraban en codificaciones previas pero con elementos nuevos, surgidos del contexto sociocultural en que se dieron. Ese marco se caracterizó por el clima intelectual socialmente comprometido con los grupos marginales, en un marco de legitimación intelectual del tema de la pobreza, a partir del éxito del *bestseller* de Oscar Lewis; y de la apertura política en el tratamiento de temas de crítica social y la participación de escritores y dramaturgos de vanguardia. Esto permitió una variedad de perspectivas sobre la pobreza, que aquí se ha intentado clasificar en tres: **el cine de falsa denuncia** (un cine amarillista pretendidamente crítico que en realidad promovía el conformismo y la resignación); **la representación neopopulista** (idealización de los ámbitos de pobreza a partir de historias moralizantes y con final feliz); y **la visión crítica y reflexiva** (donde se intentaba exhibir algunas condicionantes sociopolíticas del círculo de la miseria).

En las décadas siguientes, la representación de lo marginal urbano fue relegada a un plano secundario, llegando casi a desaparecer en los años noventa, con el ascenso del cine enfocado a la clase media y la privatización de la base industrial del cine mexicano. En los primeros años del nuevo milenio, esa temática ha resurgido, manteniendo los enfoques ya establecidos, pero sustituyendo la visión idealizada de los espacios de la miseria por perspectivas que acentúan la promiscuidad, el hacinamiento y la degradación moral desde un nivel espectacular. Asimismo, han aparecido representaciones formalmente propositivas que cuestionan los entornos de marginalidad y violencia extrema, buscando la perspectiva de los que la viven.

El análisis aquí realizado permite comprender que la representación fílmica de la marginalidad está condicionada por elementos que provienen tanto del campo del cine, como del de la cultura y el poder. Es decir, las visiones de lo marginal en la historia del cine mexicano han sido resultado de la interacción entre varios factores: la relación del cine-industria con el Estado (su nivel de autonomía), las necesidades del poder político respecto a la visibilidad de lo social (la agenda de los gobiernos en turno), las convenciones del campo del cine sobre la

representación de lo marginal en términos estético-visuales, la intención del autor de cada filme, y las representaciones sociales sobre la pobreza vigentes en la sociedad mexicana en un momento dado. Desde esa perspectiva es posible entender los abordajes de la marginación más allá de la "originalidad" del autor, y explicar por qué películas como *Los olvidados* o *Nosotros los pobres* no surgieron en el cine de los años treinta o en el cine mudo; o por qué en el cine mexicano contemporáneo se advierte un incremento de las representaciones de la marginalidad urbana.

La tesis subyacente es que las representaciones fílmicas de la pobreza en una cinematografía determinada no son la expresión "libre" de un director, sino que dependen de las condiciones de posibilidad en un momento histórico, creadas por el campo del cine a nivel local e internacional, y el contexto sociocultural y político de la sociedad a la que ese cine da expresión.

## SEGUNDA PARTE (ANÁLISIS).

### 4. EL SUBTEXTO DE LA RELIGIÓN EN *DE LA CALLE*.

Las representaciones de la pobreza urbana vinculada a niños y adolescentes no son algo nuevo en el cine mexicano. Expresadas de maneras diferentes, desde la mirada eurocéntrica impuesta por el cine hollywoodense, donde esa realidad aparecía como parte del folclor popular; o a partir de discursos paternalistas, demagógicos o crítico-reflexivos, esas esquematizaciones de la marginalidad han nutrido el imaginario popular y han establecido ciertos modelos de percepción de lo marginal. En el caso mexicano, como se vio en el capítulo anterior, ha prevalecido el enfoque melodramático-realista de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1947 y 1948), mientras que la visión subversiva y crítica de *Los olvidados* ha tenido poca influencia. Pero en el actual cine mexicano, se advierte la intención de explorar nuevas posibilidades formales en la representación de los entornos de pobreza, aunque sin romper totalmente con los modelos previos. Esto es evidente en títulos como *Lolo* (Francisco Athié, 1992), *Perfume de violetas* (2000, Maryse Sistach), *Amores perros* (2000, Alejandro González Iñárritu), *Así es la vida* (2000, Arturo Ripstein), *Ciudades oscuras* (2002, Fernando Sariñana), *Amar te duele* (2002, Fernando Sariñana), *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor nunca dejarás de ser amor* (2003, Julián Hernández), entre otras, en las que el México marginal se percibe desde aproximaciones simbólicas y visualmente estilizadas, o apelando a un diálogo intertextual con las nuevas formas de la cultura visual de masas. *De la calle* pertenece a este cine que busca otras maneras de representar lo real desde la ficción, apostando por el uso de recursos estético-simbólicos. En esa idea, el siguiente análisis examina los diferentes elementos formales y su función en la organización de sentido que el filme propone.

#### 4.1 Objetivos del análisis:

Esclarecer el papel ideológico de la religión en la representación de la marginalidad urbana, a partir de las estrategias formales y discursivas elegidas en la cinta.

#### 4.2. Conceptos de análisis:

**Espacio cinematográfico.** El espacio en el cine es resultado de la yuxtaposición-sucesión de fragmentos de espacio real, que pueden no tener una relación física entre sí, pero que el espectador percibe como unidad, aunque nunca se presente como totalidad. Ese espacio se construye básicamente a través del montaje.<sup>252</sup>

**Intertextualidad.** Concepto teórico que surge a partir de la noción de *dialogismo* de Bakhtín, y propone que cada texto forma una intersección de superficies textuales. En el contexto de la semiótica, Julia Kristeva lo definió como “La transposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa.”<sup>253</sup> En este caso se entiende por intertextualidad el conjunto de relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido, y que puede adoptar muchas variantes, puede ser irónico, paródico, ornamental, lúdico, espectacular, etc.<sup>254</sup>

**Ideología.** Me baso en la propuesta de John B. Thompson, para quien la ideología se refiere a la manera en que el significado sirve para establecer y sostener relaciones de dominación”.<sup>255</sup>

#### 4.2 El *incipit*.

**La historia.** *De la calle* es la adaptación de una obra de teatro del dramaturgo mexicano Jesús González Dávila, donde se narra la trágica historia de amor entre una pareja de adolescentes que sobrevive entre la drogadicción, la falta de hogar y el anhelo de un futuro mejor. Ambientada en las zonas marginales del Centro Histórico de la Ciudad de México, en el fin de siglo, la película utiliza elementos simbólicos en torno a la búsqueda del origen, la añoranza del hogar y el destino.

**El comienzo.** La cinta inicia mediante la modalidad de la *llegada*, la cual se presenta como el inicio de un nuevo día en un espacio vacío al cual arriban un

---

<sup>252</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Editorial Gedisa, S. A., España, 1996, pp. 209-210.

<sup>253</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Ediciones Paidós Comunicación-Cine, Barcelona, España, 1999, p. 233.

<sup>254</sup> Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., España, 2002, p. 220.

<sup>255</sup> John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, UAM-Xochimilco, p. 85.

grupo de adolescentes. Esa llegada constituye una entrada al espacio de la ficción, y desde el punto de vista narrativo sirve para “naturalizar” lo arbitrario de la elección inaugural. En esa apertura y a lo largo de la primera secuencia,<sup>256</sup> se establecen tres elementos importantes para la organización del sentido en el filme, los cuales son:

### **1. La demarcación del espacio de la calle.**

Mostrado como ámbito del que surgen los personajes y el cual se asocia a la idea de no-hogar, visto como lugar de sobrevivencia y de conflicto. Esto es sugerido también por el título de la película: *De la calle*, el cual tiene una doble intención: *denotativa*, que remite al espacio público de la calle, impreciso y general; y *connotativa*, que alude directamente al discurso social anclado en la expresión *niños de la calle*, frase que condensa una concepción relativamente reciente para referirse a la población infantil indigente y desprotegida que sobrevive en las calles del México contemporáneo.

### **2. La composición visual de carácter simbólico.**

Elaborada a partir de las oposiciones: luz-oscuridad; alto-bajo y/o ascenso-descenso, representadas en la forma de introducir a los personajes, como si surgieran de las sombras de la noche; y por el movimiento de la rueda de la fortuna, que resume una especie de *intriga de predestinación*, pues tanto en la secuencia inicial como en la final, ese juego mecánico tiene una función simbólica, en relación a los cambios del destino.<sup>257</sup>

### **3. La visión distanciada del “otro”.**

Los personajes son filmados básicamente desde distancias apropiadas para un espectáculo, prevaleciendo los planos generales y medios, con pocos acercamientos al rostro o tomas subjetivas que permitan individualizarlos o acceder a su perspectiva.

---

<sup>256</sup> La descripción de la secuencia se puede consultar en el anexo final.

<sup>257</sup> La intriga de predestinación se refiere a los elementos audiovisuales presentes al inicio de algunas películas del cine clásico, que permiten prever lo esencial de la conclusión del relato aún antes de que se inicie narrativamente. Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM (Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 2005, p. 145.

los estrechos pasadizos de las míseras vecindades. Desde una perspectiva dramática, la noche sirve de escenario a los momentos de mayor violencia en la película: el asalto a la tienda donde trabaja Xóchitl, el asesinato del "trueno", la violación de Xóchitl y Rufino y la muerte de éste. En la construcción de ese espacio destaca el papel de la puesta en escena, a través del diseño de iluminación, que crea sombras profusas sobre rostros y efectos de claroscuro en el entorno. Esa iluminación aparece reforzada por la utilización de tonalidades azul verdosas, grises y amarillo-herrumbre, las cuales se observan en los *graffittis* y en la basura de las calles y ayudan a instaurar una atmósfera sórdida y opresiva.

**2. Oposiciones secundarias.** Se dan entre el universo de adultos y adolescentes; entre los ámbitos día-noche y luz-oscuridad; y entre las ideas de alto-bajo y ascenso-descenso.



VINCULACIÓN DRAMÁTICA ENTRE ESPACIO Y PERSONAJES.

#### 4.3.2. La función del espacio-tiempo.

La temporalidad en *De la calle* se construye en dos niveles, el primero corresponde a los parámetros del cine clásico, donde los sucesos de la historia siguen un **orden lineal**: apertura, exposición preliminar, desarrollo, clímax y desenlace.<sup>258</sup> En ese nivel, la **duración**, entendida como la extensión sensible del tiempo representado, se caracteriza por la **contracción**<sup>259</sup>, que consiste en

<sup>258</sup> David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, España, 1997, pp. 46-54.

<sup>259</sup> *Op. cit.*, p. 158.

procedimientos de montaje que crean elipsis de mínima incidencia en el flujo cronológico. El resultado es que en la exposición de los acontecimientos se da prioridad a los sucesos más relevantes y se omiten otros, por ejemplo, la visión explícita de la violación de Xóchitl y Rufino las cuales no se muestran, pero sin embargo se sobreentienden; o el lapso de tiempo en que Rufino pasa la noche en una banca del parque, que se da mediante una toma donde entra a la iglesia de noche, hay un fundido y despierta en la banca del parque cuando ya es de día.

El segundo nivel de expresión de la temporalidad, tiene que ver con la forma en que los elementos del espacio construido influyen en una **percepción subjetiva del tiempo**, la cual aparece asociada al protagonista y a su búsqueda personal; y es resultado de dos elementos formales: la inserción de escenas oníricas en la narración de tipo realista (lo que supone una suspensión del tiempo *diegético* narrativo); y la puesta en escena, donde abundan los espacios visualmente asfixiantes (las alcantarillas, la vecindad y las calles sucias, *graffiteadas* y amenazantes). Todo ello coopera en la impresión de un presente continuo, marcado por la sucesión día/noche, donde los personajes penosamente pueden experimentar otras temporalidades, ya sea como utopía (el viaje al mar) o como recuerdo.

#### **4.3.3. Personajes y espacio representado.**

De los personajes que aparecen en la película, no todos son actores, hay un grupo de auténticos niños de la calle que interactúan con los actores que interpretan a los protagonistas de la historia, jóvenes y adolescentes. Los primeros destacan por su mínima participación en la narración, pues sólo intervienen como testigos con algunos parlamentos. En cambio los otros son los que hacen avanzar la historia con sus acciones, entre ellos se encuentran: Rufino, Xóchitl, el *cerro* y El *globero*. Todos ellos son presentados como pertenecientes al universo marginal de los suburbios capitalinos, aunque con diferente posición y jerarquía en ese espacio, pues mientras unos sobreviven en la calle, entre el trabajo formal o informal y el consumo de droga barata (el "activo"), otros subsisten en las alcantarillas.

En cuanto a los adultos, algunos tienen una posición económica y social más estable o algún tipo de poder, como *el Ochoa*, la *seño*, el carnicero don Lencho, la hermana de Xóchitl y la sexo-servidora Gloria. El resto sobrevive entre la indigencia, el subempleo y la delincuencia, como el profeta de la calle, el *chicharo* y el *trueno*. En ambos grupos se advierte una violencia latente que estalla cuando alguien transgrede las reglas impuestas por los más fuertes. Aunque ese espacio social no funciona como un barrio tradicional, con un núcleo social definido, se advierte la existencia de redes sociales que vinculan a los personajes.

A nivel de imagen, el filme tiende a definir a los personajes a partir del espacio que los envuelve. Por ejemplo, el que rodea al carnicero, compuesto de vísceras, sangre y cortes de carne colgando, o el de Xóchitl y su hermana, constituido por el pasillo de la deprimente vecindad donde vemos en primer plano los lavaderos comunitarios y los interminables tendederos que exhiben la ropa de sus habitantes. Sin embargo, esa vinculación entre personajes y entorno, dramáticamente justificada, adquiere características especiales respecto a los verdaderos *niños de la calle*, los que continuamente aparecen drogándose en grupo o en pareja, teniendo como trasfondo calles con basura o el interior de las coladeras en penumbras; y en algunas secuencias (como la novena), se percibe la intención de establecer una homología entre ellos y algunos animales, como un perro que transita por el mismo espacio. Además, esos personajes son escasamente individualizados, ninguno tiene nombre o apodo, caso contrario de los adolescentes-actores, quienes aparecen dotados de coherencia, orientación hacia objetivos específicos y son claramente individualizados a través de la narración, los encuadres y la edición.

Respecto a la planificación, en *De la calla* se mantiene la codificación clásica de manera general, privilegiando el uso del plano americano (encuadre de las rodillas o los muslos hacia arriba), el plano medio o corto (encuadre desde el pecho); con la diferencia de que se introduce el uso recurrente del plano entero (la figura completa) y el de conjunto, y se tiende a mostrar a los sujetos descentrados,

contra la norma clásica de la centralidad.<sup>260</sup> Estos aspectos, junto con el protagonismo de la cámara, ya sea girando alrededor de los personajes, acercándose a sus rostros, merodeando de forma inmotivada o adelantándose a ellos lenta o velozmente, permiten hablar de un filme moderno, en el sentido de que mantiene los principios del montaje clásico pero añade la incesante movilidad de la cámara.<sup>261</sup>

#### **4.4. El campo ideológico.**

Asumiendo el carácter plural de la ideología, las instancias ideológicas que se observan en el filme son las siguientes:

##### **4.4.1. El proyecto ideológico del autor.**

En el contexto y los personajes de la ficción desarrollada en *De la calle*, se advierten algunas contradicciones que inciden en el nivel ideológico. Por un lado, el ámbito socio-histórico no se percibe directamente, ya que sobre él sólo tenemos indicios difusos, como la inclusión de una lechería *Liconsa* en la segunda secuencia, donde un grupo de parroquianos hace fila para comprar la leche subsidiada, entre ellos la co-protagonista. Esa referencia indirecta a la política social alimentaria establecida décadas atrás, la cual se mantuvo durante el sexenio de Vicente Fox, podría entenderse como un reconocimiento indirecto a un Estado que cumple su función de apoyo a los grupos marginados, sin embargo, el discurso implícito en la ficción lo desmiente, al mostrar ese submundo de indigencia como producto de la ineficiencia institucional. Otro elemento importante, es la presencia de la policía representada por el *Ochoa*, personaje corrupto y violento que utiliza su actividad para el tráfico de drogas, pero cuyas acciones no pueden asumirse como denuncia, ya que se evita mostrar las redes de impunidad que lo sustentan.

Por otro lado, en *De la calle* se advierte la intención de aislar el entorno de miseria, presentándolo como un mundo separado. A pesar de que algunos indicios

---

<sup>260</sup> David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood...* op. cit., pp. 55-66.

<sup>261</sup> David Bordwell, "Una mirada veloz, el estilo visual en el Hollywood de hoy", *Letras libres*. Número. 61, México, enero 2004.

geográficos nos sugieren que el relato ocurre alrededor del Centro Histórico de la Ciudad de México, la puesta en escena evita mostrar la parte más transitada y vital de esa zona, eligiendo sistemáticamente lugares que exhiben la miseria extrema, el hacinamiento y la basura, como si se tratara de crear un mundo aparte, segregado del México real; un mundo ficcional en el que los auténticos niños de la calle se utilizan únicamente para imprimir verosimilitud a ese recorte de la realidad, pues estos aparecen básicamente como parte de la escenografía, drogándose o con alguna breve intervención en momentos climáticos, pero siempre anclados a la marginalidad de las coladeras o sus alrededores y vistos desde fuera, sin la intención de explorar su visión del mundo.

A partir de lo anterior, se puede decir que en *De la calle* hay un cierto afán de denuncia sobre la situación de los niños que habitan las calles; al exponer el abuso de autoridades corruptas, la ausencia de políticas sociales efectivas, la desintegración familiar, el tráfico de drogas tolerado, etc., pero sin cuestionar la desigualdad estructural o a las instituciones. Se trata por lo tanto, de inscribir el tema de la pobreza urbana como telón de fondo para crear una ficción realista (una trágica historia de amor), destacando su condición fundamental de cine de entretenimiento. Por ello se mantienen las convenciones del realismo del cine clásico, tratando de que la narración se asuma como una retraducción verosímil de la realidad social, sin la intención de "realismo" en el sentido propuesto por André Bazin, de "documento auténtico" de lo real.

Desde esa perspectiva, se comprende también el uso de elementos simbólicos de la religión católica, como forma de interactuar con el imaginario cultural del espectador a nivel de espectáculo, sin el propósito de explorar la cultura interiorizada de los sectores marginales en torno a la religión.

#### **4.4.1 Las ideologías de referencia.**

Filmada durante el primer semestre del año 2000 y estrenada en octubre del 2001, *De la calle* se sitúa en un momento importante para el país, el del cambio político que puso fin a casi setenta años de gobierno priísta, y donde por vez primera se ensayaron reglas electorales democráticas. El triunfo del candidato del Partido

Acción Nacional (PAN), de tendencia conservadora, sobre el hasta entonces hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI), generó amplias expectativas en la sociedad mexicana.<sup>262</sup>

Continuador del modelo neoliberal, el gobierno de Vicente Fox planteó como paradigma alternativo a la administración pública tradicional, un gobierno de tipo empresarial, en el que las estrategias para combatir la pobreza se orientaron a hacer que los pobres se convirtieran en sujetos funcionales al mercado. En ese modelo pro-gerencial, los alcances de los programas, el diagnóstico de la pobreza y los ámbitos de atención trataron de fortalecer el individualismo y la competencia.<sup>263</sup>

La política social foxista mantuvo la tendencia, impulsada por el neoliberalismo desde la etapa salinista, de adecuarse a la lógica del mercado, considerando que el principal mecanismo para superar la pobreza era el crecimiento económico. Por lo tanto, se mantuvo en lo general el programa del gobierno anterior, *Progres*a, aunque transformado en el Programa de Desarrollo Humano Oportunidades.<sup>264</sup> En él se seguían las directrices contra la pobreza propuestas por el Banco Mundial<sup>265</sup> (uno de los principales promotores de la implantación del modelo neoliberal en América Latina), las cuales buscaban el fortalecimiento de las capacidades básicas, para generar capital humano que fuera funcional al mercado (como trabajador o como consumidor).<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> Sin embargo, pronto se hizo patente que en materia económica se mantendría el modelo neoliberal, el que desde la década de los ochenta había ido incrementado de forma dramática los niveles de pobreza de las mayorías, y había contribuido a concentrar la riqueza en unos cuantos. En lo político, el ejecutivo dio muestras de falta de oficio y frivolidad, tanto a nivel interno como externo, incumpliendo muchas de sus promesas de campaña.

<sup>263</sup> Sánchez Ildefonso, Luis Alfredo "La Administración Pública y los Programas de Combate a la Pobreza en México: 1989-2005. Análisis de tres estrategias", tesis de Maestría en Gobierno y Asuntos Públicos, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, México, 2006, p. 154.

<sup>264</sup> Este programa de alcance nacional, centralizaba las acciones contra la pobreza extrema rural y semiurbana, agrupando programas institucionales, regionales y especiales del Programa Nacional de Desarrollo Social 2001-2008. Superación de la pobreza: una tarea Contigo.

<sup>265</sup> Esas directrices consistían en: a). Promover el uso productivo de la mano de obra de los pobres; b). Otorgar servicios sociales básicos (salud, nutrición y educación básica); y c). Focalizar transferencias y mantener redes de seguridad.

<sup>266</sup> *Oportunidades* focalizó su atención a zonas rurales y semiurbanas en pobreza extrema, tomando como base a la familia. Las áreas en que se organizó el programa fueron cuatro: educación, mediante becas económicas y útiles escolares, condicionados a la asistencia a la educación básica, además de estímulos para concluir la

En *Oportunidades* la pobreza se entendía a partir de una interpretación neoliberal de la idea de justicia distributiva, la cual veía en el mercado el mecanismo fundamental para alcanzar el bienestar social<sup>267</sup>, y consideraba que el papel del Estado se debía restringir a "... corregir externalidades de la economía, para que los pobres sean capaces de participar en el mercado y sobreponerse por sí mismos a sus dificultades."<sup>268</sup>*Oportunidades*, igual que su predecesor *Progresá*, partía de la idea de que la pobreza era un fenómeno solucionable a nivel individual (a pesar de que sus causas fueran estructurales), además de que no reconocía el papel central de la desigualdad social en su reproducción. En ese programa, la relación entre economía y sociedad se explicaba con base en los círculos de pobreza y su incidencia en las capacidades básicas. Desde una perspectiva crítica, *Oportunidades* fue visto como un subsidio a la pobreza individual, que independizaba su combate del cuestionamiento al modelo neoliberal que ha acentuado la desigual distribución de la riqueza.<sup>269</sup>

No obstante, en el nivel macroeconómico, el gobierno presentó estadísticas que mostraban un descenso en los niveles de pobreza, las cuales fueron confirmadas por organismos internacionales.<sup>270</sup> Pero en el caso de México, la relativa disminución de la pobreza entre 2002 y 2008, fue resultado no sólo de la política social implementada por el gobierno foxista, sino de factores externos como el incremento en los precios del petróleo a nivel mundial, y el aumento en el flujo de remesas de dólares enviadas por los mexicanos que trabajaban en los Estados

---

educación media superior; alimentación, dotación de recursos para alimentos y apoyo especial a niños menores de cinco años y mujeres embarazadas y en lactancia; salud (servicios básicos de salud); y fomento de programas de empleo, ingreso y ahorro. Las becas eran montos bajos, concebidos como complemento al ingreso del hogar. *Ídem.*, pp. 43-44, 95.

<sup>267</sup> Sánchez Ildefonso, Luis Alfredo "La Administración Pública y los Programas de Combate a la Pobreza en México: 1989-2005. Análisis de tres estrategias", tesis de Maestría en Gobierno y Asuntos Públicos, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, México, 2006, p. 162

<sup>268</sup> Carlos Barba Solano, Régimen de bienestar y reforma social en México, CEPAL, Serie Políticas Sociales No. 92, División de Desarrollo Social, Santiago de Chile, julio de 2004, p. 11, <http://www.eclac.cl/cgi-bin/getProd.asp?xml=/publicaciones/xml/3/15523/P15523.xml&xsl=/dds/tpl/p9f.xsl&base=/tpl/top-bottom.xslt>

<sup>269</sup> Sánchez Ildefonso, Luis Alfredo "La Administración Pública y ... *op. cit.*, p. 162.

<sup>270</sup> La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), en su balance del periodo 2002-2008, señaló que tras casi dos décadas de mantenerse estable, la tasa de pobreza en América Latina había disminuido, pasando de un 44 % en 2002 a un 33 % para el 2008; mientras que la pobreza extrema había pasado de un 19.4 % a menos de 13% en el mismo periodo. Jeffrey Puryear y Mariellen Malloy Jewers, *Interamerican Dialogue*, WWW.thedialogue.org, noviembre 2009.

Unidos, las cuales llegaron a igualar los recursos obtenidos por la venta de hidrocarburos.



**La escenografía de la pobreza como telón de fondo.**

En términos de bienestar social, la política del foxismo, como continuadora de las estrategias de combate a la pobreza aplicadas en los años noventa, resultó insatisfactoria, porque no contribuyó a resolver los problemas de exclusión asistencial, desigualdad y pobreza extrema, ni redujo de manera significativa los déficits en materia de derechos sociales que han distinguido al régimen de bienestar mexicano.<sup>271</sup> En esa idea, resulta claro que programas asistencialistas y condicionados como *Oportunidades* pretenden sustituir la aplicación de derechos sociales universales (a la salud, el trabajo y la educación), con transferencias públicas focalizadas hacia los pobres extremos y la población vulnerable, que constituyen soluciones de corto plazo y sus efectos tienen resultados variables.<sup>272</sup> En ese sentido, los expertos argumentan que tras veinte años de políticas de estabilización y ajuste económico y después de una década de intensas reformas, es evidente que la política social mexicana no fue diseñada para hacer frente (de manera estructural y coordinada con la política económica), a las consecuencias imprevistas del nuevo modelo exportador (neoliberalismo) sobre el bienestar

---

<sup>271</sup> Carlos Barba Solano, *Régimen de bienestar y reforma social en México ... op. cit.*

<sup>272</sup> Prueba de ello es el impacto de factores externos como el aumento en los precios de los alimentos, la reciente crisis económica mundial y la reducción de los precios internacionales del petróleo, que no sólo han vuelto insuficientes esos avances, sino que han lanzado a la pobreza a miles de mexicanos más y han propiciado una mayor concentración de la riqueza.

social. La tendencia ha sido dejar éste a la lógica del mercado y enfrentar los problemas de desigualdad y pobreza como si no fueran asuntos estructurales, sino individuales. En consecuencia, la política social se ha enfocado al apoyo coyuntural a los extremadamente pobres y a los más vulnerables, eludiendo aspectos esenciales y de fondo, como la ciudadanía y los derechos sociales.<sup>273</sup>

#### 4.4.2. La ideología del texto.

En el México del nuevo siglo, marcado por el ascenso político del conservadurismo y la continuación del neoliberalismo en la economía, *De la calle* aborda el tema de la marginación social con intención de denuncia, pero supeditándolo al nivel de entretenimiento cinematográfico. Situada en primer plano, la historia de amor entre una pareja de adolescentes marginales, utiliza como contexto o telón de fondo el universo de la pobreza extrema y algunos de sus personajes. Con toques de melodrama estilizado y thriller tremendista, la cinta apela a elementos simbólico-religiosos para representar los espacios de marginación, buscando traducir la densidad teatral de la obra en que se inspira. Esos espacios aparecen organizados en torno al sociograma de *la búsqueda del origen* por parte del protagonista, tema que condensa el sentido de la historia y se expresa mediante representaciones que aluden a la religión en su versión católico-guadalupana.

Se trata de una cadena de elementos en clave simbólica, que apoyan visualmente una perspectiva ideológicamente naturalizadora de los espacios de pobreza, que otorgan consistencia dramática a la narración introduciendo un sub-texto mítico religioso. En primer lugar, destaca *la omnipresencia de imágenes de la Virgen de Guadalupe*, que aparecen en diversos sitios y momentos de la historia (en la medalla que lleva el protagonista en el cuello, en las escenas onírico-alucinatorias donde imagina a su madre como la propia virgen). Esas imágenes aportan una dimensión poética pero conformista, pues se presentan como reacción a situaciones previas de violencia contra el protagonista. En segundo lugar, están las alusiones *a nociones de infierno, traición y castigo*, sugeridas por personajes (el amigo del protagonista que aparece vendiendo figuras de "Judas"

---

<sup>273</sup> *idem*.

en la calle y al final lo traiciona) o contextos de fatalidad como el asesinato del *trueno* (que se percibe como una especie de sacrificio ritual con fuego y es visualmente destacado por la escenografía); o la idea de descenso al infierno, propuesta por el deambular nocturno de los protagonistas entre calles semi-oscuras, en el metro o las alcantarillas, o en su visita a esa especie de calle del placer, donde las sexo-servidoras desfilan en círculo, grotescamente maquilladas bajo una iluminación de tonalidades rojizas.<sup>274</sup> Las alusiones al destino o a la muerte apoyan también ese sub-texto mítico religioso, a través del improvisado rito funerario de un alcohólico tendido en la calle (ante el asombro, respeto o indiferencia de los transeúntes); o mediante el *discurso apocalíptico* de una especie de profeta de la calle, quien mediante un lenguaje metafórico orienta la trayectoria del protagonista (le revela la existencia de su padre) y transmite una visión pesimista de la vida.

A través de esos Indicios alusivos a la religión, la cinta ofrece una representación de la pobreza inserta en una narrativa que tiende a justificarla, vinculándola al destino y a una idea de castigo. En ella, la *búsqueda del origen* funciona como operador de inteligibilidad del texto, condensando aspectos aparentemente contradictorios como los sueños del protagonista con su madre ataviada como la virgen María, la presencia de un vagabundo que le revela la existencia de un padre que creía muerto, y una serie de datos que apelan a una idea de destino vinculado al origen, y una trayectoria de descenso al infierno, pues literalmente en eso se convierte el anhelo de conocer al padre, en una caída a territorios de degradación que incluyen la traición del amigo, el robo del dinero para salir de la miseria, el abuso sexual que sufren él y su novia, el crimen que comete contra el *Ochoa* por violar a *Xóchitl* y el enfrentamiento final con el "cero" en la feria de barrio, que ocurre simbólicamente junto a la rueda de la fortuna, donde inició la historia y donde termina.

---

<sup>274</sup> En esa atmósfera destaca una inmensa mujer cuya filosofía de la vida se resume en la respuesta a la pregunta de Rufino sobre su padre: "¿Y qué hace? – Lo que todos, esperando para morirse".

#### 4.5. El campo del cine y los intertextos filmicos.

Como en todo texto moderno, en *De la calle* se observan elementos que remiten e interactúan con textos previos, los que en cierta forma influyen en la perspectiva del filme sobre la marginación urbana y lo sitúan dentro de la genealogía de las representaciones filmicas sobre esa temática. El antecedente principal en ese sentido, es *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), no sólo por la similitud en la crudeza del enfoque, sino especialmente por la inclusión de escenas oníricas en una narración de tipo realista. Pero mientras para Buñuel los sueños cumplían una función exploratoria del inconsciente, concentrando "... los elementos que nos han impresionado en la vigilia, aunque enmascarándolos, presentándolos de otra manera."<sup>275</sup>; en *De la calle* las escenas oníricas y alucinatorias carecen de elementos irracionales o atemorizantes; son imágenes de una pasiva e idealizada relación del protagonista con su madre muerta, representada como una sonriente virgen de Guadalupe. Esas escenas, que en el orden de la historia aparecen después de experiencias de gran violencia contra el protagonista, son melodramatizadas por la puesta en escena (iluminación blanca y música tranquilizante), lo cual se puede entender como una especie de aceptación o resignación.

Respecto al espacio de la representación, algo interesante de *Los olvidados* era la forma en que su autor encuadraba a los personajes de la historia, tratando de vincularlos visualmente con la modernidad urbana, representada por la estructura de un edificio en construcción, señalando con ello la existencia de dos mundos abismalmente opuestos que coexistían en un mismo entorno. En *De la calle* no hay esa intención de evidenciar la desigualdad social mediante las imágenes, sino la de aislar el mundo representado, por ello la otra ciudad sólo aparece esbozada en la torre latinoamericana que se ve desde las azoteas por donde transita el protagonista, y en el breve recorrido de éste por algunas calles del Centro Histórico y el metro.

---

<sup>275</sup> José de la Colina/Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1986, p. 59.

Las influencias fílmicas más cercanas y visibles en *De la calle*, son el mediometraje *Diamante* (1984, Gerardo Lara) y el largometraje *Lolo* (Francisco Athié, 1992); además de la cinta colombiana *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998). Del primero se retoma la idea de solidaridad entre niños sin hogar que se reúnen a drogarse, como única forma de comunicación en un universo de violencia y abandono. En cuanto a *Lolo*, se advierte cierta similitud a nivel estético, como el contraste entre luz y oscuridad, que juega con las connotaciones míticas y culturales que aluden al eterno enfrentamiento entre el bien (la luz) y el mal (la noche); además, está la idea de descenso a un infierno en términos de degradación moral, simbolizado visualmente por recorridos nocturnos. Estos aspectos son retomados en *De la calle*, pero vinculados a una visión pesimista de la religión. En ambas cintas se narra una historia de sobrevivencia y de personajes excluidos, en la que la desigualdad social se expresa en la oposición entre la ciudad de suburbios y miseria y la de los grandes edificios distantes. En *Lolo* la "otra" ciudad sólo se vislumbra de noche, a través de las luces que brillan a lo lejos, cuando los miembros de la banda juvenil bailan frenéticamente alrededor de una fogata, en un último homenaje al compañero asesinado durante un asalto. Las dos películas cuentan con la presencia de un policía deshonesto: Marcelino en *Lolo* y el Ochoa en *De la calle*, que funciona como el elemento negativo que corrompe todo a su alrededor, y que se puede ver como una reminiscencia del Jaibo de *Los olvidados*.

En cuanto a *La vendedora de rosas*, su influencia se aprecia en el intento por situar el espacio de la calle como elemento central de la puesta en escena, mediante analogías entre la calle en penumbras y los niños que parecen surgir de ella. También es evidente en el uso simbólico de la imagen de la virgen para representar a la madre muerta, y en la añoranza del hogar, aspecto relevante en ambos filmes.

#### **4.6. Conclusiones del capítulo.**

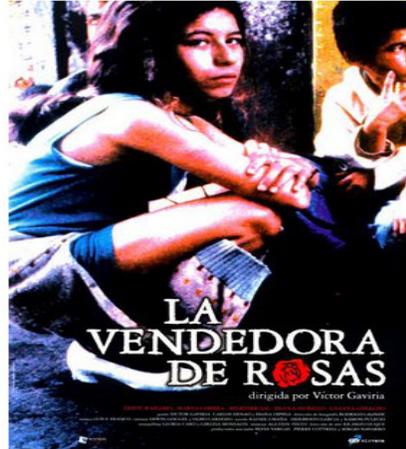
Los aspectos más notorios en la representación de la pobreza en *De la calle*, tienen que ver con la puesta en escena y el uso de una especie de subtexto

religioso. En ese sentido, se percibe la intención de mostrar el entorno de la marginalidad como un equivalente de infierno suburbano, donde la miseria es interpretada desde un simbolismo católico guadalupano, manifiestamente apocalíptico. En esa visión, el universo de los pobres se asocia a imágenes de sordidez y decadencia moral, y algunos de los personajes son percibidos por momentos como sub-humanos. Esto es así especialmente respecto a los auténticos niños de la calle, sobre los que predomina la intención de vincularlos con lo instintivo y animal. Las imágenes que los representan parecen preñadas de ese propósito, al mostrarlos desplazándose por los túneles de las alcantarillas, durmiendo o drogándose en grupo y saliendo a la superficie sólo para buscar comida; o al establecer explícitamente analogías entre ellos y la basura o los perros que escarban en ella; y al evitar individualizarlos, utilizándolos simplemente como "escenografía humana" que otorga verosimilitud a la historia principal, una trágica historia de amor entre una pareja de adolescentes que viven parcialmente en la calle y son representados por actores profesionales.

Por otra parte, en la cinta se tiende a describir la pobreza, abandono y explotación de niños y adolescentes que sobreviven en las calles un poco en abstracto, como un "fenómeno" más de la vida en la ciudad, como algo que podría ocurrir en cualquier lugar del mundo y que forma parte de la vida urbana. La narración y la puesta en escena tienden a naturalizar esa evidente forma de exclusión social, evitando ubicar su especificidad en el contexto mexicano, lo que implica diluir cualquier responsabilidad social y política. Asimismo, al utilizar el intertexto del catolicismo mediante el sociograma de la *búsqueda del origen*, la problemática de la pobreza se traslada tramposamente al terreno de la religión y se asume como una especie de castigo divino, por una "falta" cometida (el ser pobre). En esa perspectiva, el enfoque de la marginación social que ofrece la cinta tiende a culpabilizar implícitamente a los pobres de su propia miseria, al resolver una problemática social y económicamente determinada, en términos de castigo y destino, lo que significa utilizar la religión católica y su estructuración simbólica de la realidad, para justificar la desigualdad social y la corrupción e ineficiencia institucionales

Finalmente, es a través de los intertextos filmicos que atraviesan el filme, como se hace patente el campo del cine, que de manera indirecta modela la forma en que se representa lo marginal, al imponer como punto de comparación un estilo previo ya legitimado (el de *Los olvidados*), y otros que ya han entrado a formar parte del género: *Diamante*, *Lolo* y *La vendedora de Rosas*; en los cuales se establecieron límites y características en cuanto a violencia explícita, realismo y denuncia.

## 5. NIÑAS DE LA CALLE Y EXCLUSIÓN SOCIAL EN *LA VENDEDORA DE ROSAS*.



En el cine colombiano de los últimos años, se observa un interés por explorar la realidad social y política del país, tocando temas que afectan a la sociedad en su conjunto, desde la pobreza extrema hasta la violencia ligada al narcotráfico. En películas como *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), *La virgen de los sicarios* (Barbert Schroeder, 2000); *María, llena eres de gracia* (Joshua Martson, 2003); *Rosario Tijeras* (Emilio Maile, 2005); *El rey* (Antonio Dorado, 2005) y *Sumas y restas* (Victor Gaviria, 2005), muchas de ellas premiadas en el extranjero y convertidas en éxito de taquilla en su propio país, destaca la intención crítica hacia la sociedad y las instituciones del Estado, que han permitido o propiciado la escalada de violencia que ha afectado a la sociedad colombiana.

*La vendedora de rosas* forma parte de ese tipo de cine con vocación crítica, donde se aborda una problemática recurrente en el contexto latinoamericano, la de los niños y adolescentes que sobreviven en las calles de las grandes urbes, entre la miseria, el abandono social y la violencia del narcotráfico. Sin embargo, uno de los aspectos originales de la cinta, es que busca ofrecer la perspectiva

femenina de esa situación, poniendo como protagonistas a un grupo de niñas y adolescentes.

### **5.1. Objetivos del análisis:**

Comprender la perspectiva ideológica que orienta la representación de lo marginal, a partir del papel asignado a los elementos de tiempo, espacio y personajes.

### **5.2. Conceptos de análisis:**

**Espacio escénico o dramático:** Es la construcción mental que realiza el espectador a partir de los indicios reales y formales que transmite la película. Se trata de una especie de "coreografía" construida por la cámara, la que mediante el movimiento, la composición y el montaje, esculpe el espacio real y lo transforma en un espacio emocional o dramático.<sup>276</sup> No se trata de un espacio global preexistente a la representación, sino resultado de la organización de elementos reales y formales dispuestos de una determinada manera en el filme. Es un espacio construido que interactúa con el *espacio real* para conformar el escenario a través del cual el espectador percibe el espacio integral de la representación.

### **5.3. El incipit.**

**La historia.** *La vendedora de rosas* es la adaptación de un cuento de Hans Christian Andersen sobre una niña que vende cerillas en la calle y muere de frío la noche de navidad, y al morir se reencuentra con su abuelita muerta. En la película, esa historia se traduce en la narración de las últimas 36 horas en la vida de Mónica, una niña de trece años que sobrevive en los suburbios de Medellín, vendiendo rosas en la calle o cometiendo pequeños hurtos, junto con otras chicas (*Cachetona*, Judy y Claudia), y un grupo de niños; y quien es asesinada la noche de navidad mientras se drogaba, imaginando el reencuentro con su abuela. La historia se centra en la proximidad de la navidad y la nostalgia que revive en Mónica el recuerdo de su abuelita, lo que la lleva a refugiarse en la droga.

---

<sup>276</sup> Joseph María Catalá, *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Editorial Paidós, Colección comunicación cine No. 128, España, 2001, pp. 243, 381. La noción de *espacio escénico* es desarrollada ampliamente por éste autor.

**El comienzo.** Las tácticas que introducen el universo de la ficción, se establecen en torno al *topos* de **la partida**, el cual se da a través de la trayectoria de Andrea, una niña que abandona su casa después de ser insultada y golpeada por su madre. El recorrido de este personaje funciona como estrategia de entrada al mundo ficcional dirigida al espectador, quien experimenta el paso a un lugar desconocido desde la perspectiva de la niña. Esa introducción se establece en las primeras cinco secuencias, y la penúltima (la número 82), en la que se concentran elementos espacio temporales de gran utilidad para el análisis. Esas secuencias se describen en el anexo 2.

#### **5.4. La dimensión espacial.**

El espacio representado en la cinta se puede analizar a partir de varios de sus elementos constitutivos: el sistema de oposiciones, la construcción del espacio de la acción en términos dramáticos y la relación entre espacio y personajes.

##### **5.4.1. El sistema de oposiciones.**

El análisis de las primeras cinco secuencias de la película permite establecer una serie de oposiciones que ayudan a entender el sentido del filme.

##### **1. Oposición principal.**

Entre la **zona marginal suburbana** y la **zona semi-rural**, sitúa a esta última como el lugar de donde provienen dos personajes importantes: Mónica, la protagonista y su conocida Andrea, quien abandona su casa para huir del maltrato materno. La zona suburbana es el espacio en que el grupo de niños y niñas sobreviven vendiendo rosas, droga o robando a los automovilistas. Ambos lugares forman parte de las zonas marginales del país y corresponden al recorte de la realidad elegido por el filme. La oposición entre el barrio semi-rural y la zona marginal de Medellín, aparece simbolizada por el puente y la figura iluminada de la virgen al centro; el puente que comunica y al mismo tiempo separa los dos espacios.

##### **2. Oposiciones secundarias:**

- A. Entre el **espacio nocturno**, que comprende la mayor parte del filme (53 de las 83 secuencias) y el **diurno**, constituido por 30 secuencias. En el

primero sobresale la iluminación llamativa (los fuegos artificiales de la celebración navideña), que dinamiza el entorno y transmite energía al rostro de los personajes. Esa especie de optimismo visual funciona como contrapunto a la situación de desesperanza que contiene la historia. El espacio diurno por el contrario, refleja la realidad de las situaciones de miseria, respetando la iluminación natural y la aridez y hacinamiento de los escenarios suburbanos.

- B. Es de tipo espacial, se refiere a los encuadres que muestran las situaciones a ras de **tierra** (*contrapicados*) o desde lo **alto** (en *picado*). En ellos se opone el nivel de lo terrenal: pobreza y basura en el agua del río o en las calles de la ciudad, a una perspectiva aérea de esa realidad. Es decir, se opone la miseria geográficamente ubicada, a una visión desde lo alto, desde el ángulo óptico de la figura de la virgen o de Dios.

#### **5.4.2. La construcción del espacio dramático.**

Los ámbitos en que se desarrolla la narración, el de la zona marginal de Medellín y el de la zona periférica, corresponden al espacio realmente existente, y es a partir de ellos que el filme va elaborando el *espacio escénico o dramático*, que es el que sirve de soporte a la narración. Ese espacio se construye básicamente a través de los movimientos de cámara, ya que es ésta con su protagonismo la que decide lo que se ve, y no tanto la mirada de los personajes. Esto se aprecia claramente en las secuencias de apertura, donde se advierten las tres oposiciones antes referidas, y donde la cámara va estableciendo un punto de vista sobre la realidad mediante encuadres que resaltan determinados aspectos; por ejemplo, al ampliar el detalle de lo turbio del agua, buscando el origen de unos gritos de mujer o recorriendo el espacio desde lo alto para mostrarnos poco a poco la miseria del lugar en que inicia la acción, aspectos que podría exhibir de una sola vez.

Otras estrategias, como los movimientos de cámara hacia la izquierda primero y a la derecha después, así como las panorámicas del río, sirven para orientarnos geográficamente y entender los sucesos de la narración, asociados a la división entre zona urbana y suburbio miserable. En esa idea, la escena que muestra el

caserío a un lado del río, el que aparentemente proviene de la ciudad de Medellín, propone una analogía visual entre población marginal y aguas sucias, connotando que ambos son los deshechos de la urbe. Esos movimientos aluden también a otro aspecto; el recorrido de la cámara hacia la izquierda de la pantalla aparece como sinónimo de un retroceso vital de la protagonista.

En las técnicas elegidas para filmar ese espacio, la cámara en mano, el plano secuencia y movimientos como el *travelling* o la panorámica, se advierte la intención de mantener dentro de lo posible la unidad de lugar, evitando una excesiva fragmentación del entorno. Esto tiene implicaciones importantes como se verá más adelante, respecto a la construcción de la realidad que opera la cinta.

#### **5.4.3. La relación entre espacio y personajes.**

En la creación de los personajes es donde mejor se aprecia la relación del texto con la realidad referencial, partiendo del hecho de que los niños que interpretan a esos personajes no son actores profesionales sino auténticos niños y niñas de la calle, quienes recrean historias basadas en su propia experiencia de vida. Aparentemente, la intención del filme no es que la ficción copie o reproduzca la realidad, sino que lo real se introduzca en la ficción. En esa idea, el espacio representado busca transmitir el impacto del medio y de los sucesos en los personajes infantiles, respetando en gran medida la interacción entre personajes y entorno real, pero dotándola de un contenido dramático, resultado de las elecciones de filmación. Así, mediante la cámara en mano y los planos subjetivos, se intenta acceder a la visión del mundo de los niños y niñas, a sus temores y a sus deseos, estableciendo un espacio para el observador y otro para lo observado, lo cual implica eliminar distancias con el "otro" y acceder a su subjetividad. Por ejemplo, al mostrar lo que ve Mónica desde su ángulo de visión: adornos navideños, padres con sus hijos, o a su amigo tirado en la calle y drogado, se está dotando al espacio de un contenido emocional que el espectador puede percibir claramente.

A nivel de la *puesta en cuadro*, la estrategia es dar prioridad al rostro (*close-ups* o planos cortos) y desde ahí encuadrar el entorno. No se busca resaltar los paisajes

de la miseria de manera espectacular o distanciada, sino enfocarlos desde la óptica de los niños, dándoles la función que ellos les dan. Por ello predominan las tomas muy cerradas de los personajes, lo que da relevancia a sus acciones y deja en segundo plano el espacio geográfico que los circunda, pero teniéndolo siempre presente.



Se busca dar prioridad al rostro

Esto no supone desvincular al personaje de su contexto inmediato, del cual siempre está consciente el espectador mediante los encuadres y movimientos de cámara. Por ejemplo, en la escena donde vemos a Mónica y Andrea caminando con dificultad por las calles de su barrio, entre piedras y desniveles del terreno, los planos de conjunto las vinculan con el entorno de viviendas pobremente construidas y apenas protegidas por tiras de alambre que hacen las veces de bardas. En algunos momentos, esa vinculación entre espacio y personajes crea interesantes composiciones simbólicas, como en la secuencia donde una panorámica muestra las empequeñecidas figuras de Mónica y Andrea avanzando por el puente de derecha a izquierda, teniendo como fondo una iluminación casi irreal de tonos amarillos y rojos. Las amigas se cruzan con una carreta jalada por un burro, que va en sentido opuesto, estableciendo un significativo contraste visual entre la carreta como signo pre-moderno, y el regreso de las niñas, de alguna manera derrotadas por la modernidad urbana, a su origen rural.

### **La oposición niños-adultos.**

A nivel de la narración, se puede hablar de una oposición entre el universo infantil-adolescente y el mundo adulto, en un contexto de profunda marginalidad, cuyos rasgos principales son los siguientes:

**1. Universo infantil-adolescente.** Es presentado en dos espacios distintos: el de las calles de Medellín y el de la periferia rural. La diferencia entre ambos es que en el primero se observa una mayor indiferencia hacia los adolescentes que viven en la calle, y en el segundo hay mayor tolerancia e interés por reformarlos.

**El de los suburbios de Medellín.** Aparece como ámbito de acción del grupo integrado por Mónica, Claudia, Cachetona y Judy, el Chiqui o Shinka, Milton, Anderson y Andrea. Todos ellos son presentados como un actor colectivo, ya que se relacionan como una especie de familia, protegiéndose y a veces disputando entre sí. No obstante, la narración y la puesta en escena destacan a las chicas, sobre todo a Mónica y Andrea. La primera ilustra el abandono social hacia los niños sin hogar y las formas en que sobreviven en la ciudad, expuestas siempre a la violencia y al acoso sexual. Mientras que la trayectoria de Andrea ejemplifica el proceso que lleva a algunos niños a abandonar su hogar y terminar en la calle. Los demás niños y adolescentes son la muestra de distintas formas de abandono, violencia o abuso de padres o familiares, pero no presentan un gran desarrollo dramático. Todos ellos recurren al solvente para drogarse y carecen de proyectos a largo plazo, pero muestran su añoranza del hogar, al que sólo dos de las chicas se habrán de reintegrar.

**El de los pandilleros del suburbio rural.** Este grupo se ubica en la zona rural y está integrado por dos adolescentes (Giovanni y Norman), un niño y el líder al que llaman "Don Héctor", un joven inválido que mantiene con ellos una relación entre paternal y *gangsteril*. Son presentados como una pandilla en formación, conviviendo entre ellos y con los vecinos del barrio. Sus muestras de lealtad al "jefe" ejemplifican la subcultura del sicariato, donde el más pequeño, quien sirve de mandadero al líder, aparece como un aprendiz de sicario. Más que estereotipos, en ellos se perciben huellas de la realidad que los rodea, sobre todo

la ausencia de la familia y la escuela. Sus expectativas están en la delincuencia menor y el tráfico y consumo de droga, en un medio donde prevalece cierta tolerancia e impunidad.

## **2. Mundo adulto.**

Se compone en primer término por los familiares de los niños y adolescentes que habitan en la periferia rural (la madre de Andrea y su segundo marido, la hermana de Mónica, su esposo y el padre de éste, la madre de Norman, el padre de *Cachetona* y el amigo de Judy que ayuda a los niños). En su mayoría pertenecen a los sectores marginales, se emplean en el comercio informal o clandestino y viven en condiciones de inseguridad y pobreza. Entre ellos prevalecen tradiciones y prácticas religiosas comunitarias, que muestran cierta presión social para reencauzar a los jóvenes que se salen de la norma y, aunque se observa algún tipo de violencia contra los menores, se busca reintegrarlos al hogar.

Por otro lado están los adultos de la zona suburbana, los policías, la mujer que renta un cuarto a las niñas, los compradores de objetos robados, los que les compran flores, los que les disparan al descubrirlos robando, o los policías que tratan de prevenirlos contra el consumo de droga. Todos ellos manifiestan indiferencia hacia los jóvenes, o los tratan como adultos y buscan sacar provecho de ellos, ya sea de tipo sexual o económico.

## **5.5. La dimensión temporal.**

En la construcción del tiempo que propone la cinta se advierten dos temporalidades: una cronológica que comprende el tiempo del calendario, el de la historia y el del reloj (en términos de la sociocrítica); y otra de duración subjetivada que contiene las alucinaciones de la protagonista y puede definirse como "tiempo onírico". La primera se caracteriza por la linealidad cíclica y por una relativa manipulación de la duración, mientras que la segunda es una especie de estancamiento de la sucesión temporal, donde se yuxtaponen el presente y el pasado sin seguir un orden cronológico, pero que no es un *flashback*.

### 5.5.1. El tiempo cronológico.

***El del calendario.*** Es el tiempo que predomina en la narración, el de la temporada navideña y sus signos de celebración, los cuales aparecen reiteradamente en el filme: estallido de fuegos artificiales en el cielo, adornos de luces, arreglo de nacimientos en las calles, planes de cena navideña, etc.

***El de la Historia.*** Es el que alude a la historia del país y se infiere a partir de algunos indicios, como el discurso de los miembros de la pandilla, quienes en forma irónica fingen un comunicado de los "extraditables" y del "hijo" de Pablo Escobar Gaviria, figura emblemática del narcotráfico y la corrupción en Colombia durante los años ochenta, el cual fue ejecutado por el gobierno de ese país en 1993, dejando tras de sí una estela de crímenes y una serie de mitos sobre su apoyo económico a los pobres. Este dato funciona como intertexto cultural y ubica la narración en un momento histórico posterior a esa muerte, mediados o fines de los años noventa. Otro indicio que remite a esa época es el grupo de jóvenes pandilleros, quienes corresponden al perfil y accionar de los famosos "sicarios" o asesinos a sueldo que proliferaron en tiempos de Pablo Escobar Gaviria. Se trataba de niños y jóvenes sin futuro social o económico, que se alquilaban a los *narcotraficantes*, mostrando una absoluta sangre fría y portando siempre un crucifijo en el pecho. Estos jóvenes, tras la muerte del líder del cártel de Medellín, quedaron desempleados y expuestos a una violencia incontrolable. Los personajes de "don Héctor", Norman, Giovanni y los otros miembros de la banda que aparecen en la cinta, expresan una analogía con los sicarios, un tipo social aún vigente.

***El del reloj.*** Esta temporalidad en presente, tiene una connotación de añoranza y premonición, y comprende una duración aparente de 36 horas en la vida de Mónica y los personajes con los que se relaciona, la cual abarca del atardecer del 23 de diciembre al amanecer del día 25. Esta forma de tiempo es marcadamente señalada por la narración a través del "plazo temporal", simbolizado por la noche de navidad, ya que es hacia esa fecha que convergen todas las acciones. Por otra parte, esta representación del tiempo supone, como se dijo antes, una manipulación de la duración mediante el recurso de la *dilatación* o *extensión*, la

cual se logra a través del uso continuo de tomas largas (plano-secuencia) que el espectador puede “leer” sin apresuramiento; así como la inserción de escenas que rompen con la continuidad espacial y presentan personajes y objetos casi estáticos y en diferente ambientación, como las alucinaciones de Mónica. Esos recursos favorecen la percepción de que ha transcurrido mucho tiempo entre la narración previa y su continuación.<sup>277</sup>

### **5.6.2. El tiempo “onírico”.**

Esta temporalidad comunica el nivel profundo de la subjetividad de la protagonista, la nostalgia de la madre y el deseo de reencuentro con ella a través de una serie de sueños y/o alucinaciones, en los cuales se va desarrollando una especie de narración paralela a la narración cronológica, y que se percibe optimista y orientada al encuentro final con la madre muerta. Este tiempo onírico comprende varias escenas repartidas en cuatro secuencias a lo largo del filme: la primera es donde la semi-drogada Mónica cree ver a su abuelita (ya muerta) caminando en sentido opuesto a ella, como si se alejara, llevando a dos niños de la mano; la segunda es durante el regreso a su barrio con Andrea, cuando ambas atraviesan el puente donde hay una virgen, la cual aparece con los rasgos de la abuela de Mónica, volteando hacia ella con los brazos extendidos.

La siguiente no es una alucinación, sino un sueño en la casa de su hermana, donde Mónica abre la puerta de un cuarto iluminado con luz blanca y descubre una escena hogareña con su abuela sonriente ante una máquina de coser. Este sueño, donde no hay diálogos, solo manejo de luz y música que transmite una sensación de paz, termina bruscamente por la irrupción del suegro de su hermana. La cuarta escena es en la que Mónica nuevamente drogada (penúltima secuencia), se encuentra con su abuelita en una cena navideña, la cual es interrumpida por la amenazante llegada de Norman con un cuchillo en la mano.

Lo importante de ésta temporalidad es que muestra como el tiempo onírico aparentemente no narrativo, se convierte en un elemento que hace avanzar la

---

<sup>277</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Como analizar un film*, op. cit., p. 156.

historia, y al mismo tiempo ofrece una clave de lectura del filme, la idea de la muerte como liberación y felicidad.



La abuela ataviada como la virgen.

## **5.6. El campo ideológico.**

Las ideologías que atraviesan el texto, que como se ha dicho antes aluden al carácter plural de la ideología, se expresan en las siguientes instancias:

### **5.6.1. El proyecto ideológico del autor.**

En la representación de la realidad creada por la película, se observa una intención reflexiva, basada en algunas de las convenciones del neorealismo y el cine testimonial, como el hecho de no utilizar actores profesionales, sino auténticos niños y niñas que viven en la calle; y en que buena parte de la historia se elaboró a partir de las propias vivencias de esos niños, que ellos improvisan en gran medida utilizando sus formas de expresión verbal. Al mismo tiempo, hay el propósito de mostrar la realidad cotidiana de esos niños desde su perspectiva, adoptando su visión del mundo sin grandes estrategias retóricas, recurriendo a la cámara en mano y al seguimiento de su mirada. En esa idea, la cinta apela a un realismo que estimula la reflexión sobre el abandono de los niños, exigiendo del espectador no la identificación piadosa o el acto *voyeurista*, sino cierto nivel de indignación.

Un aspecto importante de esa representación de lo marginal, es la utilización del imaginario simbólico de la religión católica, organizado en torno a dos aspectos: la celebración de la navidad como símbolo cristiano de unión familiar, y la figura de la virgen María como emblema del anhelo social de hogar y protección. La elección de la época navideña como trasfondo de la historia, supone ya un juego de contrastes entre la noción de conmemoración y reunión familiar, y la historia de desarraigo, drogadicción y orfandad que narra la cinta. En ese sentido, se puede decir que la centralidad de la dimensión religiosa en la película, supone asumir su importancia en la cultura popular de los grupos más vulnerables, así como el hecho de que ésta constituye su único recurso para dar sentido y enfrentar la situación de soledad, pobreza y desamparo en que sobreviven.

Otro elemento a destacar, es el papel protagónico de lo femenino, tanto los personajes de las niñas y adolescentes que estelanzan la historia, como la imagen de la virgen María, que representa el deseo colectivo de hogar y protección. Su importancia simbólica se expresa en las escenas oníricas de Mónica, en las que la virgen se metamorfosea en la figura de su abuela; en las que se recrea la celebración de la navidad como reencuentro con ella; pero también en la figura adornada del puente ante la que los niños se persignan, o en las continuas referencias a la virgen en el habla cotidiana de los personajes.

A nivel de puesta en escena, la centralidad otorgada a la virgen se observa en el punto de vista que crea la cámara, al asociar momentos dramáticamente importantes con la figura de la virgen del puente; usando panorámicas (horizontales o verticales) que establecen relaciones espaciales entre ciertos personajes y lo que sería una visión desde el punto de vista de la virgen o de alguien situado en un nivel similar. Esto se percibe en las primeras secuencias, pero sobre todo en la última, que inicia con un plano general del río al amanecer, seguido por un desplazamiento de la cámara desde el nivel del suelo hacia lo alto, hasta encuadrar la figura de la virgen, en plano medio; continúa con una panorámica en picado, desde la perspectiva de la virgen, mostrando una calle del barrio donde unos niños juegan pelota; la cámara sigue al balón con un *travelling* lateral hacia la derecha, exhibiendo parte del lecho del río en el que aparece el

cuerpo de Norman en primer plano, boca arriba y con los brazos en cruz. La cámara sigue a los niños que huyen espantados, hasta detenerse ante otro niño que se persigna mirando hacia donde está el cuerpo, fuera de campo.

### **5.6.2 Las ideologías globales.**

En el periodo en que se inicia el proyecto de La vendedora de rosas, a mediados de los años noventa, el mundo vivía los cambios provocados por los procesos de globalización económica, así como los efectos políticos del fin de la guerra fría: desintegración de la Unión Soviética, caída del muro de Berlín, guerras regionales de "limpieza étnica" en Yugoslavia, o de carácter punitivo contra Irak. En esos sucesos se advertía una nueva correlación de fuerzas a nivel mundial, donde Estados Unidos emergía como una especie de guardián de los intereses de los países más ricos de Occidente (sus aliados), estableciendo estrategias y decisiones de manera casi unilateral, en regiones históricamente conflictivas como el Medio Oriente.

Esos cambios coincidieron en América Latina con la aplicación de políticas neoliberales que llevaron a un acelerado incremento de los niveles de pobreza, desempleo y migración, en la mayor parte de los países de la región. En Colombia esos efectos negativos del neoliberalismo se sumaron a un ascenso de la violencia urbana, iniciada en los años ochenta y ligada al problema del narcotráfico y a factores históricos y culturales.

### **5.6.3. Las ideologías de referencia.**

Con una población de poco más de 42 millones de habitantes, Colombia enfrenta uno de los mayores índices de violencia y desigualdad de la región, ya que casi la mitad de la población ha permanecido en la pobreza desde los años ochenta (con ligeros descensos). Según datos oficiales, en el país más del 46% de las personas vive en condiciones de pobreza y el 17% vive en la calle.<sup>278</sup>

---

<sup>278</sup> Datos obtenidos de la Misión para el Diseño de una Estrategia para la Reducción de la Pobreza y la Desigualdad, MERPD, organismo del gobierno colombiano creado en 2004 para realizar estudios pertinentes sobre los determinantes de la pobreza y la desigualdad. Lo más preocupante, sin embargo, es que esos datos se obtuvieron antes de la crisis económica del 2008, por lo que la situación podría ser aún peor, "La pobreza

Ese panorama resulta contradictorio, si tomamos en cuenta que entre 2002 y 2007 Colombia, al igual que gran parte de los países de la región, mantuvo un alto crecimiento económico y aumentó la cobertura de los servicios sociales (salud, educación y saneamiento básico), así como los programas orientados a beneficiar a la población más vulnerable (*Familias en Acción* y *Jóvenes en Acción*). Pero mientras en los otros países esto se tradujo en una reducción importante de la pobreza, en Colombia no ocurrió así.<sup>279</sup>

La persistencia de la pobreza se ha tratado de explicar a partir de la compleja problemática que enfrenta la nación colombiana desde los años ochenta, en la que confluyen el narcoterrorismo, las guerrillas, los paramilitares y el crimen organizado. Sin embargo, para algunos especialistas la explicación está relacionada con la desigualdad social y la falta de una política económica orientada a reducir la alta concentración de la riqueza.<sup>280</sup>

#### **La “cultura de la violencia”.**

Un discurso recurrente para entender el inusual incremento de la violencia que ha marcado a este país en las últimas décadas, tiende a adjudicarle una tradicional “cultura de la violencia”, evitando así una visión crítica de las estructuras de dominación que subyacen al largo proceso de construcción de la nación colombiana. Pero de acuerdo con diversos analistas, uno de los rasgos constitutivos del país fue la exclusión sistemática de amplios grupos sociales, tanto mestizos como indígenas y criollos, a los cuales se negó el derecho a poseer territorio y a valorizar su cultura. Sobre esa base colonialista de exclusión, el país emergió como nación independiente en el siglo XIX, con la promulgación en 1886 de una constitución que perpetuó esa situación de inequidad por más de un siglo, hasta que el estallido violento de las demandas sociales organizadas en los años sesenta del siglo XX, puso al descubierto la profunda desigualdad social imperante

---

en Colombia no cede”, Vanguardia.com, 14 de febrero de 2010, Bogotá, Colombia, <http://www.vanguardia.com/informes/negocios/53402-la-pobreza-en-colombia-no-cede>.

<sup>279</sup>CEPAL, Panorama Social de América Latina 2008, <http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/2/34732/PSE2008-SintesisLanzamiento>

<sup>280</sup> Jorge Iván González, director del Centro de Investigaciones para el Desarrollo (CID), de la Universidad Nacional, “La pobreza en Colombia no cede”, Vanguardia.com, 14 de febrero de 2010, Bogotá, Colombia, <http://www.vanguardia.com/informes/negocios/53402-la-pobreza-en-colombia-no-cede>

En ese contexto surgieron movimientos de reivindicación social y apareció en el escenario político el problema del narcotráfico, cuya virulencia y poder se agudizaron en los años ochenta, cuando el Estado inició una guerra contra los principales cárteles de la droga, que derivó en una ola de asesinatos y ejecuciones políticas.<sup>281</sup> A esas circunstancias se sumaron las masacres contra campesinos, perpetradas por paramilitares al servicio de terratenientes, quienes en complicidad con el gobierno literalmente robaban las propiedades de los dueños originales. Ese panorama de inseguridad y violencia propició una migración forzada hacia las zonas urbanas, donde en el periodo 1985-1995, hubo un desplazamiento de casi dos millones de personas, principalmente hacia áreas cercanas a Bogotá.<sup>282</sup>

La situación en las zonas de desplazados se caracterizó por la violencia, la pobreza y la falta de oportunidades para los más jóvenes, quienes fueron atraídos por las redes del narcotráfico y se convirtieron en sicarios al servicio de los cárteles de la droga, especialmente en la ciudad de Medellín.<sup>283</sup> Ese difícil escenario del fin de siglo colombiano correspondió a la administración de Ernesto Samper (1994-1998), cuyo gobierno se vio envuelto en un escándalo de alianzas con narcotraficantes (que provocó un conflicto diplomático con los Estados Unidos) y una crisis de gobernabilidad; además, la guerrilla de las FARC y el ELN se fortalecieron asumiendo parte del control de las actividades de los carteles del narcotráfico.

En ese marco, la inoperancia de la justicia y el crecimiento de la impunidad favorecieron la penetración de la violencia en los diversos ámbitos de la sociedad, especialmente en la familia. La violencia intrafamiliar se expresó en un aumento del maltrato conyugal a la mujer y a los niños.<sup>284</sup> La violencia sexual también se

---

<sup>281</sup> Donde murieron más de mil miembros del partido Unión Patriótica y tres precandidatos a la presidencia, Liliana López Borbón, "Políticas culturales públicas en Colombia: ocultamientos y otros desencantos", en *Movimientos sociales, nuevos actores y participación política en Colombia*, UNAM, 2005, p. 81.

<sup>282</sup> *Ídem.*, p. 86

<sup>283</sup> Los sicarios eran jóvenes y adolescentes, que aparentemente encontraron en la actividad de matar por dinero una forma de escapar a la marginación social y económica de la época.

<sup>284</sup> De acuerdo con una encuesta del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, en el primer semestre de 1994 en Bogotá, la cuarta parte de los niños encuestados manifestó haber sido maltratado por sus padres de manera física y verbal; maltrato que era más frecuente en los sectores medios y bajos, Saúl Franco Agudelo, "Violencia y salud en Colombia", en *Colombia contemporánea*, varios autores, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional, IEPRI, 1996, Santa Fé de Bogotá, Colombia, p.222

incrementó en el sector infantil, especialmente la ejercida contra niñas menores de 14 años, en una relación de diez mujeres por cada hombre.<sup>285</sup> Ese complejo panorama estuvo acompañado de un aumento de la pobreza, que influyó en la inserción cada vez más frecuente de niños y niñas en la delincuencia organizada, la guerrilla o el “sicariato”.<sup>286</sup>

#### Los “desechables”.

Las diferentes formas de violencia y el entorno de marginalidad se expresaron también en el habla coloquial, mediante un término popular en Colombia para referirse a grupos disfuncionales con el “orden social”, los así llamados “desechables”. Esta expresión de violencia simbólica no aludía a un grupo social específico, sino a grupos de diferente naturaleza (prostitutas, homosexuales, ladrones callejeros, mendigos, minusválidos, oponentes políticos, racialmente distintos, etc.) que eran (y todavía lo son) percibidos bajo una misma valoración: como población indeseable y disfuncional, que “están de más” y por lo tanto, deben ser eliminados.<sup>287</sup>

Violencia generalizada, estigmatización social de la diferencia, exclusión socioeconómica de amplios sectores de la población y un enorme poder del narcotráfico, son los elementos del co-texto en que se sitúa **La vendedora de rosas**, donde se expresa claramente que las opciones para niños y adolescentes de los sectores marginales en el fin de siglo, se encontraban en la calle, como aprendices de asesinos y ladrones o como vendedores de rosas, droga o sexo.

#### 5.6.4. La ideología del texto.

Algo fundamental en **La vendedora de rosas**, es el papel destacado que se asigna a las mujeres y la utilización simbólica de la religión, a través de las niñas protagonistas, la figura materna, y la imagen de la virgen. En la narración, la

---

<sup>285</sup> *Ídem*.

<sup>286</sup> Sistema ilegal pero vigente en Colombia, mediante el cual un grupo o individuo paga a un “sicario” por matar

<sup>287</sup> Saúl Franco Agudelo, “Violencia y salud en Colombia”, *op. cit.*, p. 224. El término “desechable”, según este autor se “humanizó” a partir de lo que Hanna Arendt denominó hace décadas *poblaciones superfluas*, algo que ha sido ampliamente estudiado en Brasil (Cruz-Neto, Otavio Manayo, Maria C. Exterminio violentacao e banalizacao da vida, *O impacto da violencia social sobre a saúde*, Cuadernos de Saúde Pública, Vol 10, Supl 1: 199-212, Río de Janeiro, 1994.

madre es el agente que propicia la huida de niñas y adolescentes a la calle, su entrada a la delincuencia o su retorno al hogar. Mientras que la religión se expresa en la imagen de la virgen, que cumple también una función maternal, de protección y consuelo, pero a nivel colectivo, como un importante factor de cohesión e identificación sociocultural. Su figura, significativamente situada en el ámbito público del puente, actúa como elemento de unión entre dos espacios representativos de la marginalidad (el de la zona rural y el de la zona suburbana). Las referencias a la religión se observan también en el lenguaje cotidiano, en el "ave María" presente en las expresiones de los personajes; así como en las celebraciones relacionadas con la navidad. En tanto que la figura paterna se percibe devaluada, por su ausencia y por los personajes que la encarnan, todos ellos de conducta negativa, con la sola excepción del padre de *Cachetona*.

Por otro lado, en la construcción de la realidad que crea la película, se observa la intención de presentar personajes complejos, moldeados por la cultura que los sustenta. El autor elude el fácil recurso de hacer un melodrama en torno a los niños de la calle como estereotipos. El propósito evidente es explorar el universo de la subcultura de la pobreza, con sus redes clandestinas de pillaje, narcotráfico y comercio ilegal tolerado, en el cual se ven atrapados los niños y adolescentes que viven en las calles; mostrando con ello que esas redes son algo que los rebasa, que no depende de su voluntad o su conducta, sino de un contexto más amplio de exclusión socioeconómica, donde la pobreza es una de las causas pero no la única. En la representación de ese universo de abuso y violencia contra niños y niñas, se percibe asimismo una crítica hacia la familia, por maltrato físico, abuso sexual o abandono.

Respecto a la responsabilidad política, aunque se elude el nivel retórico de la denuncia, aunque hay un cuestionamiento implícito hacia el Estado y sus instituciones, al mostrar la indiferencia y sordidez de los espacios de marginalidad en que sobreviven los personajes. En ese sentido, en la película sólo aparecen un par de policías en operativos protagónicos y espectaculares contra el consumo y posesión de drogas, o buscando a un presunto asesino, pero nunca se les ve en la protección a los menores. El único orden que parece funcionar en ese ámbito es el

de la delincuencia, pues el castigo a los asesinatos cometidos por uno de ellos no proviene de la justicia civil, sino de los mismos delincuentes.

### 5.7. El campo del cine y los intertextos fílmico-literarios.

A nivel formal, *La vendedora de rosas* recupera una serie de elementos estético-narrativos originados en los campos del cine y la literatura. Del primero sobresale la influencia del *neorrealismo*, ejemplificada por *Los olvidados*; y algunas obras y posturas estéticas surgidas en el cine colombiano. Respecto a la cinta de Buñuel, *La vendedora de rosas* puede verse como una versión de *Los olvidados* cincuenta años después, en el desencantado contexto del fin de las utopías sociales del siglo XX (de progreso, cambio social y feminismo), donde la marginación infantil sólo se ha actualizado en términos de género (los protagonistas ya no son niños, sino niñas) y de práctica delictiva (el narcotráfico). La influencia de *Los olvidados* se hace patente en el uso de algunas convenciones del *neorrealismo*, como la utilización de tipos sociales auténticos, en lugar de actores profesionales; en la predilección por espacios naturales sobre los de estudio, en el uso de los sueños como elemento revelador de la subjetividad, y en el personaje instintivo e hiperviolento de Norman, aparentemente modelado en *El Jaibo* de *Los olvidados*. Pero la influencia más relevante de *Los olvidados* está en la visión global del universo marginal, que evita establecer juicios morales hacia los personajes y busca ante todo comprenderlos, asumiendo la realidad desde su perspectiva.

Del campo del cine colombiano, un punto de referencia importante es el "cine de la *Pornomiseria*", género que proliferó a finales de los sesenta y comienzos de los setenta en Colombia, capitalizando una ley que obligaba a las salas de cine a exhibir la producción nacional. En ese cine se lucraba visualmente con imágenes descarnadas de la miseria y la corrupción política, sin ninguna intención crítica.<sup>288</sup> En *La vendedora de rosas* esa experiencia constituye sin duda un límite en términos éticos. Otra importante referencia intertextual es *Rodrigo D., no futuro* (1990, Víctor Gaviria), que puede considerarse el antecedente de *La*

---

<sup>288</sup> Para más información sobre este género, y sobre la historia del cine colombiano, véase el anexo final.

**vendedora de rosas** en cuanto a la concepción ética en la representación de lo marginal. En ella el autor abordó por vez primera el universo de los niños sicarios de Medellín, a partir de un trabajo de campo con actores sociales auténticos y en sus propios espacios de interacción.<sup>289</sup> En esta cinta, que para la crítica resultó un esfuerzo fallido por deficiencias en el sonido y el diseño de personajes, había el interés por recrear la manera de hablar de esos niños-adolescentes y su especial apropiación de la música de rock, permitiendo que el lenguaje y la letra de las canciones transmitieran al espectador su visión del mundo.

La película remite también a elementos literarios, específicamente al cuento en que se basa ("La niña de los fósforos" escrito en 1845 por Hans Christian Andersen), en el cual, al igual que en **La vendedora de rosas**, la religión es un elemento central para interpretar la realidad.<sup>290</sup> La influencia de Andersen en **La vendedora de rosas** se advierte asimismo en la visión realista y desdramatizada de la pobreza y de la muerte (que no aparece como algo negativo, sino como una prolongación de la vida), así como en el rol protagónico de los personajes femeninos.<sup>291</sup>

Otros intertextos literarios en que se sustenta la película, aunque más difusos, son las novelas del siglo XIX que tematizaron los efectos negativos del capitalismo y la industrialización en los sectores urbanos marginales. Obras como **Oliver Twist** y **Los miserables**, pero también un sinfín de folletines y cuentos populares, conforman el modelo literario en que se apoya la historia de **La vendedora de**

---

<sup>289</sup> "Víctor Gaviria y la cruda realidad de Mónica, *La vendedora de rosas*", Unomasuno, 24/diciembre/1999, suplemento cultural p. 16.

<sup>290</sup> Este cuento se inspiró en un relato contado al escritor por su madre, mujer de condición muy humilde quien le relató que de pequeña era enviada a pedir limosna en las calles, algo que a ella la avergonzaba tanto que se pasaba el día llorando sin atreverse a regresar a su casa sin una moneda. María Edmé Alvarez., Hans Christian Andersen, Cuentos, Editorial Porrúa, S: A, México, 1977, p. X.

<sup>291</sup> Este autor, que consideraba a la realidad como el más bello de los cuentos, incluso mejor que lo fantástico, solía otorgar un papel destacado a las mujeres en sus relatos, llegando inclusive a eliminar la presencia de figuras masculinas en varios de ellos, o a invertir los roles de género culturalmente vigentes, haciendo que fueran las mujeres las que salvaban al hombre. De hecho, muchos de sus cuentos están dedicados a las mujeres: "La vendedora de cerillas", "La historia de una madre", "No servía para nada" y "La judía", entre otros. Hans Christian Andersen, su vida y su obra. Un libro sobre el escritor danés. Editado en ocasión del 150 aniversario de su nacimiento, Copenhague, Consejo de Coordinación de la Labor Cultural Danesa en el Extranjero, 1955, pp. 128-131.

**rosas**, cuyo esquema básico es el de "la cenicienta" con final trágico; el de la niña huérfana que experimenta un sinfín de dificultades antes de alcanzar la felicidad. Sobre ese esquema, establecido en el imaginario social y reactualizado continuamente por el cine (a través de la comedia romántica o el cine infantil) y géneros televisivos como la telenovela o las series animadas, la cinta elabora una visión desencantada de la infancia en los suburbios de la Colombia contemporánea. Es a ese nivel profundo de las representaciones sociales de la infancia, que el filme establece la comunicación con el espectador, recreando un esquema literario que forma parte del imaginario social y en el cual interactúan también elementos simbólicos de la religión católica.

#### **5.8. Conclusiones del capítulo.**

Un componente esencial de la representación de la pobreza en **La vendedora de rosas**, como se vio antes, es el sociograma de la religión católica, el cual puede crear la percepción de una visión conformista de la marginación social, al trasladar la problemática de la pobreza al ámbito de lo divino. Sin embargo, contra esta idea debe señalarse que ese simbolismo no tiene una intención de justificación, sino que a través de él se busca recrear el universo sociocultural de los sectores marginales, donde la religión sirve para dar sentido a su desventajosa posición social y tratar de trascenderla. Por ello, las referencias a la religión se dan desde las prácticas culturales subalternas, ya sea a través del lenguaje (el "ave María" como exclamación recurrente entre los personajes, incluidos los niños narcotraficantes), las celebraciones navideñas, la devoción ante la virgen del puente; o en la idea de predestinación simbolizada por el reloj que Mónica recibe la víspera de navidad. En esa utilización simbólica de la religión, se advierte la influencia realista de Andersen, tanto en la ausencia de elementos melodramáticos o espectaculares sobre la pobreza, como en la visión desdramatizada de la muerte.

Un aspecto novedoso en este abordaje, es el tener como protagonistas a niñas en lugar de niños, como ha sido lo usual en las cintas sobre la marginación infantil, como **Los olvidados**, **Ladrones de bicicletas** o más recientes como **Pixote** o

**Ciudad de Dios.** En ellas la tendencia ha sido que los protagonistas sean niños, quizá como reflejo de sociedades que protegían más al sexo femenino. Pero en el contexto contemporáneo de América Latina, la violencia política y social ha asimilado los nuevos patrones culturales de género, y actualmente la indiferencia social se extiende por igual hacia niños y niñas, en un medio en el que quizá sean éstas las que tienen menos posibilidades de sobrevivir.

Por otro lado, en el recorte de la realidad que opera el filme, subyace una fuerte crítica hacia el Estado y la sociedad colombianos, manifiesta en la descripción del funcionamiento prácticamente impune de redes de narcotráfico, delincuencia y comercio clandestino, que operan con sus propias reglas en los espacios representados, tanto en el barrio que expulsa a las niñas como en el suburbio donde viven y laboran.

En cuanto al estilo, la película asume algunos elementos del *neorrealismo* (uso de actores no profesionales con su habla cotidiana; y espacios naturales en lugar de escenografía) y del cine testimonial, junto con algunas convenciones narrativas de otros géneros (el cine de suspenso a partir del *plazo temporal*). Pero en ella no se pretende conciliar realidad y espectáculo, sino reconstruir de manera realista las 36 horas previas al trágico fin de la protagonista, una adolescente de 15 años asesinada la noche de navidad mientras celebraba sola y drogada. En ese sentido, la puesta en escena evita la estilización visual de la miseria o el regodeo tremendista en las situaciones de violencia. Como se vio en el análisis, la organización del espacio dramático busca mostrar el efecto de la marginación en los personajes desde su perspectiva, a partir de distancias y encuadres que implican cercanía solidaria. No se pretende mostrar a los niños que viven en la calle como masa anónima, ni juzgarlos, sino individualizarlos en su problemática y motivaciones, mediante planos y movimientos de cámara que crean distancias y espacialidades orientadas a involucrar al espectador. A diferencia de una película como *De la calle*, que aborda el mismo tema, en *La vendedora de rosas* se observa un compromiso del autor con el universo representado, tratando de indagar en ese entorno social a través de individualidades humanas y no de estereotipos cinematográficos. El objetivo es rescatar vidas realmente vividas del

anonimato de las estadísticas, pero sin imponerles la estructura de un espectáculo tremendista o melodramático.

## **6. MARGINACIÓN SOCIAL Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN PERFUME DE VIOLETAS.**

En el marco de los años noventa, caracterizados por la drástica reducción del papel del Estado en la economía, como parte de las políticas neoliberales, México entró en un acelerado deterioro del nivel de vida de las mayorías que se reflejó en un aumento de los niveles de pobreza. En términos políticos, ese cambio económico influyó en el desarrollo de diversos sucesos que alteraron la estabilidad del país, como el levantamiento armado de grupos indígenas en Chiapas en enero de 1994, la crisis al interior del partido en el poder que derivó en el asesinato de algunos de sus miembros; y la crisis económica que afectó a amplios sectores de la población al inicio del sexenio de Ernesto Zedillo Ponce de León en 1995.

En ese agitado panorama, los diarios nacionales empezaron a dar cuenta de una serie de asesinatos de jóvenes trabajadoras en Ciudad Juárez. Aparentemente, se trataba de mujeres que laboraban en las empresas maquiladoras y vivían en los suburbios. La impunidad que rodeó la indagatoria de los crímenes, motivó que estos trascendieran el ámbito nacional, y que organismos internacionales de derechos humanos presionaran al Estado mexicano para aclararlos. *Perfume de violetas, nadie te oye* (2000, Maryse Sistach), concebida como parte de una trilogía sobre el universo erótico y social de las adolescentes de clase popular, fue pensada también como un llamado de atención contra la creciente violencia hacia las mujeres en el México del cambio de siglo. Mediante la reconstrucción de un suceso real, la cinta explora las prácticas socioculturales que rodean a los adolescentes en el hogar y en la escuela, tratando de comprender cómo se llega a situaciones de violencia extrema.

### **6.1. Objetivos del análisis:**

Esclarecer las estrategias estilísticas e ideológicas utilizadas en la película para representar la marginalidad y la violencia hacia las adolescentes, a partir de los elementos formales y de comunicación que posicionan al espectador implícito.

## 6.2. Conceptos de análisis:

**1. Mirada objetiva.** Es aquella donde la imagen exhibe una porción de realidad de modo directo, sin mediaciones. Aquí se consideran los planos generales y de conjunto que muestran una situación en su integridad, así como los primeros planos que explicitan las expresiones de los personajes, los planos / contraplanos y los encuadres frontales.<sup>292</sup> Esta mirada no mediada por la subjetividad de un personaje, no es sin embargo una mirada desprovista de perspectiva, sino que contiene un determinado punto de vista.

**2. Mirada subjetiva.** En ella, todo lo que aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc.<sup>293</sup> Aquí la imagen presenta ante todo un espectador implícito representado por el personaje en escena, a través del cual el espectador asume una posición activa mediante sus ojos, su mente y sus creencias.

## 6.3. El incipit.

**La historia.** *Perfume de violetas* recrea la amistad entre dos jovencitas de secundaria que habitan en las zonas populares de la ciudad de México, a fines de los años noventa. La relación se ensombrece trágicamente debido a la situación de pobreza y violencia que enfrenta una de ellas.

**El comienzo.** Las estrategias de entrada en la ficción fílmica se establecen en las cuatro primeras secuencias, apelando primero a una especie de *intriga de predestinación*, y posteriormente introduciendo a los personajes centrales en el espacio y el tiempo de la narración. (La descripción detallada de estas secuencias se puede consultar en el anexo 2).

### Primera secuencia.

Aquí se destaca la inserción de un equivalente de los discursos prefaciales<sup>294</sup> de la novela, los cuales son: *El título de la película (Perfume de violetas, nadie te oye)*, que tiene una función connotativa asociada a lo femenino y que de alguna

<sup>292</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Como analizar un film*, Ediciones Paidós, España, 1992, p. 247.

<sup>293</sup> *Ídem.*, p. 250.

<sup>294</sup> Los discursos prefaciales tenían las características de los discursos didácticos, y tenían la función de presentar el texto y precisar la concepción del mundo o de la literatura del autor

manera nos sugiere un universo de mujeres, y también sirve para interpelar a un espectador potencialmente adolescente (nadie te oye), al usar la segunda persona del singular; **La música**, el primer recurso de la enunciación es la pista musical (de tono alegre y juguetón, que se va a ir transformando hasta llegar al suspenso) que acompaña la aparición de los créditos en pantalla y funciona como elemento de síntesis de la ficción que va a desarrollarse, pues condensa (en su variedad de motivos) el paulatino paso de una situación estable al suspenso premonitorio de la tragedia; **Titulares, recortes de periódicos y fotomontajes**, se trata de notas y fotos de los jóvenes protagonistas en varios momentos de la narración, tomadas de algunos diarios donde se destaca la violencia en escuelas secundarias, en sobreimpresión y combinando color y tonos sepia; además de adornos de flores y de una botella de perfume, que simulan cuadernos escolares.

Tanto la música como el *collage* de periódicos sobre violencia, fotos y dibujos, constituyen una especie de simulacro de intriga de predestinación, que ofrecen los elementos esenciales de la historia y su resolución. Esto supone iniciar sobre algo que ya ha ocurrido, un suceso real que ha llamado la atención pública a través de la prensa. La intención aparente es marcar el anclaje de la historia en hechos reales, recurriendo a estrategias del cine testimonial, exhibiendo fotos y datos de archivo policiaco. Se trata por lo tanto de señalar la intención *realista* de la ficción que se va a representar, pero también el hecho de que es algo construido y ficticio. Todo esto es dramatizado con la música en *off* situada en primer plano, la cual asume un papel narrativo. Esas estrategias se pueden considerar asimismo como **efectos de extra-texto**, ya que remiten al co-texto de la sociedad mexicana de fin de siglo; funcionando como **efectos de realidad**, cuya intención es hacer más verosímil la ficción.

### **Segunda secuencia.**

En ella se describe la llegada de Jessica a la escuela acompañada de su madre, y funciona como metáfora del ingreso al mundo de la ficción. En la novela, este es uno de los *topos* o ritos de apertura más frecuentes, *la llegada*, el cual se basa en

un juego de espacios, en el paso de un lugar conocido a uno desconocido.<sup>295</sup> En el cine cumple la misma función, ya que a través de la entrada de Jessica a la escuela, la representación induce al espectador a experimentar el paso a lo desconocido junto con ella. Mediante el avance de los personajes hacia la cámara, es decir hacia el espectador, éste es posicionado en la narración y empieza a percibir los sucesos a través de ella, con quien inconscientemente se opera una identificación.

### **Tercera secuencia**

Introduce al segundo personaje principal (Miriam) y al universo escolar, básicamente desde la subjetividad de Jessica, pero ofreciendo siempre elementos de objetividad mediante encuadres del entorno y de la perspectiva de los demás personajes. El salón de clases se identifica como espacio de lo incierto, pero también del encuentro agradable y el inicio de la amistad.

### **Cuarta secuencia.**

Aquí aparecen los elementos de la violencia que sobrevendrá, mediante la puesta en escena que transforma la cotidianeidad en algo amenazante. Esto se logra a través de los personajes masculinos, el microbús y el ambiente sonoro, este último adquiere un papel central, situando en primer plano la pieza de rock "Niña pedigrí" y otorgando densidad expresiva a los rumores de la calle y de las personas que la transitan, connotando con ello la dimensión del espacio real.

## **6.4. Los elementos expresivos del espacio representado.**

En *Perfume de violetas*, la materialización del contexto se basa en una especial relación entre espacio y personajes, la cual presupone a un espectador ideal o implícito, hacia el que la ficción apela desde la puesta en escena y el decorado sonoro.

### **6.4.1. La relación entre espacio y personajes.**

En las primeras cuatro secuencias del filme, se advierten dos oposiciones que organizan su inteligibilidad; la principal es la que se da entre adultos y

---

<sup>295</sup> Andrea Del Lungo, *L'INCIPIT ROMANESQUE*, *Op. cit.*, pp. 84-85.

adolescentes, y la otra es la que se refiere a la condición socioeconómica, pues aunque el universo de la ficción es en general el de los sectores populares, entre estos existen notables contrastes. Ambas oposiciones se pueden condensar en la división mundo adulto / mundo adolescente, la cual atraviesa tanto el ámbito familiar como el escolar.

#### **6.4.1.1 El sistema de oposiciones.**

En la cinta se advierten dos oposiciones, la que se da entre los adolescentes y los adultos, y la que se refiere a la posición de ambos en el espacio social.

##### **1. Oposición principal: Adultos / Adolescentes.**

**El universo de los adultos.** Se caracteriza por basarse en normas y en el uso de la violencia verbal o simbólica hacia los adolescentes. Está integrado por trabajadores de los sectores populares de clase media (maestras, directora de la secundaria, familia de Miriam y su jefe), y de los grupos marginales (familia de Jessica y conductor del microbús). Mediante la puesta en escena, de intención realista, los personajes son vinculados visualmente con el entorno en que interactúan. En ese sentido, espacios públicos como calles, mercados ambulantes, parques, lugares de trabajo y escuela asumen una gran importancia narrativa, ya que a través de ellos se transmite buena parte de la personalidad de los personajes y se muestra directamente el contexto geográfico de la historia. Los recursos de filmación contribuyen a la percepción realista de esos lugares; tanto la cámara en mano, como los encuadres en profundidad de campo, los planos generales y de conjunto, que transmiten la sensación de estar físicamente en el lugar de la representación. Es el caso de la oficina de la directora, a donde es llevada Jessica por haber peleado con un chico; en su interior resaltan los muebles y ventanas de madera en tonos rojizos, que junto con los trofeos en plata y oro cuidadosamente exhibidos, expresan la frialdad y jerarquía de la directora, quien desde su sillón de plástico negro se dedica a reprender a Jessica.

**El universo de los adolescentes.** Busca resaltar las relaciones entre los protagonistas, mediante el espacio y la puesta en escena, elementos que tienden a idealizar la amistad de los protagonistas mediante la iluminación cálida y las

tomas cenitales, que las vinculan visualmente durante sus juegos en la bañera y cuando se maquillan; o introduciendo música juguetona al mostrarlas corriendo hacia el mercado, columpiándose en el parque cuando se escapan de la escuela, o en las escenas del noviazgo. Mientras que en las secuencias de violencia, la puesta en escena dota a los espacios exteriores de connotaciones dramáticas. Por ejemplo, la escena donde Jessica es obligada a subir al microbús, está filmada en profundidad de campo, lo que contribuye a incrementar la impresión de realidad para el espectador, que observa en un mismo espacio todos los elementos del drama que está por desarrollarse. En la representación del mundo adolescente, se observa una velada crítica a ciertas actitudes machistas impuestas por los adultos, que se expresan a través de la relación espacio-personajes. Es el caso de la pelea entre Jessica y uno de sus compañeros, donde ambos son llevados con la directora. En esa secuencia se acentúan los encuadres de Miriam y los otros jóvenes a través de unas rejas, aludiendo a la idea de prisión, de la escuela como reproductora de sistemas de dominación simbólica y autoritarismo. La misma idea está implícita en la representación de Jessica de pie ante la directora, durante la reprimenda de que es objeto, la cual se percibe como interrogatorio, debido a las tomas cerradas sobre ella, que parecen acorralarla; o cuando aparece al centro del patio escolar bajo el sol del mediodía, empequeñecida por los encuadres en picado (de arriba hacia abajo). Asimismo, el violento rechazo de sus compañeros después de la segunda violación, es resumido visualmente en un encuadre de Jessica sentada en una barda con la mirada baja, mientras en el piso inferior, vemos a otra adolescente jugando con una pelota. Esto nos transmite la dimensión del estado de ánimo a partir del contraste de situaciones.

**2. Oposición secundaria.** Es la que se establece entre la clase media popular y los sectores marginales, la cual se hace visible mediante el espacio, que sirve tanto para connotar las diferencias sociales como para hacer sentir el dramatismo de las situaciones. El mundo adolescente es presentado esencialmente a través de las protagonistas, el hermanastro de una de ellas y un par de chicos más. Las primeras, Jessica y Miriam, pertenecen a niveles casi opuestos, pues una carece de lo esencial mientras que la otra tiene una existencia más estable. Esta

diferencia es expresada mediante la puesta en escena, que opone el espacio casi lujoso del departamento de Miriam, situado en lo alto y al que hay que ascender para entrar; al espacio marginal y miserable donde habita Jessica, situado en el subsuelo y al que se llega descendiendo. En cuanto al medio hermano de Jessica, quien labora como ayudante de un conductor de microbús junto a su padre, su pertenencia al sector marginal es mostrada mediante sus expectativas (comprarse unos zapatos tenis) y su situación de dependencia respecto a su jefe, sujeto a sus caprichos.

#### **6.4.2. El espacio dramático y la música.**

En la construcción del escenario de la ficción, el espacio real es transformado en un espacio emocional y dramático, por medio de la puesta en escena, los movimientos de cámara, el montaje y el decorado sonoro, el cual se compone de ruidos ambientales, diálogos y música. Esta última desempeña un papel medular, asumiendo básicamente dos funciones:

**1. Función empática.** Expresa su participación en la emoción de la escena a través de canciones que acompañan a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y del tiempo de la acción, aportando una interpretación adicional de los sucesos de la historia y enfatizando el estado de ánimo de los personajes. Esas canciones llegan en ocasiones a sustituir al discurso verbal. Ejemplos de esta función se encuentran en secuencias importantes, como la del castigo a Jessica bajo el sol en el patio de la escuela, donde la canción en *off* "La paloma valiente", se percibe como comentario irónico a la absurda justicia imperante; o la secuencia en la que las amigas se van "de pinta", y mientras se mecen en los columpios se escucha la interpretación de "Si tu boquita fuera...", que crea una atmósfera lúdica y contextual del mundo adolescente; o en la secuencia que sigue a la violación, cuando el hermanastro se dispone a comprar sus tenis, la entrada de la canción "En la rueda de la fortuna, nacen, mueren..." , la cual acompaña un plano general del joven caminando por una zona comercial popular, que sugiere una interpretación sarcástica de lo sucedido.

**2. Función de plataforma espacio-temporal.** Aquí la música no está sujeta a barreras de tiempo y espacio, sino que es capaz de comunicar con todos los tiempos y todos los espacios de la película, pero dejándolos existir separada y distintamente. El resultado es que permite a la imagen pasearse a su gusto por el tiempo y el espacio.<sup>296</sup> Esta función se advierte desde la secuencia de créditos, donde a partir de una posición *off*, la pista musical funciona como elemento de síntesis de la ficción que va a desarrollarse, condensando el desarrollo de los sucesos mostrados por las notas de prensa; o en las secuencias donde la cámara muestra alternativamente a Jessica durmiendo bajo las escaleras de la casa de su amiga, y a ésta acostada en su cama pensativa, siendo la música el elemento que las vincula.

En la elección de la mayor parte de la música y las canciones, se advierte el propósito de dirigirse a un espectador implícito, el adolescente que comparte ese tipo de música y por tanto está en posibilidad de comprender el mensaje emotivo que moviliza. Una revisión de los títulos de las canciones, mostrados en la tabla siguiente, indica la intención de utilizarlas como complemento de las imágenes, como recurso para subrayar situaciones de suspenso o estados psicológicos (antes de la violación, durante el paseo por el parque, en el castigo bajo el sol, etc.), pero desde el contexto de la cultura musical juvenil contemporánea. A lo largo de la narración, la música y las canciones ayudan a crear una atmósfera entre lúdica y dramática, interactuando con otros componentes expresivos como la iluminación y los encuadres.

---

<sup>296</sup> Ambas funciones son propuestas por Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ediciones Paidós, colección Comunicación No. 53, España, 1993, p. 83.

Música y canciones en *Perfume de violetas* (2000, Maryse Sistach)

| No. sec. y lugar   | Tipo de música                            | Ubicación de la fuente                      | Plano de focalización |
|--------------------|---|---|-----------------------|
| 1ª. Sec. Créditos  | "Cuarteto de cuerdas # 1"                 | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 4ª. Escuela        | Rock "Niña pedigree" y música de fondo    | <i>Off / In/off</i>                         | Primero y segundo     |
| 9ª. Casa           | "Cuarteto de cuerdas # 1"                 | Fuera de campo                              | Segundo plano         |
| 11ª. Escuela       | Canción "La paloma valiente"              | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 14ª. Parque        | "Si tu boquita fuera"                     | <i>Off / In</i>                             | Primer plano          |
| 16ª. Calle         | Rock                                      | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 18ª. Calle         | "En la rueda de la fortuna"               | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 19a. Patio escuela | "Tabla gimnástica"                        | Fuera de campo                              | Segundo plano         |
| 23a. Casa Miriam   | "Monstruo verde"                          | Situada en el lugar de la acción (estero)   | Segundo y primero     |
| 25ª. Mercado       | Música de fondo                           | Fuera de campo                              | Tercer plano          |
| 26ª. Int. Mercado  | "La espera"                               | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 29ª. Int. Microbús | "Vampiro"                                 | Situada en lugar de la acción (autoestereo) | Primer plano          |
| 31ª. Parque        | "Olvidemos el romance"<br>Música de fondo | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 37ª. Calle         | "Cuando la maldad despierta"              | Fuera de campo                              | Primer plano          |
| 38ª. Ext. Microbús | "Sábanas"                                 | Fuera de campo                              | Primer plano          |
|                    | "Cuarteto de cuerdas"                     | Fuera de campo                              | Primer plano          |
|                    | "Cuarteto de cuerdas"                     | Fuera de campo                              | Primer plano          |
|                    | "Cuarteto de cuerdas"                     | Fuera de campo                              | Primero/segundo       |
|                    | "Cuarteto de cuerdas"                     | Fuera de campo                              | Segundo/primer plano  |
|                    | "Cuarteto de cuerdas" y "Niña Pedigree"   | Fuera de campo                              | Primer plano          |

*Origen:* Elaboración propia a partir del análisis de la película.

### 6.5. El tiempo.

La organización del tiempo en *Perfume de violetas* responde a intenciones dramático-realistas, por lo tanto aparece ordenado de manera lineal. En cuanto a la duración, esta se vuelve significativa debido a una relativa manipulación de la *extensión*, mediante el uso de tomas largas en instantes climáticos, o al reflejar

cambios físicos cualitativos (la lluvia o la sucesión del día y la noche); o a través de elipsis de mínima incidencia. El peso dramático del tiempo como duración se observa claramente en varios momentos: durante el castigo a Jessica en el patio de su escuela, a través de planos / contraplanos que la exhiben reiteradamente a ella y a su amiga esperándola en la puerta, así como a los chicos que motivaron el castigo y también aguardan; en los planos que re-encuadran al hermano junto a la fogata, vigilando mientras su media hermana es violada en el microbús situado a sus espaldas; o en la secuencia final, cuando un plano en picado señala el momento en que la madre de Miriam se dispone a subir las escaleras de su casa, escucha el timbre del teléfono y ve la puerta abierta, la lentitud del ascenso expresa el dramatismo del momento y *extiende* artificialmente la percepción de su duración.

## **6.6. El campo ideológico.**

Las ideologías que atraviesa el texto, vinculando las formas discursivas con la dimensión del poder, se expresan en los siguientes aspectos:

### **6.6.1. El proyecto ideológico del autor.**

Un elemento omnipresente en *Perfume de violetas* es la violencia contra la mujer, tanto física como simbólica.<sup>297</sup> Sus manifestaciones marcan la evolución y desenlace de la historia y llegan a momentos dramáticos en la violación de la protagonista y en la muerte de su compañera en la penúltima secuencia. En esas representaciones se percibe la intención de la autora por recrear, desde la ficción, el contexto social en que surge la violencia de género. Esto supone, poner en la agenda cinematográfica el tema de la violencia contra la mujer, buscando la reflexión crítica sobre su génesis. En esa idea, la cinta se puede entender también como una metáfora sobre el contexto de violencia que ha posibilitado los feminicidios de Ciudad Juárez, en un ámbito de creciente impunidad.

En esa representación de situaciones de violencia de género en el medio escolar de adolescentes de zonas populares, no se trata simplemente de mostrar la

---

<sup>297</sup> La "violencia simbólica" radica, de acuerdo con Pierre Bourdieu, en la imposición de categorías de percepción del mundo social.

brutalidad masculina hacia las adolescentes, sino de señalar también el papel de la mujer como transmisora de un discurso machista y autoritario, basado en expresiones de violencia simbólica hacia su propio género (la directora que reprende a Jessica por “*agarrarse a golpes con un muchacho*”, mientras que para él no hay ningún castigo). Esto es relevante, porque implica indagar en torno a los factores culturales, de tolerancia y justificación social, que posibilitan la práctica de la violencia contra la mujer.

En esa perspectiva, la cinta evita planteamientos sobre violencia en abstracto, pues la mayor parte del filme asistimos a una clara descripción de su práctica, ligada a patrones de desigualdad en las relaciones de poder dentro de la familia y en la escuela, las instituciones más próximas a los adolescentes. Asimismo, hay un intento por mostrar el debilitamiento de los mecanismos tradicionales de protección social (familia y comunidad), que vuelven más vulnerables a los adolescentes en las áreas urbanas. Eludiendo el recurso fácil de explicar la violencia por las condiciones de pobreza, la película intenta mostrar el complejo proceso socio-cultural en que se sustenta, donde la miseria no es la única causa.

#### **6.6.2. Ideologías de referencia.**

*Perfume de violetas* se inscribe en un escenario caracterizado por la globalización, el neoliberalismo, el ascenso al poder de un gobierno conservador y la persistencia de una serie de asesinatos de mujeres en el norte del país. En un México donde la violencia contra la mujer, especialmente la intrafamiliar o doméstica, constituye el principal problema que afecta a las jóvenes, sin importar los límites de clase socioeconómica, religión y origen étnico.<sup>298</sup> En ese contexto, la cinta aborda el tema de la violencia en el mundo escolar y adolescente, buscando que esto se traduzca en una reflexión más amplia sobre la violencia contra las mujeres.

La violencia de género, ejercida usualmente por hombres adultos en el ámbito doméstico y lamentablemente arraigada en la cultura mexicana, adquirió perfiles inéditos durante la década de los años noventa, en Ciudad Juárez, cuando se

---

<sup>298</sup> “Contextos, tipos y magnitud de la violencia juvenil”, Cepal, *Panorama social de América Latina*, 2008.

empezaron a perpetrar una serie de asesinatos y desapariciones de jóvenes, la mayoría trabajadoras de las industrias maquiladoras transnacionales. La impunidad y falta de investigación creíble sobre esos hechos, que no sólo han continuado, sino que se han ampliado a otras regiones del país, se pueden considerar como parte de los efectos negativos de la articulación entre lo local y lo global, ya que en gran medida son resultado del debilitamiento o desarticulación parcial del papel del Estado-nación como “contenedor de los procesos sociales”, propiciado por la globalización económica.<sup>299</sup> Ese debilitamiento ha posibilitado el ascenso de nuevas jerarquías, como la subnacional, donde las prácticas y las condiciones locales se articulan directamente con la dinámica global, pasando por alto lo nacional y generando vacíos de poder que pueden derivar en situaciones de impunidad y violación de los derechos humanos. En esa perspectiva, los asesinatos contra mujeres deben verse en el contexto de un déficit de soberanía del Estado-nación, cuya centralización del poder y autoridad legítimos aparecen socavados por la inserción parcial de lo global en lo nacional, a través de las empresas maquiladoras, las cuales se caracterizan por ofrecer un trabajo temporal y precario con salarios bajos, y una continua violación de los derechos humanos y laborales de las trabajadoras. Esto no significa que el Estado sea una víctima indefensa ante la globalización, pues como ha demostrado el trabajo teórico y empírico en ese campo, el Estado ha contribuido a la implantación de la globalización, y puede (y debe) instrumentar las medidas pertinentes para cubrir los vacíos de legalidad que ésta genera.<sup>300</sup>

Desde esa óptica, Ciudad Juárez aparece como un lugar estratégico donde se articulan las estrategias de supervivencia de la nueva fuerza laboral inmigrante, básicamente femenina; con los nuevos espacios transnacionales de actividad económica, basados en formas de explotación intensiva de la mano de obra escasamente calificada (sobre todo femenina). Su concentración geográfica en la frontera norte, pensada originalmente como una forma de frenar la migración hacia

---

<sup>299</sup> La que de acuerdo con algunos analistas, ha alterado la antigua jerarquía de escalas basada en lo nacional, donde se descendía desde lo internacional a lo nacional, de allí a lo regional, lo urbano y, finalmente, lo local, con cierta centralidad de lo nacional como agente articulador., Saskia Sassen, *Una sociología de la globalización*, Katz Editores, Buenos Aires, Argentina, 2007, pp. 24-26

<sup>300</sup> *idem*.

los Estados Unidos, ha provocado fenómenos de migración interna (de grupos humanos provenientes de las zonas rurales) y asentamientos urbanos irregulares, sin infraestructura ni servicios básicos, donde prevalece un marcado debilitamiento de las formas tradicionales de protección social (la familia y la comunidad); y donde hay un desarrollo de formas negativas de "capital social", es decir, de relaciones sociales que se basan en la corrupción y la criminalidad.<sup>301</sup>Paradójicamente, esas condiciones de degradación económica y social han creado "oportunidades" para muchas mujeres, con frecuencia pertenecientes a minorías étnicas, porque les permiten liberarse de sistemas patriarcales quizá más opresivos. Esto constituye un importante cambio cultural para la mujer, cuya precaria inserción en el mercado de trabajo transnacional, está reemplazando a la categoría de los trabajadores que ganaban un salario "familiar" que les permitía mantener a categoría mujeres y niños en el fordismo industrial. Una de las consecuencias de esta inserción femenina en el mercado laboral, es el desplazamiento de la antigua jerarquía de dominación masculina y un cambio de roles de género.

Ese complejo contexto neoliberal y globalizado, donde al amparo de estructuras patriarcales de dominación y vacíos de autoridad, han surgido formas extremas e inaceptables de violencia contra la mujer (así como nuevas formas de solidaridad globales y locales), es hacia el que *Perfume de violetas* orienta su horizonte de reflexión.

### 6.6.3. La ideología del texto.

*Perfume de violetas* se caracteriza por abordar la problemática de la marginación como una de las condicionantes de la violencia de género, y por la intención de dirigirse especialmente a un público adolescente. En ese sentido, tanto la puesta en escena como la música, tienen como destinatarios a los adolescentes y su universo cultural, donde la música y la interacción social son esenciales. Se puede

---

<sup>301</sup> Francesco Filippi, "Aspectos teóricos de las maquiladoras y la migración", Centro de Investigaciones Económicas y Políticas de Acción Comunitaria, 15/noviembre/2005, San Cristóbal de las Casas, <http://www.ciepac.org/boletines/chiapasaldia.php?id=485>

asumir por lo tanto, que el filme intenta establecer un simulacro de espectador en su interior. En esa idea, la cinta despliega una serie de estrategias orientadas a posicionar a ese espectador implícito, las cuales se concretan en la interacción entre **mirada objetiva** y **mirada subjetiva**.

**La mirada objetiva**, que se refiere al punto de vista inscrito en la escena, el cual está relacionado con una determinada configuración de la imagen y no con un verdadero punto de vista circunstancial, se despliega en situaciones donde la narración nos comunica desde fuera acciones de los personajes, como las escenas que muestran a las amigas bañándose o jugando en la casa, filmadas a partir de movimientos pendulares de una a otra o a través de tomas cenitales; las cuales contienen un punto de vista sobre la amistad, que no puede ser adjudicado a ningún personaje o instancia mediadora. La *mirada objetiva* se encuentra asimismo en la secuencia de la segunda violación, mediante el plano general que muestra al microbús avanzando hacia Jessica, la forma en que ésta es obligada a subir y los gritos de su amiga que ha visto todo desde atrás. También la descripción de la violación supone una mirada objetiva, sugerida por el plano general que presenta al hermanastro junto a una fogata, vigilando el microbús dónde su hermana es violada. Estas imágenes presuponen una mirada externa que no pertenece a ningún personaje y sin embargo expresa un punto de vista.



La mirada objetiva.

En cuanto a **la mirada subjetiva**, donde todo lo que vemos en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc., ese personaje mediador constituye el espectador implícito, a través de cuya "mirada" el espectador real asume una posición activa durante el proceso de recepción del filme. Se trata pues de un simulacro de la presencia del espectador en la película, a través del personaje en escena, mediante sus ojos, su mente y sus creencias. En *Perfume de violetas* esta posición es simbolizada por los planos subjetivos de Jessica y Miriam y el papel protagónico de sus relaciones y prácticas sociales: el irse "de tinta", el inicio del noviazgo, la importancia de la amistad y su crisis, etc., mediante las cuales el filme presenta al espectador implícito representado por esos personajes. Más de la mitad de las 50 secuencias que integran la cinta destacan el universo adolescente a través de las relaciones entre las jóvenes protagonistas y el ámbito escolar, lo que supone ofrecer su mirada sobre ese mundo.

Mediante la combinación de *mirada objetiva* y *mirada subjetiva*, la cinta revela una mirada solidaria con las adolescentes y con el mundo femenino que ellas representan. Esa mirada busca reproducir ciertas prácticas culturales en las que prevalecen formas de violencia física y simbólica hacia las jóvenes, pero dando prioridad a su propia perspectiva, mostrando la realidad desde su visión del mundo, la cual está enmarcada por un contexto sociocultural que tiende a naturalizar la violencia y a devaluar lo femenino.

#### **6.7. El campo del cine y los intertextos fílmicos.**

El tema del universo escolar había sido tratado por el cine mexicano en diferentes momentos de su historia y desde diversas perspectivas. Entre los años cuarenta y los sesenta, ese ámbito se representó principalmente a través de comedias, cuya acción se ubicaba en internados o colegios para señoritas, vistos como una especie de "harem hipotético"<sup>302</sup>, y cuya trama suponía invariablemente la relación romántica entre maestro y alumna, pero donde el objetivo principal era exhibir la

---

<sup>302</sup> Como ha señalado Emilio García Riera en *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo III, Ediciones Era, México, 1971, p. 60.

anatomía de las intérpretes en sensuales atuendos de acuerdo a la época (negligés, trajes de baño, bikinis o shorts). Fue el caso de títulos como: **Internado para señoritas** (1943, Gilberto Martínez Solares), **Las colegialas** (1945, Miguel M. Delgado), **Los años verdes** (1966, Jaime Salvador), **No se mande, profe** (1967, Alfredo B. Crevenna). Sobre el mismo tema hubo también acercamientos que recurrieron al melodrama de distintas maneras: para abordar una relación lésbica entre maestra y alumna en un colegio de monjas (**Muchachas de uniforme**, 1950, Alfredo B. Crevenna); idealizando el medio marginal y destacando la solidaridad de los pobres (**Quinceañera**, 1957, Alfredo B. Crevenna); o recurriendo al melodrama de misterio para expresar la represión sexual en un rígido internado femenino (**Hasta el viento tiene miedo**, 1967, Carlos Enrique Taboada).

Pero en cuanto a enfoque y temática, entre los filmes más cercanos a **Perfume de violetas**, destacan **Los olvidados** (1950, Luis Buñuel), **Anoche soñé contigo** (1992) obra previa de la misma autora, en torno a la iniciación sexual de un joven de clase media (la cual le valió ser acusada de machismo); y **Criaturas celestiales** (1994, Peter Jackson, Nueva Zelanda-Gran Bretaña). **Perfume de violetas** comparte con **Los olvidados** la mirada solidaria y desmitificadora del mundo adolescente marginal, no sólo porque evita los estereotipos de la pobreza creados por el cine mexicano, sino porque intenta subvertirlos, buscando no la identificación del espectador con la protagonista, sino la reflexión sobre la violencia. Respecto a **Criaturas celestiales**, la relación intertextual con **Perfume de violetas** es más amplia. Basada en un hecho de nota roja ocurrido a fines de los años cincuenta en Nueva Zelanda, esta película narra la amistad de dos adolescentes que escribían y actuaban obras de teatro con gran imaginación, ante la burla y rechazo de maestros, compañeras y de sus propios padres, quienes tratan de separarlas, provocando que las chicas se unan para matar a la madre de una de ellas. En esa cinta se observa una intención similar a la de **Perfume de violetas**, la de explorar el surgimiento y desarrollo de la amistad entre dos adolescentes tratando de recrear su visión del mundo y su solidaridad ante las amenazas externas. Al igual que **Criaturas celestiales**, la película de Maryse

Sistach busca mostrar la amistad adolescente dentro de la complejidad social, eludiendo cualquier reduccionismo. El objetivo es indagar el impacto de las instituciones sociales en el origen o mantenimiento de estructuras que favorecen la violencia hacia los y las adolescentes. En ambos casos se trata de ficciones que buscan sustento real, tanto a nivel de personajes, como del contexto histórico y social.

#### **6.8. Conclusiones del capítulo.**

*Perfume de violetas* puede entenderse como una exploración crítica de la violencia contra adolescentes de las zonas populares de la ciudad de México, donde la marginación social es una variable fundamental. Pero debe verse ante todo, como una toma de posición frente al impune incremento de la violencia hacia las mujeres de sectores marginales en varias regiones del país, la cual se explica por la convergencia del vacío de poder generado por la globalización, y el resurgimiento de cacicazgos estatales en el marco de la ideología conservadora que llegó al poder en el año 2000, así como por las políticas neoliberales en la economía, que han incrementado los niveles de pobreza y propiciado la migración interna hacia los espacios donde se asienta el capital transnacional (las maquiladoras).

Aunque se trata de una ficción y no de un documental, *Perfume de violetas* elude el nivel espectacular o melodramático de la violencia asociada a la miseria, así como el de la falsa denuncia. No hay en ella una complacencia visual en los signos de la marginalidad, ni la intención de culpabilizar a los pobres de su propia situación, sino el propósito de reconstruir las prácticas sociales de los adolescentes y el contexto sociocultural que las sustenta, tratando de comprender la relación entre miseria y violencia contra mujeres a partir de la cultura interiorizada. Un poco a la manera de *Los olvidados* de Luis Buñuel, la cinta explora los efectos de la miseria en la conducta humana, a partir de elementos reales de delincuencia juvenil y nota roja, con la diferencia de que el universo adolescente que se intenta representar es el femenino.

Las estrategias formales para explorar ese ámbito, se basan en la representación de los espacios de interacción social de los jóvenes, tratando de asumir su perspectiva y expresar su subjetividad, pero sobre todo buscando interpelar a un espectador adolescente, a través de la música y las canciones. Paralelamente, la cinta pretende mostrar la cotidianeidad de la desigualdad social de manera verosímil, mediante personajes no estereotipados y en ambientes reales. En ese sentido, *Perfume de violetas* retoma algunos rasgos provenientes del neorrealismo italiano, el *cinema vérité* y el cine testimonial en general, como el uso de actores no profesionales (las protagonistas no eran actrices, surgieron de un taller creado a propósito con adolescentes de zonas populares)<sup>303</sup>, la filmación en escenarios naturales (no de estudio), el acercamiento crítico a problemáticas sociales y el uso de recursos expresivos (iluminación, sonido, montaje, planificación, etc.) de manera realista. Aunque por la cercanía en el tiempo, la autora se declara más cercana a las propuestas del grupo Dogma95, que al neorrealismo, lo esencial es que en la película prevalece la idea de rechazo al cine-espectáculo y el deseo de recuperar un ideal de realismo.

Desde esa óptica, en *Perfume de violetas* la representación de la violencia asociada a la pobreza, evita ciertas convenciones genéricas, mostrando los momentos de mayor violencia no en espacios sórdidos de estudio, sino en escenarios naturales de la cotidianeidad urbana, en espacios aparentemente inofensivos y familiares como la escuela secundaria, la calle transitada en un día laboral, la recámara limpia y agradable, la sobria oficina escolar o el interior de un microbús. De la misma manera, se busca expresar visualmente la imbricación entre espacio y personajes, evitando manipulaciones espectaculares, recurriendo al uso de la cámara en mano, los encuadres en profundidad de campo y los planos generales y el plano-secuencia. Todo ello con el objetivo de anclar social y geográficamente el drama representado, buscando que las características de ese medio suburbano de miseria, violencia, basura, sobrepoblación, indiferencia e inseguridad, sean asumidas como partícipes (¿responsables?) de la tragedia de los personajes.

---

<sup>303</sup> "El fin de la inocencia", diario *Reforma*, sección Gente, 01-diciembre-2000, p. 2.

## 7. CIUDAD DE DIOS, EXCLUSIÓN SOCIAL Y CINE DE ESPECTÁCULO.

En el ámbito de las cinematografías latinoamericanas, las representaciones de pobreza y exclusión social vinculadas a niños y adolescentes han cobrado importancia en los últimos años, en el contexto de un resurgimiento comercial y artístico de esos cines. El cine brasileño contemporáneo es un ejemplo destacado en ese sentido. Conocido como "La Retomada", el cine brasileño que se empezó a producir desde los años noventa es considerado un verdadero renacimiento de la cinematografía de ese país. En esa nueva producción, caracterizada por la diversidad temática y estilística, se observa una preocupación por reflejar la problemática social, estableciendo una relación dialéctica con el cine de los años sesenta, el del *cinema novo* que cuestionó el imperialismo cinematográfico de *Hollywood* y propuso una "estética del hambre". Para algunos críticos, ese cine intenta establecer un diálogo con el pasado reciente, un diálogo que implica al mismo tiempo rechazo, consenso y reto.<sup>304</sup> En él se han retomado temas antiguos como la identidad o la desigualdad social, pero desde enfoques nuevos. Es el caso de la temática sobre la marginalidad urbana, abordada tanto en el largometraje como en el documental, donde se ha buscado reflejar la cruda realidad de exclusión social y étnica vigente en las *favelas*, a través de películas como: ***El primer día*** (1998, Walter Salles y Daniela Thomas), ***Cómo nacen los ángeles*** (1996, Murilo Salles), ***Orfeo*** (1999, Carlos Diegues), ***El hombre del año*** (2002, José Enrique Fonseca), ***Amarillo mango*** (2002, Claudio Assis), ***Contra todos*** (2004, Roberto Moreira) y ***Ciudad de Dios*** (2002, Fernando Meirelles), entre otras.<sup>305</sup>

Esta última desató una interesante polémica a nivel local, al coincidir su exhibición con el ascenso al poder del gobierno de izquierda encabezado por Luis Inacio *Lula* da Silva. Se le cuestionaba su "banalización" de la violencia, el volverla atractiva para los jóvenes; pero al mismo tiempo se elogiaba su intención realista, su afán por mostrar la realidad social sin concesiones. Lo notable de ese debate, fue el

<sup>304</sup> José Carlos Avelar, citado por Giovanni Ottone (ed.) en *Terra Brasil 95-05, El renacimiento del cine brasileño*, T&B Editores, Madrid, España, 2005, pp. 12.

<sup>305</sup> Para un conocimiento un poco más completo de la historia reciente del cine brasileño y su producción, véase el anexo 2.

hecho de que un filme motivara una reflexión sobre lo que el cine debe presentar como la "realidad" de una determinada sociedad, involucrando con ello el estatus de lo real en la representación cinematográfica, es decir, la forma en que lo social extratextual se filtra en el texto fílmico.

Una toma de posición respecto a ese debate, supone considerar que las representaciones sociales que transmite una película, se dan fundamentalmente a través de un *estilo*, es decir, mediante la manipulación de los recursos formales de la puesta en escena y la intertextualidad. Ambos aspectos expresan una determinada visión de la realidad, una perspectiva ideológica que condiciona o determina la representación de la marginalidad. En esa idea, el análisis de ***Ciudad de Dios*** tiene como propósito analizar la compleja relación que un filme establece entre la dimensión formal y la referencial o extratextual.

#### **7.1. Objetivos del análisis:**

Esclarecer las estrategias formales y de comunicación que moviliza el filme, en la representación de lo marginal urbano.

#### **7.2. Conceptos de análisis:**

**1. Intertextualidad autorreferencial.** Es el mismo concepto definido en el capítulo cuatro, pero en una versión más extrema, donde la práctica de la referencia, *remake*, secuelización y serialización, fomentan y ejemplifican la referencia a textos anteriores o a otros sometidos al mismo o a otro tipo de cruce de formas, que puede ser de segundo o incluso de tercer grado, y que desemboca en textos de naturaleza completamente intertextual. En este tipo de intertextualidad, la referencia extratextual (representacional) disminuye y puede derivar en una fascinación por la forma y por las imágenes tomadas en sí mismas y por sí mismas, así como por el proceso de su reproducción tecnológica.<sup>306</sup>

**2. Distinción entre *fábula* y *trama*.** Retomo la propuesta de los formalistas rusos para el estudio de los textos narrativos en el ámbito de la literatura, la cual ha sido

---

<sup>306</sup> Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., España, 2002, pp. 220-221.

reintroducida recientemente en el análisis cinematográfico por algunos autores de la teoría cognitiva como David Bordwell.

**Trama** o *syuzhet*. Es la forma artística en que se presentan los acontecimientos narrados en una película.

**Fábula**. Es la historia que sugiere el filme y que el espectador debe reconstruir mentalmente a partir de la trama. Es la reorganización secuencial y cronológica de los acontecimientos desde los esquemas de comprensión del espectador.

### **7.3. El incipit.**

**7.3.1. La historia.** *Ciudad de Dios* es la adaptación de una popular novela brasileña del mismo título, donde se recrean tres décadas en la historia de una *favela* de Río de Janeiro (de los años sesenta a los ochenta), tomando como eje narrativo la trayectoria de dos jóvenes que, compartiendo iguales condiciones de pobreza y marginación, eligen caminos opuestos: el del narcotráfico uno y el de la fotografía periodística otro. Apropiándose de manera brillante de elementos formales del cine de acción y de algunas técnicas de edición de imagen generadas en los nuevos medios, la película aborda la problemática de la marginación social acentuando el nivel espectacular.

**7.3.2. El comienzo.** En *Ciudad de Dios*, el inicio o encuentro entre las dos figuras de la comunicación: el autor y el espectador (o lector), se concentra en la primera secuencia, la que con fines de análisis se ha dividido en tres partes; cada una con un diferente *incipit*. (La descripción detallada de la secuencia se encuentra en el anexo final).

**Primera parte.** Su comienzo se puede entender como una alusión meta-textual a la construcción visual del texto filmico, a la base fotográfica del cine y a la posición del espectador como interlocutor y objetivo de la representación. A través de la imagen del joven que acciona su cámara hacia el espectador, el filme se hace consciente de las convenciones audiovisuales en que se basa, y al mismo tiempo posiciona al espectador como objeto de la comunicación y establece el carácter ficcional de la representación, contrariando la "ilusión realista".

**Segunda parte.** En éste segmento el inicio rompe la estructura lineal del montaje clásico (inicio, exposición, clímax y desenlace) para sorprender al espectador con un comienzo *in media res*,<sup>307</sup> es decir, que lo transporta al centro de una historia en pleno desarrollo, lo cual produce un inmediato efecto dramático. El atractivo de esta apertura radica en la retención de la información que corresponde al inicio.

**Tercera parte.** Aquí se juntan dos líneas de acción que enfrentan a los perseguidores de la gallina y al joven que intenta atraparla (*Zé* y *Buscapé*), mediante el recurso del **encuentro visual entre dos personajes**, el cual involucra una vasta problemática ligada a la mirada (la focalización), a los obstáculos y a la memoria. Se trata de una escena universal de carácter novelesco, que el cine ha aprovechado ampliamente, donde se une o define el destino de dos personajes, y en *Ciudad de Dios* implica la motivación de un viaje retrospectivo para explicar las causas que condujeron a ese encuentro.



Alusión metaficcional a la base fotográfica del cine.

**7.3.3. Particularidades del *incipit* en *Ciudad de Dios*.** De las modalidades de apertura utilizadas en la secuencia descrita, la primera tiende a evitar la “naturalización” del comienzo, aludiendo estéticamente a lo arbitrario de esa elección y al carácter construido de la ficción. Las otras dos, la apertura *in media res* y la del **encuentro visual entre dos personajes**, buscan inducir al espectador a averiguar lo que sigue, retando su interés. Ambas remiten intertextualmente a la

<sup>307</sup> Frase latina que significa “en medio de las cosas”.

novela policiaca y al *thriller* cinematográfico que se inspira en ella, mediante la convención del uso de la voz en *off* que narra la historia. Por otro lado, esta secuencia inicial establece los elementos que articulan el filme a nivel formal y narrativo, como se verá a continuación.

#### **7.4. La estructura narrativa.**

*Ciudad de Dios* se caracteriza por una compleja estructuración, donde la narración inicia casi al final de la fábula o historia, en el momento crucial de ésta y de ahí opera un largo *flashback* desde el punto de vista de uno de los protagonistas (el personaje de *buscapé*, que funciona como narrador-testigo), hasta llegar a donde empezó y continuar hacia el desenlace, realizando de esta manera un recorrido circular. El *flashback* abarca 50 de las 52 secuencias que componen el filme y está estructurado en tres partes claramente diferenciadas a nivel estético y narrativo. La trama comienza con escenas de la secuencia número 50, que corresponden al clímax, esto significa que presenta eventos fuera del orden cronológico de la historia, pero a partir de la siguiente (la número 2 de acuerdo con la trama) se restituye el orden lineal, mediante la presentación sucesiva de tres grandes bloques o unidades narrativas, que abarcan tres etapas en la historia de la *favela* "Ciudad de Dios": los años sesenta, los setenta y los ochenta. A pesar de que la exposición de los sucesos no mantiene la linealidad cronológica del cine clásico, ya que la trama no coincide con la fábula, la inteligibilidad del filme no se ve afectada, pues la narración va insertando ciertos indicios que orientan al espectador, como los títulos que señalan cada episodio o los *flash backs* explicativos.

Por otro lado, cada etapa se compone de varias historias secundarias o sub-tramas, que se insertan en la narración principal mediante *flash backs* o siguiendo la causalidad narrativa, y las cuales tienden a dilatar la exposición de la historia.

Este ordenamiento narrativo responde en parte al intento de traducir al cine las características de la novela homónima en que se basa.<sup>308</sup>

#### **7.4.1. Estructura narrativa y personajes.**

La función de los personajes en la narración se articula a partir de tres oposiciones: entre *Buscapé* y todos los demás; entre bandas rivales y entre habitantes de Ciudad de Dios y personajes externos (policías, vendedores de armas, trabajadores del periódico, comentaristas de TV, etc.). Cada una de ellas se describe a continuación:

**7.4.1.1. Primera oposición.** El papel de *buscapé* aparece claramente separado de los demás personajes, porque funciona como narrador y testigo de los sucesos, los cuales son contados desde su perspectiva. Asimismo, es el principal sujeto de identificación del espectador, por su postura distanciada que sugiere la del público receptor. Él se opone al resto de los personajes porque no participa directamente en los hechos, sino que queda sujeto a ellos. Además, a través de su pasión por la fotografía, el filme comunica un cierto nivel de reflexividad sobre la construcción de la ficción cinematográfica, aludiendo a la manipulación de la realidad implícita en ella. Esto se aprecia en varios momentos, como cuando toma fotos a sus compañeros en la playa o al sacar de cuadro al novio de la chica que le gusta. La función de este personaje también incide en la manipulación del espectador, cuya actividad cognitiva de reconstrucción de la historia, realizada en función de la mirada y la perspectiva de *Buscapé*, resulta engañada en varios momentos, porque la película no se limita a mostrar lo que sabe *Buscapé*.

**7.4.1.2. Segunda oposición.** Contrapone a las bandas delictivas encabezadas por *Zanahoria* y *Zé Pequeño*. Es una oposición que ayuda al espectador a ubicar a cada grupo en términos éticos y sirve para expresar la intención didáctica y social del filme, mostrando el proceso de inserción de los jóvenes en la delincuencia, ante la falta de oportunidades y la ausencia o debilidad de las instituciones. Esta

---

<sup>308</sup> Dicha novela está dividida en tres partes, en las cuales se narra la historia de la *favela* desde su formación en los años sesenta, pasando por el surgimiento del narcotráfico en los setenta, hasta la guerra entre pandillas durante los ochenta.

oposición se expresa en el seguimiento de la trayectoria delictiva de *Zanahoria* y Zé Pequeño, así como de sus principales partidarios.

**7.4.1.3. Tercera oposición.** Es la que se da entre habitantes de Ciudad de Dios y personajes externos (policías, vendedores de armas, trabajadores del periódico, comentaristas de TV, etc.). Alude a la realidad socioeconómica y a la discriminación étnica vigente, aspectos que aparecen en un plano secundario de la narración. Esta oposición atraviesa todo la cinta, pero se hace más evidente en el último segmento, cuando la narración empieza a mostrar la *favela* desde fuera, y se advierte con claridad el recorte de la realidad que ha hecho el filme.

Esas tres oposiciones que estructuran la narración y las diferentes funciones de los personajes, ayudan a establecer la lógica subyacente del filme, como se verá más adelante.

#### **7.4.2. Narración y punto de vista.**

Se puede decir que en *Ciudad de Dios* predomina la *focalización interna*, puesto que el narrador (*Buscapé*) sabe tanto como los personajes y tiene acceso a su mundo interior. El texto funciona como intermediario entre el espectador y el punto de vista de *Buscapé*, cuya personalidad determina la mirada que se construye sobre los personajes y el mundo ficcional. No obstante, la película no se limita a lo que él sabe, y hay algunos momentos en los que la narración es claramente omnisciente (*focalización cero*), donde lo que vemos se muestra desde todas partes y desde ninguna en especial, como en la escena que cierra el asalto al hotel, donde un *travelling* lateral exhibe las imágenes de cuerpos asesinados, sin que medie la voz en *off* del narrador o la mirada en subjetivo de algún personaje.

#### **Representación del universo adolescente.**

E la relación de los adolescentes con el entorno de la *favela* se percibe una visión distanciada, apropiada para un espectáculo, la cual se manifiesta en aspectos como la estética del movimiento (las reiteradas tomas cenitales de los grupos de jóvenes moviéndose por las callejuelas de la *favela*), donde se recurre a la aceleración y suspensión, de manera casi cómica, lo que resulta especialmente

grotesco cuando ese efecto reitera los disparos del grupo a un cuerpo tirado en el piso. Por otro lado, siguiendo las convenciones del cine clásico, las principales acciones proceden de personajes individuales como agentes causales, los cuales aparecen claramente definidos a través de rasgos inequívocos, acciones y coherencia. En ese sentido, en la cinta se aprecia un predominio de las acciones sobre cualquier intento reflexivo que permita acceder a la visión del mundo y motivaciones de los miembros de las pandillas. Todo se resume en mostrar o sugerir a través del narrador las relaciones causales.

#### **El mundo adulto.**

Algo que ratifica el predominio de la dimensión espectacular en el filme y la perspectiva adolescente de ese entorno, es la casi ausencia de un universo adulto que ayude a entender la evolución de la violencia en la *favela* y le otorgue verosimilitud, aspecto visible sobre todo en los segmentos que corresponden a los años setenta y ochenta. En ellos, los adultos que viven dentro de la *favela*, no parecen tener control sobre las acciones de los jóvenes; y con excepción de Manuel el *Mujeriego* realizando su trabajo en el autobús, no se muestran indicios de una sociedad real impactada por la violencia o la pobreza, nunca aparecen los familiares de los niños y adolescentes, ni muestras de la cotidianeidad social. Los indicios de la marginación socioeconómica existen sólo a nivel de los escenarios de persecución y enfrentamiento, en las sórdidas callejuelas con paredes *graffiteadas* o en las grises azoteas desde donde se descuelgan grupos de adolescentes durante los enfrentamientos. Esto favorece la percepción de que ese entorno está aislado y que en él sólo existen delincuentes y narcotraficantes.

#### **7.5. Espacio, puesta en escena e intertextualidad.**

En *Ciudad de Dios* el espacio representado se corresponde con los tres segmentos antes señalados: años sesenta, setenta y ochenta, los cuales sugieren un proceso de degradación social vinculado al incremento de la violencia en la *favela*. En las características de esos segmentos, como se verá a continuación, ocupa un lugar destacado la inclusión de elementos estéticos provenientes de otros géneros cinematográficos

### 7.5.1. Años sesenta, narración clásica y visión idealizada de la *favela*.

Comienza al final de la primera secuencia (de acuerdo con la trama) y abarca de la secuencia 2 a la 19.

**Características de la narración.** Aquí se mantienen las convenciones de la narración clásica,<sup>309</sup> pero la evolución de la historia se da mediante la voz en *off* de *Buscapé*, el cual puede o no aparecer en pantalla. A través de su relato se narra la historia de la *favela* y se establece la psicología de los personajes. La principal línea de acción gira en torno a los inicios en la delincuencia juvenil del llamado "Trío tierno", compuesto por tres adolescentes claramente definidos: *Cabeleira* (Cabellera), "*Cortador*" e "*Ingenuo*". La segunda línea aborda el surgimiento de la *favela*, situada en la periferia de Río de Janeiro y concebida como solución habitacional para la gente de menores recursos o que había sido desplazada de la ciudad.



La influencia de la estética del *western*.

**Representación del espacio social.** Esta parte destaca las relaciones humanas integradas en un ámbito armónico, con base en redes sociales primarias

---

<sup>309</sup> Causalidad centrada en los personajes, dos líneas de acción que los unen y avanzan como cadenas de causa y efecto, y organización canónica de presentación, conflicto, complicación, crisis y desenlace

(fundadas en el contacto físico, el cara a cara); y ocasionalmente en formas secundarias (la prensa amarillista que aparece en la *favela* con motivo del crimen de *Paraíba*). En ese entorno predominan las relaciones de amistad entre niños o jóvenes, las de tipo amoroso (entre *Cabeleira* y Berenice, *Ingenuo* y la esposa de *Paraíba*); y en plano secundario las que aluden a la convivencia familiar (la camaradería entre *Ingenuo* y su hermano *Buscapé*).

**Rasgos formales e intertextualidad.** A nivel formal, este segmento juega con elementos de la estética del *western*, donde el espacio es determinante para la construcción psicológica de los personajes y de la acción. En ese sentido destacan lugares como el bosque cercano a la *favela*, que simboliza lo ilimitado y virginal de la naturaleza; la cancha de fútbol y la calle principal (la simbólica *Main street* del *western*), como espacios que centralizan las actividades sociales de un símil de colonos pioneros que llegan a poblar el territorio salvaje de Ciudad de Dios, con sus sueños e ilusiones a cuestas. La puesta en escena, con su iluminación de tonos dorados y ocre y el montaje clásico basado en la continuidad espacio temporal, contribuyen a ofrecer una visión romántica del inicio de la delincuencia juvenil en la *favela*. Sin embargo, esas convenciones estéticas se combinan con un estilo moderno que subraya la acción mediante la intensa movilidad de la cámara, la edición rápida y el uso de encuadres inusuales y efectos provenientes de la estética de los nuevos medios.

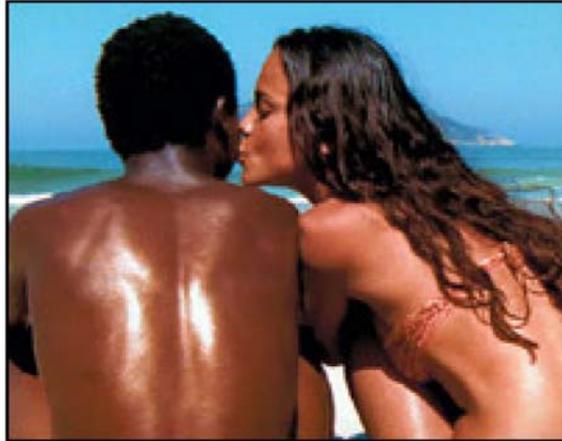
Esos efectos se basan en la suspensión del movimiento y del sonido. Por ejemplo, en: el inicio de la segunda secuencia (de acuerdo con la trama), cuando la voz en *off* de *Buscapé* va presentando a los integrantes del "trío tierno", hay un *zoom* de acercamiento hacia cada uno al escucharse su apodo y la imagen se congela, luego un *zoom* de alejamiento restaura el encuadre inicial. Otro ejemplo es durante la fuga del "trío tierno" por el bosque, cuando *Cortador* e *Ingenuo* están escondidos en la copa de un árbol, el primero empieza a sudar mientras escucha la charla de los policías que los buscan; situados justo debajo de ellos; hay un corte a una gota de agua resbalando por una hoja en cámara lenta, entra música de fondo y aparecen dos peces de colores, uno más grande está a punto de comerse al pequeño, unos estallidos de luz los iluminan, corte al cañón de una

pistola mientras se escuchan disparos en *off* y voces de policías que se alejan del lugar, todo en cámara lenta. Aquí se trata de un efecto de ralentización del sonido (combinado con una "visión" del personaje), que consiste en escuchar los sonidos de los disparos con posterioridad a la visión del arma disparando, lo que crea un efecto de *ruido en el vacío*.<sup>310</sup>

### 7.5.2. Años setenta, narración moderna y ascenso del pandillerismo.

En esta parte, que va de la secuencia 20 a la 41, hay un notorio cambio a nivel formal y narrativo, que se refleja en la representación del espacio social.

**Características de la narración.** Se abandona la linealidad de la narración clásica y se sigue una estructura repetitiva y circular, alterando la relación de causa y efecto, pues primero se muestran las consecuencias y mediante varios *flash backs* se explican las causas. Asimismo, la narración abre varias líneas de acción: la transformación violenta de la *favela*; el recorrido de Zé para llegar a ser el principal narcotraficante de **Ciudad de Dios**; el frustrado intento de *Buscapé* por convertirse en bandido; la trayectoria de *Bené* como amigo de Zé y su muerte accidental y la historia de *Zanahoria* como traficante y enemigo de Zé.



<sup>310</sup> Ocurre cuando un sonido supuesto naturalmente por la situación y previamente escuchado, resulta brusca o súbitamente suprimido, creando una impresión de vacío, sin que en la mayoría de las ocasiones lo advierta el espectador, quien experimenta el efecto pero no localiza su origen, Michel Chion, *La audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ediciones Paidós, España, 1993, p. 126.

**Representación del espacio social.** Se mantiene la importancia de las redes sociales primarias, destacando especialmente los lazos de amistad y de negocios (compra y venta de droga) entre jóvenes y adolescentes, mientras que la familia aparece muy poco. Las redes secundarias (prensa y televisión) empiezan a cobrar relevancia a causa de la guerra entre las bandas rivales. La puesta en escena y el montaje inciden en la percepción de un espacio abigarrado pero disfrutable. Aunque las viviendas se presentan con bardas que las separan y se advierten los signos de la miseria y el poder del narcotráfico (que prácticamente controla las calles), la convivencia social es evidente, sobre todo entre jóvenes y adolescentes. Los antiguos espacios de reunión o interacción como la cancha de fútbol o la calle, han sido sustituidos por la playa, la discoteca o el "departamento"; lugares donde se refleja el espíritu de libertad irreflexiva de la época, con sus formas de contacto social al ritmo ensordecedor de la música *funk*.

**Rasgos formales e intertextualidad.** En éste segmento hay la intención de reproducir la estética del cine y las formas culturales de la época, mediante el uso llamativo del color, las atmósferas con toques de artificialidad, el cambio en el grano de la película, los movimientos de cámara más flexibles, la pantalla dividida y el uso ornamental de la aceleración de la imagen y de los *barridos*.<sup>311</sup> Un ejemplo de esto es la secuencia de la historia del "departamento", donde desde un mismo encuadre, mediante disolvencias y manejo de iluminación se pasa revista a los diferentes habitantes del lugar en distintas épocas. En la construcción de la historia se advierte la influencia de géneros como la *teenpic*<sup>312</sup> o comedia de

---

<sup>311</sup> El *barrido* es un efecto que se produce en la fase de registro de la imagen y que consiste en un giro rapidísimo de la cámara, que produce un efecto visual semejante al paso de un elemento que ocupa toda la pantalla, tan deprisa que no da tiempo a ver de qué se trata. Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., España, 1999, p. 87.

<sup>312</sup> Surgida a mediados de los ochenta, pero con raíces en filmes de problemática social de los cincuenta como *Rebelde sin causa*, la también llamada comedia grosera o de "desmadre", tuvo un auge especial en el cine hollywoodense de los años noventa. Se caracteriza por tener como protagonistas a adolescentes, generalmente alumnos de algún instituto o colegio privado estadounidense, y por narrar sus conflictos, sueños y relaciones con los adultos. A través de los años éste género ha ido ilustrando los cambios ocurridos en la sociedad, y en la *teenpic* de los noventa se observa una oposición más frontal a la autoridad paterna, el elemento escatológico desempeña un papel fundamental, así como la violencia y el sexo, que se han vuelto más explícitos, llegando a convertirse en elementos centrales, Celestino Deleyto, *Ángeles y demonios*,

adolescentes y el cine de pandillas juveniles. De la primera, el referente concreto es **American pie** (1999, Paul Weitz), una de las cintas más taquilleras y menos transgresoras del género, cuya influencia se percibe en: la celebración de la adolescencia y sus rituales, sobre todo el tema de la pérdida de la virginidad del narrador (algo fundamental de la *teenpic*, visto como "rito de paso" a la adultez); en la prevalencia del punto de vista masculino sobre la realidad; en la parodia del final feliz y en el predominio de la perspectiva adolescente que suprime al universo adulto y su visión del mundo. Del cine de pandillas se retoma el modelo de la película **Pandillas de Nueva York** (Martin Scorsese), donde se traza la genealogía de la violencia urbana vinculada al racismo y a ciertos rasgos inherentes a los líderes. Algo similar se pretende en **Ciudad de Dios**, narrar el proceso de gestación, desarrollo y estallido de la violencia en una *favela*, explicándola a partir de la personalidad de ciertos líderes, la corrupción y la virulencia del narcotráfico, pero dejando fuera elementos raciales. Ambas influencias son reelaboradas de acuerdo con el contexto estético de los años setenta y la moda *psicodélica*.

En esa intertextualidad estética, destaca el uso de diversos recursos fílmicos de transición, que parecen evocar la evolución del lenguaje cinematográfico, como: cortinillas verticales, fundido en negro, fundido encadenado marcado; y otros ya conocidos pero usados de forma novedosa.<sup>313</sup> Otra forma de transición llamativa, que remite a filmes contemporáneos de experimentación estética como **Amélie** (Francia, 2001) o **Amar te duele** (México, 2002), es la aceleración de la imagen, que aquí se usa brevemente y en tomas cenitales o picados totales; y consiste en acelerar y detener el avance de grupos de jóvenes pandilleros de manera intermitente, con una intención lúdica y estética.

---

*Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Ediciones Paidós, España, 2003, pp. 205-213.

<sup>313</sup> Por ejemplo, en algunas secuencias de diálogo se recurre a los *barridos* en lugar del canónico *plano/contraplano*, o para pasar de un espacio a otro de forma instantánea, evitando el corte.

### **7.5.3. Años ochenta, narración clásica y moderna, incremento de la violencia.**

En este segmento, que abarca de la secuencia 42 a la 52, se acentúan los rasgos formales y narrativos del periodo anterior, teniendo como tema principal la guerra entre las bandas que controlan el narcotráfico en Ciudad de Dios.

**Características de la narración.** Al igual que en la segunda parte se mantiene la circularidad, el volver al mismo sitio una y otra vez, en esta ocasión para explicar el porqué Manuel el *mujeriego* recibe un disparo del chico al que trataba de ayudar. Esta circularidad va a cerrar en la penúltima secuencia el largo *flashback* iniciado en la primera, dando paso a la batalla final entre las bandas de Zé y Zanahoria. Las principales líneas de acción son: la historia de Manuel el *mujeriego* y su entrada a la guerra contra el grupo de Zé; el entrenamiento de los niños que se unen a ambos grupos; el trabajo de *Buscapé* fuera de la *favela*, que fortuitamente lo convierte en fotógrafo profesional al fotografiar a la banda de Zé Pequeño; el episodio en el que pierde su "virginidad"; la compra de armas y la batalla final, con la intervención de la policía y el surgimiento de los nuevos dueños de la *favela*.

**Representación del espacio social.** En esta parte se advierte el proceso de deterioro del entorno y su densificación: las casitas construidas horizontalmente ahora son edificios donde se advierten los signos de la violencia y la pobreza. Las calles se han convertido en mugrientos callejones solitarios que comunican edificios mal acabados; las paredes lucen *graffittis* de colores y la convivencia social se ha reducido a la interacción entre narcotraficantes y adolescentes reclutados para enfrentar al grupo opositor, en espacios cerrados. Las redes secundarias (prensa y tv) cobran mayor importancia, pues son las que presionan a la policía para que detenga la violencia. En esta parte se hace visible la otra ciudad, la del Brasil blanco y mestizo, a través del periódico en el que entra a trabajar *Buscapé*, y en las escenas que muestra la televisión.

**Rasgos formales e intertextualidad.** Este segmento se caracteriza por el uso de la cámara en mano o al hombro, buscando un estilo similar al del documental, con

saltos de imagen, cortes bruscos, cámara desenfocada y montaje irregular. La fotografía es granulosa, de alto contraste y privilegia los tonos oscuros, mientras que la música más utilizada es el *heavy metal* de los ochenta. Los referentes estético-narrativos son el cine de *gángsters* (con sus convenciones sobre el surgimiento y encumbramiento del mafioso y su enfrentamiento con la ley o las mafias rivales), el de pandillas urbanas y el cine bélico contemporáneo, con su peculiar manejo de la banda sonora. **Ciudad de Dios** incorpora convenciones de este último en las escenas del enfrentamiento entre las bandas (donde las imágenes de destrucción sugieren el caos de una auténtica guerra); como el *efecto de ruido en el vacío*, que se da cuando la cámara recorre (sin sonido) las calles tras el duelo final, mostrando los cuerpos de los adolescentes esparcidos por el suelo. La súbita supresión del sonido de los disparos y los ruidos ambiente, dota a las imágenes de un sentido reflexivo en torno a la violencia.<sup>314</sup>



Acelerar y detener la imagen.

En cuanto al cine de *gángsters*, los filmes de referencia son títulos como **Buenos muchachos** (1990, Martin Scorsese), **Tiempos violentos** (1994) y **Amores perros** (México, 2000), su influencia se advierte en aspectos como: la estructura temporal (que rompe el orden cronológico para mostrar un mismo suceso en forma repetitiva pero desde diferentes puntos de vista); en la intención de crear tres películas diferentes con los mismos personajes o tres historias que en algún

---

<sup>314</sup> Michel Chion, *La audiovisión*, op. cit.

momento se entremezclan; pero sobre todo en el afán por convertir a la violencia en un espectáculo. De todas ellas, **Buenos muchachos** es quizá el modelo cuyo ascendiente se percibe más claramente, por su intención de crear un fresco social a partir de elementos reales (literariamente elaborados por el autor de la novela en que se basa, pero tomados de entrevistas a sujetos verdaderos); y porque de manera similar a la cinta de Meirelles, narra tres décadas en la vida de un trío de *gángsters*. Además, al igual que ésta introduce un narrador relacionado con el medio, un joven iniciado en la mafia en la cinta de Scorsese y un joven que trata de no caer en la delincuencia, en **Ciudad de Dios**, el cual sirve de vehículo (en ambas) para ofrecer una visión mordaz y cínica del mundo del crimen.

## 7.6. La dimensión temporal.

**7.6.1. El tiempo.** En **Ciudad de Dios** predomina el tiempo de la Historia, señalado claramente en cada uno de los segmentos a través de ciertos indicios. En el de los años sesenta, se hace presente mediante la moda, la música de época (la zamba) y la recreación de la zona habitacional, con amplias calles no pavimentadas y apenas transitadas por algún auto, y la algarabía entre sus habitantes por la instalación del servicio eléctrico.

En el segmento de los setentas, el tiempo de la Historia se recrea mediante la música (pop y funk), la moda hippie, y elementos de la cultura juvenil como el consumo de marihuana entre los jóvenes; y en sus ideales: el traficante *Bené* busca convertirse en un *playboy*, mientras que su novia quiere que huyan a una granja donde se dedicarían a fumar marihuana).

En los años ochenta, además de la moda “afro” y la música *heavy metal*, el tiempo de la Historia se observa en la presencia de los medios (tv y prensa), como referentes de la nueva realidad, los que tienden a diluir las anteriores formas de contacto social.<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> Así, la prueba de que *Zé Pequeno* es el jefe de *Ciudad de Dios*, es que su foto aparezca en la primera plana del diario; y la información sobre la recuperación de *Mané* en el hospital, se difunde en la *favela* a través de la televisión.

**7.6.2. El orden.** Los acontecimientos de la narración aparecen dispuestos de manera lineal en el primer segmento, mientras que en los otros dos hay un ordenamiento circular, de forma que el punto de llegada de la narración es idéntico al de origen. Es decir, en ellos no se sigue una sucesión de 1-2-3, sino de 3-1-2-3.

**Frecuencia y duración.** En el tiempo representado se advierte una manipulación de la frecuencia, de la forma de presentar el pasado y de la duración. La primera implica el uso de una *frecuencia repetitiva*, lo que significa que un mismo acontecimiento, ya sea el disparo a Manuel el *Mujeriego* por la espalda, el asalto de éste y *Zanahoria* a un banco, o el momento crucial en que *Buscapé* se dispone a atrapar al pollo en la primera y penúltima secuencias, se representan dos o más veces desde diferentes puntos de vista. Es decir, la representación vuelve con variantes narrativas sobre un mismo acontecimiento, dilatando artificiosamente su duración.<sup>316</sup> La segunda manipulación se refiere a los *flash backs*, cuyos procedimientos de introducción ya no son el clásico *travelling* hacia adelante (como indicador del paso a la interioridad del personaje) o el *fundido encadenado* (que sugiere la fusión entre dos planos de realidad)<sup>317</sup>, sino un congelado de la imagen acompañado de una marca musical y la subsiguiente voz en *off* del narrador; o la inserción de imágenes alusivas por corte directo en breves *collages*, apelando a la memoria del espectador o explicadas por sí mismas. Es el caso de la secuencia donde *Zé* encuentra la cámara que *Bené* quería regalar a *Buscapé* y se insertan imágenes breves de ambos en diferentes épocas, sin que medie la voz en *off* de *Buscapé* para explicarlas.

La tercera forma de manipulación se caracteriza por la contracción, que opera mediante elipsis, fundidos encadenados, disolvencias, secuencias de montaje, pantalla dividida, pausa y cambios bruscos en la ambientación. Aquí destaca el uso de una técnica de procesamiento de imagen por computadora, llamada *morphing*, la cual se inserta a la mitad de la primera secuencia (de acuerdo con la trama), donde se pasa de la época actual a los años sesenta, mediante la

<sup>316</sup> Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós, España, 1991, pp. 161-162.

<sup>317</sup> Ambas son las convenciones básicas desarrolladas por el cine clásico de *Hollywood* para introducir hechos pasados o recuerdos atribuidos a un personaje, donde lo esencial es la perfecta comprensión por parte del espectador.

transformación sin corte, fluida y gradual de una imagen A en una imagen B. En la película vemos como la imagen se congela sobre la figura de *Buscapé* tratando de atrapar al pollo que persiguen Zé y sus seguidores, luego la cámara empieza a girar en torno suyo, cada vez más rápido hasta que se da el cambio de época; se detiene el movimiento de la cámara y aparece el personaje en su infancia, al centro de la portería de una cancha de fútbol, en un escenario distinto, mientras la voz en *off* del mismo nos explica la nueva situación. Este efecto de “fotografía imposible” como lo llaman algunos autores, que supone la metamorfosis en tiempo real de un personaje en otro, implica una condensación de la temporalidad y constituye un medio para generar espectáculo, haciendo patente la influencia de las nuevas tecnologías en la edición de imágenes, así como las amplias posibilidades que ofrecen en el plano estético, al mejorar las antiguas técnicas cinematográficas de montaje.<sup>318</sup>



El momento decisivo.

### 7.7. El campo ideológico.

En la película se advierten diversas manifestaciones que aluden a la ideología en un sentido plural, siendo la dominante la relacionada con la discriminación racial.

<sup>318</sup> Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., España, 2002, p. 192.

### 7.7.1. El proyecto ideológico del autor.

El objetivo principal en *Ciudad de Dios*, apunta a mostrar de manera cinematográficamente atractiva el complejo proceso mediante el cual surge la violencia en una *favela*. A partir de la recreación de tres décadas en la historia brasileña reciente, la cinta señala el círculo de la pobreza y falta de expectativas para niños y jóvenes, que deriva en el pandillerismo, la criminalidad y el narcotráfico. En ese acercamiento se percibe una cierta intención realista, que recupera algunas de las convenciones desarrolladas por el *neorrealismo* y el cine testimonial, como el uso de actores no profesionales, la improvisación de diálogos y la cámara en mano, buscando transmitir la perspectiva de los habitantes de la *favela* sobre la evolución de la violencia. Un elemento central en ese sentido, es el hecho de que los protagonistas son afrobrasileños nacidos en *favelas* de Río de Janeiro. Esto constituye una importante toma de posición del autor respecto a la discriminación imperante en la sociedad brasileña (y en el cine), la cual ha existido de facto pero no asumida como tal, bajo la creencia de que el país era una "democracia racial". En el campo del cine y la televisión, esa realidad se reflejó en la "verdad casi incuestionable, de que los negros no daban audiencia, no funcionaban en la publicidad y que no llevaban público al cine".<sup>319</sup> Esa invisibilidad de los afrobrasileños, que los condenaba a papeles secundarios y regularmente como esclavos o sirvientas, prevaleció hasta época muy reciente. Pero *Ciudad de Dios* no se limita a introducir afrobrasileños en roles protagónicos, sino que también pretende cuestionar aspectos de la discriminación asociados a la estigmatización social de los habitantes de la *favela*, evidenciando la estructura de segregación que propicia la persistencia de la pobreza y el narcotráfico en esos lugares.

La intención realista, sin embargo, no pretende introducir un discurso crítico sobre la marginación, sino que busca elementos de verosimilitud que ayuden a que el

---

<sup>319</sup> Raúl Juste Lores, "Los negros de Brasil llegan a la pantalla", El país.com interanacioanal, São Paulo -, 14/05/2005, [http://www.elpais.com/articulo/internacional/negros/Brasil/llegan/pantalla/elpeuint/20050514elpeuint\\_15/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/negros/Brasil/llegan/pantalla/elpeuint/20050514elpeuint_15/Tes)

mundo representado parezca verdadero. Esto se debe a que el filme tiende a subordinar la problemática de marginación y violencia a la propuesta estética, en la cual predomina la intención de dialogar con un público juvenil mediante recursos audiovisuales generados en los nuevos medios de entretenimiento. En esa lógica, se puede decir que la apuesta de la cinta es mostrar la pobreza, discriminación, redes de narcotráfico y corrupción policiaca imperantes en la *favela*, envueltos en la estética del nuevo cine de espectáculo, con el propósito de que sea mejor asimilada. Es por ello que en la película predominan los recursos efectistas en la narración, como la manipulación del tiempo y el movimiento, o la estilización de algunos de los escenarios. Esto sin negar, que en el nivel de la recepción esas pretensiones puedan ser contrariadas.

### **7.7.2. Ideologías de referencia.**

Considerada como una de las economías más grandes e importantes de América Latina, con una población de 190 millones de habitantes, Brasil es también una de las sociedades con mayor desigualdad a nivel mundial. De acuerdo con los indicadores de pobreza y desigualdad del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), hasta el año 2000 un 22% de la población brasileña (37 millones de personas) vivía con ingresos de menos de dos dólares diarios, y 15.3 millones enfrentaban la pobreza extrema (con menos de un dólar al día); mientras que el 10% de los habitantes concentraba 46,7% del ingreso nacional. Esos datos se han revertido relativamente desde el ascenso al poder de Luis Ignacio Lula da Silva a fines del 2002, ya que durante sus tres primeros años de gobierno, el número de brasileños en la miseria se redujo a 19.18%.<sup>320</sup>

#### **La lucha contra la pobreza.**

El gobierno encabezado por *Lula* da Silva, candidato de un partido de izquierda que llegó a la presidencia después de tres intentos, suscitó no pocos recelos en el

---

<sup>320</sup>Con base en datos de la Fundación Getulio Vargas (FGV), a partir de los estudios de Investigación Nacional de Muestras de Domicilios, divulgados por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística. El país.com internacional, JUAN ARIAS - Río de Janeiro - 23/09/2006, [http://www.elpais.com/articulo/internacional/Lula/impulsa/inversion/millonaria/favelas/Rio/elpepuint/20070704elpepuint\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/Lula/impulsa/inversion/millonaria/favelas/Rio/elpepuint/20070704elpepuint_3/Tes)

mundo empresarial, los que poco a poco se desvanecieron ante la evidente continuidad de la política económica, que en un principio fue la recomendada por el Banco Mundial, orientada a mantener los índices macroeconómicos y a mitigar los efectos sociales negativos, a través de programas focalizados sobre los sectores más vulnerables (siguiendo los lineamientos del consenso de Washington y no las necesidades y derechos de la población). Pero como señalan algunos especialistas, a partir de su segundo mandato, el gobierno pareció corregir el rumbo y Brasil empezó a diseñar una nueva geopolítica, donde abandonaba el papel periférico asignado por las metrópolis y asumía un liderazgo regional y de participación en el ámbito global, como un actor y no como un dócil y pasivo cliente "en desarrollo".<sup>321</sup>

Al mismo tiempo, sin cambiar la estructura capitalista de la economía ni entrar en conflicto con el capital transnacional, la administración de *Lula* se alejó significativamente del dogma neoliberal, impulsando políticas que transfieren recursos a los más pobres. A través de programas a corto y mediano plazo, como **Bolsa Familia** (bolsa en portugués significa beca) y **Hambre Cero**, se ha logrado un relativo impacto en la desigualdad social, pues el ingreso del 10 % más pobre subió 50 %, mientras que el del 10 % más rico aumentó un 7 % en los últimos 5 años.<sup>322</sup> No obstante, el objetivo a largo plazo es erradicar la pobreza, para lo cual se han diseñado medidas como la "política de revalorización del salario mínimo",

---

<sup>321</sup> Esto se aprecia en acciones como: el rechazó junto con Venezuela y Bolivia a la pretensión estadounidense de crear una fuerza multinacional de seguridad preventiva bajo el control del pentágono; el impulso a la creación de la comunidad de naciones sudamericanas (UNASUR); la integración de Brasil en el llamado BRIC (Brasil, Rusia, China e India), que lo sitúa como un jugador de importancia conforme a sus intereses nacionales y regionales; la cooperación con varios países africanos en la lucha contra el hambre; el respaldo a la creación del Banco del Sur –constituido a finales de 2009, cuyo fin es financiar infraestructura fuera de la égida del dólar y de las instituciones de Bretton Woods del consenso de Washington. En el sector energético ha tomando medidas para impedir la mayor privatización de Petrobras, y creado una nueva empresa absolutamente estatal, Petrosal, la que legalmente será la única operadora del enorme yacimiento de aguas profundas de Tupí, cuyos recursos serán destinados a financiar programas sociales y educativos. Álvaro de Regil Castilla, "Brasil: en perfecta armonía con el concepto LISDINYS", Enero 2010, Jus Semper: [http://www.jussemper.org/Inicio/Index\\_castellano.html](http://www.jussemper.org/Inicio/Index_castellano.html)

<sup>322</sup> Bolsa Familia constituye el plan social más grande del mundo, ya que llega a unos 45 millones de personas (el 25 % de la población), y significa únicamente el 0,4 % del PIB. Mientras que Hambre Cero busca romper la pobreza inter-generacional a través de una inversión familiar en salud y educación. Diego Valenzuela, "Brasil combate la pobreza en serio", *lanacion.com*, 21 de agosto de 2009, [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1164672](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1164672)

instituida a partir de 2010, cuya meta es homologar los salarios reales con los prevalcientes en las economías desarrolladas.<sup>323</sup> Con ello, el país iría adelante en la primera condición de las *Metas del milenio*, la de reducir a la mitad la población que vive en pobreza extrema para 2015.

En esa perspectiva, es claro que *Lula* se ha ido acercando a las propuestas históricas del PT y de los movimientos sociales brasileños, adoptando posiciones claramente defensoras de intereses nacionales y regionales. Sin embargo, a pesar de los avances, el abismo entre el 10% de los ricos que concentran casi la mitad de la riqueza nacional y una gran mayoría que vive en la pobreza, continúa.

#### **La democracia racial.**

En ese sentido, conviene señalar que la pobreza es un fenómeno estructural y multidimensional que no se reduce a la falta de recursos básicos, sino que hay otros aspectos que contribuyen a generarla, agudizarla o mantenerla, entre ellos la desigualdad, la discriminación racial y la exclusión social. Esos factores están presentes en la realidad del Brasil contemporáneo, un país que vivió bajo dictaduras militares durante más de veinte años (1964-1985), hasta que se dieron las condiciones para celebrar elecciones presidenciales en 1985 y elecciones por voto directo en 1990. En ese año, 82 millones de brasileños eligieron a Fernando Collor de Mello, quien fue cesado por corrupción al poco tiempo y sucedido en el cargo por Fernando Henrique Cardoso, el cual enfrentó la fuerte crisis económica de los años noventa y se mantuvo en el poder hasta el 2002, cuando llegó a la presidencia Luiz Inácio *Lula* da Silva, apoyado por diversos movimientos sociales, entre ellos el movimiento negro, que históricamente había luchado contra la discriminación racial.

Algunos analistas consideran que los problemas sociales de Brasil son resultado no sólo de la desigual distribución de la riqueza, sino también de la discriminación racial, que existe de facto pero de manera discreta. Brasil es el país con la mayor

---

<sup>323</sup> Aunque demasiado optimista, ese objetivo parece viable, pues de acuerdo con estimaciones gubernamentales, de mantenerse el actual ritmo de crecimiento económico, baja inflación y los programas sociales de redistribución del ingreso, Brasil podría erradicar la extrema pobreza en el 2016, El país.com internacional, JUAN ARIAS - Río de Janeiro - 23/09/2006,

población de origen africano de América Latina y el Caribe (más de 95 millones entre negros y mestizos), que equivale a más de la mitad de su población, pero a nivel social e institucional, no se reconoce plenamente esta realidad. La negación de la discriminación racial, presente en la *élite* gobernante<sup>324</sup> y en amplios sectores de la sociedad brasileña, tiene que ver con la historia del país, pues a pesar de la abolición de la esclavitud en 1888, el Estado brasileño aparentemente no se planteó una política de integración racial, ya que como apuntan algunos investigadores, el pueblo negro y mestizo nunca fue pensado como elemento integrante de la estructura social y económica, pues se les consideraba:

"... forasteros y, así como su cultura, no pertenecían a esta sociedad que ahora tenía como proyecto nacional, civilizarse. Considerados un obstáculo en nuestro 'proceso civilizatorio', una marca de nuestra inferioridad, habría que eliminarlo con la promoción del 'emblanqueamiento de la población', solamente posible a través del mestizaje, o adoptando otra alternativa más radical, su expulsión del país".<sup>325</sup>

Esa negación fue enmascarada ideológicamente por la idea de "democracia racial", basada en los trabajos del sociólogo Gilberto Freyre, quien durante los años treinta del siglo XX planteó la teoría de que los conflictos raciales en Brasil se habrían resuelto a través del mestizaje y la asimilación cultural, de que en el país no había discriminación, sino una "democracia racial".<sup>326</sup> La discriminación es percibida por algunos analistas como una restauración de la dualidad que prevaleció en el periodo colonial, la cual oponía blancos-señores a negros-esclavos, y ahora se manifiesta en términos socio-económicos; posicionando por un lado a la clase de los excluidos, compuesta por negros y mestizos-pobres (a los

---

<sup>324</sup> Al no aceptarse socialmente la existencia de la discriminación, el Estado ni siquiera consideraba importante incluir categorías raciales en los censos, donde la estrategia metodológica era la autodefinición, que cada persona se definiera racialmente; y para analizar las relaciones interraciales no se hablaba de racismo, sino de "democracia racial", lo cual implicaba diferir ideológicamente la cuestión, atribuyendo las condiciones de pobreza en que viven los afrodescendientes a diferencias de clase social, y no a la discriminación étnica.

<sup>325</sup> Selma Passos Cardoso, *Las favelas o las cidade de Deus: ¿una identidad del guetto negro?*, Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Barcelona, Universidad de Barcelona, España, 1º. De agosto de 2005, vol. IX, núm. 194 (48). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-48.htm>>

<sup>326</sup> Aparentemente los grupos dominantes de Brasil entendieron esto como "blanqueamiento" de la población y no como el ennegrecimiento ni la indigenización. Luis Martín Valdivieso-Arista, "Matilde Ribeiro y las luchas por la democracia racial en Brasil", entrevista, Mundo virtual del emigrante peruano, diciembre 7, 2009, <http://www.elquintosuyo.com/2009/12/07matilde-ribeiro-y-luchas-por-la-democracia-racial-en-brasil/>

<sup>326</sup> *Op. Cit.*

que el imaginario popular atribuye la violencia innata), y por otro a las clases favorecidas, integradas por la población blanca y mestiza.<sup>327</sup>

La teoría de la "democracia racial" ha sido confrontada por el movimiento negro y por sectores académicos y democráticos, así como por organismos internacionales, que han revelado una estrecha y persistente correlación entre raza y pobreza en América Latina.<sup>328</sup> Aportando datos empíricos, se demuestra que las diferencias de ingreso y oportunidades relacionadas con la identidad racial son notables, ya que en Brasil casi el 70 por ciento de los habitantes en pobreza extrema son afrodescendientes y ganan un 44 por ciento menos que sus homólogos blancos.<sup>329</sup> Y aunque ahora hay una mayor conciencia al respecto, y políticas de afirmación racial en proceso, persiste la reticencia o abierta negación a reconocer la discriminación, tanto a nivel social como institucional.

#### **La "democracia racial" en las pantallas.**

A lo largo de su historia, el cine brasileño contribuyó indirectamente a la discriminación racial, al promover patrones occidentales de estética, estimulando con ello el sentimiento de inferioridad y el deseo de "blanqueamiento" entre los negros. Personajes, actores o conductores de programas infantiles, noticieros o telenovelas, estaban siempre dentro del estereotipo occidental, negando con ello la representatividad de más de la mitad de la población, así como de la cultura popular brasileña, cuyas raíces africanas forman parte de la identidad del país.

La discriminación en el cine ha significado la infravaloración de los afrodescendientes, quienes históricamente eran representados a partir de estereotipos construidos por las élites dominantes desde la época colonial. En ellos se aludía a la idea del negro violento por naturaleza, a la sensualidad de las

<sup>327</sup> Selma Passos Cardoso, *Las favelas o las ciudades de Deus... op. Cit.*

<sup>328</sup> La evidencia estadística muestra que las desigualdades raciales y étnicas están vinculadas a la pobreza, indicadores bajos de salud y educación, oportunidades de una generación de bajos ingresos, agotamiento de recursos naturales, migración forzosa y falta de acceso al conocimiento e información sobre los propios derechos, Beatrice Edwards, Shelley Walden, "El Banco Interamericano de Desarrollo, la pobreza y la discriminación racial", 27 de octubre de 2009. [www.whistleblower.org](http://www.whistleblower.org)

<sup>329</sup> Asimismo, en el país existe una mayor tasa de analfabetismo entre la población negra respecto a la blanca; y dentro del trabajo infantil, que contempla a casi 4,5 millones de niños de entre 5 y 17 años, la mayoría son afrodescendientes que laboran de manera ilegal en zonas urbanas marginales, CEPAL, Panorama Social de América Latina 2008, <http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/2/34732/PSE2008-SintesisLanzamiento>

mujeres negras y mulatas, a la mítica virilidad del hombre negro, al erotismo de sus prácticas culturales (el carnaval y el baile de zamba), o al talento innato de los negros en el fútbol.<sup>330</sup> Sin embargo, esa situación ha empezado a cambiar, pues algunas de las cintas brasileñas más premiadas y exitosas de los últimos años, como *Ciudad de Dios*, *Madame Satá*, o *Karandiru*, tienen como protagonistas a actores afrobrasileños, desmintiendo la "... verdad casi incuestionable de que los negros no daban audiencia, no funcionaban en la publicidad y que no llevaban público al cine".<sup>331</sup>

### 7.7.3. La ideología del texto.

En *Ciudad de Dios* se advierte la intención de contextualizar el surgimiento de la violencia en las *favelas*, mostrando su relación con políticas de segregación y estigmatización social. No obstante, ese objetivo es parcialmente desvirtuado por la elección formal, donde la dominante es la estética basada en los nuevos medios orientada al cine de espectáculo. Así, a pesar de que la cinta utiliza esos recursos formales para comunicarse con un público juvenil, y de que incluye un reparto compuesto en su mayoría por actores afrobrasileños -algo inusual en el medio-, a nivel ideológico el resultado parece contradecir la intención de cuestionar la discriminación racial.<sup>332</sup>

Esto tiene que ver con el hecho de que en *Ciudad de Dios* se subordina el significado a las imágenes y a la intensidad de la acción, lo cual acentúa la dimensión espectacular en la recreación de la realidad; y al mismo tiempo se banaliza su representación. Por ejemplo, la escena que resume el ascenso de *Zé Pequeno* en el campo de la criminalidad (secuencia 23), mediante contrapicados

---

<sup>330</sup> Selma Passos Cardoso, *Las favelas o las ciudades de Deus... op. cit.*

<sup>331</sup> Raúl Juste Lores, "Los negros de Brasil llegan a la pantalla", El país.com internacional, São Paulo - 14/05/2005, [http://www.elpais.com/articulo/internacional/negros/Brasil/llegan/pantalla/elpepuint/20050514elpepuint\\_15/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/negros/Brasil/llegan/pantalla/elpepuint/20050514elpepuint_15/Tes)

<sup>332</sup> La cinta tuvo un éxito inesperado en su país, (más de tres millones de espectadores), a pesar de que su exhibición estuvo prohibida a menores de 18 años y recibió algunas críticas de la clase política, supuestamente por ofrecer del país una imagen de miseria y violencia; y de que los analistas y críticos de cine le cuestionaron su "falta de distancia", que hacía difícil "... asociar la violencia que describe con el ambiente social del cual nace." *Ídem.*, pp. 30-31.

de él disparando a alguien fuera de cuadro y hacia abajo, en diferentes etapas de su desarrollo y en distintos lugares, siempre sonriendo, como si se tratara de un juego, es algo que si bien a nivel estético puede justificarse como un recurso de cita, homenaje o pastiche que remite intertextualmente al cine de la violencia (especialmente a Tarantino); su reiterada presentación, apoyada a nivel sonoro por el ruido de los disparos en primer plano y una pista musical lúdica, diluyen cualquier propósito reflexivo o crítico y hacen atractiva para el espectador esa expresión de violencia.



La violencia como espectáculo

Por otro lado, en la puesta en escena hay una serie de estrategias que favorecen una percepción devaluada de la población afro-brasileña, como la analogía entre personajes y animales. Es el caso de los *enanos* que aparecen junto a perros famélicos mordisqueando sobras de comida; o los seguidores de Zé caminando al lado de una vaca o persiguiendo al pollo. A nivel de encuadre, durante los desplazamientos de los integrantes de las bandas se enfatizan tomas en picado (de arriba hacia abajo) o en contrapicado (lo contrario), que los muestran desprendiéndose de techos y paredes o moviéndose por laberínticas callejuelas para cazar a su presa, sugiriendo con ello el movimiento de insectos o de ratas. Además, en gran parte de esas escenas se tiende a acentuar el elemento gregario e instintivo y se evita individualizar a los personajes, encuadrando sólo los pies o los cuerpos desde arriba o por atrás. Todo ello deriva en una unificación de rasgos

y acciones, haciendo caso omiso de las diferencias, lo cual significa adjudicar a todos los habitantes de la *favela* esas características, en las que está implícita una asociación entre negritud, pobreza, barbarie y violencia.

Otro aspecto que apunta hacia un distanciamiento ideológico de la instancia enunciativa, es la manipulación del punto de vista a través del narrador *Buscapé*. Este personaje, mediante su presencia o su voz en *off*, funciona como agente de identificación del espectador y elemento de verosimilitud de la historia (como testigo de los sucesos), pero al mismo tiempo actúa como parte del espectáculo, dosificando la información y ocultando hechos cruciales de la historia, haciendo que el espectador saque conclusiones erróneas y sea sorprendido por nuevos sucesos. Su posición entre irónica y conformista, se puede interpretar como una postura complaciente con las situaciones de violencia que narra.

Desde otro ángulo, en esas representaciones de marginalidad y violencia se aprecia una visión eurocéntrica, es decir, la mediación de una serie de convenciones desarrolladas por el cine hollywoodense para representar la alteridad cultural no anglosajona, la cual se asocia usualmente con lo primitivo, salvaje o folclórico. En esa idea, la cinta se adapta de manera inconsciente a las representaciones culturales instauradas por el cine hegemónico, las cuales funcionan como una especie de imaginario cinematográfico sobre los países latinoamericanos, y que en este caso se condensan en el esquema de un universo exótico y casi primitivo, en el que la violencia equivale a barbarie, un espacio habitado fundamentalmente por hombres negros separados entre buenos y malos, donde predomina la ley del más fuerte y en el que las mujeres sólo tienen una mínima presencia, vinculadas a la sexualidad. Este universo empobrecido y salvaje, que ha creado sus propias reglas y coexiste al margen de la sociedad brasileña, aparece como una fascinante escenografía que pretende ilustrar la evolución de la violencia atada al entorno de pobreza, pero explicada en última instancia por el afán de poder de ciertos estereotipos de maldad. Irónicamente, en esa espectacular visión de la realidad de las *favelas*, las víctimas de la exclusión y la violencia (resultado de una estructura social basada en la desigualdad y la discriminación étnica), son presentadas como responsables de la misma.

#### 7.7.4. El sociograma de la violencia.

El proceso de gestación, desarrollo y auge de la violencia aparece como el elemento central de la narración, cuyo núcleo se ubica en torno a la *favela* de Ciudad de Dios y al personaje de *Zé Pequeno*, quienes representan lo irracional y sensacionalista del fenómeno. La violencia es el elemento que reorganiza el espacio de referencia y propone una "lectura" especial de la realidad representada.

En la película, la violencia se manifiesta primero como un proceso político de exclusión espacial, el hecho de expulsar a personas (negros y pobres) que residían en *favelas* localizadas en áreas importantes de Río de Janeiro y que fueron enviadas a la periferia de la ciudad (a un lugar sin infraestructura urbana, construido como solución habitacional inmediateista), bajo el argumento de "higienizar" y "ganar" los espacios ocupados por las *favelas* para la ciudad formal.

Paralelamente, el filme trata de asociar marginalidad y segregación espacial, con delincuencia y manifestaciones de violencia de una población compuesta básicamente por niños y adolescentes negros y mulatos. En este sentido, la película no hace más que trasladar a la pantalla una serie de estereotipos socialmente construidos desde la época colonial, en torno a la relación entre negritud y violencia. En esa etapa, el grupo dominante (blancos europeos) atribuía a los esclavos negros una naturaleza perniciosa y sanguinaria.<sup>333</sup> Esa categorización negativa aparece asociada a las *favelas*, y contribuye a la estigmatización social de sus habitantes. Por ejemplo, cuando *Buscapé* pierde su trabajo por asociarse con los *enanos* que lo saludaron y después escaparon con mercancías robadas del negocio, el dueño se niega a pagarle lo que ha trabajado, diciendo: "esta gente de Ciudad de Dios, se les da la oportunidad y así pagan".

El sociograma de la violencia se hace explícito en expresiones aparentemente coloquiales, como la que oímos casi al final de la primera secuencia, cuando *Buscapé* se agacha para atrapar al pollo y entra su voz en *off* diciendo: "*Una foto*

---

<sup>333</sup> Selma Passos Cardoso, *Las favelas o las cidade de Deus: ¿una identidad del guetto negro?*, Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Barcelona, Universidad de Barcelona, España, 1º. De agosto de 2005, vol. IX, núm. 194 (48). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-48.htm>>

*hubiera podido cambiar mi vida, pero en la Ciudad de Dios si corres te agarran y si no corres también*". Estas palabras provienen de una letra de *rap* que suelen repetir los jóvenes de las *favelas* brasileñas: "Si huyes te atraparán, si te paras te matarán."<sup>334</sup>

En **Ciudad de Dios**, el trasfondo ideológico que asocia negritud y violencia se observa no sólo en la segregación socio espacial de la *favela*, sino también en el discurso de los personajes:

"Vinimos a la Ciudad de Dios esperando encontrar el paraíso. Muchas familias no tenían hogar debido a inundaciones e incendios premeditados en las *favelas* (de Río de Janeiro)... Los tipos del gobierno no bromeaban: ¿un sin hogar? ¡A la Ciudad de Dios! – Ahí no había luz, no había asfalto, no había autobús, pero para el gobierno y los ricos nuestros problemas no importaban, estábamos demasiado apartados de la imagen de tarjeta postal de Río de Janeiro."

Lo anterior resume las expectativas de los habitantes al llegar a Ciudad de Dios, en la primera parte de la cinta (años sesenta).

### 7.9. Conclusiones del capítulo.

**Ciudad de Dios** se sitúa dentro de lo que algunos teóricos de los nuevos medios llaman "el nuevo cine de espectáculo", el que privilegia los elementos formales, la técnica y la imagen sobre el contenido y el significado. Esta nueva concepción formalista, resultado de la incorporación de los avances en las tecnologías digitales de la imagen a la cultura visual de masas, se caracteriza por el uso recurrente de la autorreferencialidad, dirigida tanto al pasado como al presente, la cual centra la mirada en imágenes y formas de imágenes ya existentes.<sup>335</sup> Esta preeminencia de la forma y el uso de una rica intertextualidad, están presentes en **Ciudad de Dios** a través de la hibridación genérica y el uso de convenciones estéticas generadas en la tv y la publicidad, las cuales incorporan efectos y técnicas de diseño gráfico por computadora, que inciden de manera novedosa en aspectos relacionados con el movimiento (acelerar y detener la imagen desde

---

<sup>334</sup>[http://www.informarn.nl/informes/ninezjuventud/act040611\\_violenciabrasil.html](http://www.informarn.nl/informes/ninezjuventud/act040611_violenciabrasil.html) Radio Nederland, "Brasil: La violencia los prefiere jóvenes".

<sup>335</sup> Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., España, 2002, p. 164.

tomas cenitales), o en formas espectaculares de transición (la técnica del *morphing*).

La originalidad de la película y su mayor atractivo derivan de esa propuesta estética, en la cual se advierte la intención de dialogar con un público adolescente, utilizando recursos audiovisuales de formas de entretenimiento con las que ese grupo social se encuentra más familiarizado, como son los videos musicales, la televisión o los videojuegos. Desde esa óptica cobra sentido el afán espectacular de la cinta, cuya intención es interactuar con un espectador principalmente juvenil, estableciendo una serie de objetivos casi didácticos, que intentan explicar de manera sintética y visualmente atractiva, el surgimiento de la criminalidad en una *favela* como **Ciudad de Dios**, y la manera en que los jóvenes son reclutados por el narcotráfico. En esa intención, el filme también señala la falta de expectativas para niños y jóvenes en un entorno de pobreza y marginación, olvidado por el gobierno y por el resto de la sociedad; y al mismo tiempo revela la corrupción policiaca y la estigmatización social hacia los habitantes de la *favela*, quienes encuentran en la delincuencia la salida más fácil.

A nivel ideológico, en esas representaciones, confluyen dos visiones de los habitantes de las *favelas*: una que remite a la codificación cultural que históricamente se ha hecho en Brasil de las minorías étnicas de origen africano, asociándolas a la violencia como algo casi intrínseco a ellas; y otra eurocéntrica, proveniente del campo cinematográfico, donde el cine hegemónico de *Hollywood* ha ido instaurando una especial representación de la negritud, condensada en la visión devaluada de su cultura, la cual suele ser relacionada con estadios de barbarie o salvajismo.

Esa desvalorización visual del universo cultural de la *favela* se percibe en la puesta en escena, en ciertos encuadres que sugieren analogías entre animales y personajes, connotando la dimensión de barbarie de los grupos sociales representados. Pero también se observa en la expresión marginal de sus prácticas religiosas, ejemplificadas en esa especie de bautismo en que *Daditos* se convierte en *Zé* pequeño, durante un rito nocturno y solitario, presentado como algo

ilegítimo, como una ceremonia sectaria y clandestina, en clara oposición al ritual cristiano que se celebra en la iglesia y a la luz del día, culturalmente legitimado por la sociedad occidental.

Hay pues la tendencia inconsciente, de mostrar al "otro" desde estereotipos culturales eurocéntricos, que suponen la supremacía blanca y desvalorizan la cultura afrobrasileña, vinculándola visualmente al "mal" a través de sus prácticas religiosas no-cristianas; y a una idea de barbarie o ausencia de civilización al asociarlos a una criminalidad descontrolada, ya que la representación predominante en la película es la de la violencia. Ésta se expresa no sólo en la lucha entre bandas de narcotraficantes, sino en el hecho mismo de la exclusión espacial, en la ubicación de las *favelas* en la periferia de la ciudad, en un lugar sin infraestructura urbana, construido como solución habitacional inmediateista, bajo el argumento de "higienizar" y "ganar" los espacios ocupados por las *favelas* para la ciudad formal. En ese sentido, sin negar la intención crítica o reflexiva de la película, es claro que ésta es boicoteada, como se dijo anteriormente, por la puesta en escena y el punto de vista. Pues paulatinamente se pasa de la crítica a la segregación espacial, a una especie de naturalización de esa exclusión, al vincular visual y narrativamente marginalidad, negritud y violencia. Esto es resultado de las elecciones estéticas del director, en las que impera el realismo de la representación, entendido como la ilusión realista desarrollada por el cine clásico, en la que el objetivo es la verosimilitud de la ficción y no la intención de interrogar al mundo representado. Da la impresión de que las huellas de lo real que aparecen en la película, como los personajes que son auténticos habitantes de *favelas*, con su lenguaje y algunas de sus experiencias de vida, únicamente son usados para incrementar la verosimilitud de la representación.

Por otro lado, al centrarse en los personajes individuales para explicar el fenómeno de la violencia y la pobreza en la *favela*, la película parece dejar de lado el peso real de las instituciones y las prácticas culturales que las sustentan. En esa perspectiva, podría decirse que el filme trata de reducir el complejo entramado histórico-cultural de discriminación y exclusión social, que ha propiciado el fenómeno de la violencia en las *favelas*, a una cuestión de ética individual, de

enfrentamiento entre “buenos y malos”, trasladando esa problemática a la lógica del espectáculo, donde el sencillo personaje *Buscapé*, que lucha por cambiar su destino de bandido, es recompensado: mientras el demonizado *Zé pequeno* es castigado con la muerte. En ese sentido, se puede decir que prevalece una visión espectacular, estereotipada y reduccionista de la realidad de las *favelas*, donde se sustituye la mirada crítica por una visión complaciente, acorde con el cine espectáculo y con la sensibilidad del público al que va dirigida, jóvenes formados en el uso de las tecnologías interactivas, que exigen del cine múltiples estímulos sensoriales (sobre todo visuales), y que difícilmente cuestionarían el que las víctimas de la marginación, sean presentadas como las responsables de la misma.

## CONCLUSIONES GENERALES

Mientras algunas de las más seductoras propuestas del discurso posmoderno se han ido derrumbando, especialmente tras el ataque terrorista al centro del poder económico norteamericano, haciendo patente la vigencia del Estado (supuestamente extinto en la época del "fin de la historia"), el fantasma de la miseria reaparece en el escenario global, diluyendo fronteras interestatales y cobrando presencia en las más diversas expresiones de la cultura contemporánea. Es el caso del cine, donde la temática de la marginalidad urbana ha resurgido con cierto protagonismo en la producción filmica de las llamadas "economías emergentes", tanto del oriente medio como de África o Latinoamérica, como una manifestación de los efectos negativos del neoliberalismo en el plano simbólico.

Esa temática emerge en el contexto de un relativo renacimiento de la producción cinematográfica en varios países de América Latina, el cual ha sido impulsado en gran medida por el desarrollo de las nuevas tecnologías de digitalización de la imagen, que han permitido el acceso de pequeños grupos e individuos a la industria del entretenimiento, rompiendo relativamente el monopolio de los grandes corporativos multimedia. Desde una perspectiva desencantada, que se mueve entre el cine-espectáculo y el cine testimonial, la temática de la marginalidad aborda aspectos ineludibles de la realidad latinoamericana, como la violencia, el tráfico de drogas y la presencia de niños y adolescentes que sobreviven en las calles de las grandes ciudades, entre la miseria y el abandono social. Producido en países como México, Brasil, Colombia, Argentina, Chile, Venezuela o Uruguay, ese cine busca nuevas formas de expresar la exclusión socioeconómica, tratando de superar esquemas ya agotados como la idealización de la pobreza, el melodrama conformista o la falsa denuncia. En algunos de esos

filmes, la realidad de marginación aparece envuelta en el atractivo ropaje de los géneros de acción y violencia, teniendo como elemento central a niños y adolescentes, situados en escenarios reales de la periferia urbana; mientras que en otros, se advierte un renacimiento del cine con vocación crítica, comprometido con el universo representado, pero marcado por el escepticismo o por la intención lúdica, explorando los contextos de pobreza desde la perspectiva de los que la viven.

En un momento en que los campos del conocimiento se están recombinando, este trabajo intenta situarse en la necesaria apertura de las ciencias sociales hacia la superación de los límites disciplinarios hasta ahora vigentes. En esa idea, esta investigación supone una pluralidad teórico-metodológica que vincula ámbitos aparentemente separados por la organización académica, como son la sociología de la cultura y los estudios de cine, los cuales sin embargo comparten los mismos paradigmas teóricos. La intención fue abordar la dimensión simbólica de un hecho social, como es la representación de la pobreza en el cine, mediante el trabajo empírico con textos filmicos, tratando de comprender la forma en que las películas interpretan lo marginal y le otorgan un sentido determinado. El análisis realizado permite valorar la utilidad y pertinencia de combinar herramientas teórico metodológicas de disciplinas cercanas, aunque institucionalmente separadas, orientadas hacia un objeto de estudio que integra componentes sociales y estéticos, pero que pertenece al vasto campo de la significación cultural en su dimensión social.

Las distintas etapas del análisis permiten establecer algunas conclusiones. En primer lugar, está la evidencia de que no existe un "cine latinoamericano", sino cines nacionales o intentos de crear industrias de cine en países como Colombia, Brasil y México. La idea de un "cine latinoamericano" es una abstracción que no da cuenta de la diversidad cultural de la región y que más bien responde a una clasificación del mundo en términos geopolíticos. El análisis de cada filme permitió constatar la complejidad cultural de cada uno de esos países, pues a pesar de que comparten en mayor o menor medida una historia común de colonización europea, y una situación de dependencia respecto a las políticas económicas de los países

más ricos, cada uno posee una problemática cultural particular, que el cine expresa de diversas maneras.

En esa perspectiva, las representaciones de pobreza que transmiten las películas analizadas, se perciben como parte de procesos de exclusión social, relacionados con la globalización y los cambios estructurales que ha generado, así como con aspectos del contexto local de cada país. En las cintas mexicanas (*De la calle* y *Perfume de violetas*), la exclusión social se vincula a la insuficiencia de políticas económicas y a la violencia intrafamiliar y de género, propiciada por la ausencia de políticas sociales que valoricen el papel de la mujer. Mientras que en *La vendedora de rosas*, la pobreza es sólo un aspecto dentro del complejo contexto de prolongada violencia política, propiciada por el crimen organizado, los paramilitares, la narco-guerrilla y la inoperancia de la legalidad. En el caso de *Ciudad de Dios*, es evidente el peso de la discriminación étnica, que se refleja en la segregación socio-espacial y el mantenimiento de situaciones de violencia y marginación económica en la *favelas*.

En los tres casos, la pobreza aparece como uno de los aspectos de un fenómeno más amplio, que es el de la exclusión social, donde es claro que la superación de dicha situación es algo que en gran medida está fuera del control de los individuos, ya que obedece a condicionamientos estructurales que requieren de la acción del Estado. Es decir, no se trata únicamente de aliviar la pobreza, sino de políticas económicas, de asistencia social o de integración racial, y de la vigencia de derechos ciudadanos (en vivienda, salud y educación). Se trata en suma, de políticas estatales que contemplen la inclusión de los sectores sociales más vulnerables.

Por otro lado, la representación de la pobreza en los filmes analizados, aparece sujeta a dos condicionantes: la codificación fílmica de lo marginal en la sociedad de referencia; y la que involucra convenciones establecidas por el campo del cine en general, mediante lo que podemos llamar "el imaginario cinematográfico de la pobreza". Ambos aspectos constituyen las condiciones de posibilidad a partir de las cuales cada filme elabora su representación de la marginalidad social. Dichas

condicionantes interactúan a nivel intertextual e inciden en las características de esa representación marginal en cada una de las películas. Es el caso de dos de ellas, *De la calle* y *La vendedora de rosas*, en las que el elemento a través del cual se expresa la codificación fílmica de la cultura es la religión, la cual adquiere connotaciones diferentes en cada caso, determinadas por las convenciones de representación de la marginalidad elaboradas en la sociedad que intentan expresar; aunadas a elementos ideológico-formales provenientes del imaginario fílmico sobre la pobreza en el cine, y por la perspectiva estético-ideológica del autor.

Desde ese enfoque se puede comprender la lógica subyacente a cada una de las cintas analizadas. Por ejemplo, en *De la calle* es notorio el componente melodramático que remite a una tradición cinematográfica de representación de la marginalidad en el contexto mexicano (la de los años setenta y ochenta), donde ese universo era recreado por la cultura ilustrada y "progresista", a partir de una retórica paternalista fundada en recursos heredados del *neorrealismo* italiano y del cine testimonial (la influencia del campo del cine), recuperando asimismo elementos del melodrama televisivo y de la historia del cine mexicano en su vertiente tremendista. Pero esos elementos son modelados a su vez, por las estrategias del filme, ante todo la que apela a ciertos componentes de la religiosidad popular pre-codificados por el cine mexicano en términos formales. El resultado es una representación que asocia la pobreza con nociones católico-guadalupanas de apocalipsis e infierno; y la expresa mediante imágenes de sordidez y decadencia moral, en las que la felicidad se presenta sólo como utopía o sueño con la madre muerta, visualmente equiparada a la virgen de Guadalupe. En ella los adolescentes son mirados, no miran, son mostrados como parte de un espectáculo de violencia física y simbólica. A nivel ideológico, la pobreza se asimila a ciertos aspectos discursivos de la religión católica ya establecidos en el imaginario cinematográfico (y sociocultural), donde el contexto de desigualdad y abuso se inserta en una determinada esquematización de la realidad, la de la aceptación del sufrimiento y la pobreza como formas de redención. Esto puede verse como una justificación de la desigualdad social, ya que la religión promueve

implícitamente la naturalización de las relaciones de dominación imperantes, al “castigar” la rebelión del protagonista con la muerte.

En *La vendedora de rosas*, el intertexto de la religión católica también funciona como operador de inteligibilidad, como el elemento cultural a través del cual se percibe el contexto de miseria, violencia y abandono en que sobreviven niñas y adolescentes. La religión nuevamente aparece codificada en el lenguaje y las prácticas culturales, concretamente en la celebración de la navidad, la cual es utilizada para enfatizar metafóricamente la falta de hogar de los adolescentes. A ese simbolismo religioso se añaden otros elementos: el intertexto de la literatura (la cinta se basa en un cuento de Andersen, autor danés de estilo realista), el de las representaciones fílmicas previas sobre la marginación (donde el modelo a evitar es el de la *pornomiseria*), y el de la cultura popular colombiana y su realidad contemporánea. De esa combinación resulta un filme donde la pobreza es mostrada sin elementos melodramáticos o espectaculares y donde se advierte una revaloración del papel femenino en la sociedad, simbólicamente asociado con la figura de la virgen. A nivel formal se elude la estilización visual de la pobreza y se privilegia la perspectiva de los niños y niñas, tratando de llevar al espectador a mirar el mundo como ellos lo ven, desde sus alucinaciones, sueños y frustraciones. Utilizando el punto de vista subjetivo, tomas muy cerradas, cámara en mano o al hombro y el lenguaje auténtico de los jóvenes y niños que viven en las calles, la cinta busca mostrar los efectos de la marginación en los personajes desde su punto de vista, a partir de distancias y encuadres que suponen intimidad solidaria.

En las dos películas la religión católica funciona como una especie de narrativa paralela a la de la historia, como **pensamiento mítico**, es decir, como un pensamiento concreto que se expresa por medio de imágenes simbólicas organizadas de manera dinámica, siguiendo el principio de la analogía.<sup>336</sup> En esa lógica destaca la referencia a la virgen en sus variantes culturales respectivas,

---

<sup>336</sup> Definición tomada del seminario sobre *Imaginario y representaciones sociales*, impartido por el Dr. Gilberto Giménez Montiel, en el área de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, de la UNAM, en el segundo semestre del 2009.

urbano adolescente y su universo cultural, mediante el punto de vista subjetivo, la puesta en escena, la música juvenil y una serie de estrategias del cine testimonial, entre ellas la utilización de actores no profesionales, la filmación en espacios auténticos, la edición lineal que respeta el orden cronológico de la historia, y el uso de la cámara en mano. La originalidad de la película y su mayor atractivo derivan de esa propuesta estética.

En el caso de la cinta brasileña ***Ciudad de Dios***, el elemento mediador en la representación de la marginalidad social es el del nuevo cine de espectáculo, el que se basa en efectos especiales provenientes del diseño de imagen por computadora, donde las imágenes se refieren más al mundo de las imágenes que al mundo real, o más bien, se toma al mundo real como pretexto para un deslumbrante espectáculo audiovisual. La estrategia que se percibe en ***Ciudad de Dios***, consiste en combinar el nivel del espectáculo con el de la problemática sociocultural de la violencia en una *favela* brasileña, a partir de la codificación fílmica de las minorías étnicas elaborada por el cine brasileño, junto con una rica intertextualidad proveniente del cine de acción. En esa propuesta estética se advierte asimismo, la intención de dialogar con un público adolescente, hacia el cual se despliegan elementos didácticos contenidos en la historia. Se puede decir que ***Ciudad de Dios*** es una representación del hiperviolento universo marginal de las *favelas* en clave estética, dirigida especialmente hacia los adolescentes, lo que supone reducir la densidad significativa y privilegiar el nivel sensorial y lúdico de la puesta en escena y el montaje. Esta preponderancia de la forma se relaciona con la estética del espectáculo, predominante en la actual cultura visual de masas, la que de acuerdo con algunos teóricos de los nuevos medios, se centra en la visión y gira en torno a placeres sensoriales directos e inmediatos, conectados con “...la producción de ilusión, con la magia y con el efecto especial, con formas de imagen extravagantes y retóricas.”<sup>337</sup>

En el plano ideológico, la cinta se percibe contradictoria, pues aunque hay ciertos indicios que sugieren la reflexión crítica en torno a la violencia y la marginación,

---

<sup>337</sup> *Cultura visual digital, op. cit.*, p. 298.

aspectos como la puesta en escena, la manipulación del punto de vista y la dimensión espectacular tienden a banalizarlos. Esto se aprecia en la construcción de los personajes, interpretados por verdaderos niños y adolescentes habitantes de las *favelas*, preparados durante largo tiempo para la filmación. A través de ellos, la cinta no busca profundizar en la psicología de tipos sociales reales, sino simplemente modelar estereotipos verosímiles y funcionales para el espectáculo cinematográfico. El factor de autenticidad que aportan, se advierte en algunos momentos donde los niños-actores no parecen distinguir entre la realidad y la representación.

La preponderancia del nivel espectacular se aprecia también en la representación del espacio físico y social de la película, el que no se busca mostrar las huellas del mundo real de la *favela* y la transformación cultural provocada por la violencia a lo largo de su historia, sino básicamente rescatar elementos visuales que lo sugieran desde un nivel de superficie. En ese sentido, la exclusión socio-espacial representada por la existencia misma de la *favela*, donde prevalece la ley del más fuerte y la violencia del narcotráfico se sostiene de la miseria de niños y adolescentes, cumple más la función de escenografía que de espacio de realidad. ***Ciudad de Dios*** se puede ver como el perfecto producto posmoderno que cita, recicla y se nutre de imágenes previas, y de convenciones estéticas elaboradas por distintos formatos y géneros cinematográficos: la televisión, el cine, el video publicitario, el *western*, el *thriller*, el cine de pandillas, etc. Sin embargo, lo interesante de la cinta es que no se queda en el simple juego visual de la forma, sino que trata de servirse de él para recrear el desarrollo de la violencia en una *favela* brasileña de manera inteligible, tratando de ilustrar la realidad de exclusión social con los recursos formales del nuevo cine de espectáculo. En ese sentido, la película constituye una asimilación creativa y aparentemente exitosa de la estética del reciclaje y la recombinación genérica, que busca sorprender continuamente al espectador y al mismo tiempo otorga "legitimidad estética" al sórdido universo de las *favelas*, insertándolo glamorosamente en el catálogo fílmico de los espacios urbanos marginales. El peligro evidente está en volver atractivo ese ámbito para el espectador juvenil, quedándose en el nivel de lo que la crítica brasileña ha

llamado “cosmética del hambre” (en referencia a la “estética del hambre” enarbolada por el *cinema novo* de los sesentas), donde ***Ciudad de Dios*** sería un pronóstico social siniestro: “el espectáculo de los pobres matándose entre sí”, “como preámbulo de la masacre que vendrá”.<sup>338</sup>

Más allá de esto, resulta claro que ***Ciudad de Dios*** expresa, al igual que ***Perfume de violetas***, la necesidad de establecer un diálogo con el espectador juvenil en torno a los efectos de la pobreza, la violencia y la exclusión. En ambos casos, esa necesidad se ha cubierto recurriendo a elementos estéticos generados en las nuevas formas de la cultura de masas. El análisis de estos filmes muestra las posibilidades que existen en ese sentido, a partir de recursos novedosos o mediante las técnicas tradicionales, situando al espectador juvenil como interlocutor implícito mediante la música de moda o privilegiando el punto de vista adolescente sobre la realidad representada, pero evitando la mirada externa que sanciona, explica o lucra espectacularmente con la representación de mundos marginales en los que los protagonistas son siempre niños o adolescentes.

Finalmente, con base en el análisis realizado, se puede asumir la emergencia de un estilo cinematográfico de la marginalidad, que en principio ya no pretende diferenciarse del cine de entretenimiento, sino incorporar sus estrategias; y en su vertiente más espectacular y visualmente creativa, está siendo imitado y continuado en otros ámbitos. Prueba de ello es la película ***Quiero ser millonario*** (2008, Danny Boyle), que obtuvo varios premios Oscar en 2009, claramente deudora del estilo “reflexión-espectáculo” de ***Ciudad de Dios***. En ella reencontramos los elementos distintivos de esa estética de la marginalidad, los auténticos espacios de exclusión urbana donde los protagonistas son los eternos “olvidados” del salvaje desarrollo capitalista, los niños y niñas que enfrentan cotidianamente la violencia callejera culturalmente naturalizada; pero vestidos con el ropaje creativo y lúdico de diversas convenciones genéricas, que se vale del espectáculo dentro del espectáculo, para generar un doble atractivo y un inteligente distanciamiento reflexivo.

---

<sup>338</sup> Ivana Bentes, “Un artista del hambre”, en revista Radar, 9-mayo-2004.

## ANEXO 1. MAPA DE TEORÍAS DE CINE.

### 1. TEORÍA FÍLMICA CLÁSICA (años 1915 a 1955)

- a) Formalistas (Rudolf Arnheim, Serguei Eisenstein, etc.).
- b) Realistas (André Bazin, Sigfried Kracauer, etc.)

### 2. TEORÍA FÍLMICA MODERNA (teoría fílmica contemporánea) (1955-1990)

- a) Semiótica fílmica (Christian Metz de *Film Language, Language and Cinema*).
- b) Teoría fílmica postestructuralista (segunda semiótica, psico-semiótica): teoría fílmica marxista y psicoanalítica de Stephen Heath, Colin MacCabe, Metz de *El significante imaginario*, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, etc. (La transición de 2ª a 2b fue consecuencia de teorías de la enunciación basadas en la lingüística de Benveniste).

### 3. TEORÍA FÍLMICA COGNITIVA (1990 a la fecha)

- a) David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan, Joseph Anderson, Torben Grodal, Ed Tan, Murray Smith.

### 4. SEMIÓTICA FÍLMICA COGNITIVA (1990 a la fecha)

- a) Nuevas teorías de la enunciación (Francesco Casetti, Metz de *La enunciación impersonal*).
- b) Semio-pragmática del filme (Roger Odin).
- c) Gramática generativo-transformacional y semántica cognitiva del filme (Michel Colin, Dominique Chateau).

## 2. Descripción de la primera secuencia:

**Secuencia No. 1 (3'50"). P1:** El rompimiento con la realidad extradiegética se da mediante una pista musical que acompaña la aparición de los créditos en pantalla. En plano general aparece el piso húmedo y en penumbras de una calle vacía; la cámara se mueve hacia la izquierda, al nivel del suelo, al encuentro de unos ruidos en *off*. **P2:** Plano de detalle de varios pares de pies que avanzan hacia la cámara, mientras se escuchan voces y risas. **P3:** Plano general que muestra a un grupo de jóvenes y niños tomados por la espalda, surgiendo de las sombras y caminando por el centro de la calle. **P4:** Plano medio del grupo avanzando hacia la cámara, tras ellos se vislumbra el amanecer. **P5:** Plano entero en encuadre lateral de los mismos personajes, en zonas más iluminadas, ahora se advierte con mayor claridad que la mayoría son adolescentes, algunos niños y una sola mujer, se escuchan sus risas y bromas en *off*. **P6:** En plano general vemos al grupo que se detiene, guiado por quien parece ser el líder. Un lento *travelling* los sigue mientras se desplazan hacia unos juegos mecánicos y un bulto envuelto que se mueve sobre el suelo. **P7:** En plano medio, y sigilosamente, el líder y otros jóvenes se acercan al bulto y entre risas jalen la manta que cubre a un hombre, el cual levanta las manos creyendo que es un asalto. **P8:** En plano corto vemos y oímos al hombre dialogando con el líder de los chicos, mientras ambos fuman, se escuchan las voces de los demás. **P9:** Plano medio del líder que se separa del encargado de los juegos mecánicos de la feria y arenga a los adolescentes, ante la protesta del otro; los chicos se apoderan de los juegos y los ponen en movimiento. **P10:** Primer plano de sus rostros sonrientes. **P11:** El volumen de la pista musical disminuye mientras vemos en plano medio al vigilante y al *globero* que fuman y charlan sentados junto a la rueda de la fortuna, hasta que el segundo se levanta y llama a los demás para que pongan en funcionamiento ese juego, ante las protestas del vigilante que grita: *¡ni madres, esos pinches mugrosos no!* **P12:** En plano general se ven varios jóvenes del grupo ocupando los asientos de la rueda de la fortuna, uno de ellos cierra las butacas. **P13:** Contrapicado del aparato mientras los chicos se van acomodando. **P13:** Plano medio frontal de los adolescentes, se escuchan risas y charlas. **P14:** Plano medio de tres jóvenes (dos hombres y una mujer) platicando en uno de los palcos de la *rueda de la fortuna*, en espera de que ésta empiece a girar. Sus siluetas aparecen en penumbra, contra la luz del amanecer; al fondo se destaca una zona montañosa. Uno de ellos pregunta a la joven: ¿qué crees que hay atrás de los cerros esos que se ven allá? –No sé, pus el campo ¿no?; -y el mar; -¿el mar? La charla entre los tres transmite la siguiente información al espectador: que la joven tiene un hijo y que

ocasionalmente se droga, que uno de los jóvenes quiere ir al mar y llevarla con él; y que el otro se burla de éste y quizá lo envidia. La rueda se empieza a mover, termina la música y aparece el título de la cinta, seguido de los créditos.

### 3. El director, los objetivos y el proceso de filmación de la película.

Egresado en 1979 de la carrera de Comunicación de la Universidad Iberoamericana, con la especialidad en Cine, Gerardo Tort se dedicó por mucho tiempo a la publicidad, primero produciendo y después dirigiendo comerciales. Esa actividad la combino con la de asistente de dirección en algunas cintas (*Orinoco*, 1984, Julián Pastor y *Robachicos*, 1985, Alberto Bojórquez) y con trabajos de televisión (participó en el programa *Los libaneses en Yucatán* de Alfredo Gurrola). Su paso siguiente fue el cine, un medio que para Tort ofrece la posibilidad de contar "historias humanas", de acercarse a la vida misma. Ir al cine es como ver una historia real, aunque no sea real.<sup>339</sup>

Doce años después de haber leído la obra de teatro de Jesús González Dávila *De la calle* y tras dos intentos por conseguir la autorización del autor, finalmente la obtuvo y pudo filmar la que fue su *opera prima*. Su interés inicial en la problemática de los niños de la calle surgió de la necesidad de darle sentido a su vida en un momento de crisis existencial. En *De la calle*, la intención de Tort no fue tanto la denuncia, que él considera que está implícita, sino la de propiciar la reflexión del espectador sobre el tema.<sup>340</sup> Por ello, el objetivo fue abordar valores universales, la búsqueda del padre y ciertos mitos como la muerte del hijo a manos del padre, simbolizada en la violación.<sup>341</sup> En la adaptación cinematográfica, cuya filmación se realizó en el centro histórico de la Ciudad de México, el autor busco crear una atmósfera "sórdida e interesante", evitando el realismo de la obra de teatro de donde se adaptó, pero rescatando parte de su simbolismo a través de la puesta en escena y la fotografía.<sup>342</sup> Respecto a la historia original, el director confiesa que lo que más le apasionó del texto de González Dávila, más que la historia de amor entre los dos niños de la calle o la vida de los niños en la calle, fue el personaje de Rufino "... que va en busca de su padre sin importarle nada más"<sup>343</sup>; y los tipos marginales que ahí aparecen, los *teporochos*, los locos, esos seres extraños que le atraían por su carga

---

<sup>339</sup> Entrevista con Gerardo Tort publicada en Canal100.com.mx, Sección Revista Virtual Telemundo no. 57, 01 febrero 2001.

<sup>340</sup> Declaraciones de Gerardo Tort en el diario Reforma, 4/oct/2001, sección gente, p. 6.

<sup>341</sup> Entrevista con Gerardo Tort en Perla Ciuk, *Cien años de cine mexicano*, CD

<sup>342</sup> Entrevista a Gerardo Tort, diario Reforma, 7/oct/2001, p.14.

<sup>343</sup> Entrevista a Gerardo Tort, Milenio Diario, 12/oct/2001., p.5.

existencial y la sordidez de sus vidas.<sup>344</sup> En ese sentido, el objetivo esencial no era denunciar ni dar mensajes.

Su percepción inicial sobre los niños de la calle cambió a partir del contacto con ellos, pues como él señala, dejó de verlos como seres "socialmente desahuciados"<sup>345</sup>, dándose cuenta de que son "... *seres humanos que ríen, que lloran, que aman, que roban, que se drogan pero se divierten; es decir, son igual que nosotros*".<sup>346</sup> Es interesante señalar que esa misma idea sobre los niños de la calle como "no humanos", aparece en entrevistas realizadas a los actores principales. Por ejemplo, la co-protagonista de la cinta (Maya Zapata) explica que "...*ahora ya me acerco y no lo hago como para quitarme la culpa social que todos tenemos cuando los vemos; ya los veo como verdaderos seres humanos*".<sup>347</sup> De la misma manera, el protagonista Luis Fernando Peña confiesa que: "*antes los veía como parte de un paisaje que no queríamos ver, una basura más en la ciudad, y ahora me di cuenta de que son iguales a nosotros*".<sup>348</sup>

Para Gerardo Tort, la situación de los niños que sobreviven en las calles es algo que está fuera de su voluntad, pero al mismo tiempo es innegable que son seres que no caben en nuestra sociedad, "... con tanta droga, ¿cómo encuentran un trabajo?... Hay quienes no tienen ni acta de nacimiento."<sup>349</sup> Sin embargo, Tort evita considerarlos como un problema social, ya que para él se trata más bien de un "fenómeno" de carácter universal, que tiene que ver con una situación de descomposición social y que no es exclusivo de México ni abarca a todo el país. En este aspecto, el director es muy claro al señalar que en la película tuvo cuidado en que se retratara la ciudad de forma abstracta; evitando elementos que nos ubicaran necesariamente en México. Se trató de mostrar una urbe como cualquier otra; y la tragedia de Rufino es vista como una historia universal, que se puede contar en cualquier lugar del mundo".<sup>350</sup>

Sobre la participación de los niños de la calle en la película, Gerardo Tort explica que se hizo como un "experimento", mediante talleres actorales y un continuo y agotador trabajo con ellos así como con niños de secundarias del centro de la ciudad y niños actores, lo que propició una relación de amistad entre todos. La intención inicial era que los

<sup>344</sup> Declaración de Gerardo Tort en el diario Reforma, 12/oct/2001, p. 4

<sup>345</sup> Entrevista a Gerardo Tort, diario Reforma, 7/oct/2001, p.14.

<sup>346</sup> Entrevista con Gerardo Tort, diario Reforma, 30/junio/2000, sección Gente, p. 2.

<sup>347</sup> Entrevista a Maya Zapata, Milenio Diario, 12/oct/2001., p.5.

<sup>348</sup> Entrevista a Luis Fernando Peña, Milenio Diario, 12/oct/2001., p.5.

<sup>349</sup> Entrevista a Gerardo Tort, diario Reforma, 7/oct/2001, p.14.

<sup>350</sup> *Idem*.

auténticos niños de la calle participaran directamente como actores, pero trabajar con ellos fue difícil por su falta de constancia y por el hecho de que varios fallecieron durante los preparativos:

"... una chavita murió entre la intoxicación y la desnutrición y a otro chavito lo atropellaron en el circuito interior. Es una realidad brutal que repercute en la película... planeamos de otra manera, un poco más estratégica, cuidar más la película, que efectivamente se pueda llevar a cabo, trabajando con ellos a través de improvisaciones... tratando de matar secuencias por si al otro día no llegan y así no me afectan el rodaje."<sup>351</sup>

#### 4. Premios:

*De la calle* fue un éxito de taquilla. En 2001 obtuvo nueve premios de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, por mejor ópera prima, dirección, guión, fotografía, música, sonido, edición, actor y actriz.

---

**LA VENDEDORA DE ROSAS** (1998, Víctor Gaviria).

#### Ficha técnica y artística.

**La vendedora de rosas.** Año: 1998. **Producción:** Producciones Filmamento, Erwin Goggel, Silvia Vargas, Pierre Cottrell, Sergio Navarro. **Dirección:** Víctor Gaviria. **Guión:** Carlos Eduardo Henao, Diana Ospina y Víctor Gaviria, inspirado en *La Vendedora de Cerillas*, de Hans Christian Andersen. **Fotografía** en color: Rodrigo Lalinde. **Música:** Luis Fernando Franco. **Edición:** Agustín Pinto. Reparto: Leidy Tabares (Mónica), Marta Correa (Judy), Mileider Gil (Andrea), Diana Murillo (Cachetona), Liliana Giraldo (Claudia), Alex Bedoya (Milton), Yuli García, Elkin Vargas, John Fredy Ríos, Robinson García. **Duración:** 120 minutos. **Distribución:** Latina.

La película se compone de 83 secuencias, con una duración variable, de entre 44" y 1' 30" cada una.

#### 1. La historia.

Adaptada de un cuento de Hans Christian Andersen titulado "La vendedora de cerillas" (o *La niña de los fósforos*)<sup>352</sup>, la cinta abarca 36 horas en la vida de Mónica (que van del atardecer del día 23 de diciembre al amanecer del 25), una niña de trece años que sobrevive en los suburbios de Medellín, vendiendo rosas en la calle o robando a los automovilistas durante los altos. La adolescente comparte sus ilusiones y problemas con otras chicas (*Cachetona*, Judy y Claudia), y con un grupo de niños que como ellas

---

<sup>351</sup> *Idem.*

<sup>352</sup> Este último es el que aparece en la selección de María Edmé Álvarez, Hans Christian Andersen, *Cuentos*, Editorial Porrúa, S. A, México, 1977.

carecen de hogar o han elegido vivir en la calle para escapar de la violencia doméstica. La llegada de la navidad revive en Mónica la nostalgia por su madre muerta, pero dos acontecimientos vienen a alterar su vida: el arribo de una conocida de su barrio de origen (Andrea), quien ha escapado de su casa por los malos tratos de su madre; y el regalo de un reloj que le hace un transeúnte ebrio la noche del 23. Ilusionada, Mónica planea una reunión para el día 24, donde piensa regalar el reloj a su novio Anderson, compañero de la calle que vende droga. Sus planes son frustrados al encontrar al chico coqueteando con otra. Esto la lleva a refugiarse en la droga y volver a su barrio, acompañada de Andrea. Ahí se encuentra con Norman, agresivo miembro de una pandilla quien le quita su reloj y le da otro a cambio. En su antigua casa se reencuentra con su hermana que le reprocha su forma de vida, y tras mostrarle las ruinas de lo que fue su casa, la invita a descansar en su recámara, a pesar de la desconfianza del marido y el padre de éste. Cuando empezaba a soñar con su madre muerta, es despertada por el suegro de su hermana que le acaricia las piernas y le hace proposiciones ofensivas. Con unos viejos zapatos de su madre, la joven abandona el lugar, prometiendo a su hermana que volverá con un poco de "pólvora" para celebrar la navidad. El día 24 las chicas se arreglan para irse a sus casas, Mónica cambia el reloj por pólvora, pero en el trayecto es descubierta por el pandillero que le cambió el reloj, quien la amenaza con matarla si no le devuelve el suyo. La noche de navidad, después de drogarse en la calle con otra de sus compañeras, Mónica regresa a su barrio, entre las ruinas de su antigua casa se pone a inhalar, mientras enciende una lucecita de bengala. En su alucinación llama a la madre muerta, lo que atrae la atención de Norman, quien huye de sus camaradas que lo persiguen para matarlo. Al descubrirla, el violento joven se lanza contra ella empuñando un cuchillo.

## **2. Descripción de las cinco secuencias iniciales y de la penúltima.**

**Secuencia 1 (44"). P1:** Música en *off* sobre pantalla en negro que cambia hacia tonos sepia; una panorámica exhibe el cauce de un río que fluye hacia la izquierda del marco. La cámara se mueve lentamente mostrando desechos y basura en el agua turbia (hierba verde saliendo de una bolsa, un ladrillo y una vieja cubeta anaranjada), en la que sin embargo se reflejan el cielo y las tonalidades grises del atardecer. **P2:** En sobreimpresión entra otra panorámica del río desde el ángulo opuesto, exhibiendo un caserío al pie de una montaña, en el que se ven algunas luces encendidas, música en *off* y ruidos ambiente (ladridos, fuegos artificiales y gritos indiferenciados); al fondo del encuadre destaca la luminosidad de lo que parece una ciudad de grandes dimensiones; la cámara

se mueve hacia la derecha, mostrando la zona de viviendas miserables en la orilla del río, al atardecer.

**Secuencia 2 (44"). P1:** Panorámica del cielo en el crepúsculo, la cámara se desplaza hacia abajo y muestra los techos de lámina de un caserío con algunos focos encendidos. Sigue música en *off* de secuencia anterior, mezclada con voces, gritos y lejanos truenos de luces de bengala que vemos estallar en el cielo. Entra voz de mujer regañando a alguien (hija 'e puta no te vas a ir), sigue una voz infantil protestando. La cámara busca el origen de las voces y descubre la pobreza de las viviendas y a unos niños recostados sobre los techos o asomados a las ventanas. La cámara encuadra a una niña que salta por una ventana adornada con un arbolito de navidad y corre por un pasillo en penumbras, con un "hijo 'e puta" en la boca.

**Secuencia 3 (28").**

**P1:** Plano de conjunto de una niña (Andrea) que avanza por una iluminada calle de barrio, se oye música y hay gente comiendo en las aceras, niños en bicicleta y parejas caminando o encendiendo fuegos artificiales. **P2:** *Travelling* lateral sigue a la niña hasta un puente escasamente iluminado, se cruza con unos adolescentes que acompañan a un joven en silla de ruedas; uno de ellos trata de patearla pero Andrea lo esquiva. Al centro del puente se encuentra la figura iluminada de una virgen de gran tamaño (la virgen del *aguacatal*), ante la que la niña se persigna.

**Secuencia 4 (1' 35").**

**P1:** *Travelling* de seguimiento muestra unas piernas femeninas caminando hacia la izquierda y un ramo de rosas colgando de una mano. **P2:** Plano entero de una joven que escarba en una jardinera, voltea hacia fuera de cuadro y llama a Milton. **P3:** Plano medio ligeramente picado sobre un niño recostado en el césped, que niega haber tomado la botella de la chica, a quien llama Mónica; ella se le acerca y de entre las ropas le saca una botellita de solvente, luego va a sentarse cerca y empieza a inhalar. Él la sigue diciéndole "venga Mónica, mi amor" y la besa en el cuello, ella murmura algo rechazándolo. **Plano 4:** Acercamiento al rostro de ambos, inhalando, con la mirada hacia el cielo, se escuchan estallidos de fuegos artificiales en *off*. **Plano 5:** Contrapicado del cielo nocturno donde estallan luces de colores y destacan los tonos rojizos. **P6:** Acercamiento a los ojos de Mónica que miran hacia lo alto. **P7:** Plano subjetivo muestra la calle solitaria, entra música suave en *off* y un *travelling* exhibe a una mujer de espaldas que avanza hacia la derecha del cuadro con dos niños de la mano; la escena presenta

una iluminación no realista. **P8:** *Close-up* al rostro atónito de Mónica, quien retira la botella de su boca y murmura "mamita". **P9:** Acercamiento a los pies de la mujer y de los niños que caminan entre agua que corre por la calle, la cámara se eleva y la encuadra en plano medio, justo cuando voltea sonriendo hacia donde se encuentra Mónica y luego reanuda su camino. **P10:** *Close-up* a la cara de Mónica, que ha vuelto a acercar la botella a su nariz.

#### **Secuencia 5 (40").**

**P1:** Plano entero de una joven en minifalda y blusa ajustada que baja por unas escaleras llamando a Mónica. **P2:** Acercamiento al rostro de ésta contándole que ha visto a su "mamita" con unos niños. **P3:** Plano corto de la amiga (Judy) que pregunta: *¿qué no dice que su mamita está muerta, pues?* **P4:** *Close-up* de Mónica: *¿no me cree?* **P5:** Mismo encuadre de **P3**, Judy dice: *"deje de chupar esa cosa, que no ve que le hace daño?"* **P6:** Primer plano de Mónica asintiendo con la cabeza, a condición de que su amiga pase con ella toda la noche.

#### **Penúltima secuencia (3'18").**

**P1:** *Travelling* lateral sigue a Mónica drogándose por calle en penumbras la noche de navidad, se escuchan ruidos de fuegos artificiales en *off*. **P2:** Primer plano de su rostro mirando al frente. **P3:** En subjetivo aparecen las ruinas de lo que fue su casa, ella va hasta un rincón y se sienta a inhalar, con una lucecita en la mano. **P4:** Acercamiento a su rostro, se oyen coros en *off*. **P5:** Plano americano de Norman corriendo por un pasillo semi-iluminado. **P6:** Ligeramente contrapicado sigue su carrera, se escucha música de suspenso en *off*. **P7:** Plano de conjunto en subjetivo de los amigos de Norman que lo persiguen, uno de ellos señala hacia él desde calle iluminada y llena de gente, lo han descubierto y sacan sus armas. **P8:** Seguimiento de Norman con cámara en mano por callejón. **P9:** Primer plano en picado de Mónica encogida entre las ruinas de su casa, inhala con los ojos cerrados y mueve una lucecita con la mano izquierda; la cámara se eleva sobre ella al tiempo que entran en *off* ruidos de la persecución. **P10:** Plano general de Mónica mirando en torno suyo, se incorpora sin dejar de inhalar, bañada por una luz rojiza, dirige su mirada hacia la derecha. **P11:** Plano general de un nacimiento navideño iluminado. **P12:** Plano medio de la joven mirando a su alrededor, ha soltado el solvente, la cámara retrocede y advertimos que todo se ha transformado. **P13:** Plano de conjunto de su familia en una noche de navidad; la madre sirve copas, unos niños juegan entre los comensales y Mónica avanza mirando hacia fuera de campo. **P14:** En subjetivo la madre

atendiendo a sus invitados. **P15:** Plano medio de Mónica volviendo a inhalar. **P16:** Plano de conjunto de niños jugando en mismo escenario. **P17:** En plano medio la mamá dispone fritangas sobre un plato. Mónica va hacia la mesa, los pedazos de carne se mueven solos y parecen caminar, ella trata de tomar uno, mientras con la otra mano sostiene la lucecita encendida, de pronto se voltea y empieza a gritar, sacudiendo sus ropas. **P17:** Plano general de Mónica en la casa en ruinas, la visión de su familia ha desaparecido, ella sacude su ropa gritando "¡ay no!, ¿qué es esto?, ¡ay mamita, ayúdeme!", la cámara la encuadra en plano corto. **P18:** Plano medio de ella con la lucecita en la mano mientras camina hacia un extremo llamando a su mamá: "vamos, vamos, me voy con usted". **P19:** En subjetivo aparece la mamá llamándola desde una puerta abierta, al fondo hay una luz blanca, la cámara se mueve hacia ella. **P20:** Plano detalle de la lucecita que se apaga. **P21:** Primer plano del rostro sudoroso de Mónica mirando hacia fuera de campo, en *off* se escuchan ruidos de fuegos artificiales. **P22:** Plano general de Norman moviéndose cerca de donde está Mónica, se oye la voz en *off* de ella: "yo me voy con usted", él se vuelve hacia el origen de la voz. **P23:** Plano medio de Norman que se lanza sobre la joven con un cuchillo en la mano, parteándola y gritándole; ella sólo se cubre el rostro con las manos. **P24:** Plano detalle de la lucecita que cae a un charco de agua y se apaga. **P25:** Primer plano de Mónica con la luz encendida y avanzando sonriente hacia el frente. **P26:** Plano americano de su madre en el marco de una puerta con los brazos abiertos. **P27:** Plano general de Norman pateándola, mientras ella se abraza a una de sus piernas. **P28:** Contrapicado de Norman intentando zafarse y empuñando el cuchillo rojo de sangre, se oyen voces en *off* de sus perseguidores, él voltea hacia fuera de cuadro. **P29:** Plano general de los perseguidores disparando entre paredes de ladrillos desnudos, al fondo se divisa la luna. **P30:** Plano corto del más pequeño disparando con gran seguridad. **P31:** Plano medio de Mónica que camina sonriente, el lugar se ha iluminado y se escucha música en *off*. **P32:** Plano americano de su madre que la abraza elevándola un poco del suelo, ambas sonríen. Acercamiento al rostro de Mónica, sus ojos se cierran y su cabeza se va hacia atrás. Su madre la deposita en el suelo; se oyen estallidos de fuegos artificiales. **P33:** Contrapicado de luces de colores en el cielo. **P34:** Primer plano de Mónica que abre los ojos mirando hacia el cielo y los vuelve a cerrar, continúan truenos en *off* y las luces iluminan su rostro, la cámara retrocede y gira hasta encuadrar el estallido de luces de colores en el cielo.

### **3. El director, los objetivos y el proceso de filmación de la cinta.**

Nacido en Medellín, Colombia (1955), Víctor Gaviria se graduó como psicólogo en la Universidad de Antioquia; es poeta, escritor (en 1991 escribió la novela *El peladito que no duró nada*) y director de cine. En ésta última actividad se inició de manera autodidacta en 1980, realizando una película sobre la vida de los niños ciegos de un orfanato (realizada en super 8mm.). Lo característico de sus trabajos ha sido el abordar temas sociales, utilizando actores naturales y construyendo las historias que narra a partir de relatos de personas que las han vivido realmente.<sup>353</sup> Gaviria considera que para alguien que como él, tiene la ambición de hacer películas parecidas a la vida misma, el trabajo con actores "naturales" le ha resuelto problemas no sólo de actuación, al permitir la improvisación de diálogos que escapan a la "teatralidad", y en general a las convenciones dramáticas; sino ante todo, le ha permitido "copiar" el estilo de la vida misma: dispersión y desconcentración aparentes, como sucede en la vida. Además, ellos han sido el puente para llegar a una información que a veces los guiones no logran apresar. Aunado a eso estaba el hecho de que era imposible contratar actores profesionales, porque todos vivían en Bogotá y trabajaban para la televisión, mientras que él estaba en Medellín.<sup>354</sup>

Su primer largometraje fue *Rodrigo D., no futuro* (1987), donde incursionó en el universo de los niños sicarios de Medellín, y que como él mismo ha señalado, fue el antecedente de *La vendedora de rosas*<sup>355</sup> Gaviria continuó realizando cortos con niños y adolescentes de los sectores populares y fue así como conoció (en un internado) a la futura protagonista de *La vendedora de rosas*, una pequeña de ocho años de edad llamada Mónica Rodríguez, quien le habló de lo que significaba vender rosas y confites en las calles. A partir de esto Gaviria escribió una pequeña historia que se llamaba *La vendedora de rosas*, con la intención de filmarla, pero no pudo hacerlo y perdió contacto con la niña. Sin embargo, ocho años después volvió a encontrarla en la calle, donde se dedicaba a robar, y le propuso hacer la película. A través de ella conoció a otras niñas de la calle, de entre las cuales seleccionó al resto de sus actrices.

La idea era adaptar un cuento de Hans Christian Andersen sobre una niña que vende cerillas en la calle y muere de frío la noche de navidad, y al morir se reencuentra con su

---

<sup>353</sup> Gaviria llama actores "naturales" a aquellas personas que conseguía casualmente y que no tenían preparación como actores. Entrevista a Víctor Gaviria, Ana Ruiz, 4 de abril de 2006, <http://www.elmulticine.com/entrevistas2.php?orden=576>

<sup>354</sup> *Idem.*

<sup>355</sup> "Víctor Gaviria y la cruda realidad de Mónica, *La vendedora de rosas*", *unomasuno*, 24/diciembre/1999, sección Sábado, p. 16.

abuelita muerta. Gaviria partió de esa historia (que según él constituyen los últimos diez minutos de la película), para hacer la adaptación hacia atrás, es decir, reconstruir la historia que conduce a ese trágico final. *La vendedora de rosas* fue resultado de un largo proceso creativo de once meses de duración, de escritura y ensayos, pero sobre todo de un intenso diálogo con los niños. Gaviria basó su trabajo con los intérpretes en la improvisación, tratando de que ellos improvisaran todo el tiempo, usando sus propias experiencias y su lenguaje cotidiano. Esta mecánica partía de la concepción de realismo que maneja Gaviria, quien respecto a *La vendedora de rosas* prefiere hablar de *la realidad*, más que de *Neorealismo* (estilo en el que muchos tratan de ubicarlo). Al respecto señala: "*Yo he escogido aprender de la realidad... la observo y cuando trabajo con actores naturales aprendo de ellos... La película no solamente es la vida de ellos, es un aprendizaje como cineasta.*"<sup>356</sup>

Esa intención realista determinó la manera de filmar, usando una cámara liviana (de 16mm., para posteriormente transferirla a 35 mm.) que permitía seguir a los actores, llevándola en mano o al hombro. Para el realizador, la cinta no es un documental, sino un mundo ficcional construido en todos sus detalles: "*... todo es puesto por nosotros, plano a plano bien pensado, escena atrás escena. La fotografía la definimos en función de un contraste con la historia, que es muy dura; una fotografía que fuera alegre, porque si la dramatizas a nivel fotográfico nadie la aguanta.*"<sup>357</sup> Además, la cinta no se rodó en época navideña, sino a la mitad del año, por lo que todas las luces y ambientación de navidad fueron parte de la escenografía.

El guión definitivo de la película surgió del largo proceso de investigación, al que siguió un rodaje difícil y peligroso (de cuatro meses de duración) por las locaciones naturales en que se ubicaba, situadas en un medio donde se vende droga, actividad que se veía obstaculizada por la filmación. En cuanto a los niños y niñas que participaron, la producción les organizó un hogar con padres adoptivos, una psicóloga, cocinera y aseo; tratando de que convivieran y se adaptaran a una disciplina, pues los niños eran muy rebeldes y no admitían ningún tipo de autoridad.

Sobre la construcción de los personajes, Gaviria trató de hacer "retratos colectivos", evitando las individualidades, pues como señala: "*... el mismo tema hacía necesario el retrato colectivo; ellos viven así, en grupos, y tienen una solidaridad muy especial... Es*

---

<sup>356</sup> *ídem.*

<sup>357</sup> *ídem.*

también un gesto de rechazo a todo ese cine centrado sobre el héroe, que parece ser el único que importa en el mundo".<sup>358</sup>

De acuerdo con el realizador, el éxito de *La Vendedora de rosas* creó en los niños ilusiones y expectativas que no se pudieron cumplir, en gran medida porque "... en Colombia la indiferencia no es sólo un sentimiento pasivo (de ser testigo del fracaso de los demás), sino que es una necesidad del orden mismo, que castiga a los demás cuando no puede hacerlos desaparecer."<sup>359</sup> Al respecto, cabe comentar que dos de los protagonistas de la cinta (Leidy Tabares, Mónica, y el adolescente que interpretó a Norman) murieron en condiciones trágicas; la primera falleció de cáncer en abril de 2010, a los 27 años en una prisión donde cumplía condena por asesinato; y el segundo murió en uno de los barrios pobres de Medellín, asesinado.

*La vendedora de rosas* es una película independiente que no tuvo apoyo del Estado, realizada con gran esfuerzo gracias a un cineasta perteneciente a una familia muy rica que se interesó en producirla. La realidad colombiana en el rubro de la producción de cine es muy precaria, ya que actualmente no existen instituciones oficiales que la apoyen, debido a los escasos recursos con que se cuenta, "... no es fácil justificar un instituto que se gaste una plata que serviría más en la educación o en la salud".<sup>360</sup>

#### 4. Esbozo histórico del cine colombiano.

*La vendedora de rosas* es considerada, junto con *La estrategia del caracol* (1996, Sergio Cabrera), una de las dos películas más importantes del cine colombiano de los años noventa, etapa que marca el inicio de lo que algunos analistas denominan el "renacimiento" de la industria filmica colombiana. Este repunte resulta significativo para una cinematografía cuya producción ha sido escasa y poco redituable a lo largo de su historia. En Colombia, al igual que en la mayoría de los países latinoamericanos, difícilmente se puede hablar de una industria de cine, a pesar de que en este país ha habido numerosos intentos por establecerla. El primero fue la (Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana) SICLA, creada en 1913 por Francesco Di Domenico, que filmó una serie de "vistas" documentales sobre la realidad cotidiana del país, y la primera película documental: "*El drama del quince de Octubre*", donde se narraba el

---

<sup>358</sup> "El realismo es una conquista": Víctor Gaviria, Revista Viceversa No. 3, Colombia, 1998.

<sup>359</sup> Entrevista a Víctor Gaviria, Ana Ruiz, 4 de abril de 2006, *elmulticine.com*, *op. cit.*

<sup>360</sup> "Víctor Gaviria y la cruda realidad de Mónica, *La vendedora de rosas*", *Op. cit.*

asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Desafortunadamente, el público local no apoyó este cine de tipo realista y la empresa no pudo continuar.

El siguiente intento correspondió al productor y director de teatro Arturo Acevedo Vallarino, quien ante la crisis que vivía el teatro desde el arribo del cine, fundó en 1923 la compañía *Acevedo e Hijos*, que sería la productora de mayor duración en la historia del cine colombiano (1923 a 1946). Esa compañía realizó en 1924 el primer largometraje mudo titulado "*La tragedia del silencio*", y en 1928 produjo *Bajo el cielo antioqueño* (uno de los pocos filmes de esa época que aún se conservan). Lo que parecía una promisoría industria se desarticuló en 1928 cerrando también sus laboratorios, que eran los únicos del país, y cancelando con ello la producción de cine nacional, justo en el momento en que a nivel mundial se iniciaba el cine sonoro, que como hemos visto propició indirectamente el surgimiento de industrias cinematográficas nacionales como la mexicana. Ese contexto explica el hecho de que la primera película sonora de largometraje realizada en Colombia, se produjo en 1941, más de una década después de que el sonido se generalizara en la mayor parte del mundo.<sup>361</sup> El tercer intento por consolidar un cine industrial en Colombia, fue entre 1941 y 1945, uno de los momentos de mayor producción durante el cual se estrenaron diez largometrajes de ficción realizados por cuatro compañías. No obstante, la falta de apoyo estatal y la escasa recuperación en taquilla llevó a esas empresas a la quiebra.

La necesidad social y artística de crear un cine que diera expresión a la realidad colombiana, condujo a un grupo de intelectuales que posteriormente serían famosos, como Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Alvaro Cepeda Samudio, a unirse para realizar el primer corto experimental colombiano: *La langosta azul*, bajo la influencia del cine de vanguardia europeo de los veinte y el realismo del cine independiente norteamericano, el que sin embargo no tuvo continuidad en los años siguientes.

A finales de los sesenta y comienzos de los setenta, la producción de largometrajes se volvió escasa y cobró auge la realización de un cine marginal, que comprendía documentales independientes de contenido político y social, y cortometrajes de tipo comercial que aprovecharon una ley que obligaba a las salas de cine a exhibir la producción nacional. Fue así como apareció lo que la crítica en Colombia denominó "cine de la *Pornomiseria*", género que lucraba con imágenes de la pobreza y la miseria humana

---

<sup>361</sup> La que adquirió los estudios de los Hermanos Di Domenico y cerró los laboratorios ahí existentes fue la empresa Cine Colombia, pues sólo estaba interesada en la exhibición de películas extranjeras.

filmando escenas sensacionalistas sobre la realidad de los países del "tercer mundo", las cuales resultaban impactantes en los grandes festivales de cine europeos y seducían a ciertos sectores del público. En ellas la miseria de los niños que sobrevivían en la calle, las redes del narcotráfico así como la indiferencia y la corrupción política adquirían un papel protagónico y se exhibían de manera descarnada, sin ninguna intención crítica.<sup>362</sup> Esa clase de cine se produjo durante los años setenta no sólo en Colombia, sino también en países como Venezuela y Brasil (*Pixote* es el ejemplo más claro), pero fue en el primero donde no sólo se lo nominó, sino que se desarrolló una crítica contundente hacia él. De manera irónica, los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina unieron las palabras *Porno* y *Miseria* para denominar esa práctica; y realizaron el documental *Agarrando pueblo* (1978), para criticar de manera inteligente a quienes lo hacían.<sup>363</sup>

La herencia de ese género se mantiene de alguna manera en el cine colombiano contemporáneo, ya sea como punto de referencia para no caer en él o resurgiendo discretamente en cintas donde la miseria, el sexo, el narcotráfico, los jóvenes sicarios, la violencia y ciertos elementos del folclor popular dan forma a un impactante cine-espectáculo, que aunque no responde de manera directa a la pornomiseria de los años 70, tampoco busca reflexionar críticamente sobre la realidad que representa.

Por otro lado, el cine de la *pornomiseria*, que contó con cierto éxito de público, hizo evidente la necesidad de apoyar la producción de un cine más diversificado por parte del Estado. Fue así como en 1978 se creó la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE, institución que durante 10 años apoyó la realización de 29 largometrajes y un número importante de cortometrajes y documentales, hasta que fue liquidada en 1993 por malos manejos administrativos.

Sin el apoyo estatal, el cine colombiano sobrevivió recurriendo a nuevas formas de financiamiento, especialmente la coproducción con países europeos, logrando algunos

---

<sup>362</sup> Una muestra representativa de ese tipo de cine fue *Gamín*, (1978, Ciro Durán), documental sobre niños de la calle que enfatizaba de manera tremendista escenarios de miseria y prácticas de delincuencia infantil, Omar Khan, "Desde la 'pornomiseria' hasta los circuitos comerciales", *Diario El País*, sección cultura, Babelia, España, 24/11/2007.

<sup>363</sup> Se trató del primer falso documental hecho en Colombia, que introducía la crítica de cine dentro del cine, y que de acuerdo con uno de sus autores, era una especie de antídoto "... contra esos cineastas que volvían la miseria parte de la mala conciencia de los europeos. Actué, dirigí, produje y escribí una película desmadrada que, por lo menos, hizo conciencia de la relación filmado y filmador, vacuna a la inconsciencia de asimilar o entender la pobreza, antídoto donde la misma enfermedad se inocula" Gustavo Andrés Gutiérrez, "Cine y Pornomiseria", *Talleres Conexión cultural*, 15 de abril de 2009, <http://www.conexioncultural.com/archivo/cine-y-pornomiseria.html>

éxitos internacionales como *La estrategia del caracol* (1993, Sergio Cabrera), o las cintas de Víctor Gaviria (*Rodrigo D: No Futuro*, 1990, y *La vendedora de rosas*, 1998). Al inicio del siglo XXI, ante el incremento de la producción, el Estado decidió apoyar al cine, mediante la *Ley de cine*, encargada de crear las condiciones para el establecimiento de una industria de cine rentable y autosuficiente.<sup>364</sup> Este apoyo se ha reflejado en un auge de la producción, que crea la posibilidad de consolidar una industria de cine colombiana, pues en los últimos años las películas realizadas han despertado el interés del público local y han cosechado triunfos en festivales internacionales.<sup>365</sup> Algo distintivo de ese nuevo cine colombiano, es su interés por la problemáticas sociopolítica del país, tanto la pobreza como la violencia y el narcotráfico. Al respecto destacan títulos como: *La virgen de los sicarios* (2000, Barbet Schroeder), *Bolívar soy yo* (2002, Jorge Ali Triana), *María llena eres de gracia* (2004, Joshua Marston), *Sumas y restas* (2004, Víctor Gaviria), *El rey* (2004, Antonio Dorado), *Rosario tijeras* (2005, Emilio Maillé), *Perder es cuestión de método* (2005, Sergio Cabrera), *La historia del baúl rosado* (2005, Libia Stella Gómez Díaz), *Mi abuelo, mi papá y yo* (2005, Dago García), *El Colombian Dream* (2006, Felipe Aliure), *Soñar no cuesta nada* (2006, Rodrigo Triana).

---

**PERFUME DE VIOLETAS, NADIE TE OYE** (2000, Maryse Sistach)

**Ficha técnica:**

**Perfume de violetas, nadie te oye.** Año: 2000. **Producción:** Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Producciones Tragaluz, Palmera Films, Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y Filmoteca de la UNAM, con la participación de Hubert Bals Fund y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. **Dirección:** Marisa Sistach. **Guión:** José Buil y Marisa Sistach. **Fotografía:** Servando Gajá. **Sonido:** Gabriela Espinoza, Antonio Diego, Nerio Barberis, Lena Esquenazi, Eduardo Vaizman y Leonardo Heiblum. **Edición:** José Buil y Humberto Hernández. **Música:** Annette Fradera. **Duración:** 90 min. **Reparto:** Ximena Ayala

---

<sup>364</sup> Dicha ley fue resultado de un largo proceso de concertación entre los principales sectores de la industria cinematográfica colombiana y de investigaciones previas, busca la descentralización de la cultura y del cine, para que la producción de películas en Colombia se convierta paulatinamente en una industria. Para ello establece medidas orientadas al fomento de la actividad cinematográfica, como el cobro de impuestos a distribuidores, exhibidores y productores de cine, para apoyar a realizadores nacionales; estimula a los inversionistas privados a apoyar financieramente las películas con una rebaja de impuestos, y obliga al Estado a entregar aportes, por concurso, para nuevos proyectos.

<sup>365</sup> No obstante, al iniciar el segundo periodo presidencial del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se presentó una reforma que podría revertir los avances de la ley del cine de 2003 y afectaría también otros ámbitos de la cultura, pero que aparentemente fue modificada en sus efectos negativos.

(Yessica), Nancy Gutiérrez (Miriam), Arcelia Ramírez (Alicia, mamá de Miriam), María Rojo (mamá de Yessica), Luis fernando Peña (hermanastro de Jessica), Gabino Rodríguez (*El Topi*).

La película se compone de 49 secuencias de distinta duración (desde 45" hasta 2' 25").

### **1. La historia.**

A partir de un suceso de nota roja, la cinta narra la amistad entre dos adolescentes: Jessica, de extracción humilde y personalidad agresiva e irreverente, hija mayor de una mujer ignorante y poco solidaria con ella, que nunca la defiende ante la violencia de su pareja amorosa y el hijo adolescente de aquél. La otra es Miriam, sobreprotegida y amigable hija única de una joven y timorata madre soltera de clase media popular. La amistad surge a partir del aroma del cabello de Miriam, sentada delante de Jessica en la escuela a donde es llevada ésta, tras haber sido expulsada de otra por haber abofeteado a la prefecta. La amistad se va consolidando a contracorriente de sus respectivas familias y del ambiente escolar autoritario, hasta que el abuso sexual de que es víctima Jessica, con la complicidad del hermanastro, y la miseria en que vive (que la orilla a robar un perfume por el que Miriam debe pagar, además de dinero y objetos de casa de ésta), van degradando la relación hasta concluir en un trágico accidente que provoca la muerte de Miriam.

### **2. Descripción de las primeras cuatro secuencias.**

#### **Secuencia 1: (1' 25"). *Créditos.***

**P1:** Primer plano de un diario donde se lee: "Secundarias, la violencia latente", se escucha música en *off*. **P2:** Disolvencia a créditos sobre página de periódico. **P3:** Continúan créditos sobre imágenes de un par de chicas en uniforme escolar. **P4:** En sobreimpresión aparece título de la cinta sobre triángulo decorado con violetas. **P5:** Continúa música en *off* y página de periódico, con dibujo de una botella de perfume y fotos de personajes de la historia en sobreimpresión. **P6:** Primer plano de encabezado: "Horas negras vive la madre". **P7:** *Collage* de titulares de periódicos mezclados con fotos fijadas de los personajes de la cinta, en los que se advierte cierta continuidad narrativa: "Fui violada", "Niños delincuentes víctimas de la pobreza", "Indagan si las jóvenes fueron amenazadas", "Que no los suelten, pide la joven", "Denuncian caso de protección a violadores", "Atacaron a una joven". La pista musical adquiere un progresivo tono dramático.

#### **Secuencia 2: (1' 26"). *Llegada a la escuela.***

**P1:** Plano general de una calle en zona urbana popular en un día soleado; aparecen una mujer adulta y una joven con uniforme escolar avanzando hacia la cámara, la cual permanece fija. Otros adolescentes en uniforme se mueven dentro del encuadre a toda prisa, y un hombre en bicicleta avanza en sentido opuesto a las primeras. **P2:** Plano corto de ambas, al fondo se percibe el lugar y las personas que lo atraviesan, la cámara retrocede a medida que ellas avanzan. El espacio adquiere gran dinamismo por el movimiento de diversos personajes, sobre todo estudiantes que surgen de todos lados. Se escuchan ruidos ambiente, destacando la conversación entre la mujer y la joven:

- ¡Apúrate, te digo que te apures! ¿quieres llegar tarde el primer día? ¡eres necia como mula, ándale!
- ¡Ay, mamá!
- Te cambio de escuela y ya quieres empezar a quedar mal, ¡ándale!
- Yo ni quería, aí' estaba bien en la otra. Además aí' estaban mis amigas.
- Ay, que amigas ni que ocho cuartos, si te la pasabas peleándote con tu hermano.
- ¡No es mi hermano!
- Mira Jessica, cállate o te rompo la boca ¿eh? ¡Estoy harta de que te la vivas peleándote con él!
- A ti lo único que te importa es tu ruco.
- ¡Repítele lo que dijiste, ándale, repítelo!
- Si te cambié de escuela es porque ya no quiero más problemas Jessica, ¡ándale!
- No sé porque lo defiendes si ni es tu hijo.
- Pero vivimos juntos.
- Pos'por eso ya no quiero vivir contigo.
- Ay, ya ándale no seas payasa "escuinclá", que no tengo tu tiempo ¡ándale!

**P3:** Plano general de una calle, vista desde el interior de una construcción. En la entrada una mujer cierra la puerta mirando hacia afuera. Acercamiento a la mujer hasta encuadrarla en plano americano. Un estudiante se acerca pero ella cierra la puerta, diciéndole: "no m'ijito, ya llegas tarde", luego la abre "¡ándale pásale, vas a la dirección por tu reporte!". El chico entra mientras aparecen otras dos alumnas y la mujer les permite entrar: "¡otras! ¡órale, pásenle, apúrense! Cuando se dispone a cerrar se aproximan Jessica y su mamá, quien se dirige a la mujer: "Ésta es Jessica", la otra se queda mirándola: ¡Jessica! ¿Jessica Avendaño? La madre asiente y la puerta se abre: "Pásale m'ijita". "Ahí se la encargo ¿eh?", la madre besa en la frente a su hija y la mujer cierra la puerta, abraza a Jessica y ambas avanzan hacia el interior, mientras al fondo la madre se queda observando. La cámara las reencuadra en plano medio, la mujer se detiene mirando a Jessica y le dice: "Mañana quiero que llegues temprano y te me quites ese maquillaje y esas rayitas... ¡pareces payaso!". La cámara gira hacia la izquierda para mostrarlas alejándose, mientras entra a cuadro una voz femenina en *off*.

**Secuencia 3 (1' 39"). *El inicio de la amistad.***

**P1:** Lento *travelling* hacia la derecha muestra a los alumnos de un salón de clases, se escuchan murmullos y voz en *off* de la maestra dando la clase. **P2:** Plano medio de la maestra escribiendo en el pizarrón desde la perspectiva visual de los estudiantes, de quienes sólo vemos sus cabezas. **P3:** Plano de conjunto muestra a Jessica a través de las ventanas, avanzando por el exterior del salón. Se pega a la ventana observando hacia el interior, siguen las voces de maestra y alumnos en *off*. **P4:** Plano de conjunto del interior del salón desde ángulo de visión de Jessica, algunos chicos voltean hacia ella. **P5:** *Travelling* lateral desde P3 la muestra avanzando hacia la puerta del salón. **P6:** Plano americano de la maestra dando su clase, volteo hacia fuera de campo y pregunta: ¿tú debes de ser la niña nueva, verdad? **P7:** Plano medio de Jessica que no responde, sólo se queda mirando y entra al salón. La maestra le indica un lugar para sentarse, se escucha alguna broma. **P8:** Plano de conjunto ligeramente picado de los alumnos desde perspectiva de Jessica que avanza hacia el fondo con su morral al hombro, mirándolos de reojo y mascando chicle. **P9:** Plano general en picado de rostros de alumnos observándola mientras se oyen murmullos, la cámara se mueve asumiendo el ángulo de visión de Jessica, hasta detenerse ante una sonriente jovencita de largo cabello negro. **PP10-13:** Planos de diálogo entre Jessica y la maestra, cuando ésta le ordena presentarse, y aquella prácticamente es forzada a dar sus datos, "... y llegué aquí porque me cacheté a la prefecta de mi otra escuela". **P14:** Plano general de los alumnos volteando hacia Jessica, mientras se escuchan murmullos de burla. **P15:** Plano corto de la maestra callándolos y dirigiéndose a Jessica: ¿cómo que te cacheteaste a quien? **P16:** Toma cerrada de ella que responde: ¡ya le dije, me expulsaron! y se sienta; en *off* la maestra pregunta "¿y por eso estás aquí?" Jessica se incorpora un poco y dice "¡ajá!" y vuelve a sentarse. **P17:** Plano medio de la maestra mirando a Jessica, reanuda su trabajo en el pizarrón, pero enseguida se vuelve y le ordena: "¡y me despegas ese chicle de la mesa!". **P18:** Plano detalle de la mano de Jessica tomando el chicle y aventándolo al suelo. **P19:** Plano de conjunto de Jessica y su compañera de adelante que sonríe y volteo a desenredar su cabello, ayudada por la primera, quien se lleva el cabello a la nariz: "huele bien bonito", la otra la saluda sonriendo. **P17:** Primer plano de Jessica recorriendo con la mirada la cabellera de la otra chica, en tanto se escucha en *off* la voz de la maestra explicando la clase.

**Secuencia 4 (2' 24"). *El acoso.***

**P1:** Panorámica de una escuela al medio día, la entrada luce atestada de alumnos moviéndose en varios sentidos. Se escucha música en *off* ("Niña pedigree") a gran volumen y en primer término. **P2:** Plano de conjunto en picado de estudiantes saludándose con los puños, llevan mochilas en la espalda. **P3:** Mismo emplazamiento de **P2** al momento de aparecer un microbús verde en la calle que rodea la escuela. En la puerta delantera asoma un joven que busca que busca a alguien con la mirada, continúa música en *off*. **P4:** Plano de conjunto de Jessica y su compañera de clase caminando por una calle, en cuyas paredes se ven *graffitis*; la cámara retrocede a su ritmo. **P5:** Plano corto de ambas que se detienen a buscar algo en el morral de Jessica, una saca un aerosol y lo rocía en el cabello de la otra, se oyen cláxones de autos y ruidos ambiente. **P6:** Panorámica de la calle desde el interior del microbús en movimiento, una voz en *off* dice "ahí va güey", se escucha misma música de **P1** pero en tono bajo. El vehículo dobla a la derecha y aparecen las dos amigas corriendo. Una segunda voz en *off* dice: "¿seguro carnal?", "si güey, jálale". **P7:** Plano frontal de los que hablan, el conductor usa lentes oscuros y cabello largo, el otro es un adolescente con mechones rubios, dialogan entre ellos: "-¿y esa quién es?", "-no sé, una pinche flaca lombricienta", "-imbécil, entonces no se va poder hacer nada". **P8:** Plano general de las amigas, mientras el microbús de color verde se aproxima por atrás de ellas, que lo descubren y corren hacia un lado. El vehículo se estaciona cerrando la calle y sus ocupantes se les acercan, Jessica discute con uno de ellos, empujándolo. **P9:** Plano corto de los cuatro teniendo como fondo al microbús, el de las gafas se dirige a Jessica "vas a ver como llegas así bien pronto chiquita", ella jala a su amiga y les dice "¡ya váyanse a la fregada!", discuten, ella se separa "¡ya suéltame o le digo a mi mamá que nomás andas de vago y no vas a la secundaria!". Las amigas se alejan corriendo. **P10:** *Travelling* lateral de las chicas caminando, hablan de lo sucedido hasta llegar ante la casa de la amiga y se despiden, Jessica se asoma al interior de la vivienda antes de reanudar su camino. **P11:** Plano entero de Jessica avanzando por una calle arbolada, se escucha música en *off*, la vemos acariciar a unos perros. La cámara la muestra bajando por una escalera hacia un predio situado bajo el nivel de la calle, al fondo del cual se ve una casa de aspecto humilde. Ella entra a uno de los cuartos moviendo la cortina que sirve de puerta y desaparece.

### **3. La directora, los objetivos y el proceso de filmación.**

Marisa Sistach es una de las pocas mujeres que ha podido desarrollar una larga carrera como directora en el cine mexicano. Después de estudiar antropología social en la Sorbona de París, cursó la carrera de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica

(CCC) de la ciudad de México, y desde los años ochenta ha realizado varios trabajos sola o junto a su esposo, el también director José Buil. Entre ellos se encuentran: el corto *¿Y sí platicamos de agosto?* (1980), el medimetroraje *Conozco a los tres* (1983) y los largometrajes *Los pasos de Ana* (1998) y *Anoche soñé contigo* (1992). Con su esposo codirigió *La línea paterna* (1996) y *El cometa. Perfume de violetas* es su segunda incursión en el tema de la adolescencia, la primera fue *Anoche soñé contigo*, en torno a la iniciación sexual de un joven de clase media, la cual le valió ser acusada de machismo.

Su principal intención al filmar *Perfume de violetas* fue asumir una posición ante el aumento de la violencia sexual contra las mujeres, en el contexto de un gobierno conservador (el de Vicente Fox). Maryse Sistach buscaba expresar a través del cine su preocupación por los hechos de Ciudad Juárez y el clima ideológico en general:

"Me preocupó mucho lo que sucede en Ciudad Juárez con las mujeres violadas y asesinadas, y lo que le pasó a la niña Paulina; así que consideré urgente abordar el tema..."<sup>366</sup>

"El PAN la puede rechazar. Después de la censura en Guanajuato con una exposición, me parece importante que salga el largometraje. Estamos en una etapa en la cual tenemos que tomar una postura. No me imaginaba, aunque todos queríamos el cambio, que la iglesia y la derecha estaban tan presentes. Tomar posición ahora me parece importante y la cinta es una forma de posición".<sup>367</sup>

"Yo no tenía ningún afán de denuncia, sino que al ver el dolor de las niñas se viera el lado humano de lo que está pasando... para mí era más interesante ver a una chamaca que está surgiendo, llena de vida y que quiere hacer tantas cosas, y mostrar cómo la gente que se supone la ama, la hace sufrir de esta manera y cometer malos actos".<sup>368</sup>

El guión del filme, escrito por su esposo, se basa de manera general en una nota roja que la autora leyó en 1985 sobre un hecho real: el robo de un perfume por parte de dos jovencitas de escasos recursos, la violación de una de ellas y un crimen. La historia, que estuvo archivada, fue retomada por la realizadora buscando elementos para "decir algo" en el contexto de violencia contra la mujer que actualmente se vive.

Lo importante para Marisa Sistach era evitar un filme de tipo estadístico o de denuncia, su intención era recrear seres humanos y no estereotipos, tratando de que se diera una

---

<sup>366</sup> "Perfume de violetas retrata la violencia sexual", nota de prensa, Mónica Mateos, *La jornada*, sección cultura, 14/noviembre/2000, p. 5.

<sup>367</sup> "Perfume de violetas: Maryse Sistach y la violencia sexual hacia las adolescentes", en revista *Proceso*, 07-diciembre-2000, No. 1257, p. 80.

<sup>368</sup> *Ídem.*

identificación del público con los personajes y sus problemas.<sup>369</sup> Esa idea determinó la elección de la protagonista:

"El chiste era mostrar esa amistad y la violencia sexual que soporta una de ellas. Nos importaba denunciar su situación de otra manera, no como si fuera una estadística más, porque a nadie le conmueve, todo el día vemos en la televisión casos horribles y no nos conmueven. El chiste era encariñarnos con ellas, para que al momento de que les pasan cosas tan atroces nos sintiéramos involucrados."<sup>370</sup>

"No queríamos poner a una adolescente güerita que sólo la violan, ella tenía que ser rebelde, llena de vida, por eso la sociedad la reprimía y no le creían. No se trataba de poner un estereotipo, sino de que fuera mentirosa, ladrona, provocadora y al mismo tiempo, que el público entendiera el daño que le causaban. Quería mostrar cómo sufre esa niña."<sup>371</sup>

Para seleccionar a los actores, la directora y su equipo de producción crearon un taller donde participaron adolescentes de zonas populares y de ahí surgieron las protagonistas. El objetivo era acercarse al punto de vista de los jóvenes, familiarizarse con su forma de pensar y con la de sus madres, tratando de recrear el ambiente de la nota roja en términos culturales.<sup>372</sup> La autora no se planteaba denunciar un hecho concreto ni buscar la perspectiva feminista o sociológica, sino rescatar el lado humano y explorar el mundo de la sexualidad adolescente en una zona capitalina marginal en el fin de milenio. A ello obedece la elección de lo que se conoce como falso documental, que era el medio ideal para abordar la realidad con mayor libertad, pues como ella señala:

"La historia es ficción, no es la recreación de la nota roja porque a mí me da cierto horror lastimar a las víctimas o a los victimarios y meterte en un rollo amarillista, no era la idea. Por eso hicimos este taller con adolescentes... Nos familiarizamos con el pensamiento de los chicos y el de sus mamás porque lo que sí quisimos fue recrear el ambiente de la nota roja en cuanto a clase social".<sup>373</sup>

Respecto al papel de la mujer, la cinta no asume una perspectiva feminista acritica, sino que hay la intención de problematizarla, subrayando el hecho de que las mujeres, de manera inconsciente, contribuyen a perpetuar estructuras de dominación masculina:

"Las mujeres reproducimos valores que acaban afectándonos... Es interesante hablar sobre este papel que jugamos las mujeres como reproductoras también de una mentalidad machista."<sup>374</sup>

---

<sup>369</sup> "Perfume de violetas retrata la violencia sexual", nota de prensa, Mónica Mateos, *La jornada*, sección cultura, 14/noviembre/2000, p. 5.

<sup>370</sup> "Perfume de violetas: Maryse Sistach y la violencia sexual... *op. cit.*

<sup>371</sup> *Idem.*

<sup>372</sup> "El fin de la inocencia", diario *Reforma*, sección Gente, 01-diciembre-2000, p. 2.

<sup>373</sup> "El fin de la inocencia", diario *Reforma*, sección Gente, 01-diciembre-2000, p. 2.

<sup>374</sup> "Perfume de violetas: Maryse Sistach y la violencia sexual...", *Op. cit.*

*Perfume de violetas* fue filmada en formato Super 16 mm., y transferida después a 35 mm. Se trata de una producción de bajo presupuesto en la que participaron: Conaculta, Foprocine, Imcine, Producciones Tragaluz, Palmera Films, el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), la Filmoteca de la UNAM, y la fundación Guggenheim.

---

**CIUDAD DE DIOS** (2002, Fernando Meirelles y Katia Lund).

Ficha técnica:

**Ciudad de Dios.** Año: 2002. **Producción:** Brasil, Francia, EUA, Globo Films, Lumiere Productions, 02 Films, Studio canal. **Director:** Fernando Meirelles. **Co-directora:** Kátia Lund. **Guión:** Bráulio Mantovani (según la novela homónima de Paulo Lins). **Fotografía:** César Charlone, ABC. **Montaje:** Daniel Rezende. **Sonido:** Zeta audio y Martín Hernández. **Música:** Antonio Pinto y Ed Córtes. **Efectos visuales:** Renato Batata. Reparto: Alexandre Rodríguez (*Buscapé*), Matheus Nachtergaele (*Sandro Zanahoria*), Leandro Firmino da Hora (*Zé Pequeno*), Phelipe Haagensen (*Bené*), Seu Jorge (*Manuel el mujeriego*), Jonathan Haagensen (*Cabeleira*), Douglas Silva (*Daditos*), Roberta Rodríguez Silva (*Berenice*), Alicia Braga (*Angélica*). Duración: 135 min. Color/ 35 mm.

La cinta se compone de 52 secuencias de duración variable.

1. La historia.

En la década de los sesenta, el niño Buscapé de 11 años, llega a vivir junto con su familia a "Ciudad de Dios", zona habitacional de reciente creación destinada a sectores marginales desplazados de las favelas de Rio de Janeiro. En ese entorno marcado por la pobreza y las escasas oportunidades para los jóvenes, Buscapé tiene dos opciones: convertirse en delincuente o dedicarse a vender pescado como su padre. Su vinculación indirecta con un joven aprendiz de delincuente, lo convierte en testigo de su trayectoria criminal, la cual lo afectará en varios momentos de su vida, pero finalmente lo pondrá en contacto con lo que puede ser su alternativa vital: la fotografía periodística, actividad que le permitirá escapar del círculo de la miseria en la favela y testimoniar la espiral de violencia en que cae la "Ciudad de Dios".

2. Descripción de la primera secuencia.

**Secuencia 1:** (3' 40"). De acuerdo con la *historia* equivale a la número 50 y al episodio final: "El principio del fin". Esta secuencia se ha dividido en tres partes para su análisis.

**Primera parte. P1:** aparecen créditos sobre fondo negro, alternado con ruido e imagen intermitente en primer plano, de cuchillos afilados sobre una piedra. **P2:** Plano medio de joven cuyo rostro lo oculta una cámara fotográfica que él se dispone a accionar, se

escucha el "clic" del aparato, una luz ilumina el lugar, la imagen se congela y un zoom de alejamiento muestra al joven en un cuarto azul enrejado. **P3:** Título de la película sobre fondo negro. **P4:** Plano detalle de cuchillos afilados por manos morenas. **P5:** Primer plano de hombres de color tocando guitarras y moviendo panderos. **P6:** Partes de pollos destazadas en primer plano. **P7:** Plano corto de una gallina cuya cabeza se mueve inquieta. **P8:** Manos limpian y pican piezas de pollo. **P9:** Primer plano de la gallina, continúa música de zamba fuera de campo. **P10:** Al ritmo de música vemos caer dentro de un cesto partes de pollo limpias. **P11:** Plano medio de la gallina que mueve la cabeza y cacarea. **P12:** Primer plano de manos que despluman pollos y rebanan el cuello de uno. **P13:** Plano de detalle muestra las patas de la gallina atadas con un cordel. **P14:** Manos encienden una parrilla sobre la que se depositan brochetas de pollo. **P15:** Contrapicado de rostros sonrientes de hombres de color que mueven panderos. **P16:** Manos sumergen un pollo muerto y limpio en una cacerola humeante. **P17:** Acercamiento a las patas de la gallina libres del cordel. **P18:** Plano detalle muestra manos arrancando plumas de pollo sobre una mesa. **P19:** Plano cercano de mesa servida con platos y botellas de cerveza, unas manos exprimen limones. **P20:** Plano corto de la gallina que parece observar la escena. **P21:** Manos acomodan un pollo limpio en una mesa. **P22:** Otras le extraen las entrañas. **P23:** Primer plano de las patas de la gallina moviéndose, libres del amarre. **P24:** Contrapicado del animal volando hacia un pasillo solitario, se oyen sus cacareos mientras salta. **P25:** Plano cercano de un plato blanco con sangre que escurre en el suelo. Termina abruptamente la música de zamba en *off* que ha acompañado toda la secuencia.

**Segunda parte.** **P1:** Plano general de la gallina moviéndose por un pasillo, entra una voz *over* alertando sobre el animal. **P2:** Primer plano de un joven de color que grita "¡atrapen a esa gallina!". Simultáneamente reinicia la música de zamba en *off* y en primer término. Imágenes sucesivas y rápidas en contrapicado, muestran a varios adolescentes que surgen de diversos lugares (azoteas, cuartos, pasillos) y se lanzan a perseguir al animal. **P3:** Plano general en picado de los chicos corriendo por pasillos de edificios y viviendas ruinosos, se escucha una risotada en *off*. **P4:** Primer plano del que llamó a la cacería. **P5-9:** Persecución de la gallina con tomas al nivel del animal, de frente, laterales, siguiéndolo y algunas en contrapicado desde su perspectiva. **P10:** Plano de conjunto de un par de adolescentes bajando por unas escaleras y moviéndose hacia la izquierda del cuadro. **P11-13:** Encuadres frontales, laterales y en contrapicado del grupo que sigue al animal, los chicos armados atropellan a un vendedor de cubetas, lo tiran al suelo y el joven que los dirige saca una pistola y lo amenaza gesticulando. **P14:** Plano de conjunto muestra

como le disparan a la gallina, que vuela hacia otra calle. **P15:** Plano general del animal a punto de ser arrollado por una camioneta, se escucha sonido de claxon. **P16:** Plano de conjunto de los jóvenes que avanzan por la misma calle donde corre la gallina, pero del lado contrario.

**Tercera parte.** **P1:** Plano de conjunto de los perseguidores que salen por la esquina de una calle, en el lado izquierdo del encuadre. **P2:** Plano medio del joven de color al frente del grupo, quien sonríe y saca su arma, entra filmación en cámara lenta. Sigue velocidad normal, mediante un barrido la cámara lo vincula visualmente con el otro chico de color que avanza con un acompañante por el lado opuesto. Acercamiento al rostro de éste último, que luce desconcertado. **P3:** Panorámica del grupo de perseguidores a mitad de la calle, de frente y apuntando sus armas hacia la gallina que avanza hacia el otro joven que ha quedado sólo. El del arma ordena al segundo que atrape al pollo, él se inclina para obedecer, se escucha el frenado de un auto en *off*, un giro de la cámara muestra a una patrulla a unos metros de él y a varios policías armados que se dirigen hacia el grupo. **P4:** Plano de conjunto de los chicos que empiezan a dispersarse, pero el líder les dice que no corran, todos apuntan sus pistolas hacia el frente gritando insultos a la policía. **P5:** Plano general inclinado de los policías junto a la patrulla apuntando sus armas hacia el frente. **P6:** Plano general del joven que quedó agachado sobre la gallina, acercamiento a su rostro, voltea sucesivamente hacia uno y otro grupo, entra voz *over*: "una foto hubiera podido cambiar mi vida... pero en la Ciudad de Dios si corres te agarran... y si no corres también". **P7:** Plano medio del mismo joven en cámara lenta incorporándose, la cámara lo rodea y se detiene, luego vuelve a girar en torno suyo, incrementando la rapidez del movimiento, mientras continúa voz *over* "... siempre fue así, desde que era niño", la cámara lo rodea ahora vertiginosamente, y en uno de los giros la imagen se transforma y el joven aparece en la misma posición pero en otra época, al centro de una portería siendo niño y preparándose para atrapar una pelota; la imagen se congela y aparece el subtítulo "The sixties". **P8:** Plano general de una cancha de fútbol junto a una zona habitacional escasamente poblada, entra música de época en *off*. El contraste de iluminación con el plano anterior es notable, aquí se percibe una luz dorada y cálida, mientras que la secuencia anterior se caracterizaba por tonalidades deslavadas.

### **3. Los realizadores, los objetivos y el proceso de filmación.**

Arquitecto de profesión, Fernando Meirelles se formó en el ámbito de la televisión y la publicidad durante los años ochenta, hasta que, junto con unos amigos fundó la

productora *Olhar Eletrônica*, de la que surgieron populares programas de la televisión brasileña como *tv mix*. En el terreno de la publicidad consiguió montar una de las mayores productoras de comerciales del mundo: O2. Su objetivo inicial era el cine, pero el recorrido por la televisión y la publicidad fue indispensable para hacerse de recursos. Su ingreso al cine se dio con el largometraje *Menino Maluquinho 2: a aventura* (1996), seguido por el corto *E no Meio Passa um Tren* (1998), y su primera cinta de éxito: *Domesticas (Las criadas)*, 2001)

En *Ciudad de Dios*, co-dirigida con Katia Lund, Meirelles trató de adaptar la novela de Paulo Lins, la cual lo había impresionado de manera especial:

*"Lo que me asombró en el libro de Paulo Lins fue el lado antropológico, descubrir aquella sociedad cerrada, aquella cultura con leyes, reglas y códigos propios, que es parte del país donde he vivido desde hace 46 años, y que desconocía. Lo que había leído o visto al respecto era siempre una visión del lado del asfalto. Paulo Lins nos da el punto de vista de la favela... Si una obra de arte tiene el poder de transformar a las personas, al menos en relación a mí, el libro de Lins cumplió ese objetivo".*<sup>375</sup>

Su intención era explicar a la clase media de Brasil la parte oscura del país, tratando de hacer una película muy clara y didáctica, que además mostrara ese mundo de ambición y muerte desde su interior, y no con una mirada ajena.<sup>376</sup> Ante las críticas que recibió el filme en su país, supuestamente por ofrecer una imagen de miseria y violencia, Meirelles señaló que el problema no está en la imagen que lleva el cine, sino en el país que él retrata, pues las historias en que se basa la película son reales; y respecto a la violencia, considera que en *Ciudad de Dios* se evitó "valorizar o espectacularizar la violencia". Además, su propósito principal no era "... vender una imagen del país al exterior, la hice pensando en el público doméstico..."<sup>377</sup> Para él, la cinta trató de reflejar el ritmo vital que poseen las *favelas* brasileñas, que es muy violento, pero también alegre, festivo, espontáneo, ruidoso y musical.<sup>378</sup>

Para la filmación se seleccionaron más de trescientos actores, los que posteriormente se prepararon en talleres de actuación. Este arduo trabajo fue capitalizado tras la filmación, pues de ahí surgió la agencia *Nós do Cinema*, que actualmente funciona como generadora de nuevos talentos, especialmente actores negros.

#### La co-directora Katia Lund.

<sup>375</sup> *Revista de cinema Brasil*, Terça-Feira, 16 de Janeiro de 2007, Brasil.

<sup>376</sup> Tomado de la revista electrónica *Fotograma.com* 20/03/2003.

<sup>377</sup> *Op. Cit., Revista de CINEMA*.

<sup>378</sup> *Op. cit., Fotograma. Com*.

De padre norteamericano pero nacida en Brasil, Katia Lund fue el enlace entre la producción de la película y el barrio de Ciudad de Dios, debido a su conocimiento del tema, a raíz de su primer trabajo: el documental *Noticias de una guerra particular*, realizado en 1999 en colaboración con Joao Moreira Sales. En ese corto se abordaba la problemática de la juventud y la violencia en las *favelas*. Para Katia Lund la filmación del documental fue más peligrosa que la de *Ciudad de Dios*, porque en el primero tenía que tratar con los narcotraficantes y con la policía, lo cual le generaba miedo de perder la vida; mientras que en la segunda su trabajo era básicamente con los niños.<sup>379</sup> Desde su perspectiva, *Ciudad de Dios* es al mismo tiempo entretenimiento y realidad, algo que a muy pocos interesa en Brasil; y para que esa realidad fuera percibida tuvieron que emplear un lenguaje de entretenimiento. Katia Lund considera que *Ciudad de Dios* es "realismo con un lenguaje moderno", además, la cinta llegó en un importante momento político para Brasil, tras el triunfo de *Lula*. Con ella, de acuerdo con la co-directora, se ha ayudado a construir un diálogo en torno al asunto de las *favelas* y la política, pues "Los mundos de Brasil están muy separados"<sup>380</sup>

Encargada del guión y de preparar a los actores, Katia investigó durante cuatro años, hablando con jóvenes que estaban en las cárceles o involucrados en el narcotráfico; también se hizo cargo de los permisos para filmar en las *favelas*, los que se solicitaban primero a una junta vecinal, la que a su vez se ponía en contacto con los jefes *narcos*, quienes desde la cárcel daban su visto bueno. Su aportación fue esencial en el aspecto ideológico, pues como ella señala, cuando se incorporó al proyecto había una separación muy simple entre dos tipos de personajes: "... *el personaje principal era el bueno y los otros los malos, que es una visión burguesa del cine. En Ciudad de Dios no hay moral, hay sobrevivencia, hay suerte.*"<sup>381</sup> Para ella el poder del cine es enorme, pues considera que:

"... es el mayor instrumento de identidad que tenemos, porque es donde vemos la identidad nacional. Es un espejo... Nosotros necesitamos un espejo para poder pensar lo que somos, adónde vamos, lo que hemos hecho. El cine es poderoso en ese sentido, para todas las culturas."<sup>382</sup>

#### 4. El contexto cinematográfico de *Ciudad de Dios*.

---

<sup>379</sup> "*Ciudad de Dios*, cronología del narcotráfico en Río de Janeiro", entrevista publicada en el periódico *La Jornada*, México, 23/04/2003, p. 8.

<sup>380</sup> *Op. Cit.*

<sup>381</sup> *Op. Cit.*

<sup>382</sup> *Op. Cit.*

*Ciudad de Dios* forma parte de un importante resurgimiento del cine brasileño iniciado a fines de los noventa, cuyo contexto de posibilidad fue la transición del país a la democracia durante los años ochenta, hecho que permitió superar las restricciones ideológicas del periodo de las dictaduras militares. En ese periodo, los representantes del movimiento estético conocido como *Cinema novo*, prácticamente desaparecieron o trataron de burlar la censura oficial recurriendo a la alegoría y la metáfora para abordar la realidad sociopolítica del país. A esa etapa pertenecen títulos como: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Macunaima* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), *Os Deuses e os Mortos* (1970, Ruy Guerra), entre otras. En los años setenta, buena parte de la producción filmica se orientó a temas políticamente neutros y de gran aceptación como la *pornochanchada*, subgénero que mezclaba comedia popular y erotismo en filmes del tipo: *Toda Nudez Será castigada* (1972, Arnaldo Jabor), *Doña flor y sus dos maridos* (1975, Bruno Barreto), o *Bye Bye Brasil* (1979, Carlos Diegues). La violencia y la pobreza de amplios sectores sociales se abordó esporádicamente y en tono truculento, en películas como *Pixote* (1981, Héctor Babenco), cinta que trataba crudamente el problema de la exclusión social de niños y adolescentes.

A consecuencia de las políticas neoliberales impuestas en el país a fines del siglo XX, el medio cinematográfico enfrentó la desaparición de la compañía nacional *Embrafilme*, pieza fundamental para el mantenimiento de la producción, distribución y exhibición de películas brasileñas en las dos décadas anteriores.<sup>383</sup> A esto se sumó el cierre de *CONCINE* y de la Fundación del Cine Brasileño, instituciones creadas para el fomento a la producción. El resultado fue una momentánea paralización de la producción cinematográfica, la cual sólo sería reanudada mediante una serie de medidas políticas y legales promovidas por los gobiernos siguientes, como la creación en 1992 de *Riofilme*, agencia de distribución, financiamiento, promoción y coproducción de películas, videos y programas de televisión brasileños; la institucionalización del premio *Rescate del cine brasileño*, que contribuyó a la terminación de varios proyectos de largo, corto y medimetraje; la promulgación de la *Ley del audiovisual* que obligaba a las salas a exhibir cine nacional por un mínimo de 35 días al año, y ofrecía estímulos a la inversión.<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> Este hecho, aparentemente fue una represalia contra el medio artístico, que en su mayoría había apoyado la candidatura del izquierdista Lula da Silva en las elecciones de 1989.

<sup>384</sup> Esta ley, que entró en vigor en 1992 y fue modificada por el gobierno de Itamar Franco en 1993, contemplaba la reducción fiscal del 70% de los impuestos sobre beneficios a las empresas distribuidoras que invirtieran en la producción de películas brasileñas. En 2004, el gobierno de *Lula* promulgó un decreto de ejecución inmediata, mediante el cual se duplicaba el número de días de exhibición obligatoria de filmes

Esas medidas se tradujeron en un impresionante resurgimiento del cine brasileño durante los años noventa, conocido como *la Retomada*.

De acuerdo con analistas brasileños, el cine de la *Retomada* ha significado un cambio en el modo de comprender el papel del cine (y la televisión) en la formación del sujeto social, y en la manera de concebir el campo del poder en el que estaban insertos los creadores de imágenes. A nivel estético, ese cine se ha caracterizado por el rechazo a la producción esencialmente comercial y por un diálogo con los productos de la cultura de masas (tanto el melodrama como el *triller* y la *Chanchada*), mediante la inserción intertextual de sus convenciones.<sup>385</sup> Asimismo, en ese cine se hizo evidente el hecho de que directores de clase media o alta empezaron a mostrar un interés entre antropológico y humano, por las clases populares y su cultura. Sin embargo, a pesar de que esas películas comunican coraje, ternura y esperanza respecto al país, no representan un proyecto político o ideológico.<sup>386</sup>

Parte de la frescura y diversidad temática del cine de esta etapa, proviene de la convergencia de realizadores de varias épocas; por un lado están los de la nueva generación que provienen de la publicidad (Tata Amarat, Beto Brant, Toni Venturini, Fernando Meirelles, etc.), o de la crítica y del mundo académico (Paulo Sacramento, Roberto Moreira, Evaldo Mocarzel, etc.); por otro los de la generación intermedia (Walter Salles, Murilo Salles, Sergio Bianchi, Bruno Barreto, etc.) que se formaron en el cine; y finalmente los veteranos que iniciaron su carrera en los años sesenta y setenta (Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Héctor Babenco, Domingos Oliveira, etc.). A esa diversidad generacional debe añadirse la importante participación femenina, con un total de 41 realizadoras debutantes en el período 1990-2002. La dirección femenina ha contribuido con imágenes y contenidos realistas sobre el papel de la mujer en distintos ámbitos de la sociedad, en títulos como: *Carlota Joaquina, princesa de Brasil* (1995, Carla Camurati), primer gran éxito de la *Retomada* que contó con más de un millón de espectadores; *Un céu de estrelas* (1996, Tata Amarat); *Notícias de uma guerra particular* (1999, Joao Moreira Salles y Katia Lund), *Ciudad de Dios* (2002,

---

brasileños en las salas de cine. Giovanni Ottone (ed.), *Terra Brasil 95-05, El renacimiento del cine brasileño*, T&B Editores, Madrid, España, 2005, pp. 15-16 y 18-19.

<sup>385</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>386</sup> *Op. cit.*, p. 17.

Fernando Meirelles y Katia Lund), *Amélia* (2000, Tizuka Yamasaki y Ana Carolina), *A vida em segredo* (2002, Suzana Amaral), *Brava gente brasileira* (2001, Lucía Murat).<sup>387</sup>

En este nuevo cine es evidente también cierto paralelismo temático con el *cinema novo* de los años sesenta, visible en la recuperación de temas como el *sertao*, los *cangaceiros*, la migración interna, el universo femenino, la oposición campo-ciudad y sobre todo el del nordeste brasileño, que ya no aparece como símbolo de la miseria o la sequía, sino como reserva de riqueza por descubrir. En filmes como *Baile perfumado* (1996, Paulo Caldas y Lirio Ferreira), *A guerra dos Canudos* (1997, Sergio Rezende), *Estación central* (1998, Walter Salles), *Eu, tu eles* (2000, Andrucha Waddington), entre otras, las vastas extensiones del *sertao* ya no se utilizan para la reflexión política o económica sobre la desigualdad, sino para el redescubrimiento identitario o como posible alternativa a la sobrepoblación de las ciudades. Mediante el viaje iniciático o nostálgico, que por momentos se percibe como promoción turística, ese cine destaca la belleza de sus agrestes paisajes y la riqueza cultural de sus pintorescas comunidades.

A esos temas se suman cuestiones más actuales como la crisis de la familia, el mundo juvenil y sobre todo el tema de la violencia y la exclusión social imperante en las *favelas*, esos espacios urbanos marginales que el director y productor Walter Salles denomina "el apartheid brasileño".<sup>388</sup> Este universo ha sido abordado en largometrajes de ficción y en documentales. Entre los primeros destacan: *Cómo nacen los ángeles* (1996, Murilo Salles), *El primer día* (1998, Walter Salles y Daniela Thomas), *Orfeo* (1999, Carlos Diegues), *El hombre del año* (2002, José Enrique Fonseca), *Amarillo mango* (2002, Claudio Assis), *Uma onda no ar* (2002, Helevecio Ratton), *Contra todos* (2004, Roberto Moreira) y *Ciudad de Dios* (2002, Fernando Meirelles), en donde el elemento común es la violencia y la deficiente o nula aplicación de la ley. En cuanto al documental, considerado como parte de la vanguardia en términos de experimentación formal, ha testimoniado de manera valiente y honesta la percepción de la violencia en las *favelas*, tanto de los traficantes, policías y subalternos, como de la población trabajadora y honrada, frecuentemente atrapada entre dos fuegos. Algunos de los títulos más valorados por la crítica son: *A dívida da vida* (1993, Octavio Becerra), *Noticias de una guerra particular* (1999, Joao Moreira Salles y Katia Lund), *Babilonia 2000* (2000, Eduardo

---

<sup>387</sup> Giovanni Ottone, *op. cit.*

<sup>388</sup> Citado en el material de prensa de la película *Ciudad de Dios*. <http://www.Vertigofilms.es/pressbooks/ciudaddedios.doc>

Coutinho), *Fala tu* (2004, Guilherme Coelho), *Onibus 174* (2003, José Padilha) y *Justiça* (2004, Maria Ramos).

Otro aspectos que contribuyeron al resurgimiento del cine brasileño, fueron: la participación del poderoso grupo multimedia *Globo*, que aportó una substancial publicidad a las películas en la televisión; así como la entrada de algunas "majors" norteamericanas en la producción y distribución de películas brasileñas, y la publicación de textos especializados y de información sobre rodajes y estrenos.

El cine de la *Retomada* ha logrado cautivar no sólo al público local, sino también al externo, al conseguir tres nominaciones al *Oscar* para el mejor filme extranjero durante tres años casi consecutivos, para las cintas *El cuarteto* (Fabio Barreto, 1995), nominada en 1996; *Cuatro días de septiembre* (1997, Bruno Barreto) en 1998 y *Estación central* (1998, Walter Salles) en 1999. El interés del público local ha sido esencial para este resurgimiento, que de 1995 a 2003 se concretó en 220 largometrajes, entre los que destacan: *Orfeo* (1999, Carlos Diegues), *Bicho de sete cabeças* (2001, Lais Bodanzky), *Abril Despedacado* (2001, Walter Salles), *Ciudad de dios* (2002, Fernando Meirelles y Katia Lund), *Madame Satá* ((2002, Karim Ainouz), *Carandiru* (2003, Héctor Babenco) y *Deus é Brasileiro* (2003, Carlos Diégues).

## BIBLIOGRAFÍA

- Andersen, Hans Christian, *Cuentos*, Editorial Porrúa, S: A, México, 1977.
- Andersen, Hans Christian, *Su vida y su obra*. Un libro sobre el escritor danés, editado en ocasión del 150 aniversario de su nacimiento, Copenhague, Consejo de Coordinación de la Labor Cultural Danesa en el Extranjero, 1955.
- Andrew, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Colección Punto y Línea, segunda edición, Barcelona, España, 1978, 274 pp.
- Ariño Antonio, "Ideología, sistemas de creencias y representaciones sociales", en *Representaciones Sociales y Psicología Social. Comportamiento, globalización y posmodernidad*, Javier Cerrato, Augusto Palmonari (directores), Editorial Promolibro, Valencia, España, 2007.
- Arteaga Botello, Nelson, "El abatimiento de la pobreza en México (2000-2006)", en *Pobreza urbana, perspectivas globales, nacionales y locales*, Gobierno del Estado de México, México, 2003.
- Aumont, Jacques y Michel Marie *Análisis del filme*, Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, España, 1990, 311 pp.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1993, 301 pp.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1992.
- Avelar, José Carlos, "El renacimiento del cine brasileño", en Giovanni Ottone (ed.), *Terra Brasil 95-05*, T&B Editores, Madrid, España, 2005.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Editorial Era, México, 1968.
- , *La condición del cine mexicano*, México, Posada, 1986.
- , *La eficacia del cine mexicano*, Editorial Grijalbo, México, 1994.
- , *La grandeza del cine mexicano*, Editorial Océano de México, S. A. De C. V., México D.F., 2004, 319 pp.
- B. Thompson, John, *Ideología y cultura moderna*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 1998, México.
- Barba Solano, Carlos, *Régimen de bienestar y reforma social en México*, Chile, CEPAL, 2004.
- Bauman, Renato / Carlos Massi, *Algunas características de la economía brasileña desde la adopción del Plan Real*, Naciones Unidas, CEPAL, ECLAC.
- Baxter, John, *Luis Buñuel. Una biografía*, Ediciones Paidós testimonios, Barcelona, España, 1996, 386 pp.
- Bazin, André *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, 1991, Barcelona, España, 395 pp.
- Bordwell, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, London, 2005.
- , *La narración en el cine de ficción*, ediciones Paidós, Barcelona, España.

- , "El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960", en *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1997.
- and Noël Carroll, *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, USA, 1996, 564 pp.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Editorial Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, 317 pp.
- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Editorial Cátedra, S. A., colección signo e imagen, Madrid, 1995.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Como analizar un film*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1991, 278 pp.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 2000.
- Catalá, Joseph María, *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Editorial Paidós, Colección comunicación cine No. 128, España, 2001.
- Cisneros Sosa, Armando, *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México (1920-1976)*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 1993.
- Ciuk, Perla, *Cien años de cine mexicano*, CD, 2003.
- Cine y televisión en América Latina*, producciones y mercados, Ediciones CICCUS/LOM, Chile, 1998.
- Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Ediciones Paidós, colección Comunicación No. 53, España, 1993.
- Darley, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Ediciones Paidós Ibérica, S. A., España, 2002.
- Dávalos, Federico Orozco, *Albores del cine mexicano*, Editorial Clío Libros y Videos S. A. de C. V., México, 1996..
- De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior*, Joaquín Mortiz/Planeta, México, 1986, p. 59.
- Del Lungo, Andrea, *L'incipit Romanesque*, Editions du Seuil, Colección Poétique, Paris, Francia, 2003, 287 pp.
- De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas (Linterna Mágica No. 10), segunda reimpresión, México, 1991, 225 pp.
- Declaración de México. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, UNESCO, 26 de julio-6 de agosto de 1982.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine* (tomos 1 y 2), Ediciones Paidós, 1987, Barcelona, España.
- Deleyto, Celestino, *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Ediciones Paidós, España, 2003.
- Feldman, Simón, *La realización cinematográfica*, Gedisa Editorial, Barcelona, España, 2002.

- Fernández Diez, Federico y José Martínez Abadía, *Manual Básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1999.
- Fiske, John, *Introduction to communication studies*, Routledge, Gran Bretaña, 1990, 203 pp.
- Franco Agudelo, Saúl, "Violencia y salud en Colombia", en *Colombia contemporánea*, varios autores, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional, IEPRI, 1996, Santa Fé de Bogotá, Colombia.
- Franco, Jean, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, México, 1988.
- García, Gustavo (1982), *El cine mudo mexicano*, México, Cultura/SEP, Martín Casillas Editores.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., México, Ediciones Era, S. A., 1969-1978.
- , *Historia documental del cine mexicano*, 2ª. ed., 18 vols. 1992-1997, Guadalajara, Conaculta/Universidad de Guadalajara.
- , *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*, Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACULTA, Canal 22, México, 1998, 466 pp.
- Giménez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, México, 2005, CONACULTA, 2 volúmenes.
- , *La sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1997.
- , *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Conaculta / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Colección Intersecciones No. 18, México, 2007, 478 pp.
- Graeme Turner, "Cultural Studies and film", en *Film Studies (critical approaches)*, Oxford University Press, 2000.
- Grize, J. B., *La lógica natural del lenguaje*.
- Christian Andersen, Hans, *Cuentos*, Editorial Porrúa, S. A, México, 1977.
- Hans Christian Andersen, *su vida y su obra*, Editado en ocasión del 150 aniversario de su nacimiento, Copenhague, Consejo de Coordinación de la Labor Cultural Danesa en el Extranjero, 1955..
- Jay, Martin, "Scopic regimes of modernity", en *Modernity and identity*, Scott Lash y Jonathan Friedman (editores), Cambridge, Massachusetts, U. S. A., 1992.
- Jewitt, Carey y Rumiko Oyama, "Significado visual: una aproximación socio-semiótica", en *Handbook of visual análisis*, SAGE Publications, Gran Bretaña, 2001.
- Jun, Annette, *Cine de mujeres*, Ediciones Cátedra signo e imagen, Madrid, España, 1991, 222 pp.
- Krieger, Peter (editor), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-Inter Naciones, 2006, 297 pp.

- Lajous, Alejandra, "Los premios nacionales de ciencias y artes: la consagración de una sociedad establecida", en *Los intelectuales y el poder en México*, El Colegio de México, UCLA Latin American Center Publications, México, 1991.
- Lash, Scott y Jonathan Friedman (editores), *Modernity and identity*, Cambridge, Massachusetts, U. S. A., 1992.
- Ledo, Margarita, *Del cine-ojo a Dogma95, paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Editorial Paidós, España, 2003.
- Lewis, Oscar, *Los hijos de Sánchez*, Editorial Grijalbo, México, 1982.
- López Borbón, Liliana, "Políticas culturales públicas en Colombia: ocultamientos y otros desencantos", en *Movimientos sociales, nuevos actores y participación política en Colombia*, UNAM, 2005.
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Editorial Paidós, 2005, España.
- Martín, Marcel, *El lenguaje del cine*, Editorial Gedisa, serie práctica Multimedia, Barcelona, España, 1996, 271 pp.
- Merlín, Socorro (1995), *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., Buenos Aires, 1972, 348 pp.
- Meyer, Lorenzo, "Crisis, reforma y revolución" en *México: historias de fin de siglo*, Leticia Reina y Elisa Servín (coordinadoras), Ed. Taurus, CONACULTA-INAH, México, 2002.
- Nivón Bolán, Eduardo y Ana Rosas Mantecón, "México: la política cultural del gobierno del Distrito Federal 1997-200", en *La( ind)gestión cultural, una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, varios autores, Ediciones CCCus-La Crujía, Argentina, 2002.
- Nuestra diversidad creativa, Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, UNESCO, Correo de la UNESCO, México, 1997.
- Ottone, Giovanni (ed.), *Terra Brasil 95-05, El renacimiento del cine brasileño*, T&B Editores, Madrid, España, 2005.
- Petras, James y Henri Veltmeyer, *Movimientos sociales y poder estatal, Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador*,
- Quintana, Ángel, *Fábulas de lo visible, el cine como creador de realidades*, Editorial Acantilado, Barcelona, España, 2003.
- Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, ediciones, S. A., España, 1986, 256 pp.
- Ripalda Ruiz, Marcos, *El neorrealismo italiano. De Visconti a Fellini*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, España, 2005.
- Robin, Regine, "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", en *Discours social/Social Discourse*, Université de Québec á Montreal.

- Sánchez, Francisco, *Todo Buñuel*, Cineteca Nacional, Secretaría de Gobernación, México, 1978, 241 pp.
- , *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano 1896-2002*, Ediciones Casa Juan Pablos/ Cineteca Nacional/ CONACULTA, México D.F. 2002.
- Sassen, Saskia, *Una sociología de la globalización*, Katz Editores, Argentina, 2007, 323 pp.
- Sorlin, Pierre, *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Ediciones Piados Comunicación-Cine, Barcelona, España, 1999, 271 pp.
- Tudor, Andrew, "Sociology and film", en *Film Studies (critical approaches)*, Oxford University Press, 2000.
- Tuñón, Julia "Ciudad, tradición y modernidad en la película Los olvidados de Luis Buñuel", en Krieger, Peter (editor), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Goethe-Inter Naciones, México 2006.
- Turner, Graeme, "Cultural Studies and film", en *Film Studies (critical approaches)*, Oxford University Press, 2000.
- Villanueva, Darío, "Los inicios del relato en la literatura y el cine", en *Cien años de cine, historia, teoría y análisis del texto fílmico*, varios autores, Universidade da Coruña y Visor Libros, Madrid, 1999.
- Villegas, Abelardo, *Cultura y política en América Latina*, Editorial Extemporáneos, S. A., Colección Latinoamérica, serie ensayo, México, 1978.
- Vañas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano: 1896-1992*, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, México, 1992, 752 pp.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Ediciones Cátedra, 1998, Madrid, España, 260 pp.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2005, 159 pp.

### **Revistas**

- Letras libres*. Número. 61, México, enero 2004, "Una mirada veloz, el estilo visual en el Hollywood de hoy", David Bordwell.
- Cahiers du Cinéma*. Número 352, Francia, octubre de 1983. Entrevista a Gilles Deleuze.
- Revista Viceversa*. Número 3, Colombia, 1998, "El realismo es una conquista", Víctor Gaviria.
- Estudios cinematográficos*. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, México, No. 14, 1998, "Regulación jurídica y cine", Ramón Obón.
- , "Panorama del cine en México: cifras y propuestas", Víctor Ugalde.
- , No. 17, noviembre 1999-enero 2000, "Una nueva ley, ¿una nueva industria?", Víctor Ugalde.

-----, No. 26, enero-marzo 2005, "Panorama de la producción cinematográfica nacional", Víctor Ugalde.

Proceso. No. 1257, México, 7 de diciembre de 2000, "Perfume de violetas: Maryse Sistach y la violencia sexual hacia las adolescentes".

Terca-Feira. Revista de cine, Brasil, 16 de Enero de 2007.

### **Direcciones electrónicas**

<http://Canal100.com.mx>, Sección de la Revista Virtual Telemundo no. 57, 01 febrero 2001, entrevista con Gerardo Tort.

<http://Fotograma.com> 20/03/2003.

<http://www.vertigofilms.es/pressbooks/ciudaddedios.doc>, Material de prensa de la película *Ciudad de Dios*.

<http://www.pagina12.com.ar> República Argentina. *El radar*, suplemento cultural de el periódico *Página 12*, domingo 8 de Mayo de 2005. (2000-2007).

-----, *El radar*, 9 de mayo de 2004, "Un artista del hambre", Ivana Bentes.

<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-48.htm>, Selma Passos Cardoso, "Las favelas o las ciudades de Deus: ¿una identidad del guetto negro?", *Scripta Nova*, revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Barcelona, Universidad de Barcelona, España, 1º. De agosto de 2005, vol. IX, núm. 194 (48).

[http://www.informarn.nl/informes/ninezjuventud/act040611\\_violenciabrasil.html](http://www.informarn.nl/informes/ninezjuventud/act040611_violenciabrasil.html) Radio Nederland, "Brasil: La violencia los prefiere jóvenes".

<http://www.conexioncultural.com/archivo/cine-y-pornomiseria.html>, Gustavo Andrés Gutiérrez, "Cine y Pornomiseria", Talleres Conexión cultural, 15 de abril de 2009.

[http://www.leedor.com/notas/1925---realismo\\_sucio\\_y\\_marginalidad.html](http://www.leedor.com/notas/1925---realismo_sucio_y_marginalidad.html), Christian León.

<http://www.thedialogue.org> Jeffrey Puryear y Mariellen Malloy Jewers, *Inter-american Dialogue*, noviembre 2009.

<http://www.vanguardia.com/informes/negocios/53402-la-pobreza-en-colombia-no-cede> "La pobreza en Colombia no cede", *Vanguardia.com*, 14 de febrero de 2010, Bogotá, Colombia.

<http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/2/34732/PSE2008-SintesisLanzamiento>, CEPAL, Panorama Social de América Latina 2008.

<http://www.eclac.cl/cqibin/getProd.asp?xml=/publicaciones/xml/3/15523/P15523.xml&xsl=/dds/tpl/p9f.xsl&base=/tpl/top-bottom.xsl>, Carlos Barba Solano, Régimen de bienestar y reforma social en México, Chile, CEPAL, 2004.

[http://www.elpais.com/articulo/internacional/Lula/impulsa/inversion/millonaria/favelas/Rio/elpaint/20070704elpaint\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/Lula/impulsa/inversion/millonaria/favelas/Rio/elpaint/20070704elpaint_3/Tes), *El país.com internacional*, Juan Arias, Río de Janeiro, 23/09/2006.

[http://www.jussemper.org/Inicio/Index\\_castellano.html](http://www.jussemper.org/Inicio/Index_castellano.html), Álvaro de Regil Castilla, "Brasil: en perfecta armonía con el concepto LISDINYS", enero 2010.

[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1164672](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1164672), Diego Valenzuela, "Brasil combate la pobreza en serio", lanacion.com, 21 de agosto de 2009.

<http://www.whistleblower.org>, Beatrice Edwards, Shelley Walden, "El Banco Interamericano de Desarrollo, la pobreza y la discriminación racial", 27 de octubre de 2009.

<http://www.elquintosuyo.com/2009/12/07matilde-ribeiro-y-las-luchas-por-la-democracia-racial-en-brasil/>, Luis Martín Valdivieso-Arista, "Matilde Ribeiro y las luchas por la democracia racial en Brasil", entrevista, Mundo virtual del emigrante peruano, 7 de diciembre de 2009.

[http://www.elpais.com/articulo/internacional/negros/Brasil/llegan/pantalla/elpepuint/20050514elpepiint\\_15/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/negros/Brasil/llegan/pantalla/elpepuint/20050514elpepiint_15/Tes), Raúl Juste Lores, "Los negros de Brasil llegan a la pantalla", El país.com internacional, São Paulo, 14 de mayo de 2005.

<http://www.ciepac.org/boletines/chiapasaldia.php?id=485>, Francesco Filippi, "Aspectos teóricos de las maquiladoras y la migración", Centro de Investigaciones Económicas y Políticas de Acción Comunitaria, 15/noviembre/2005, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

<http://www.elmulticine.com/entrevistas2.php?orden=576>, Ana Ruiz, entrevista a Víctor Gaviria, elmulticine.com, 4 de abril de 2006.

### Periódicos

Diario El País, España, 24 de noviembre de 2007, sección cultura, Babelia, Omar Khan, "Desde la 'pornomiseria' hasta los circuitos comerciales".

*Unomasuno*, México, 24 de diciembre de 1999, sección Sábado, "Víctor Gaviria y la cruda realidad de Mónica, La vendedora de rosas".

*Reforma*, México, 30 de junio de 2000, sección Gente, entrevista a Gerardo Tort.

-----, 1º. de diciembre de 2000, sección Gente "El fin de la inocencia".

-----, 4/octubre/2001, sección Gente, declaraciones de Gerardo Tort.

-----, , 7/octubre/2001, sección Gente, entrevista a Gerardo Tort.

*La jornada*, México, 14 de noviembre de 2000, sección cultura, "Perfume de violetas retrata la violencia sexual".

-----, 23 de abril de 2003, "Ciudad de Dios, cronología del narcotráfico en Río de Janeiro".

*Milenio Diario*, México, 12 de octubre de 2001, entrevista a Luis Fernando Peña.

### Tesis

Castellanos Cerda, Vicente, "*Lenguaje y espectador cinematográfico, un modelo de estudio del cine*", tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1998, 172 pp.

- , *"La experiencia estética en el cine"*, tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, orientación en Comunicación, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2004, 288 pp.
- Cruz Estrada, Ana Luisa, *"Cine de ficción y narración: La teoría cognitiva y los aspectos racional y emotivo del espectador"*, tesis de Maestría en Comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2006, 161 pp.
- Guzmán Díaz, José Manuel, *"La ciudad de México en la novela del siglo XX, ciudad, novela y modernidad en México"*, tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, orientación en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2008, 147 pp.
- Hernández Gutiérrez, Daniel, *"Círculo de festivales de cine competitivos en México: 2003"*, tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2005, 121 pp.
- Isidro Luna, Víctor Manuel, *"La conceptualización de la pobreza: hacia una visión crítica"*, tesis de maestría en economía, UNAM, Facultad de Economía, Departamento de Estudios de Posgrado, México, 2006, 97 pp.
- Olmos, Sáenz, Ana Cristina, "Los Olvidados: una interpretación de la pobreza urbana en la mirada de Buñuel", tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, 2006, 95 pp.
- Peredo Castro, Francisco Martín, *"Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)"*, tesis de doctorado en historia, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Coordinación de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, 146 pp.
- Saldívar Tanaka, Emilo, *"La política cultural del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988-1990"*, tesis de Licenciatura en Sociología, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1992, 93 pp.
- Sánchez Ildefonso, Luis Alfredo, *"La Administración Pública y los Programas de Combate a la Pobreza en México: 1989-2005. Análisis de tres estrategias"*, tesis de Maestría en Gobierno y Asuntos Públicos, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, México, 2006, 177 pp.
- Tesina: Frías Ramírez, Marco Antonio, *"La política de privatización en la reforma económica del estado"*, tesis de Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2001, 58 pp.

### **Filmografía**

Cine mexicano

*Albañiles, Los* (Jorge Fons, 1976).

*Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000).

*Amor de la calle* (Ernesto Cortázar, 1949).

*Ángel de fuego* (Dana Rotberg, 1991).

***Así es la vida*** (Arturo Ripstein, 2000).  
***Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra*** (Federico Weingartshofer, 1979).  
***Banda de los Panchitos, La*** (Arturo Velasco, 1986).  
***Caifanes, Los*** (Juan Ibáñez, 1966).  
***Callejón de los milagros*** (Jorge Fons, 1994).  
***Cayó de la gloria el diablo*** (José Estrada, 1971).  
***Ciudades oscuras*** (Fernando Sariñana, 2002).  
***Chin Chin el teporocho*** (Gabriel Retes, 1975).  
***Diamante*** (Gerardo Lara, 1984).  
***Dos pesos dejada*** (Joaquín Pardavé, 1949).  
***¡ Esquina bajan!*** (Alejandro Galindo, 1948).  
***Fé, esperanza y caridad*** (Alberto Bojórquez, 1972).  
***Fonquí*** (Juan Guerrero, 1982-84).  
***Hay lugar para...dos*** (Alejandro Galindo, 1948).  
***Hijos de Sánchez, Los*** (Hall Bartlett, 1978), Mex-EU.  
***Hombre de papel, El*** (Ismael Rodríguez, 1963).  
***Ilusión viaja en tranvía, La*** (Luis Buñuel, 1953).  
***Lolo*** (Francisco Athié, 1992).  
***Mexicano tú puedes*** (José Estrada, 1983).  
***Mil nubes de paz cercan el cielo, amor nunca dejarás de ser amor*** (2003).  
***Milusos, El*** (Roberto G. Rivera, 1982).  
***Motivos de Luz, Los*** (Felipe Cazals, 1985).  
***Nosotros los pobres*** (Ismael Rodríguez, 1947).  
***Olvidados, Los*** (Luis Buñuel, 1950).  
***Pandilleros*** (Olor a muerte II), (Ismael Rodríguez jr., 1990).  
***Papelerito, El*** (Agustín P. Delgado, 1950).  
***Perro callejero*** (Gilberto Gazcón, 1979).  
***Profeta Mimi, El*** (José Estrada, 1972).  
***Quinto patio*** (Raphael J. Sevilla, 1950).  
***QRR*** (Quién resulte responsable), (Gustavo Alatriste con la colaboración de Arturo Ripstein, 1970).  
***Ratas de la ciudad*** (Valentin Trujillo, 1985).  
***Ratero*** (1978, Ismael Rodríguez).  
***Robachicos*** (Alberto Bojórquez, 1985).  
***Signos del zodiaco, Los*** (Sergio Véjar, 1962).

*¿La tierra prometida?* (Roberto G. Rivera, 1985).

*Victorino* (Gustavo Alatríste, 1973).

Filmes de otros países.

*Agarrando pueblo* (1978, Carlos Mayolo y Luis Ospina, Colombia)

*Amélie* (Francia, 2001, Francia)

*American pie* (1999, Paul Weitz, EU).

*Buenos muchachos* (1990, Martin Scorsese, EU),

*Carandiru* (2003, Héctor Babenco, Brasil).

*Criaturas celestiales* (1994, Peter Jackson, Nueva Zelanda-Gran Bretaña)

*Estación central* (1998, Walter Salles, Brasil).

*La estrategia del caracol* (1993, Sergio Cabrera, Colombia).

*Pandillas de Nueva York* (Martin Scorsese).

*Pixote* (1981, Héctor Babenco, Brasil).

*Tiempos violentos* (1994, Martin Scorsese, EU).

*La virgen de los sicarios* (2000, Barbet Schroeder, Colombia).